



Universidad de Valladolid



**MÁSTER EN PROFESOR DE EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA
Y BACHILLERATO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y ENSEÑANZA DE
IDIOMAS**

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**AGNÈS VARDA ET LE REGARD FÉMININ AU
CINÉMA, APPLICATION DU SUJET EN COURS DE
FLE**

Presentado por :

D^a Marion Tricoire Aparicio

Titulado por :

D. Javier Benito De la fuente

Curso 2020-2021

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ.....	4
JUSTIFICATION.....	5
AVANT PROPOS.....	7
I. Introduction aux Genders Studies.....	9
Cinéma classique hollywoodien.....	9
Homosexualité au cinéma	10
II. Regard féminin, un cinéma féministe.....	13
Un cinéma de femme.....	15
Question de genre.....	17
La femme au centre du récit.....	19
III. Agnès Varda	23
Voix féminine de la nouvelle vague.....	24
Un cinéma innovateur	26
Un cinéma engagé.....	28
Portraits de femme.....	30
IV. analyse filmique.....	37
Regard féminin.....	39
Analyse picturale.....	44
Filmographie	47
V. Application didactique.....	48
SESSION 1_ Introduction au cinéma pour niveau A1/A2.....	49
SESSION 2 _Biographie d’Agnès Varda : pour niveau A2/B1.....	51
SESSION 3 : Analyse d’une image picturale : B1.....	53
SESSION 4 : Analyse d’une séquence de film : Niveau B1/B2.....	57
SESSION 5_ Introduction au cinéma de femme : niveau B2/C1.....	60
CONCLUSIONS.....	63
RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	66
SITOGRAFIE.....	67

RÉSUMÉ

L'identité féminine et plus particulièrement sa représentation au cinéma est au centre de ce TFM. Nous analyserons en premier lieu en quoi elle est façonnée politiquement et socialement dans le cinéma classique par la construction du "mythe de la féminité". Après une approche théorique sur *les gender and cultural studies* et une analyse sur le genre, nous centrerons notre sujet sur la réalisatrice française d'excellence, Agnès Varda. A travers une rétrospective de sa carrière et l'analyse de ses films, focalisés sur ce regard féminin (female gaze) qui a révolutionné la représentation de la femme, nous construirons le portrait de cette grande dame du cinéma français. Nous finirons ce mémoire par une proposition didactique, répartie en cinq sessions de niveaux différents, afin d'entrevoir les multiples possibilités qu'offre le cinéma en cours de FLE, quel que soit le niveau de nos apprenants.

Mot clés: Agnès Varda, regard féminin, gender studies, female gaze, cinéma de femme, Cléo de 5 à 7, FLE, cinéma, impressionnisme.

La identidad femenina y más particularmente su representación en el cine es el objetivo de este TFM. En primer lugar, analizaremos en qué medida está marcado políticamente y socialmente en el cine clásico por la construcción del "mito de la feminidad". Después de un enfoque teórico sobre los *gender and cultural studies* y un análisis sobre el género, centraremos nuestro tema en la directora francesa, Agnès Varda. A través de una retrospectiva de su carrera y el análisis de sus películas, centrado en esta mirada femenina (female gaze) que revolucionó la representación de la mujer, construiremos el retrato de esta gran dama del cine francés. Terminaremos esta memoria con una propuesta didáctica, dividida en cinco sesiones de diferentes niveles, con el fin de vislumbrar las múltiples posibilidades que ofrece el cine en las clases de FLE cualquiera que sea el nivel de nuestros alumnos.

Palabras clave: Agnès Varda, mirada femenina, gender studies, female gaze, cine de mujer, Cléo de 5 a 7, FLE, cine, impresionismo.

JUSTIFICATION

Il faut dire que l'histoire du cinéma est fondamentalement masculine n'est pas une hérésie, lorsqu'on étudie la place et le rôle des femmes dans le cinéma. Son histoire, telle qu'elle est racontée dans les livres, enseignée dans les universités, exclut (aux exceptions près) les œuvres réalisées par des femmes. C'est en partant de ce constat que j'ai choisi de parler de la représentation de la femme dans le cinéma. Agnès Varda m'est apparue comme une évidence pour centrer le sujet dans une dynamique FLE. D'une part parce qu'elle est l'une des cinéastes françaises les plus connues et l'une des plus originales, et d'autre part car elle s'inscrit dans le mouvement de la nouvelle vague ; ces deux particularités la placent incontestablement comme un des piliers majeurs de la culture française.

L'approche féministe du sujet me paraissait très intéressante également pour éduquer à un autre regard, prendre conscience des stéréotypes de genre et aiguïser le regard critique. Travailler le cinéma en classe permet de développer sa sensibilité et son esprit critique, mais aussi de s'enrichir de la diversité, des goûts personnels et des esthétismes.



AVANT PROPOS

Issue de l'imagination de l'homme, la femme modelée et modélisée dans le cinéma est destinée à devenir le symbole d'un désir collectif. Véritable prototype, elle est « le rêve incarné », dans la création artistique « on ne la décrit plus que telle les hommes la rêvent puisque son être pour les hommes est un des facteurs essentiels de sa condition concrète. »¹ Fantasma et projection du désir masculin, cette femme, mélange de matière du rêve, de projection symbolique de l'inconscient collectif, mais aussi de sang et de chair, est incarnée à l'écran, sous l'effigie de mythes sans cesse renouvelés. De nouveaux mythes inondent donc le cinéma à travers le corps sublimé de la femme. Ce corps subjectivisé dans et par les consciences ne représente plus qu'une surface prête à l'emploi de significations individuelles et sociales, politiquement maintenues. Il faudra attendre l'arrivée d'une vision féminine au cinéma pour entrevoir une autre représentation de la femme et un autre regard sur le féminin, la mettant au centre du récit. Mais comment définir des comportements, une vision spécifique, des intérêts propres à partir du sexe de la personne si ce n'est que par l'utilisation de stéréotypes résultant d'un système social dominant et de pratiques culturelles, dites, de référence ? À partir de la question de l'identité féminine, nous introduirons dans un premier lieu, l'étude des *gender and cultural studies*, pour aider à comprendre le concept de male gaze (regard masculin) développé par Laura Mulvey dans les années 1970, qui consiste à analyser le point de vue et la valeur du regard dans le cinéma classique, (Qu'est-ce-que je ressens comme spectateur par rapport au personnage ?), pour dénoncer l'objectivisation de la femme. Cette approche phénoménologique du cinéma : *l'expérience vécue dans le corps*, nous permettra d'analyser, les thématiques abordées par les réalisatrices, et en quoi ce regard féminin diffère du cinéma classique. Nous nous centrerons enfin sur la carrière d'Agnès Varda, l'une des plus grandes réalisatrices françaises afin d'analyser d'un peu plus près cette autre façon de raconter des histoires, cette autre vision et cet autre regard sur le cinéma. Quant à la partie didactique, j'ai choisi de l'orienter par niveau afin de présenter une vision plus globale sur le cinéma et de démontrer que l'on peut utiliser ce support quel que soit le niveau des apprenants. Cette approche me permet également de centrer progressivement les thématiques abordées dans ce mémoire.

¹ Simone de Beauvoir, *le deuxième sexe, les faits et les mythes*, tome1 Editions Gallimard, 1949, renouvelé en 1976.

Le cinéma maintient et surtout renforce la catégorisation des sexes. Dans le cinéma hollywoodien mais aussi européen, l'image de la femme est « gelée » dans son sexe et dans son genre par le mythe de la féminité. Les rôles féminins sont réduits et codifiés, femme-fatale, femme-enfant, garce ou effigie, ne cessent d'inonder les écrans. Véritable objet du désir masculin, la femme devra attendre la vague émancipatrice des années 1970 pour voir enfin apparaître un « contre-cinéma » mettant en scène des femmes au cœur même de leurs préoccupations et non plus « porteuses de sens » mais bien « faiseuses de sens ».

Histoire de la femme dans le cinéma Occidental :

La présence de femmes dans le cinéma Occidental date de sa création, mais nous verrons qu'elles occupaient des rôles bien définis selon des critères « propres à la femme » (pour reprendre les termes employés). « Son sens de l'organisation » la conférait strictement au montage, ou à des postes plus secondaires comme ceux de décoratrice ou maquilleuse... Pourtant lorsque l'on étudie d'un peu plus près l'Histoire du cinéma, on se rend compte que de nombreuses femmes ont non seulement participé à la réalisation de films mais que certaines en ont fait leur métier et ce dès la naissance du 7^{ème} art. En revanche, très peu de ces réalisatrices sont reconnues par leurs pairs et de nombreux films tombent malheureusement dans l'oubli collectif. Ce n'est que bien plus tard, que l'on trouvera derrière la caméra un regard féminin affirmé et revendicatif. Différents points de vue se font échos ou au contraire s'entrechoquent chez les réalisatrices quant aux termes employés sur leur cinéma. Au cœur même du débat féministe mais aussi politique et social, certaines revendiquent cette particularité de filmer « autrement » ; d'autres réfutent l'idée même d'un art « féminin » et ne voient pas l'importance _bien au contraire_ de classer le cinéma en catégorie de sexe.

I. Introduction aux genders studies

Le cinéma classique Hollywoodien :

C'est dans les années 1960-1970, aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, dans un climat de contestation féministe, qu'émergent les *gender* et *cultural studies*. Ces champs de recherche s'engagent dans une réflexion et une critique du pouvoir patriarcal et d'élitisme culturel. Dans le milieu cinématographique, les premiers écrits vont explorer la structure narrative des films Hollywoodiens, en prenant pour axe d'étude, les identités et les rapports de sexe comme construction socio-culturelle. Laura Mulvey dans son article : « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* » publié dans la revue britannique *Screen* 1975, analyse les codes narratifs et psychosociologiques du cinéma classique Hollywoodien, en s'appuyant sur des concepts Freudien et Lacanien.

« La femme ... représente, dans la culture patriarcale, un signifiant pour « un autre homme » borné par l'ordre symbolique dans lequel l'homme peut réaliser ses fantasmes et vivre ses obsessions à travers une maîtrise de la linguistique, en imposant d'elle l'image de la femme silencieuse toujours cantonnée à sa place de « porteuse de sens » et non de « faiseuse de sens »².

Selon Mulvey, l'identité féminine est façonnée politiquement et socialement dans le cinéma classique Hollywoodien par la construction du « mythe de la féminité », et par le montage narratif construit sur trois types de regard :

« Celui de la caméra, fondamentalement voyeuriste et traditionnellement et majoritairement masculin, puisque contrôlé par un cinéaste homme ; le regard des personnages masculins construit sur le système des champs-contrechamps qui assignent aux personnages féminin la position d'objet ; enfin, le regard du spectateur, forcé de s'identifier aux deux premiers. »³.

Ce cinéma véhicule des images de la femme, fantasmées et stéréotypées, destinées à satisfaire les attentes du public masculin. Se pose alors la question de l'identification du spectateur féminin, obligé comme le démontre Laura Mulvey de s'identifier aux personnages masculins.

² Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative cinema*, article paru dans la revue *screen*, 1975

³ Ibid.

« Comme Bazin le remarquait, toute image cinématographique, même la plus stylisée, comporte une part de réel. De même toute image de la femme, même si la mise en scène et la diégèse n'en font que la projection d'un fantasme masculin, il y a une femme réelle dont la présence s'inscrit sur la pellicule. D'où les sentiments de déplacement, ressentis par les spectatrices devant certaines images de femme au cinéma. Un dédoublement subtil s'y manifeste : elles représentent d'un côté des femmes et de l'autre un féminin construit par le texte du film et qui n'a rien à voir avec l'existence de femmes réelles. »⁴

L'homosexualité au cinéma :

Dans les années 1980 émerge un nouveau courant d'analyse cinématographique : la critique Gay et lesbienne qui s'intéresse particulièrement au cinéma classique. Leurs études vont permettre de décoder et de dénoncer les stéréotypes d'homosexuels au cinéma à la manière des études féministes. Car dès le début du XXe siècle, le cinéma introduit des personnages gays et/ou lesbiens dans les films, mais de façon très implicite, en les stéréotypant au possible et en leur affligeant, pour la plupart des cas, une existence dans la noirceur et la décadence, la perversité ou la solitude absolue. Ainsi on les classe, les catégorise pour mieux les contrôler. Ces stéréotypes permettent de maintenir le discours dominant, l'hétéro normativité (blanche), et renforcent « une » norme d'un côté, ce qui exclut et marginalise les autres groupes qui n'adhèrent pas à l'hégémonie dominante. Mieux, ils sont responsables des divergences entre les groupes. Ces stéréotypes, que l'on peut nommer « normatifs », contraignent et imposent des limites clairement définies. Ils assurent et contrôlent le discours du pouvoir dominant. Enfin, ils servent à confirmer et renforcer la norme établie et marquent la différence des sexes et des genres. Le discours du cinéma narratif met en place un rapport de force dominant/dominé, bien/mal, homme/femme etc., ce que l'on appelle des formats oppositionnels qui sont montrés comme des données naturelles qui structurent le monde. Ce dispositif a pour effet de renforcer les clichés et les stéréotypes et de marquer clairement une idéologie de la représentation et du pouvoir. La critique Gay et Lesbienne, par l'analyse de grands classiques, va déconstruire les discours et en détacher des points de vue dirigés vers les minorités. Elle revisite le cinéma narratif classique, qui reproduit le discours dominant et dénonce la caricature de l'homosexuel (le), les distorsions négatives et douloureuses faites à l'encontre des Gays et lesbiennes de l'époque et appelle à une représentation positive. Elle va décortiquer de nombreux films en dévoilant les images codées que d'autres analystes n'ont

⁴ 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Edition, CinémAction, France, 1993. p15

pas su voir et elle va révéler des éléments d'analyse qui donnent certains indices de personnages homosexuels implicites.

Dans *le faucon maltais* réalisé par John Huston (1941), la critique Gay et lesbienne, remarque par exemple le jeu d'opposition entre le héros hétérosexuel et son acolyte gay, représenté comme personnage fantasque et farfelu. Sur le plan iconographique, le film introduit les stéréotypes de l'homosexualité par les codes vestimentaires (robe de chambre en soie), par la gestuelle (personnage très distingué) et par le style de décors (baroque, rococo et très flamboyant). Le type de regard dénote aussi l'orientation sexuelle du personnage, ainsi un regard plus soutenu et long, allant parfois jusqu'à inciter un malaise chez le spectateur traduira une tendance homosexuelle.



Dans *Rebecca*, réalisé par Alfred Hitchcock (1940), on peut voir, en la gouvernante Mrs. Danvers, le portrait type de la lesbienne des films noirs. Ses vêtements sombres, sa voix grave, son austérité participent à rendre ce personnage inquiétant et menaçant. La passion obsessionnelle qu'elle voue à sa maîtresse (même défunte) la confère dans une ambiguïté sexuelle, ceci renforcé par l'atmosphère étrange que sa présence seule suscite. Les stéréotypes sont clairs, la lesbienne ne peut être que sévère, anti-sensuelle et désagréable, moche et anti-féminine. Elle est représentée, dans les films de cette époque, systématiquement de façon négative et disparaît avant la fin du film. Dans *Rebecca*, elle sombrera dans la folie totale et sera brûlée vive comme les sorcières. Dans le cinéma narratif et dans le film noir en

particulier, le personnage de la lesbienne est très peu représenté à l'inverse du personnage gay, celle-ci souffrant d'une double oppression : misogynie et homosexuelle.



Les critiques féministes mais aussi Gays et Lesbiennes sont indispensables aux analyses cinématographiques, elles permettent d'entrevoir un autre point de vue sur la représentation mais aussi et surtout de la comprendre et de la penser. Elles dénoncent et théorisent les images codées et les stéréotypes et remettent ainsi en cause les discours dominants et les structures dominantes de l'époque. Cependant ces critiques ont aussi causé, d'une certaine façon, la marginalisation de la femme en marquant davantage l'écart entre les hommes et les femmes. Dans les années 1970, les féministes voient le cinéma essentiellement masculin et certaines cinéastes vont revendiquer un cinéma strictement féminin et vont malgré elles se placer en marge.

II. Regard féminin, un cinéma féministe :

À partir des années 1960/1970 (en plein mouvement des femmes), se développent en France et au E.U des films d'inspiration féministe, qu'Annette Kuhn décrit comme une nouvelle forme de *Woman's film*. Les personnages féminins évoluent dans un tissu social plus construit et plus représentatif. Ces films, parce qu'ils mettent en scène des personnages plus réalistes et proposent un discours en rapport au féminisme, offrent des possibilités d'identification plus fidèles et positives aux femmes. Dans une de ses analyses sur ces nouveaux *woman's films*, Julia Lesage remarque que la structure narrative de nombre de ces films, comporte l'absence de résolution, la fin du film reste ambiguë, le spectateur imagine sa propre fin. Cette absence de résolution permet une double lecture et laisse donc la place à une vision féministe, mais qui n'est cependant jamais affirmée.

À ce propos Annette Kuhn écrit :

« Un des effets les plus significatifs de cette ambiguïté idéologique est de toute évidence de soutenir le cinéma dominant au niveau textuel et institutionnel. Même s'ils offrent des possibilités d'identification positive aux femmes, les nouveaux woman's films ne sauraient, en dernier ressort traiter directement des questions que le féminisme pose au cinéma quant à leur représentation. »⁵

Lorsque l'on s'intéresse de près à l'histoire de la représentation de la femme au cinéma, on se rend compte que son image est souvent utilisée à titre d'ornement.

Lucy Fischer remarque :

« On pense aux personnages féminins à l'écran en termes de types _ réflexe qui n'est pas si automatique dans le cas des hommes _ On a par exemple, la « fille blonde senssas », la « femme fatale », la « vamp », la « gamine », ou la « déesse du sexe ». Ce ne sont pas des descriptions « professionnelles » comme « gangster » ou « cow-boy » mais des catégories d'attitudes sexuelles ou de comportement physique.

On peut même considérer l'histoire du cinéma comme un défilé de « styles » féminins en vogue. »

L'Absolu Féminin :

L'absolu féminin, voilà ce que les réalisateurs recherchent à faire ressortir de leurs actrices. L'absolu féminin, voilà ce que les actrices espèrent pouvoir incarner. Claude Sautet,

⁵]20 ans de théories féministes sur le cinéma, Edition, CinémAction, France, 1993.p54

par exemple, entreprend sa muse : Romy Schneider ; lui apprend à bien prononcer, dégage son front, libère l'ovale de son visage ; à travers elle, il envisage de faire de la femme un symbole. Marilyn Monroe, Eva Gardner, Marlene Dietrich, Romy Schneider, Brigitte Bardot... Toutes participent à cette volonté de faire de la femme une icône, et les spectatrices se perdent à l'identification erronée de ces mythes cinématographiques. Dans les films, la femme est vouée à devenir épouse ou mère. L'homme, en revanche, s'épanouit dans des carrières prestigieuses ou dans des rôles d'aventurier « sans peur et sans reproche » avec pour toujours cette « offrande de la vie », la reconnaissance et l'amour de la femme qu'il aime. Cette même amante ou mère qui n'a pour seul objectif, que d'épouser ou d'enfanter de « l'homme bon ».

« Les petites filles ne « rêvent » pas un épanouissement exaltant au plan social. La pauvreté de leurs souhaits correspond à celle des modèles qu'on leur propose, afin qu'un seul concentre la totalité de leur désir : la fonction amoureuse. »⁶



Lorsque Nelly Kaplan envisage de faire du cinéma, elle part d'une volonté de renouveler certains mythes qui depuis l'origine polluent sans vergogne une bonne part du cinéma mondial. Son premier long-métrage, « la fiancée du pirate » frôle l'interdiction totale, à une voix près, la censure demande alors que l'héroïne meure à la fin, ce que la cinéaste refuse. À la sortie du film, aucune critique ne comprit le renversement radical dans la

⁶ Françoise Audé, Ciné-modèles cinéma d'elles, p14

mythologie habituelle des personnages féminins au cinéma. En effet, l'héroïne de « la fiancée du pirate », libre sexuellement, triomphe de la contrainte sociale, parvient à se libérer seule sans « pervertir » son amant. Depuis, Nelly Kaplan, cataloguée de féministe, devra mener un combat afin de faire produire ses prochains films.

1) Un cinéma de femme.

« Si la réponse à la question « qu'est-ce qu'une femme cinéaste ? » semble évidente _ c'est une femme qui fait du cinéma. S'interroger sur les conséquences de ce « fait » l'est beaucoup moins. La conjonction Femme/Auteur a déclenché, dès le début, des débats qui agitent encore la théorie féministe.

Qu'est-ce qu'un film de « femme » ? Les femmes font-elles nécessairement un cinéma « féminin » et quel rapport celui-ci entretient-il avec le féminisme ? Questions épineuses sur lesquelles a buté la théorie féministe, de plus en plus consciente de deux écueils majeurs : d'une part l'enregistrement banal du fait social (reconnaître l'action d'une femme), d'autre part le spectre de l'essentialisme. (Il y aurait une « vision » fondamentalement féminine due à la biologie de l'auteur).»⁷ Selon Ginette Vincendeau, « Les difficultés commencent dès que l'on cherche à relier ces deux pôles. Cependant, il serait futile de chercher à trancher définitivement dans ce débat.»

L'une des réalités les plus évidentes quant à la spécificité du « cinéma de femme » est le choix des thèmes abordés. Pour la plupart des réalisatrices, la nécessité de faire du cinéma est née d'un constat alarmant quant à la représentation de la femme au sein de la société tout entière. Leurs désirs de se réapproprier leur image est, inconditionnellement, le facteur premier de cette libération par la caméra, et il est, aujourd'hui encore d'actualité. Ainsi les cinéastes font « acte de résistance » en exposant un univers jusqu'alors jamais exploité ; celle des femmes pour ce qu'elles sont en tant qu'individus, exposant leurs désirs et leurs actions. Elles s'inscrivent dans « un contre-cinéma » en déconstruisant le mythe de « la femme-objet », fantasme du désir masculin véhiculé depuis trop longtemps dans le cinéma dominant. Cependant, il en va de se réapproprier l'image de la Femme. Oui, mais quelle femme ? Et c'est précisément par ce manque de distinction qu'il s'est créé « une série d'hyper-généralisation de la féminité » même dans le cinéma des femmes, comme en témoigne Mary Ann Doane.

⁷ Ginette Vincendeau, 20 ans de théories féministes sur le cinéma, p155

Le concept femme :

« Le concept femme » efface les différences entre les femmes dans des contextes socio-historiques spécifiques, entre les femmes définis avec précision en tant que sujet historique plutôt qu'en tant qu'un sujet psychique (ou non-sujet) La théorie féministe de film, mène par une série d'hyper-généralisation de la féminité, à l'historique comme limite privilégiée. Certaines théories féministes réclament un démantèlement de l'hégémonie de la théorisation de la femme par une attention aux spécificités concrètes de l'histoire. Ce n'est pas un appel naïf à l'histoire, mais c'est une invocation de l'histoire conçue pour parer certains excès de théorie (particulièrement les théories psychanalytiques) et de l'impasse résultant de ces excès. »⁸

La représentation:

« D'un côté la représentation est une notion qui prend effet dans un processus politique cherchant à donner plus de visibilité et de légitimité aux femmes en tant que sujet politique; d'un autre côté, elle est la fonction normative d'un langage dont on dit soit qu'il révèle, soit qu'il déforme la vérité qu'on croit déceler dans la catégorie « femme ». »⁹

« Mis à part les mythes fondateurs qui cimentent l'idée du sujet, il n'en reste pas moins que le féminisme bute sur le même problème politique chaque fois que le terme femme est supposé dénoter une seule et même identité. Plutôt qu'un signifiant stable qui exige l'assentiment de celles qu'il prétend décrire et représenter, femme, même au pluriel, est devenu un terme qui fait problème, un terrain de dispute, une source d'angoisse. »¹⁰

Comme le démontre Judith Butler, le problème de la représentation de la femme réside dans « la fonction normative », qui pour une certaine « catégorie » de femmes, révèle une vérité et pour d'autre la déforme. Une vérité ou plutôt une vraisemblance qu'il est impossible d'énoncer puisqu'elle n'existe pas en définitive. En effet dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler soutient l'idée que le genre est une parodie, mais « qu'il ne présuppose pas l'existence d'un original qui serait imité » « La parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original. » En ce qui concerne la représentation de la femme et du genre féminin au cinéma, tant que l'on figera le sexe dans son genre, on ne cessera de créer des mésententes sur la « définition » de la femme.

⁸Mary-ann Doane, revue Internet

⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, p62

¹⁰ Ibid.

2) Question de genre :

« Le genre est une stylisation répétée des corps, une scène d'acte répétée à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides, des actes qui figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être. »¹¹

Judith Butler, en s'appuyant sur des écrits de Freud et sa notion de l'étrange, « l'exception qui nous fait comprendre comment est le monde ordinaire », duquel on fonde des normes ; analyse le « Drag Queen », manifestation poussée à l'extrême d'un genre. Elle démontrera que le Travesti n'imite pas plus un homme ou une femme, hétérosexuels ou pas, car en définitive, il n'existe pas d'original.

« Que nous soyons plus ou moins conformes aux normes de genre et de sexualité, nous devons jouer notre rôle, tant bien que mal et c'est le jeu du travesti qui nous le fait comprendre. » « L'homme qui sur-joue (quelque peu) sa masculinité ou bien la femme qui en rajoute (à peine) dans la féminité ne révèlent-ils pas, tout autant que la folle extravagante, ou la « butch » la plus affirmée, le jeu du genre, et le jeu dans le genre ? »¹²

Ainsi, le jeu de la féminité et de la masculinité pour Judith Butler, ne s'apparente pas à la performance puisqu'il se manifeste inconsciemment en réaction à une norme établie mais on parlera de performativité puisque le sexe détermine le genre. Au cinéma, dans cette volonté de se réapproprier l'image de la femme, certaines cinéastes sont tombées dans une impasse quant à la représentation du féminin et de la féminité et ont participé à maintenir voir renforcer cette catégorisation des sexes.

« Ce qui motive nombre de women's films c'est la représentation du désir féminin, et les critiques féministes ont montré comment il est aussi possible de voir dans ces films la poussée motrice d'une telle critique interne. Autrement dit, on n'est pas sûr dans quelle mesure le fait que le film soit réalisé par une femme permette de donner à la représentation du désir féminin une inflexion particulière ou distincte. Les raisons « politiques » pour insister sur la pertinence du sexe de l'auteur ne sont pas suffisantes en elles-mêmes, car elles peuvent facilement se scléroser en une abstraction idéalisée »¹³

¹¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, p16

¹² *ibid*

¹³ Ginette Vincendeau, *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, p188

Cependant la notion d'auteur au féminin doit être comprise politiquement comme l'affirmation de l'action d'une femme et d'une représentation de soi-même. Soi-même, détaché du « spectre de l'essentialisme » et d'un universalisme catalyseur de trouble sur la notion d'identité, mais d'un être femme au singulier et singulièrement au sein d'une société. Mais comment définir des comportements, une vision spécifique, des intérêts propres, à partir du sexe de la personne, si ce n'est que par l'utilisation de stéréotypes résultant d'un système social dominant et de pratiques culturelles dites de référence. Ainsi, dans notre société (occidentale) encore marquée par l'emprise du système patriarcal et capitaliste, la femme doit apprendre à se définir avec précision en tant que sujet historique, faiseur et porteur de sens et non plus en tant que sujet de la psychologie ou même non-sujet comme dans la plupart de ses représentations antérieures. Cette démarche devra se réaliser par une déconstruction, au sens derridien du terme, suivie d'une réappropriation des notions de genre, des mythes de la féminité, fondateurs du trouble qu'ils engendrent, et d'une déconstruction du concept d'universalisme qui enferme et efface, les différences entre les femmes.

« Déconstruire c'est dépasser toutes oppositions conceptuelles rigides de la métaphysique occidentale, tel le masculin/féminin, nature/culture, sujet/objet. »

« Une binarité qui est proprement politique et dévalorise systématiquement l'un des termes, pensé comme accident, parasite. »

« Que la femme puisse désormais, depuis le XXe siècle, exercer plus librement un travail de pensée, de littérature ou de création. Ici et maintenant nous pensons et vivons toujours sur un fond d'héritage ancien, phallogocentrique. La déconstruction est un questionnement sur toute une architecture de la pensée traditionnelle : elle analyse les structures sédimentées qui forment l'élément discursif dans lequel nous pensons, et ceci notamment dans le but de permettre d'ouvrir d'autres possibilités de discours. »¹⁴

Une Autre vision.

L'une des démarches les plus caractéristiques de la particularité filmique féminine au cinéma est sans nul doute, la réappropriation de la sexualité. En ce sens, les réalisatrices font « acte de résistance » en délivrant au public leur désir et une intimité féminine allant contre les mythes et stéréotypes délivrés par leurs collègues masculins. Réappropriation du plaisir,

¹⁴ Article : Sens public : Jacques Derrida : le « peut être » d'une venue de l'autre femme.

de la sexualité et par-dessus tout de leur corps. Ces thématiques s'imposent définitivement dans l'ensemble des œuvres réalisées par des femmes pour non seulement combler le manque de représentation positive mais aussi et surtout pour délivrer une vérité trop longtemps aseptisée (souillée) par des histoires mettant en scène exclusivement des caricatures de femmes et des fantasmes sexuels masculins. En effet, chaque genre cinématographique a son propre stéréotype de femme ; pensons à la vamp, par exemple, ou la femme fatale des films noirs. Toujours perverse, aguicheuse et « ultra-sexy », véritable danger pour le héros qui finit généralement par s'en débarrasser avant la fin du film ou à la rendre meilleure. Qu'elles se définissent féministes ou non, qu'elles revendiquent un cinéma différent ou, au contraire refusent toutes étiquettes, la femme qui passe à la réalisation va créer des personnages, masculins et féminins à travers son propre prisme nourrit consciemment ou inconsciemment des résonances, sociales, politiques, philosophiques, psychologiques, mythologiques (etc.) de son temps. Une autre vision puisque malgré tout, différente de par le parcours social de la personne et il est évident que selon que nous soyons un homme ou une femme la vision du monde qui nous entoure en est, à certains égards, bien différente. De même qu'il existe une différence selon son appartenance sociale, politique, raciale, religieuse.

3) La femme au centre du récit :

Dans « *Woman's film as a counter-cinema* », en 1973, Claire Johnston déclare : « le cinéma des femmes doit être un « contre-cinéma », contre un cinéma dominant qui reflète les « fantasmes collectifs du phallocentrisme » C'est à partir des années 1970, en pleine contestation féministe que les femmes prennent vigoureusement la parole par la caméra. La créativité féminine s'exprime dans un premier temps par la teneur revendicatrice, les nouvelles cinéastes tissent des portraits féminins riches et authentiques, autour de thématiques quotidiennes : vie de famille, condition de travail mais aussi par le biais d'autoportrait, de jeu de miroir et dans un souci permanent d'extraire un nouveau langage, une nouvelle image. Dans les années 1980, les femmes entrent dans le champ du cinéma dominant pour « atteindre des publics plus larges » et « gagner en pouvoir ce qui était perdu en contrôle de production », mais aussi, « utiliser la culture dominante pour la critiquer de l'intérieur » et « faire des films articulant l'expérience des femmes. »

La femme au centre du récit, s'inscrit dans une nécessité de nourrir notre besoin d'identification en proposant un éventail de personnages féminins, nouveaux grâce à leurs

contributions au film, personnages sujets qui investissent l'action, la narration, et nous font voir une autre vision du monde qui nous entoure. À travers le parcours cinématographique d'Agnès Varda, et par l'analyse du film *Cléo de 5 à 7 (1962)*, nous allons donc nous intéresser aux personnages féminins, dans leurs rapports aux autres personnages et leurs rôles de subversion. Et comment et par quelles thématiques sont-elles introduites dans la narration. Avec le cinéma des femmes, on passe d'un discours sur la féminité à un discours sur le féminin. Qu'est-ce que le féminin et le masculin ? Comment représenter ces personnages féminins ? Les réalisatrices questionnent les notions fondamentales de l'instrument cinématographique, et au sens plus large, les fondamentales de l'art, en interrogeant l'intérêt du point de vue, de l'objectivité et de « l'essence » de la représentation en se détachant « idéologiquement toujours » d'un ordre établi, de mythe fondateur construit par et pour une culture dite de référence. Elles investissent un nouveau discours de par leur caractéristique « d'être » femme et de par leur préoccupation de révéler une identité féminine, détachée des codes régulateurs du cinéma dominant. Mais aussi et surtout un nouveau discours à l'intérieur même du texte filmique, faisant déplacer le regard (male gaze) défini par Laura Mulvey, (de la femme-objet du regard, offerte à un sujet masculin) vers un plaisir visuel et d'identification entre femmes car dans les films réalisés par des femmes, elle y est inscrite à la fois comme « objet » et « sujet ».

Selon Griselda Pollock, le véritable apport du féminisme dans l'art consiste à « mettre en cause le mensonge libéral en réaffirmant l'importance de la sexuation dans la fabrication et l'analyse de l'art. » Pour Pollock,

« Le féminisme n'a pas pour fonction d'ajouter un nouveau « style » à la liste, ni même de changer la trajectoire de l'art. Il ne s'agit pas d'inverser ce qui existe mais de faire pivoter le centre, aller à l'encontre du flux, prendre un point de vue d'ailleurs qui est en fait totalement ici et voir avec un regard matriciel. Développer des formes d'analyse qui confrontent la différence des femmes comme autre. »

Lorsque les femmes créent et proposent une autre vision du féminin, elles « offrent une alternative socialisée en tissant l'expérience des femmes à l'intérieur même d'un tissu de l'art dominant. » Les écrits féministes du XX siècle ont pris conscience de la dimension sociale, culturelle, discursive de la féminité devenue à juste titre un mythe. Trois éléments essentiels se détachent de ces analyses :

« Le rejet du caractère binaire et hiérarchisé du genre » « La reconnaissance d'une diversité ou d'une hétérogénéité existante entre les femmes, et dans cette diversité existante en chacune d'elle

aussi, comme « sujet » non unifiée, mais multiple et fragmentée. » Enfin, la nécessité de redéfinir l'identité et la subjectivité féminine. Pour Fina Birules, « la tâche créative consiste à apprendre à vivre avec la contingence et l'ambiguïté irréductible, sans les ignorer ni s'y soumettre docilement.»

Les films de femmes ont la particularité de faire émerger de nouvelles formes de personnages capables de faire « bousculer les stéréotypes dans lesquels la représentation ne cesse de s'enfermer. » La femme devient « sujet » du film, faiseur de sens et non plus strictement objet du désir masculin. Les réalisatrices vont ainsi remettre en cause les stéréotypes phallogocentriques de la société occidentale en se réappropriant et en redéfinissant les notions d'identité et de sexualité féminine. Par le biais de personnages féminins en crise identitaire, elles vont exprimer ce besoin d'affirmer une vérité sur la condition des femmes et sur leurs véritables désirs. Agnès Varda, l'une des plus grandes cinéastes françaises, dès 1962, avec son deuxième film, *Cléo de 5 à 7*, apportera ce regard particulier sur son héroïne, conceptualisant le « female gaze », cette dimension phénoménologique de l'expérience spectatorielle, cette subjectivité de la caméra, concept que les théoristes féministes développeront 10 ans plus tard.

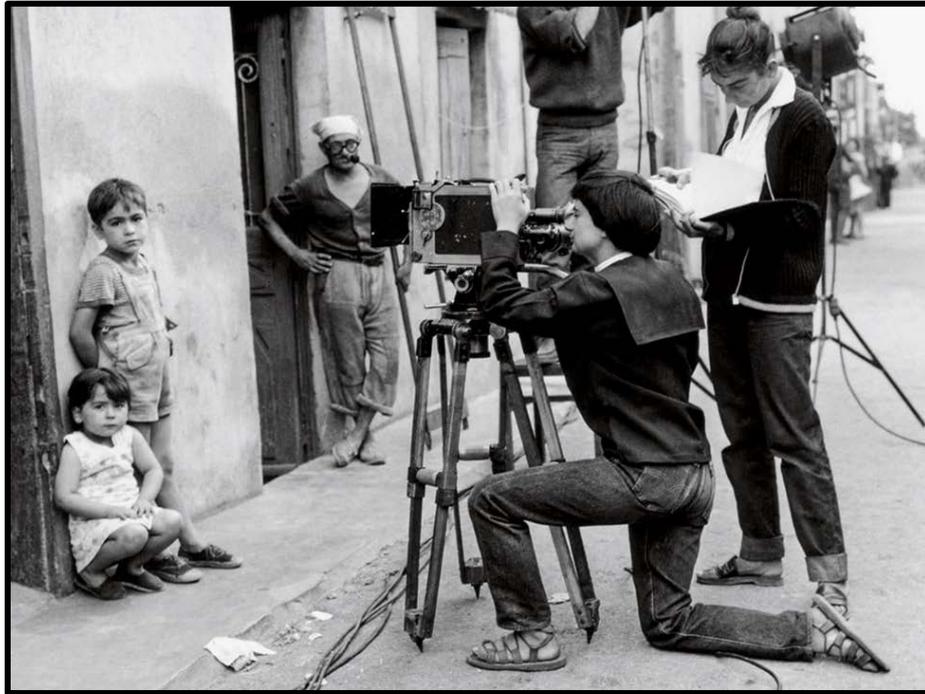


III. AGNÈS VARDA

Agnès Varda, née Arlette Varda le 30 mai 1928 à Ixelles en Belgique et morte en 2019 à Paris, à l'âge de 90 ans, était une photographe, réalisatrice et plasticienne française. Elle grandit en Belgique, avec ses quatre frères et sœurs. En raison de la guerre, sa famille fuit la Belgique en 1940 pour s'installer à Sète dans le sud de la France, où elle vit son adolescence, sur un bateau amarré à quai, qu'elle reconstituera le temps de quelques plans dans « *Les Plages d'Agnès* », son documentaire autobiographique. Pendant la guerre, sa famille fuit Sète pour Paris, où elle passe son baccalauréat. Elle étudie la photographie à l'École des beaux-arts et l'histoire de l'art à l'école du Louvre. Amie de l'épouse de Jean Vilar, grand comédien de théâtre et de cinéma, metteur en scène, créateur du Festival d'Avignon et directeur national du théâtre populaire ; ce dernier lui offre un emploi de photographe. C'est d'ailleurs au théâtre populaire qu'elle fait la rencontre de deux comédiens, Silvia Monfort et Philippe Noiret, les acteurs principaux de son premier film. Et c'est durant l'été 1954 qu'elle réalise son premier long métrage, *la pointe courte*, C'est un film « libre et pur », « miraculeux », écrira André Bazin. « *Le premier son de cloche d'un immense carillon* », prophétisera Jean de Baroncelli dans Le Monde.

« Tout le nouveau cinéma est en germe dans La Pointe courte — film d'amateur, tourné en 35 mm, avec des moyens de fortune, hors du circuit économique traditionnel. [...] Chronique néo-réaliste d'un village de pêcheurs et dialogue d'un couple qui fait le point. Toutes les caractéristiques de la jeune école du cinéma se trouvent réunies dans La Pointe courte et Alain Resnais, qui en fut le monteur, n'a jamais caché l'influence que ce film a eue sur lui. », écrit la Revue belge du cinéma.

Agnès Varda à une carrière cinématographique longue de 60 ans, elle créera jusqu'à la fin de sa vie. De ces œuvres majeures, on pourra relever, *La Pointe courte* (1955) son premier film, *Cléo de 5 à 7* (1962), *Ulysse* (1984, César du meilleur court métrage documentaire), *Sans toit ni loi* (1985, Lion d'or à la Mostra de Venise), *Jacquot de Nantes* (1991) en hommage à son mari Jacques Demi, autre grande figure du cinéma français, *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), *Les Plages d'Agnès* (2008, César du meilleur film documentaire) documentaire autobiographique et *Visages, villages* (2017) en coréalisation avec l'artiste contemporain français connu pour ces techniques de collage grandeur nature qu'il expose librement dans l'espace public.



1_ Voix féminine de la nouvelle vague :

Au cours des années 1950, la France a vu naître un mouvement artistique connu sous le nom de la nouvelle vague qui s'inscrit en opposition au style traditionaliste du cinéma d'après guerre (1945). Tout commence lorsque la jeune critique de la revue « les Cahiers du Cinéma » décide de tourner leurs premiers travaux cinématographiques. En effet jusqu'alors le cinéma était régi par de grands metteurs en scène et par une école qui considérait le cinéma comme un support littéraire, adaptant les œuvres classiques comme Maupassant entre autres, et non comme un art à part entière. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Demy, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Éric Rohmer et comme unique femme, Agnès Varda vont inventer un nouveau langage cinématographique, en bousculant les règles du cinéma et en inventant le cinéma d'auteur, rompant ainsi avec l'esthétisme et les beaux dialogues empruntés au théâtre et à la littérature.

Les réalisateurs de la nouvelle vague, mettent au second plan la cohérence narrative imposée pendant des années, pour jouer avec le langage cinématographique le plus pur. L'un des objectifs premier est de revenir à cet esprit artistique des débuts du septième art, pour eux, le cinéma doit être plus conscient de sa propre nature, et non pas utilisé comme un média-support n'ayant rien à dire au spectateur. Ils préfèrent tourner dans des endroits réels, le plus souvent en extérieur, plutôt qu'en studio. La lumière naturelle est privilégiée dans un souci de réalisme. Le son est aussi enregistré en direct, chose inhabituelle jusqu'alors. Les histoires

sont simples et parfois autobiographiques, comme dans les « 400 coups » de François Truffaut. Les réalisateurs de la nouvelle vague utilisent la caméra portée, rompant ainsi avec les plans fixes des studios et créant une proximité avec le spectateur ; ils utilisent également les plans séquences et se permettent les ellipses dans le montage. Ils introduisent les dialogues improvisés par les acteurs, créant ainsi une spontanéité et une authenticité recherchées. La nouvelle vague a vu naître quelque uns des plus grands acteurs du cinéma français, comme entre autres, Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau ou encore Jean-Paul Belmondo, alors acteurs débutants ou très peu connus. Les innovations stylistiques au sein de la nouvelle vague sont également dues au manque de moyen financier de ces réalisateurs en herbe, une contrainte qui leur permettra d'être plus inventif et de créer un style nouveau qui ne cesse d'inspirer encore. Nous avons presque toujours identifié Agnès Varda avec François Truffaut, Jean-Luc Godard ou Claude Chabrol, comme référents de la nouvelle vague, mais avant que ces messieurs ne tournent *Les 400 coups* (1959), *A bout de souffle* (1960) ou *Le beau Serge* (1958), Agnès Varda avait déjà réalisé en 1954 son premier film *La Pointe Courte*, véritable précurseur stylistique du mouvement.

C'est donc, Agnès Varda qui dans son premier film invente ce nouveau style, se rapprochant du cinéma vérité, filmant en extérieur et avec des acteurs amateurs. Elle sera l'une des premières à filmer non seulement avec cette liberté d'expression, mais aussi cette liberté technique, tant caractéristique de la nouvelle vague. Parmi ses longs métrages, se détache « Cléo de 5 à 7 » (1962), considéré comme l'une des œuvres phares de la Nouvelle Vague, ce film apporte une réflexion sur l'amour de la vie, la vanité et la mort, mettant en scène une héroïne désagréable et égoïste loin des clichés sur la féminité. De même, le film « l'une chante l'autre pas » (1971-1977) a marqué un tournant, cette fois pour son contenu ouvertement en faveur de l'avortement, quand cette question restait encore tabou, elle signera d'ailleurs un an plus tard le manifeste des 343, appelant à la légalisation de l'avortement. Cet historique manifeste est une pétition parue en Avril 1971, rédigée par Simone de Beauvoir, il commence par ces phrases :

« Un million de femmes se font avorter chaque année en France. Elles le font dans des conditions dangereuses en raison de la clandestinité à laquelle elles sont condamnées, alors que cette opération, pratiquée sous contrôle médical, est des plus simples. On fait le silence sur ces millions de femmes. Je déclare que je suis l'une d'elles. Je déclare avoir avorté. De même que nous réclamons le libre accès aux moyens anticonceptionnels, nous réclamons l'avortement libre. »¹⁵.

¹⁵ Simone de Beauvoir, manifeste des 343

Les signataires (343 seront retenus mais la liste les dépasse largement) s'exposent à des poursuites pénales pouvant aller jusqu'à l'emprisonnement. De nombreuses personnalités comme Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, et Agnès Varda apporteront leur nom à la liste.

Agnès Varda a révolutionné sans équivalent le cinéma français à une époque où personne ne l'attendait. Elle n'appartenait pas au milieu cinéphile, n'avait vu que très peu de film auparavant et n'avait comme expérience que son regard aiguisé par l'objectif de son appareil photo, mais surtout c'était une femme, dans un milieu et une société où il était très peu accepté qu'une femme s'émancipe par un métier artistique. Et pourtant, elle a su s'imposer par son regard attentif et intuitif, qui a défié le langage cinématographique, par son humanité, son sens de l'humour et son énergie débordante. Agnès Varda avec plus de 40 films, parcourt l'histoire du cinéma en nous délivrant à chaque pas, des œuvres majeures du septième art.

2_un cinéma novateur :

Son premier film, « La Pointe Courte » (1954), ne ressemble à rien de connu jusqu'alors, nous sommes dans les années 1950, encore sous l'influence du cinéma traditionnaliste et aux prémices de la nouvelle vague. Jusque-là, Agnès Varda était surtout identifiée comme la photographe du Théâtre national populaire de Jean Vilar où elle y repèrera ses deux comédiens principaux, Silvia Monfort et Philippe Noiret. Cette proximité avec le théâtre, on la retrouvera particulièrement dans sa direction d'acteurs qui tend naturellement vers l'artifice, un effet qui sera renforcé également par l'utilisation de non-acteurs et qui loin de déranger, apportera une fraîcheur et une vérité encore jamais vu dans le cinéma. Agnès Varda fait un cinéma libre, loin des clichés et de la lourdeur des films d'alors. Cette fraîcheur vient sûrement de sa non expérience mais surtout de sa personnalité libre, téméraire et curieuse de la vie, curieuse des gens. La Pointe Courte, autoproduit et tourné de manière presque sauvage _caractéristique du style de la nouvelle vague_ est une œuvre étrange, sans aucune référence cinématographique, un ovni dans le cinéma qui inventera une nouvelle forme de filmer et de penser le cinéma, entre fiction et documentaire.

Agnès Varda est une femme curieuse et qui aime les gens, et c'est peut être, dans cette simple définition de sa personne que se résume son cinéma. Un cinéma féministe, proche des gens, qui touche par sa simplicité et son authenticité. Un cinéma inventif, libre de code. Agnès

Varda attache un intérêt particulier au montage, elle y mélange collage, voix off (souvent la sienne), rythme lent, portraits de visages empruntés à la photographie. Elle prend son temps, interrompt le montage pour tourner les images qui lui manquent ; c'est son grand luxe selon elle, être libre, anticonformiste, faire à sa manière sans dépendre d'une production ou d'une grande équipe de tournage. Les années 2000 ont été un grand tournant dans sa carrière. En effet la caméra numérique lui a apporté cette liberté de pouvoir filmer en petite équipe, ou même seule, d'être plus proche des gens et de capter cette réalité teintée d'imprévu, car comme elle aimait le dire, l'imprévu était son premier assistant. Un cinéma d'art et d'essai, poétique, engagé, intime, qui au-delà de simples images en mouvement, devient une histoire de vie, une déclaration de droit. Son cinéma à caractère social et politique du point de vue féminin, touche par sa simplicité et par cette recherche perpétuelle de capter dans les plus petits détails l'extraordinaire. Cinéma qui se situe dans la marge, cinéma d'avant-garde ou encore cinéma indépendant puisque indépendant du cinéma lui-même. Lorsqu'on lui demandait dans quel genre cinématographique elle se trouvait, elle répondait : « *Je fais un cinéma en mouvement. Je suis comme Mona* (personnage principal de « sans toit ni loi ») *je ne suis pas assise, je ne suis pas installée* ».

Agnès Varda conceptualise par sa notion de *cinécriture* une nouvelle vision du cinéma, plus globale, entière. Pour elle l'écriture ne se limite pas au scénario, c'est un tout, un ensemble qui part du concept : « *on peut penser un personnage longtemps à l'avance, d'une manière intuitive mais organiser ça en vue d'un film très précisément* » disait-elle, lorsqu'elle parlait de son personnage de *Cléo de 5 à 7*. Une écriture, qui part donc d'une idée, qui se concrétise par le scénario, mais qui ne s'arrête pas là. Selon elle, le tournage méticuleux mais cependant laissant place à l'imprévisible –qu'elle aime tant saisir– est également un élément d'écriture et pour finir, le montage, auquel elle se consacrera tout particulièrement à la fin de sa carrière. Agnès Varda affirmait au sujet de la cinécriture:

«C'est un morceau de vie, faire un film, puis l'accompagner. C'est le cinéma d'auteur, responsable de tous les choix: Quels sujets, quelles caméras, quel montage, quelle affiche, quelle façon d'accompagner le film. C'est ça la cinécriture¹⁶».

« J'ai lancé ce mot (cinécriture) et maintenant je m'en sers pour indiquer le travail d'un cinéaste. Il renvoie à leurs cases le travail du scénariste qui écrit sans tourner et celui du réalisateur qui fait sa

¹⁶ «Entretien avec Agnès Varda» (Propos recueillis par Réal La Rochelle) dans 24 images, no 105, hiver 2001, p.9.

mise en scène. Cela peut être la même personne mais la confusion persiste souvent. J'en ai tellement assez d'entendre: C'est un film bien écrit, sachant que le compliment est pour le scénario et pour les dialogues. Un film bien écrit est également bien tourné, les acteurs sont bien choisis, les lieux aussi. Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage ont été sentis et pensés comme les choix d'un écrivain, phrases denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes, alinéas, parenthèses, études continuant le sens du récit ou le contraignant, etc. »

Par cette vision, elle s'inscrit comme une artiste touche à tout, variant les supports et les arts, tantôt vidéaste, tantôt réalisatrice de fiction, tantôt de documentaire, ou encore plasticienne. Une artiste conceptuelle, se rénovant à chaque projet, sans règle et sans limite.

3_ un cinéma engagé :

Agnès Varda était une artiste et cinéaste qui a non seulement fait partie de la nouvelle vague, mais qui a été aussi pionnière dans le cinéma féministe. Comme nous venons de le voir, en signant le manifeste des 343, elle est l'une des personnalités célèbres à s'impliquer par son nom et au-delà de son métier, à la cause féministe. Lors d'une interview télévisée, elle disait d'ailleurs :

« Oui, bien sûr, je suis féministe. Dans l'histoire, chaque fois qu'on fait un pas en avant, on fait un pas en arrière. Mais si nous comparons la situation des femmes au début du siècle dernier avec celle d'aujourd'hui, il y a un grand progrès : nous nous sommes battus pour des choses de base comme le droit d'avoir des enfants désirés. En ce qui concerne le cinéma, si vous regardez le nombre de réalisatrices qui étaient là quand j'ai commencé, il y en a maintenant 50 fois plus. Ou des femmes à des postes de responsabilité, dans la politique ou dans la magistrature... On peut en discuter beaucoup, mais les choses avancent. Mais il ne faut pas s'arrêter ! Dans Visages village, par exemple, nous avons parlé aux dockers du Havre, des hommes très masculins, des lutteurs, qui ont fait la grève, mais je leur ai demandé pour les femmes. Et ils disent que leurs préjugés ont changé... Le féminisme aujourd'hui doit être fait avec les hommes, c'est difficile, mais c'est ce qui est intéressant. »

Féministe dans la vie et féministe derrière la caméra, elle signera dès le début de sa carrière, deux grands films « Cléo de 5 à 7 » (1962) et quelques années plus tard « l'une chante l'autre pas » (1971-1977), dont les protagonistes sont des femmes et dont leurs préoccupations premières ne sont nullement liées, à prime abord, à un homme. Ce sont des films *female gaze* –concept que nous développerons dans le prochain chapitre– car le regard

n'est jamais voyeuriste, la femme ici n'est pas objet de désir. Agnès Varda nous fait partager des expériences singulières féminines, sans faire de ses protagonistes des objets mais au contraire en les positionnant comme sujet. Chez Agnès Varda, la femme est au centre du récit, elle thématise principalement dans ses films la quête identitaire et s'intéresse étroitement à la réalité quotidienne des femmes de son époque. En incorporant les préoccupations de société, le cancer et la guerre d'Algérie dans *Cléo de 5 à 7*, le droit à l'avortement et la libération de la femme dans *l'une chante l'autre pas* ; ces dimensions socio-politiques qui entourent, épousent, personnalisent ses personnages, élèvent les films de Varda de la simple appellation « film féministe » ou « film de femme ». Comme de nombreuses cinéastes, elle s'oppose aux stéréotypes et préfère l'individualité et un cinéma plus poétique jouant avec les genres. Les films de femmes ont la particularité de faire émerger de nouvelles formes de personnages capables de faire « bousculer les stéréotypes dans lesquels la représentation ne cesse de s'enfermer. » La femme devient « sujet » du film, faiseur de sens et non plus strictement objet du désir masculin. Les réalisatrices vont ainsi remettre en cause les stéréotypes phallogocentriques de la société occidentale en se réappropriant et en redéfinissant les notions d'identité et de sexualité féminine. Par le biais de personnages féminins en crise identitaire, elles vont exprimer ce besoin d'affirmer une vérité sur la condition des femmes et sur leurs véritables désirs.

Dans « sans toit ni loi » (1985), elle traitera la marginalité en choisissant un personnage féminin et en utilisant un ton presque documentaire. Elle révolutionne le genre cinématographique et crée du fond dans la forme en réalisant un film totalement marginal par ses choix de mise en scène, par le traitement des personnages et par la distorsion dans le genre cinématographique. La carrière d'Agnès Varda est aussi parcourue de courts-métrages et de films documentaires à caractère engagé. On pourra relever « Black Panthers » tourné aux États-Unis en 1968 au cours de manifestation qui ont eu lieu durant le procès de Huey Newton, le leader du groupe d'activistes noirs, « Daguerrotypes » (1975) un téléfilm sur les petits commerçants d'une rue parisienne, « Murs Murs » film documentaire de 1981 sur les peintures murales d'artistes californiens.

Agnès Varda a déjà plus de 70 ans lorsqu'elle filme « les glaneurs et la glaneuse », un documentaire original, subjectif, sur la surconsommation et le recyclage. Elle nous offre une fresque sociologique sur cette forme de vie, le nouveau glanage, sur ces gens qui ramassent les fruits et légumes laissés par les autres, qui récupèrent, réutilisent, ne gaspillent pas, par

nécessité chez les uns par choix chez les autres. Elle filme des personnes d'âges et de régions différentes. Elle filme au hasard des rencontres et des sensations, commence le montage puis tourne à nouveau, à la recherche d'images qu'elle ramasse telle une glaneuse. Par son intelligence, sa sensibilité et son intuition des gens, elle nous donne encore une fois une leçon de cinéma. Agnès Varda s'amuse ; son film, libre et personnel, nous touche par sa simplicité parfois naïve et ce doux équilibre entre légèreté et profondeur. Car Agnès Varda a aussi ce regard lucide, engagé qui dépasse le cadre du politique. Dans *les glaneurs et la glaneuse*, c'est un film réflexif qu'elle nous propose, tant sur le fond que sur la forme.

Tout au long de sa carrière, Agnès Varda n'a cessé de nous livrer des œuvres engagées, mais son engagement va bien au-delà de la propre dimension socio-politique. De par sa vision même du cinéma et de par sa manière de filmer, de par sa façon de traiter ses sujets, elle conscientise le spectateur, bouscule les normes, inspire à la création, inspire à la liberté.

L'importance de son travail est telle qu'en 2017 l'Académie d'Hollywood a reconnu son œuvre avec un Oscar honorifique pour sa carrière. L'Académie italienne l'a également récompensée à la Mostra de Venise d'un Lion d'Or, tandis que l'Académie espagnole au Festival de San Sebastian lui a décerné le Prix Donostia. Avec Jane Campion elle est, à ce jour, la seule femme à avoir reçu la palme au festival de Cannes. Lors de la remise des prix des oscars, durant son discours, elle nous raconte sa manière de travailler, elle nous parle de son obsession à toucher l'essence du cinéma à raconter des histoires avec l'école de la modestie. Elle parle des difficultés financières à l'heure de produire ses films. C'est un discours plein d'espoir et d'encouragement dédié à la jeune génération. Un encouragement à faire un cinéma libre, loin des paillettes Hollywoodiennes. C'est un discours léger mais engagé car chez Agnès Varda l'un ne va pas sans l'autre.

4_ Portrait(s) de femme(s)

Agnès Varda nous offre tout au long de sa carrière une vaste fresque de la représentation de la femme occidentale. Des femmes de toutes origines sociales et culturelles, de tous âges, exerçant les métiers les plus variées et qui abordent les thèmes et préoccupations de leur temps ; libération de la femme, émergence des SDF, surconsommation... Son premier grand succès, « Cléo de 5 à 7 » offre un rare exemple de film des années 1960 dans laquelle le récit est uniquement pris en charge par des femmes au détriment des figures masculines. Agnès Varda parlait de son film comme étant : « *un portrait de femme situé dans un*

documentaire décrivant autant la femme que son comportement personnel » un peu plus tard en 1977 elle dira lors d'une interview télévisée : « *il faut redonner aux hommes la place qu'ils ont dans la vie des femmes, c'est à dire pas la première place* ».

Cléo de 5 à 7, est le premier film où une femme que l'on regarde, que l'on observe comme spectateur pendant une heure et demie, se met tout à coup à regarder les gens et cesse tout simplement d'être l'objet du regard. Nous y reviendrons un peu plus en détail dans l'analyse filmique, cependant, le personnage de Cléo n'a rien de féministe, tout le contraire, c'est une femme égocentrique, superficielle qui ne se soucie ni de la cause féministe, ni de personne d'ailleurs, mise à part elle-même. Cependant la dimension féministe domine dans la mise en scène et par le simple sujet du film en lui-même. Lauren Elkin écrivait « *Godard a dit un jour : Tout ce dont vous avez besoin pour un film, c'est d'une fille et un flingue. Agnès Varda démontre qu'une fille suffit.* »¹⁷ Comme le faisait remarquer Laura Mulvey en 1975 :

« (...) selon les principes de l'idéologie dominante et les structures psychiques qui la soutiennent, le personnage masculin ne peut endosser le rôle d'objet sexuel. » « Par conséquent, la division entre spectacle et récit conforte l'homme dans le rôle actif de celui qui fait progresser l'histoire, qui agit. » « Il est le médiateur du regard du spectateur, celui par qui ce regard est transféré de l'autre côté de l'écran, ce qui permet de neutraliser le caractère extra-diégétique représenté par la femme-spectacle. »

Avant même l'invention du Male gaze, théorisé par Laura Mulvey dans son article « Visual Pleasure and Narrative cinema » paru dans la revue britannique *screen* en 1975, Agnès Varda impose un cinéma différent. Elle propose une nouvelle écriture cinématographique instituant un spectateur alternatif, dans une vision féministe. Deux éléments fondamentaux définissent le *regard féminin* de Varda, en premier lieu, l'utilisation du mouvement. Ses héroïnes sont constamment en train de bouger. Et ensuite, leurs corps filmés, sont en transformation. Elles demeurent toutes insaisissables.

Lauren Elkin écrit à propos des personnages de Varda : « *je crois que les films de Varda nous disent que rien n'est jamais statique, qu'aucune situation n'est jamais figée* »¹⁸

Cléo déambule dans les rues de Paris, la caméra la suit en caméra portée, nous traversons les rues, nous entrons dans les cafés, nous suivons le personnage comme si nous étions dans un documentaire, le regard du spectateur n'est pas voyeuriste, les gros plan de

¹⁷ Lauren Elkin, *Flâneuse*, trad. De Frédéric Le Berre, Hoëbeke, 2019, p275

¹⁸ Lauren Elkin, *op.cit*, p279

Cléo apparaissent à travers son propre regard lorsqu'elle se regarde dans les miroirs. Agnès Varda s'inscrit déjà à contre-courant, montrant une autre façon de filmer le corps de la femme, en s'éloignant des stéréotypes et des schémas du cinéma classique. Le concept de *female gaze* ou *regard féminin*, est un regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran.

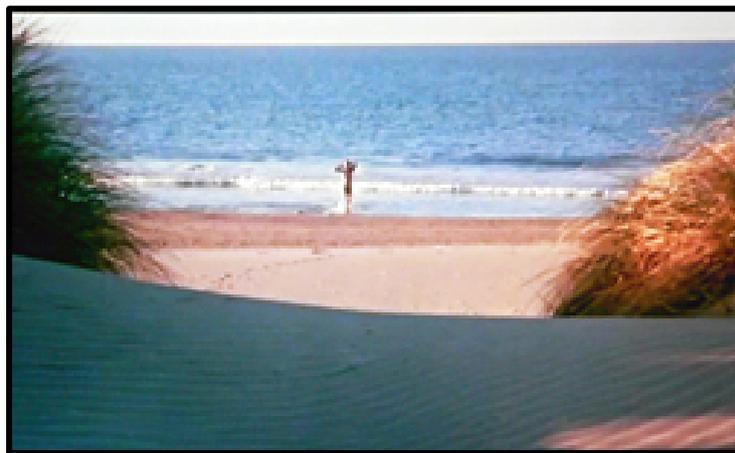
« Ce n'est pas un regard créé par des artistes femmes, c'est un regard qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience. Pour le faire émerger, les cinéastes ont dû tordre le corps de la caméra, inventer et réinventer une forme filmique afin de s'approcher au plus de l'expérience des femmes »¹⁹

Toujours dans *Cléo de 5 à 7*, il y a une scène particulièrement parlante concernant le concept *female gaze* et la représentation du corps féminin à l'écran. Lorsque Cléo entre dans l'atelier de sculpture pour rejoindre son amie Dorothée, modèle, se joue alors un jeu de regard entre celui de la protagoniste sur le corps de son amie et le regard des artistes sculpteurs sur leur modèle. Se rajoute à ces différents points de vue, une succession de corps modelés, sculptés par les différents artistes. Dans cette séquence le corps féminin se trouve à sa juste place et échappe au morcellement habituel. Le corps sculpté ici incarne une beauté formelle déssexualisée, abstraite, idée renforcée par le dialogue de Dorothée : « Quand ils me regardent, je sais bien qu'ils cherchent autre chose que moi, une forme, une idée, je ne sais pas... ». Déjà en 1962, Agnès Varda nous dit que le corps féminin est multiple et que l'on peut le filmer sans l'érotiser.



¹⁹ Iris Brey, le regard féminin, une révolution à l'écran, ed de l'olivier, 2020

Dans « sans toit ni loi » 1985, la première fois que l'on voit Mona, l'héroïne du film à l'écran, elle est seule, nue et en mouvement, sortant de l'eau. On voit le corps de Sandrine Bonnaire –l'actrice interprétant le personnage principal– émerger de la mer dans une grande profondeur de champ. Dans la séquence suivante, on voit un homme regarder des cartes postales vulgaires de femmes nues, des images figées. La réalisatrice juxtapose ces deux scènes, pour renforcer ces deux formes de représentation de la femme. L'une sexualisant le corps féminin pour satisfaire le regard masculin, l'autre sans en faire un objet mais montrant la femme comme sujet, porteuse de sens. En incorporant la femme au centre du récit en tant que sujet et en tant que faiseuse de sens, Agnès Varda crée une nouvelle forme de subjectivité féminine, elle redéfinit une image, une pensée, une vision féminine qui implique la transformation des structures et des images de notre système de pensée.



Dans *L'une chante, l'autre pas* (1977) la réalisatrice nous raconte à travers le portrait de deux amies, les années de lutte pour la libération des femmes et le droit à l'avortement, ce besoin profond pour les femmes de contrôler leur corps. Par ce jeu en miroir, entre deux personnages que tout oppose, l'une rebelle et émancipée dès l'adolescence, l'autre subissant encore l'oppression masculine, Agnès Varda nous dévoile son côté militant. Le film sera documenté par des moments clés de la lutte féministe, comme la naissance du planning familial, les manifestations durant le procès de Bobigny où une jeune femme sera emprisonnée pour avoir avorté et puis par un discours habilement camouflé dans plusieurs chansons ludiques mais cependant subversives comme « *Mon corps est à moi* », « *Ni cocotte ni popote* ».



Dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), le film commence par la voix off de la réalisatrice introduisant le thème du documentaire puis on passe rapidement à sa propre image. Elle entre dans le champ de la caméra avec son bouquet d'épis de blé qu'elle troque contre une caméra numérique, revendiquant sa place de « regardeuse ». Le film bascule alors en un étrange mélange de portraits, celui des glaneurs, de cette économie parallèle, et celui d'un émouvant autoportrait de la réalisatrice. La femme c'est elle, dans un corps vieillissant. Elle filme ses mains en gros plan, puis ses cheveux gris qu'elle peigne maladroitement. Ce sont ses mains qui lui disent que c'est bientôt la fin. C'est encore une fois un film subversif que nous propose Agnès Varda, par ce refus du système dominant de représentation de la femme et par son dispositif narratif. Elle pose ainsi son corps, son image, sa voix, comme sujet autonome. C'est un « je » « actant » puisqu'elle détermine ses positions et son discours, elle conceptualise son image, son corps à l'intérieur de son propre système de langage.



Le regard féminin ou *Femal gaze*, filme les corps comme sujets de désir contrairement aux *male gaze* théorisé par Laura Mulvey dans sa critique du cinéma patriarcal, qui filme les corps –presque toujours féminin– comme objet de désir. Teresa Castro résume la pensée de Laura Mulvey en disant ceci :

«Le plaisir de regarder, propre au cinéma sa scopophilie innée, s'est construit sur l'objectivation de la femme. La constitution de cette dernière en tant « qu'être pour le regard » s'appuie sur des ressorts formel et narratifs : globalement, le personnage masculin s'assume comme moteur du récit et relais du regard spectatorial, tandis que le regard féminin, passif et réduit au statut d'icône, s'offre et est offert au spectacle, à la fois pour les autres personnages et pour l'ensemble des spectateurs. L'objectivation de la femme par des gros plans qui morcellent son corps stylisé, ainsi que par un système de champs/contrechamps entretenant voyeurisme sadique ou fascination fétichiste, constituent, en dernier instance une réponse à la menace qu'elle représente pour l'ordre patriarcal. »²⁰

Pour savoir si un film adopte un regard féminin, (*female gaze*), il existe le fameux test de Bechdel, qui par ses trois caractéristiques très basiques, à savoir, si il y a au moins deux femmes identifiées (on connaît leur prénom et/ou nom) qui parlent ensemble, et dont la conversation est sans rapport à un personnage masculin. Iris Brey propose son propre test de Female Gaze, formulé en 6 questions :

Est-ce que le personnage principal s'identifie en tant que femme ?

Est-ce que l'histoire est racontée du point de vue du personnage principal féminin ?

Est-ce que l'histoire remet en question l'ordre patriarcal ?

Est-ce que la mise en scène permet au spectateur ou à la spectatrice de ressentir l'expérience féminine ?

Si les corps sont érotisés, est-ce que le geste est conscientisé ?

Est-ce que le plaisir des spectateurs est produit par autre chose qu'une pulsion scopique (voyeuriste) ?²¹

Ces tests ont pour objectif de conscientiser le spectateur et de mettre en évidence la surreprésentation des protagonistes masculins et/ou au contraire la sous-représentation de personnages féminins.

²⁰ Laura Mulvey, « visual Pleasure and narrative cinema » scen, 1975 introduction de Teresa Castro

²¹ Camille Regache, « Female gaze, ce que vivent les femmes », 27 février.

« *Le regard des femmes, on ne le connaît pas* » écrivait Viviane Forester en 1976. C'est à partir des années 1970 que se créent des ateliers de femmes qui cherchent collectivement et individuellement un langage féminin et inventent de nouvelles façons de produire des images. Agnès Varda, associée à plusieurs femmes cinéastes, signe en 1974, dans la revue du cinéma/image et son, des textes militants qui interrogent la place des femmes dans le cinéma. Cette même année, le collectif *Musidora* dont elle en fait partie, organisera le premier festival de films de femmes pour parer aux réseaux de distribution qui refusent de projeter des films de réalisatrices. Ce même festival qui deviendra le festival international de films de femmes de Créteil.

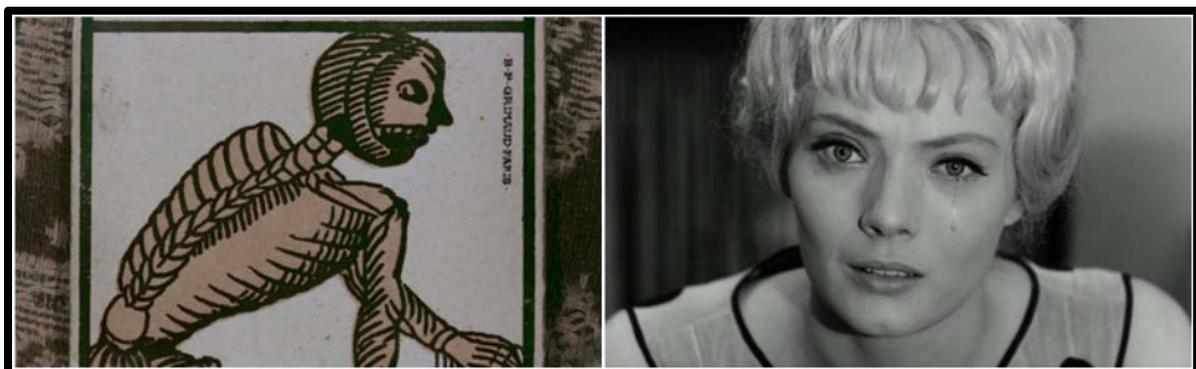
IV ANALYSE FILMIQUE:

« Cléo de 5 à 7 ou plus exactement de 5 h à 6 h 30, c'est un portrait de femme entre l'enquête et la quête de soi-même, entre la coquetterie et l'angoisse, entre l'apparence et la nudité. » (Agnès Varda)

Synopsis :

« Cléo, chanteuse de petit renom, attend le résultat d'une analyse médicale. Elle craint le cancer. Après avoir consulté une cartomancienne, elle entre dans un café, achète un chapeau et prend un taxi pour rentrer chez elle.

Son amant vient lui rendre visite. Puis elle reçoit son pianiste et son parolier. Elle répète une chanson. Cléo sort dans la rue. Son regard est constamment accroché par tout ce qui rappelle la maladie et la mort. Elle entre au café du Dôme, puis dans un atelier de peinture où son amie Dorothée pose nue. Dorothée emmène Cléo en voiture, elle doit porter un film à son copain Raoul qui est projectionniste. De la cabine, Cléo regarde un film d'humour noir. Cléo prend un taxi, puis se promène seule dans un parc Montsouris inondé de lumière. Elle rencontre Antoine, un jeune militaire qu'elle ne connaît pas. Tous les deux montent dans un autobus et descendent près de l'hôpital. Ils parlent longuement. Cléo trouve auprès d'Antoine le réconfort qui lui manquait. Un médecin communique le résultat de l'examen, avec des formules rassurantes toutes professionnelles. »²²



²² cinéma-français.fr

Dès les premières scènes, chez la cartomancienne, Agnès Varda introduit toute la trame fictionnelle de son récit, à la manière d'une tragédie grecque, allant jusqu'à évoquer le funeste dénouement qui guette son héroïne. Les plans de la prédiction _carte en gros plan_ sont les seuls plans en couleur du film, comme si le surnaturel, l'abstrait devenait réel alors que le récit construit en temps réel lui, au contraire, prenait des airs de fable. Le film fonctionne comme un conte, divisé en treize chapitres soigneusement minutés, rappelant les treize arcanes majeurs du Tarot de Marseille ; sa structure est d'essence littéraire et respecte les trois unités (de lieu, de temps et d'action), la réalisatrice joue avec les formes, les symboles et l'iconographie. De la « photo » en noir et blanc soigneusement travaillée, aux regards caméra, elle mélange le style documentaire à celui de la fiction, inventant ainsi un cinéma « Vardien » reconnaissable entre tous. Elle redéfinit les codes du cinéma en entremêlant des images de rue en caméra portée et des scènes sur-cadrées rappelant les tableaux impressionnistes. Cette manière subtile de filmer la réalité pour en extraire des images empruntées à l'esthétisme de la photographie ou de la peinture est l'une des caractéristiques les plus marquantes dans *Cléo de 5 à 7*. Le film est une peinture de la vie parisienne. De nombreuses références littéraires et picturales parcourent le film : Le nom des rues (Verlaine), certains cadrages rappelant des tableaux impressionnistes de Manet « *Chez Le Père Lathuille* » et « *Un Bar aux Folies Bergère* », l'évocation du café du Dôme, lieu emblématique qui rassemblait au début du XXème siècle des artistes comme Max Ernst, Picasso ou Gauguin ou encore les pelouses impressionnistes du Parc Montsouris.



1_ Regard féminin :

« *Le premier acte féministe d'une femme, c'est de regarder, de dire "d'accord, on me regarde, mais moi aussi, je regarde.* » (Agnès Varda)

Dans « Cléo de 5 à 7 », nous pouvons analyser trois étapes différentes de rapport au regard, qui vont structurer le film, dans un premier temps, Cléo est celle qui est regardée. Lorsque nous la suivons pour la première fois, dans les rues de Paris, nous pouvons apercevoir le regard des hommes qui se retournent à son passage, elle incarne la beauté féminine, l'objet du désir. De même durant la scène de taxi, un homme l'aborde par la vitre de sa voiture, mais cette fois-ci, Cléo a changé de posture, ce regard qu'elle recherchait au début du film n'a plus de sens, son évolution, sa métamorphose passe par cette inversion du sens du regard. Elle prend alors conscience de sa faculté propre de contemplation, elle déambule dans les rues de Paris, seule mais cette fois-ci, c'est elle qui regarde, qui observe. Puis finalement, une troisième dimension du regard se dessinera dans la dernière partie du film, lors de la rencontre avec le militaire, qui ne la regardera pas comme objet de désir, mais plutôt comme une alter-ego, en associant son regard au sien.

Cléo est une chanteuse qui doit son succès plus à son apparence physique qu'à sa voix, cet effet est amplifié par son attitude superficielle et vaniteuse dès les premières scènes du film, lorsqu'elle sort de la consulte de voyance et se regarde dans le miroir du hall de l'immeuble : « *Être laide c'est ça la mort. Tant que je suis belle, je suis vivante* ». L'annonce par la voyante d'une éventuelle maladie, remet en question sa capacité à être désirée et regardée. Dans la boutique de chapeau, elle adopte une attitude désinvolte, capricieuse et puérile. Dans son aspect physique, elle cumule les artifices de la star populaire: perruque, chapeau de luxe, parure en fourrure, maquillage, garde-robe excentrique et onéreuse, ce qui renforce sa nature d'objet de contemplation. Cléo aime être l'objet de tous les regards masculins. De même, l'omniprésence de miroirs dans son appartement, accentue cette vision narcissique. Elle est le produit d'un fantasme masculin standardisé. Agnès Varda ici peint une double critique, celui de la vision de la femme dans la société patriarcale et celui du regard subjectif au cinéma faisant de la femme un objet de désir. Cléo aime être désirée et regardée pour sa beauté mais la peur du cancer va la pousser à questionner ce regard en changeant de position. Le chapitre VI, celui où apparaît la chanson « sans toi » –que nous analyserons un

peu plus en détail plus tard– est une séquence pivot. Pour passer du statut de regardée à celui de regardante, Cléo va devoir se libérer de ses artifices de chanteuse. Sa métamorphose est d’abord physique, elle passe derrière un rideau pour se changer et renonce symboliquement à ce monde de théâtre aliénant. La symbolique est puissante, elle passe derrière le miroir, telle une « Alice au pays des merveilles » (Lewis Carroll, 1865), cette traversée va lui permettre de se confronter à l’intimité de son psychisme, et à la rencontre de son soi véritable. La matière du miroir avec sa connotation performative annonce, tout le long du film, cette transition, cette passerelle entre le monde du connaître et le monde de l’être.

« Ma différence avec les cinéastes de la Nouvelle Vague, c’est que j’ai toujours été plus intéressée par la structure d’un film que par son histoire. Pour Cléo, il s’agissait de relever le défi d’une narration contrainte par le temps et la géographie. » Ou comment raconter le (vrai) trajet d’un personnage en temps réel. Le tout en deux parties distinctes de quarante-cinq minutes chacune : dans la première, Cléo est regardée, dans la seconde, c’est elle qui regarde. »²³ (Propos d’Agnès Varda, Extrait article Télérama)

Cléo déambule dans les rues de Paris, seule, la première étape passe par la confrontation de son regard à celui des passants, puis Cléo devient observatrice, elle devient un des regards parmi la foule. Dans son appartement, alors qu’elle était encerclée par des miroirs lui reflétant son seul regard, dans le miroir d’une boutique elle le partage avec la foule. Dans cette seconde partie du film, la scène du café du Dôme se répète, mais maintenant ce ne sont plus des miroirs qui sont accrochés au mur mais des tableaux. Dans cette scène, Cléo semble chercher quelque chose, la caméra subjective nous fait regarder le décor du café par son propre regard, on la suit de dos (en caméra portée) se diriger à un jukebox, elle y fait jouer sa propre chanson, mais personne ne semble y prêter attention, en sortant du bar, elle cherche le regard des clients mais une fois encore personne ne la remarque. On comprend alors que notre héroïne en transition, cherche une fois de plus le regard des autres, ne pouvant se renvoyer le sien par le biais des miroirs.

²³ <https://www.telerama.fr/cinema/cleo-de-5-a-7-le-film-cheri-de-la-nouvelle-vague,110183.php>



Une autre séquence –que nous avons déjà analysé dans le chapitre précédent– celle de l’atelier de sculpture, apporte une profondeur sur le questionnement du regard. Ici le regard que pose le sculpteur sur le corps nu de Dorothee est fondamentalement différent de celui posé par les hommes sur la chanteuse. C’est un regard créatif de l’artiste, qui dépasse la vision voyeuriste alors que Cléo est prisonnière du regard que lui portent les hommes, elle en est l’objet et non le sujet comme Dorothee. Si nous analysons l’étymologie du prénom Dorothee nous pouvons remarquer qu’il est formé sur les racines doros (cadeau) et théos (Dieu). Dorothee livre son corps à l’artiste pour que celui-ci en fasse une œuvre d’art. La juxtaposition de ce regard avec les corps fait de plâtre à partir du modèle de Dorothee renforce cette idée de transcendance. Hormis le questionnement sur le regard du corps féminin et sa sexualisation, cette séquence est particulièrement importante dans le parcours psychique de Cléo, en effet lorsqu’elle sort de l’atelier, un de ses miroirs de poche tombe et se brise, c’est le symbole de sa prise de conscience des multiples potentialités du regard.

Le troisième regard correspond à la rencontre avec Antoine dans le parc Montsouris, où ces deux êtres apprendront à se connaître et à regarder dans la même direction. Seule avec lui, elle réalise que le regard est avant tout un échange. Cela se traduit par des scènes où le regard des deux personnages est cadré dans le même plan. Les deux regards se compénètrent et ont désormais la même valeur, il n’y a pas de regardant-regardé mais seulement deux personnes se cherchant et affrontant un destin incertain, tous les deux, regard face caméra, face spectateur. Comme l’écrit Fernando Usón : "*Varda réunit les deux thèmes fondamentaux du film : le miroir et la foule, c’est-à-dire la relation avec soi-même et avec l’environnement*"



« *Sans toi* » :

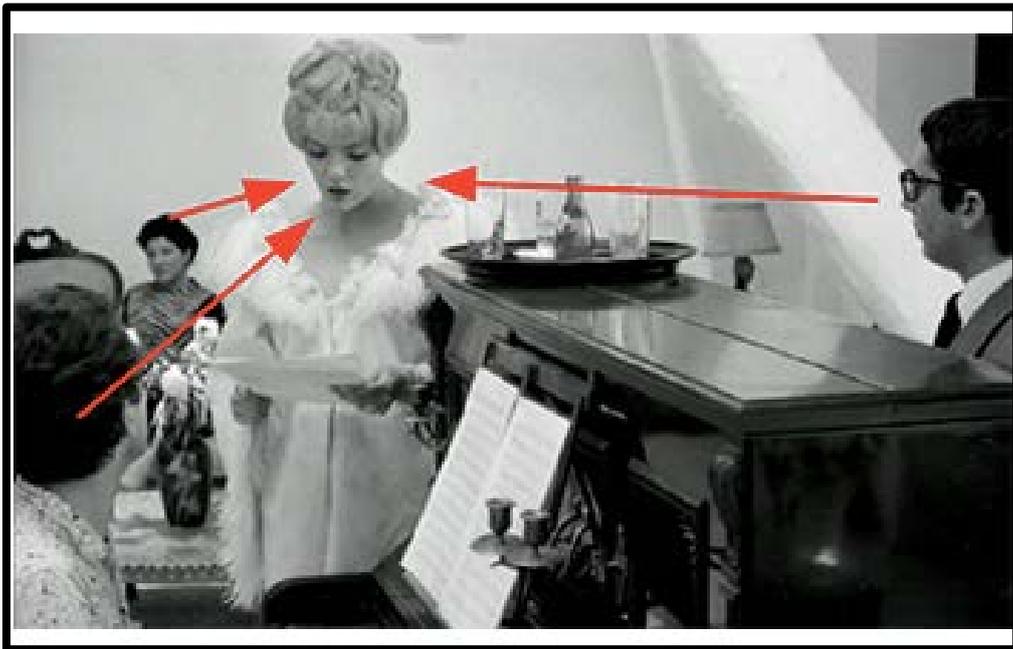
« Cette chanson, “*Sans toi*”, devait marquer le tournant qui lui fait prendre conscience de façon aiguë que s’il n’y a pas partage, communication avec les autres, amour des autres ou amour d’un seul d’ailleurs, aller vers la mort est encore pire. » (Agnès Varda)



Comme nous venons de l’analyser dans le chapitre précédent, le regard est au centre du récit, comme l’explique très bien Esteve Riambau, ce choc de regards "*ce sont trois points de vue dotés de connotations narratives distinctes (je regarde, elle regarde, nous la regardons) qui alternent constamment dans le film.*"

Dans cette scène qui fonctionne comme pivot, Cléo prendra conscience de sa condition de femme-objet et décidera de se confronter au regard des autres. Lorsqu’elle est seule avec Angèle dans son appartement, son regard est reflété dans les nombreux miroirs, elle s’y contemple, comme Narcisse, subjuguée par le reflet de son visage. Puis lorsqu’elle est avec les deux musiciens, elle devient le centre de tous les regards, d’abord les trois personnages la

regarde, puis la caméra se déplace autour d'elle, se rapproche et la filme en gros plan, regard caméra, c'est alors nous, spectateur qui l'observons. Dans ce plan frontal, les artifices de mise en scène précédents sont supprimés. Cléo apparaît comme nue, le contraste du noir et blanc vient ici renforcer cette mise en relief, le spectateur est subjugué par le visage opale de l'actrice et les paroles de la chanson. Le son est aussi très important dans cette scène, en effet, on passe d'une musique diégétique avec le piano de Michel Legrand (personnage de Bob) à une musique extra-diégétique plus puissante au moment du dernier couplet « Belle en pure perte... » C'est durant cette chanson qu'elle prend conscience de ce monde de théâtre, de l'éphémère de sa beauté et de la superficialité de son existence : « *combien de temps dure-t-elle ?* (Se référant à la chanson). *C'est vous qui faites de moi une idiote, une poupée de son...* ». Jusqu'alors, lorsqu'elle passait devant un miroir, Cléo ne pouvait s'empêcher de se regarder, sa pulsion narcissique était plus forte. Elle se regardait et oubliait les autres, mais après la chanson sans toi, s'opère alors une métamorphose, durant cette prise de conscience, nous suivons les déplacements de Cléo dans son appartement, nous observons son regard à travers les miroirs mais cette fois-ci Cléo ne se regarde plus.





2_ Analyse picturale:

Dans *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda soigne son cadre, la scène de la balançoire fonctionne comme un tableau jouant avec les profondeurs de champ et les symboles, elle nous renvoie aux références picturales du tableau de Fragonard « *Hasard heureux de l'escarpolette* » ou encore, inspiré du même, celui de « *la Balançoire* » d'Auguste Renoir. Symbole de la jeunesse, de la féminité et du désir, le seul mouvement de va-et-vient est explicite. Nous avons vu auparavant l'importance ou du moins l'évocation à plusieurs reprises de l'impressionnisme dans *Cléo de 5 à 7*, le café du Dôme, les paysages du parc Montsouris, ou encore l'étrange parallèle entre les tableaux de Manet « *Chez Le Père Lathuille* » et « *Un Bar aux Folies Bergère* » dans la scène du café du début du film. Cependant il me semble plus intéressant d'analyser le tableau de Fragonard, qui selon moi cristallise les thématiques abordées par la réalisatrice : les jeux de regard, le désir sur le corps féminin et la beauté.

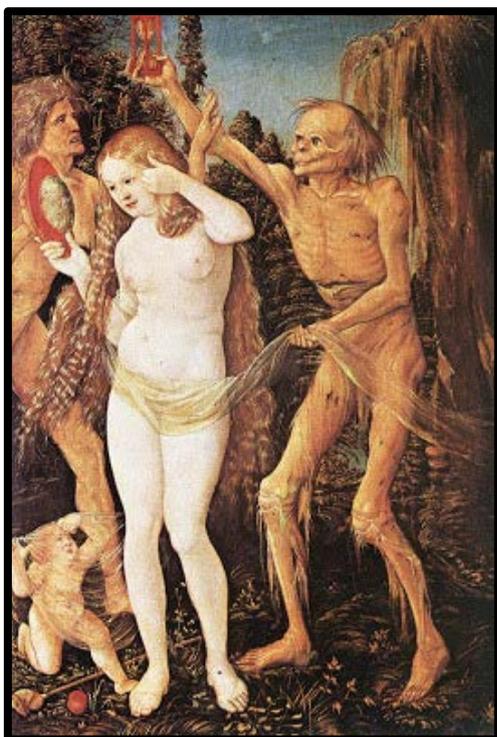


Dans la représentation de la balançoire, la sensualité occupe une place importante. En effet, dans *Les Hasards heureux de l'escarpolette* de Fragonard, la jeune fille est lumineuse ; placée au centre du tableau et éclairée par une lumière presque divine, on ne voit qu'elle et pourtant il est intéressant d'analyser les détails cachés pour mieux en révéler leurs connotations. Les points de regard sont très intéressants à analyser : Elle, avec son sourire espiègle, regarde le jeune homme positionné en dessous d'elle, qui lui, contemple ses jarretières, qu'elle dévoile par le mouvement de la balançoire. L'homme derrière elle, celui qui la pousse, ne semble pas voir le jeune homme placé en dessous d'elle, quant aux deux statues placées chacune sur un latéral, elles semblent communiquer entre elles ; l'ange de gauche, qui repose sur un socle composé principalement de femmes nues, fait un signe de silence à ceux de droite. Toutes les lignes obliques convergent vers le centre de la toile, la femme est au centre de tous les regards. La couleur rose pâle, ainsi que les détails des plis de la robe sont aussi très explicites de sens, ils représenteraient le sexe féminin, ces éléments sont mis en relief par le décor neutre d'arrière-plan. Dans la partie gauche du tableau la nature paraît plus fraîche, plus abondante, on pourrait l'interpréter comme le signe de la jeunesse. A droite, la végétation est moins présente, elle semble même presque fanée, signe de la vieillesse et de l'usure. De même dans la scène de la balançoire du film, le cadre est scindé

en deux, du côté gauche, la jeunesse et la beauté de Cléo, de l'autre, et un peu plus en arrière-plan, celui d'Angèle, plus âgée, sur la chaise à bascule. Toujours se référant à la beauté et au temps qui passe, nous pouvons également apercevoir dans le film d'autres éléments symboliques. Les fleurs sont introduites en arrière-plan, la réalisatrice s'amuse à nous laisser des pistes, une fleur fanée, un bouquet de rose, ces fleurs, lorsqu'elles sont sans vie, témoignent aussi du malheur à venir, mais, après la métamorphose de Cléo, une fois seule dans les rues de Paris, elle passera devant un fleuriste, ce qui pourrait représenter l'espoir d'un futur meilleur.

Un autre élément pictural présent dans cette séquence, est celui de Hans Baldung, *Les Trois Âges et la Mort*, (1510). Ce tableau que l'on retrouve en décoration dans l'appartement de Cléo, est une allégorie à la vanité et à la mort qui guette notre héroïne. Agnès Varda disait à propos des tableaux de Baldung Grien : *« ils sont très vite devenus le sens du film et son ressort: la beauté et la mort. [...] C'est la force de la peinture de proposer des œuvres qui peuvent devenir inspiration et rêverie continue »*.

La symbolique du temps qui passe est très présente dans le film et dans cette séquence en particulier, l'appartement est décoré principalement de miroirs mais aussi d'horloges ; dans les premiers plans de la séquence, lorsque Cléo se change, on entend seulement le son des horloges.



« Être simple spectateur des films d'Agnès Varda, c'est tout un plaisir: plaisir de l'image et plaisir du texte conjugués. Comme si la cinéaste faisait ses images comme on écrit une page de poésie. Comme si la cinéaste écrivait ses textes comme on compose une image ». (Claudine Delvaux, Revue belge du cinéma,)

Filmographie d'Agnès Varda :

La Pointe-Courte — Varda, Agnès — France — 1956
L'opéra Mouffe — Varda, Agnès — France — 1958
Du côté de la côte — Varda, Agnès — France — 1958
Cléo de 5 à 7 — Varda, Agnès — France; Italy — 1962
Le bonheur— Varda, Agnès — France — 1965
Les créatures— Varda, Agnès — France; Sweden — 1966
Loin du Vietnam — Klein, William — France — 1967
Black Panthers — Varda, Agnès — United States — 1968
Lions love — Varda, Agnès — United States; France — 1969
Nausicaa — Varda, Agnès — France — 1970
Réponse de femmes: notre corps, notre sexe— Varda, Agnès — France — 1975
Daguerréotypes — Varda, Agnès — France; Germany — 1976
L'une chante, l'autre pas — Varda, Agnès — France; Belgium; Venezuela — 1977
Mur murs — Varda, Agnès — France; United States — 1981
Documenteur — Varda, Agnès — France; United States — 1981
Sans toit ni loi — Varda, Agnès — France; Great Britain — 1985
Kung-fu master — Varda, Agnès — France — 1987
Jane B. par Agnès V. — Varda, Agnès — France — 1988
Jacquot de Nantes — Varda, Agnès — France — 1991
Les demoiselles ont eu 25 ans — Varda, Agnès — France — 1993
L'univers de Jacques Demy — Varda, Agnès — France; Belgium; Spain — 1995
Les cent et une nuits de Simon Cinéma — Varda, Agnès — France; Great Britain — 1995
Les Glaneurs et la Glaneuse — Varda, Agnès — France —2000
Deux ans après — Varda, Agnès — France —2002
Ydessa, les ours et etc. — Varda, Agnès — France —2004
Quelques veuves de Noirmoutier — Varda, Agnès — France —2005
La Rue Daguerre en 2005— Varda, Agnès — France —2005
La Petite Histoire de Gwen la bretonne — Varda, Agnès — France —2008
Les Plages d'Agnès — Varda, Agnès — France —2008
Visages, villages — Varda, Agnès coréalisé avec JR — France —2017
Varda par Agnès — France —2019

V_ ACTIVITÉS DIDACTIQUES :

En abordant un sujet aussi vaste tel que le cinéma, j'ai voulu orienter mes activités par niveau et ainsi proposer une évolution des thématiques entrevues dans ce TFM. Cela me permet également, de montrer tout l'éventail de possibilités qu'offre le cinéma en FLE, que ce soit à partir du niveau A1 jusqu'au niveau C1 et puis surtout pour centrer progressivement les thématiques développées dans ce mémoire.

Le développement des activités se fera à partir du courant méthodologique communicatif-actionnel et l'approche pédagogique par tâches. Chaque session suivra le même plan, en commençant par une activité d'introduction qui aura pour objectif de capter l'intérêt des élèves et de les motiver et ainsi, on identifiera le thème que l'on abordera, les activités suivantes aboutiront à une tâche finale.

Nous alternerons entre travail en groupe et individuel, pour finir dans certaines sessions, à une mise en commun et/ou un débat, prise de parole libre. Grâce au travail individuel, on favorise une réflexion sur les stratégies d'apprentissage. Le travail en groupe renforcera la cohésion du groupe et augmentera la coopération. Les élèves se sentiront alors plus motivés et en même temps responsables du processus d'apprentissage. Ils se montreront également plus sûrs et à l'aise au sein du groupe. On promouvra aussi, la lecture silencieuse, la production écrite et l'autoévaluation. Cette dernière répondra à une approche communicative, une autoévaluation avec laquelle les élèves vont pouvoir réfléchir sur eux-mêmes et sur leur travail personnel mais aussi, nous utiliserons une co-évaluation par le travail en groupe, cela obligera les élèves à collaborer pour effectuer les tâches demandées et pour réaliser le bilan des travaux en classe ; ils pourront s'évaluer entre eux à la fin de chaque activité.

SESSION 1_ Introduction au cinéma pour niveau A1/A2 (50 minutes)

Nous commencerons la session par une carte sémantique du cinéma. Chaque élève viendra à tour de rôle écrire un mot ou deux de vocabulaire au tableau. Une fois la carte terminée, nous pourrons la compléter par quelques questions orientées pour ajouter le vocabulaire manquant. (Sur les genres cinématographiques, sur les métiers du cinéma ou encore quelques aspects techniques comme les valeurs de champ selon le niveau de notre classe)

En activité 2, à partir d'affiche de cinéma, que nous distribuerons à chaque binôme, les élèves devront définir le genre du film et relever le plus d'informations possibles, comme le nom du réalisateur, du producteur, titre etc. Chaque groupe disposera d'une affiche différente et la présentera à ses camarades à l'oral.



Dans l'activité 3, nous distribuerons un texte découpé par date, sur l'histoire du cinéma. Les élèves toujours par groupe de deux devront relever les dates et les informations principales pour ensuite créer une frise historique.

1980 / 1990 - Le cinéma d'animation

Présent dès les débuts du cinéma, puis avec **Norman McLaren** dans les années 30 et 40, le cinéma d'animation obtient une reconnaissance avec le succès du film *Le Roi et l'Oiseau* de **Paul Grimault** (1979), et la découverte du cinéma d'animation asiatique à travers les films de **Hayao Miyazaki**.

1927 - Le cinéma parlant

Le Chanteur de Jazz d'**Alan Crosland** est considéré comme le premier film parlant de l'Histoire du cinéma.

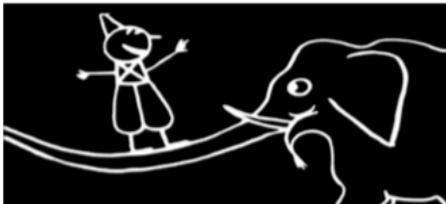
Pour finir, ils devront compléter la frise en associant des images de film aux dates, à la façon d'un puzzle. Cette dernière activité se fera en classe entière, ils devront ensemble se mettre d'accord sur le placement des images en défendant leur choix.



2009 - Numérique 3 D

Avatar de **James Cameron** est le premier long métrage entièrement réalisé et produit en numérique 3D.

Son succès mondial accélère la révolution numérique dans l'équipement des salles, dans le système de production et le contenu des films.



1908 - Premiers dessins animés

Le réalisateur français **Emile Cohl** (de son vrai nom Emile Courtet) est né en 1857. Il est considéré comme le premier réalisateur de dessins animés cinématographiques (sur pellicule).

En activité additionnelle, s'il nous reste du temps, nous pouvons proposer un jeu de mime toujours avec la thématique du cinéma. Chaque groupe d'élève (en binôme) devra faire deviner un sentiment écrit dans le titre d'un film, au reste de la classe.



SESSION 2 _Biographie d'Agnès Varda : pour niveau A2/B1 (50 minutes)

Pour commencer la session nous introduisons le thème par une série de questions concernant le cinéma (production orale). Est-ce qu'ils vont souvent au cinéma ? Combien de fois par mois ? Est-ce qu'ils aiment le cinéma ? Si non, pourquoi ? Quel est le titre du dernier film qu'ils ont vu ? Et le nom du réalisateur ? Est-ce qu'ils ont un réalisateur favori ?

Les élèves devront citer les réalisateurs qu'ils connaissent. Selon les réponses, nous pouvons introduire le sujet de la femme dans le cinéma en leur demandant de citer au moins deux réalisatrices. Nous pouvons également parler avec eux de « la nouvelle vague » mouvement cinématographique français des années 1960 pour finir par présenter très rapidement Agnès Varda.

Après avoir introduit la session, nous passons à une première écoute audio, que nous répèterons 2 ou 3 fois si besoin. En travail individuel, les apprenants devront relever les informations les plus pertinentes selon eux. Activité de compréhension orale.

<https://savoirs.rfi.fr/es/apprendre-enseigner/culture/agnes-varda-pionniere-de-la-nouvelle-vague/3>

Si les élèves le souhaitent, juste en dessous du podcast se trouve un quizz, nous pouvons leur proposer de le faire à la maison pour s'amuser.



The image shows a screenshot of a podcast player interface. On the left, there is a photograph of Agnès Varda, an elderly woman with short red hair, wearing a floral patterned scarf. Below the photo, the text reads: "La cinéaste française Agnès Varda. John Macdougall / AFP". The main content area on the right has a white background with black text. At the top, it says "#CINE" in red, followed by "#EL FRANCÉS EN LA ACTUALIDAD #NIVEL INTERMEDIO 1 (B1)". The main title is "Agnès Varda, pionnière de la Nouvelle Vague" in a large, bold font, with "#FAIT DU JOUR" below it. A subtitle reads: "Chaque semaine, entraînez-vous avec une série d'exercices autour d'un fait de l'actualité extrait du Journal en français facile." At the bottom of the player, there is a progress bar showing "01:11" and "01:39", along with icons for play/pause, volume, and download. Below the progress bar, there are two buttons: "TRANSCRIPCIÓN" and "LÉXICO".

Nous passerons ensuite à la transcription audio pour relever le vocabulaire et pour compléter la compréhension orale. (Voir ci-dessous)

C'est à Sète qu'elle tourne son premier long métrage en 1955, *La pointe courte*. Ce film, tourné en décors naturels avec un budget réduit, annonce la Nouvelle Vague. Sept ans plus tard, elle montre à Cannes son deuxième long métrage : *Cléo de 5 à 7*. Agnès Varda y impose son style artisanal, libre et audacieux. Engagé aussi. Celle qui signe en 1971 l'appel à la légalisation de l'avortement, tourne cinq ans plus tard la comédie musicale féministe *L'une chante, l'autre pas*. Elle n'aura de cesse ensuite de décloisonner les arts et les disciplines, alternant documentaires et fictions, courts et longs métrages, une quarantaine au total. Dans les années 2000, elle investit le champ de l'art contemporain, exposant à la Biennale de Venise, sans jamais cesser de tourner. C'est avec le jeune plasticien JR qu'elle tourne le documentaire *Visages villages* en 2017, l'année où elle reçoit un Oscar d'honneur à Hollywood.

Ensuite, à partir d'une biographie d'Agnès Varda, les élèves devront relever les dates clés et réaliser une fiche chronologique (Type de lecture balayage) Activité de compréhension écrite.



1- Agnès Varda

Née le 30 mai 1928 à Bruxelles d'un père grec et d'une mère française, Agnès Varda a grandi à Sète (Hérault). Elle a d'abord été photographe au TNP à l'époque de Jean Vilar avant de se lancer dans la réalisation, sans réelle formation.

En 1954, elle tourne un court métrage, *La Pointe Courte*. « Je n'étais répertoriée nulle part, je n'avais pas de carte professionnelle. Pour chaque film, il fallait une dérogation du CNC [Centre national cinématographique]. Je n'ai d'ailleurs obtenu ma carte que dix ans plus tard, après avoir tourné trois longs métrages et trois courts métrages. Je suis la réalisatrice n°2197. S'il y avait des numéros séparés pour les hommes et les femmes, j'aurais sans doute eu des numéros de la première dizaine. ». Elle participe à la Nouvelle Vague.

Elle réalise, entre autres, *Jacquot de Nantes* (1990), un hommage à son mari, Jacques Demy avec lequel elle a eu un fils, Mathieu Demy.

Depuis 2002, elle fait des installations vidéo.

Filmographie (extrait) :

- Cléo de 5 à 7 (1961)
- Sans toit ni loi (1985)
- Les glaneurs et la glaneuse (1999-2000)
- Les Plages d'Agnès (2009)

En Activité 3, les élèves devront écrire en binôme, une mini-biographie à partir des informations et du travail réalisé dans les deux activités précédentes. Activité de production écrite. Et pour finir, l'activité 4 consistera à une mise en commun. Chaque groupe lira sa mini biographie devant toute la classe pendant que les autres annoteront les informations qu'il leur manque. A partir de cette correction toujours en groupe de deux, ils devront corriger et compléter leur production.

SESSION 3 : Analyse d'une image picturale : B1

La session se divisera en deux parties. Une première pour analyser et décrire de façon objective l'image et l'autre pour exprimer ce que l'on ressent ou reçoit de l'image, c'est à dire une analyse plus subjective. Dans la première partie on travaillera sa structure, c'est à dire apprendre à définir un type d'image puis la décrire en utilisant le plus de vocabulaire possible.

Dans la deuxième partie nous travaillerons son contenu narratif, en analysant ce que l'image suggère et en répondant à ce type de questions (Qui? Où? Quand? Quoi? Que se passe-t-il? Que font les personnages? Imaginez ce qu'il s'est passé avant/ après etc.) Pour ensuite pouvoir exprimer les sentiments qu'elle évoque (joie, tristesse, peur), son message, le public visé, le but de l'image etc. Pour aider à l'analyse, nous distribuerons des fiches vocabulaires :

2. Le contenu narratif

2.1. Qui?
Peut-on identifier les personnages? A. quels attributs?

2.2. Quand et où?
Eléments référentiels renvoyant à un lieu et une époque donnés.

2.3. Quoi?
Identification de la scène représentée.

3. La mise en oeuvre

3.1. Les couleurs
Chaudes ou froides
Contrastées ou non
Effet éventuel de camaïeu, de dégradé
Multiples ou non
Complémentaires ou non

3.2. La lumière
Diffuse, diffractée, ou sous forme de point lumineux
Vive, éclatante, irradiante OU ténue, tamisée
Froide / chaude
La source :
interne : provenant d'un objet représenté dans le tableau (une bougie, une fenêtre...)
externe : provenant d'une source extérieure au tableau

3.3. Le mouvement
Analyser ce qui donne l'impression de mouvement :
- Position du corps, position du buste par rapport au torse et aux jambes
- Traitement des cheveux, des vêtements, des éléments naturels
- Traits de pinceaux
- Effets de contraste

3.4. Le relief
Y en a-t-il ou non?
Grâce à quoi? effet de contraste clair / foncé, lumineux / obscur
Le dessin est-il souligné?

Très gros plan

Gros plan

Plan rapproché poitrine

Plan ceinture

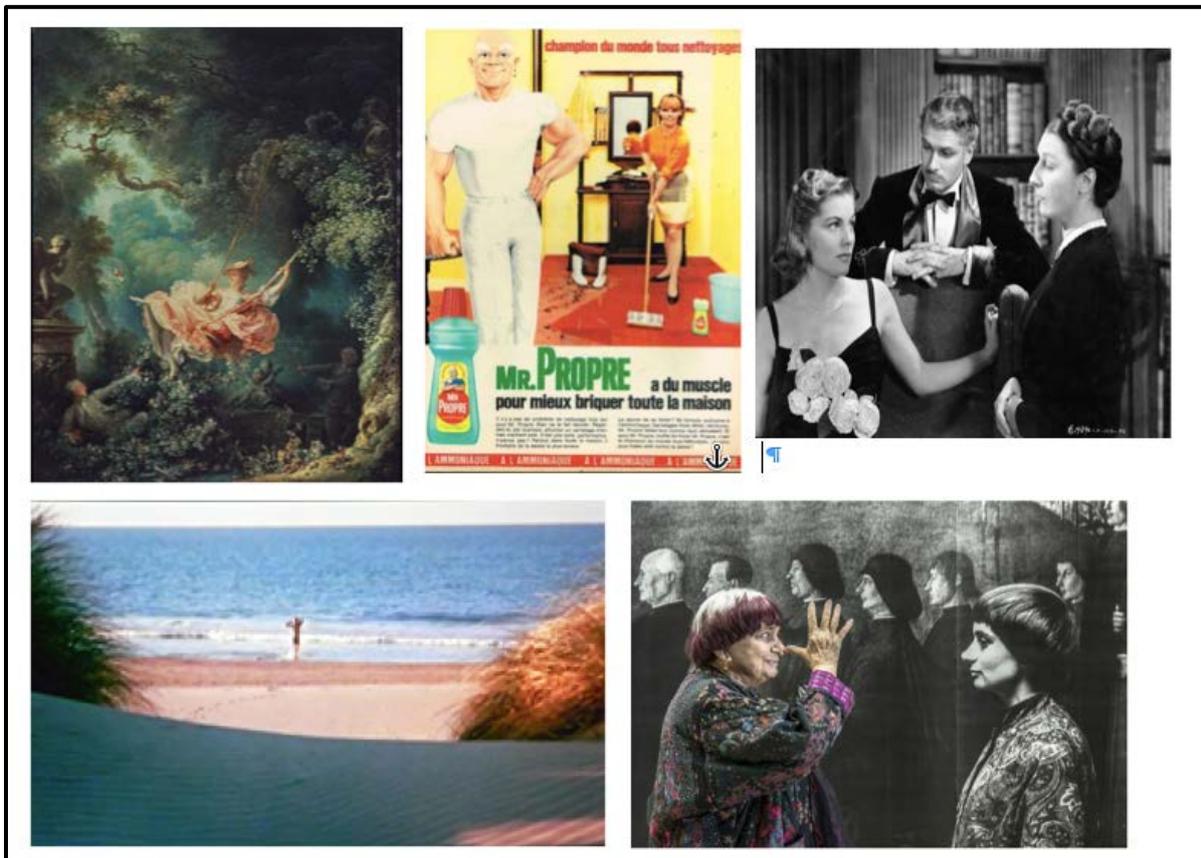
Plan américain

Plan moyen serré

Plan moyen large

Différentes valeurs de plan pour le cadrage d'un personnage à l'écran

Comme introduction, nous projetons au tableau plusieurs images et nous identifions ensemble de quel type d'œuvre il s'agit (publicité, affiche de cinéma, tableau, photographie). Nous amenons des indications sur les auteurs. Nous passons ensuite à la description. Nous organiserons la classe par groupe de deux. Chaque groupe aura une image assignée. (Exemple d'images ci-dessous)



Dans cette activité de production écrite, les élèves (par groupe de deux) devront structurer la description avec comme contraintes: les indications spatiales et en variant les constructions verbales (Nous voyons, on peut voir/observer, se tient, il y a, on remarque que). Ils devront décrire les objets et les personnages avec précision et indiquer quelles sont les couleurs dominantes, les formes (lignes, courbe), être attentif aux détails, décrire les attitudes, les mouvements et le nombre de personnages. (Une fiche complémentaire, cf en annexe, pourra, selon le niveau de la classe, être proposée).

Les élèves seront guidés par une série de questions auxquelles ils devront répondre.

Que voyez-vous ? Qui sont les personnages ? Où sont-ils ? Comment sont-ils habillés ? Quel est le paysage ? Les couleurs (chaude, froide) ? Qu'y-a-t-il au premier plan, deuxième, troisième... ?

Comme préparation à la deuxième partie, si l'installation de la salle nous le permet, nous demanderons aux élèves de compléter la fiche suivante (ci-dessous) en cherchant les informations sur internet. Cette activité peut être aussi proposée à faire à la maison.

II) Histoire :

1. Courte présentation de l'artiste :

.....

.....

.....

2. Contexte historique : Date de l'œuvre ? Que se passe-t-il historiquement à ce moment-là ?

.....

.....

.....

3. Contexte artistique : A quel mouvement, courant culturel ou artistique appartient cette œuvre ?
Quels sont ses caractéristiques essentielles ?

.....

Plan d'ensemble	Il montre un décor vaste, un espace important.
Décrire	Il décrit, informe, il situe l'action ou l'atmosphère. Il suscite une émotion esthétique ou suggère la solitude du personnage.
Plan général	Il réduit le champ, il montre le personnage de la tête aux pieds.
Situer	Il attire l'attention en distinguant un personnage de ce qui l'entoure. Il suggère le contexte sans lui accorder une place particulière.
Plan américain	Il réduit encore davantage le champ, il coupe le personnage au niveau des cuisses.
Attester	Il accorde une importance croissante au personnage. Il présente le personnage en action.
Plan moyen	Il resserre encore le champ et coupe le personnage à l'estomac.
Attirer l'attention	Il intensifie l'action en accordant une importance croissante aux gestes.
Plan rapproché	Il isole le personnage en le coupant au niveau des épaules.
Rendre manifeste	Il montre les réactions émotionnelles du personnage.
Gros plan	Il isole un objet, un visage. Il exprime la sensibilité, il fait communiquer le spectateur avec les sentiments du personnage.
Dramatiser, émouvoir	
Très gros plan	Il isole un détail. Il saisit un détail pour lui accorder une valeur symbolique ou fantastique.
Arrêter l'attention	Il porte l'émotion à son paroxysme.

Nous passons maintenant à la deuxième partie, il s'agit d'interpréter l'image et relever son contenu narratif. Toujours en possession de la même image, les élèves devront répondre à la question suivante en quelques lignes : Quelle est l'histoire racontée ? Puis grâce à l'explication des valeurs des plans (image ci-dessous) ils devront compléter leur présentation.

Une fois le texte écrit, les élèves devront inventer et donner un titre à l'image. Chaque groupe présente sa description maintenant complète au reste de la classe.

Chaque groupe expose donc sa version. Nous demandons ensuite à toute la classe l'intérêt de ces œuvres ? Si une image en particulier leur a évoqué un sentiment ? Pourquoi ? Si les élèves sont un peu timides, ou si l'expression orale ici, dans cette activité, ne fonctionne pas trop, nous pouvons choisir l'image de la publicité et leur poser des questions sur le contexte historique, si de nos jours ce type d'image se voit encore ? Quel est la symbolique ou le message caché de cette publicité ? Est-ce que cela les choquent ou pas ? Et s'il nous reste du temps nous pouvons approfondir l'analyse ensemble.

SESSION 4 : Analyse d'une séquence de film : Niveau B1/B2

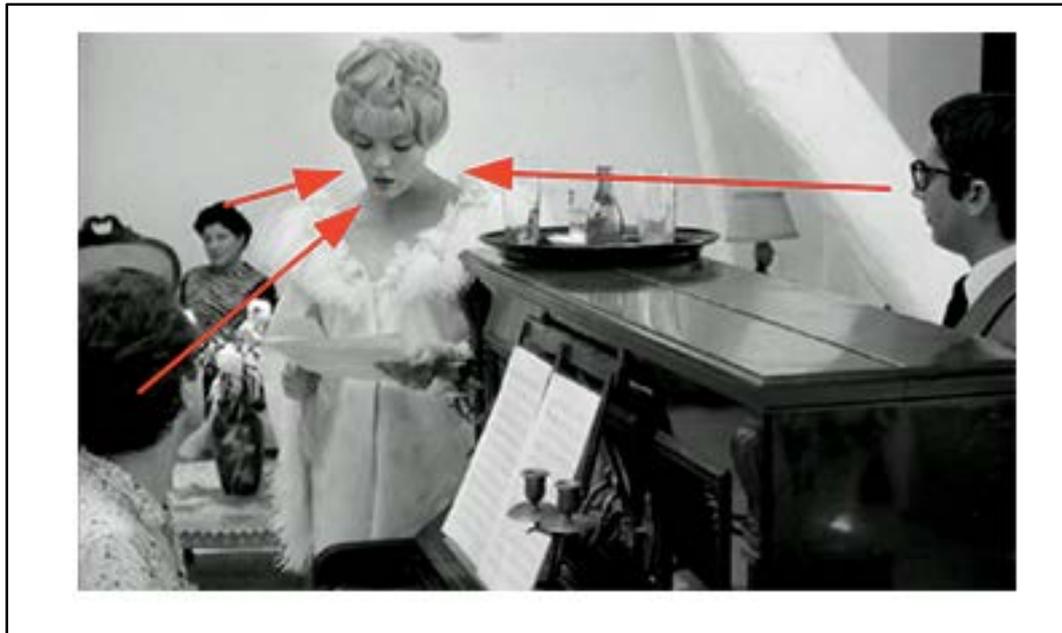
Cette session est dans la continuité de la précédente. Nous utiliserons les mêmes supports pédagogiques (fiche de vocabulaire). Nous commencerons la session par un quiz culturel autour du cinéma, qui nous servira à introduire le mouvement cinématographique « la nouvelle vague » ainsi que la réalisatrice Agnès Varda. <https://savoirs.rfi.fr/es/apprendre-enseigner/culture/agnes-varda-pionniere-de-la-nouvelle-vague/1>



Nous écouterons ensuite l'audio qui est un mini portrait de la réalisatrice et nous demanderons aux élèves de qualifier avec 4 adjectifs, le style d'Agnès Varda dans son film Cléo de 5 à 7.

L'activité suivante consiste à analyser une séquence en notant les valeurs de plan, les mouvements et en les interprétant grâce à la fiche vocabulaire de la session précédente. Nous mettrons l'accent sur les points de regards, le cadrage et les mouvements de caméra.

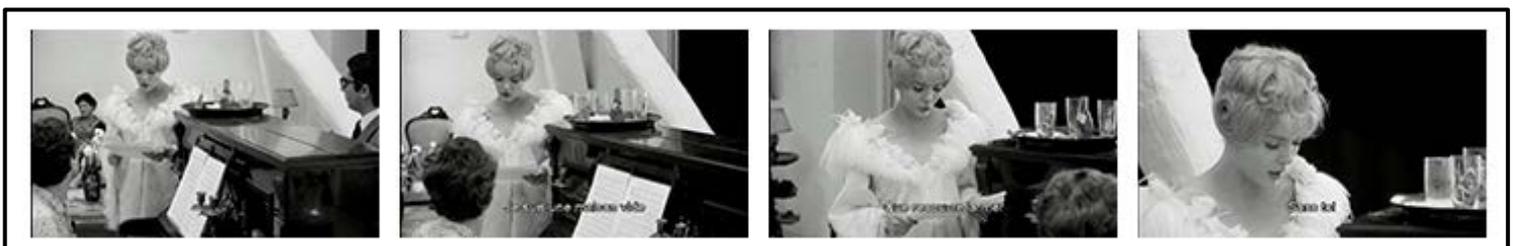
Nous visionnerons plusieurs fois la séquence afin que les élèves puissent relever l'enchaînement des plans, puis nous leur distribuerons un découpage qu'ils devront compléter en décrivant ce qu'ils voient et en interprétant le mouvement de la caméra et la valeur de plan. (Voir exemple ci-dessous)



Tous les regards convergent sur Cléo, elle devient le centre de tous les regards, d'abord les trois personnages la regardent, puis la caméra se déplace autour d'elle, se rapproche et la filme en gros plan, regard caméra.



Gros plan sur le visage de Cléo, il permet de mettre en relief le personnage, de la valoriser.



Panoramique à 90° vers la gauche, ce mouvement fait disparaître les autres personnages au fur et à mesure pour enfin se centrer sur le personnage principal.

Après avoir analysé la séquence, nous ferons une étude interprétative des paroles de la chanson « sans toi » dont les paroles sont d'Agnès Varda et la musique de Michel Legrand.

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

Nous demanderons aux élèves de relever dans le texte trois éléments en les séparant par des codes couleurs. En premier, ils devront détacher le thème principal de la chanson, ensuite identifier les deux peurs qu'elle évoque, et enfin noter le vocabulaire du portrait du personnage et expliquer ce que cela représente.

« Toutes portes ouvertes
En plein courant d'air
Je suis **une maison vide**
Sans toi, sans toi
Comme une **île déserte**
Que recouvre la mer
Mes plages se dévident
Sans toi, sans toi
Belle en pure perte
Nue au cœur de l'hiver
Je suis un **corps à vide**
Sans toi, sans toi
Non je n'ai pas le cafard
Morte au cercueil de verre
Je me couvre de rire
Sans toi, sans toi
Et si tu viens trop tard
On m'aura mise en terre
Seule, laide et livide
Sans toi, sans toi, sans toi »



Pour finir la session, nous pouvons présenter le tableau de Hans Balding « les trois âges et la mort » suivi d'une citation de la réalisatrice Agnès Varda à propos de ce tableau : « *il est très vite devenu le sens du film et son ressort* » les élèves devront justifier cette citation à l'oral par rapport au travail réalisé sur la chanson et l'analyse de la séquence.

SESSION 5_ Introduction au cinéma de la femme : niveau B2/C1

Cette session peut très bien se situer durant la semaine de la journée de la femme et nous permettra ainsi d'introduire le sujet de façon plus globale par une série de questions qui aideront les élèves à débattre entre eux des problématiques soulevées par le thème. Nous commencerons donc par contextualiser le sujet grâce à des questions générales d'abord, pour ensuite les questionner sur la place de la femme dans le cinéma. Les élèves devront (s'ils le peuvent) nous présenter une ou plusieurs réalisatrices. Nous projeterons ensuite des images de la femme dans la publicité, affiche de cinéma etc., dans le but évidemment de montrer l'utilisation abusive du corps féminin et amener la réflexion sur la sexualisation de la femme dans le cinéma. Cette introduction n'a pas de limite de temps, nous pourrions la prolonger si le discours est libre et si nos élèves se sentent inspirés par le thème de la séance.



Dans la deuxième partie nous amènerons une réflexion autour des questions suivantes : *Et est-ce-que les femmes font un cinéma différent ? Pensez-vous que les films de femmes sont différents des films d'hommes?* Justifiez votre réponse. Pourquoi les femmes ont-elles du mal à être reconnues par la profession d'après vous? Dans quelles autres professions les femmes ont-elles du mal à percer? Comment voyez-vous l'avenir pour les réalisatrices?

Après cette réflexion, nous distribuerons un petit dialogue qui explique brièvement le concept de « female gaze »

Deux jeunes femmes passent devant un cinéma de New York. L'une dit à l'autre :

– « Tu veux voir un film et te faire un pop-corn ?

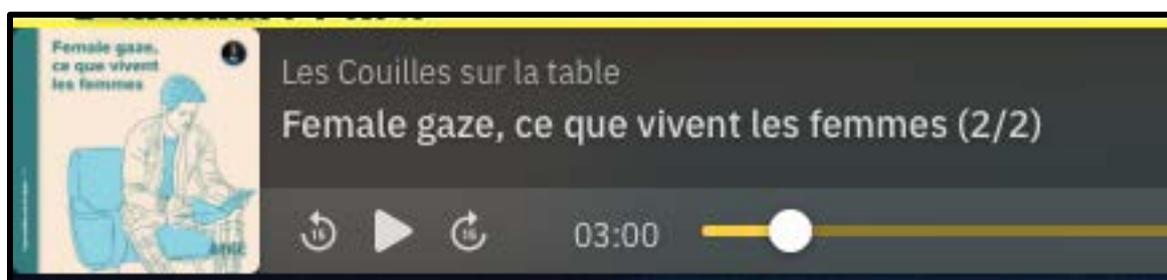
– Hum, je ne sais pas... J'ai une règle, tu vois : je ne regarde que des films qui répondent à trois exigences. Un : qu'il y ait au moins deux femmes ; deux : qu'elles aient droit à un dialogue ; trois : qu'elles parlent d'autre chose qu'un homme.

– Plutôt strict, mais l'idée est bonne.

– Tu parles ! Le dernier que j'ai pu voir comme ça, c'était Alien... »|

On continue le débat après avoir lu le dialogue. Est-ce qu'ils ont vu un film qui répond à ces trois règles simples. Par groupe de deux, ils devront alors continuer le dialogue en racontant l'histoire du film et en justifiant en quoi ce film est différent des autres. (Préparation en binôme et présentation du petit dialogue devant la classe).

Dans la même thématique, nous allons proposer une activité de compréhension orale. A partir du podcast : <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/female-gaze-ce-que-vivent-les-femmes>



Nous écouterons les 3 premières minutes de ce podcast, à plusieurs reprises. Les élèves devront alors rédiger une définition du « female gaze ». On leur laisse 10 minutes durant lesquelles le professeur passera de table en table pour aider les apprenants si besoin. Une fois la rédaction terminée, on demandera à un élève de présenter sa définition aux autres, pour ensuite en discuter tous ensemble et voir si tout le monde à la même définition.

Dans la dernière activité, nous expliquerons le concept de phénoménologie qui a été abordé dans le podcast que nous venons d'écouter et nous leur présenterons deux affiches de film de la même époque et appartenant au même mouvement « la Nouvelle Vague », « *Cléo de 5 à 7* » (1962) d'Agnès Varda et « *le Mépris* » (1962) de Jean Luc Godard .



Nous interrogerons alors les élèves sur ce qu'ils ressentent par rapport à ces deux affiches et nous les analyserons ensemble. Si nous avons plus de temps nous pouvons répéter cette analyse en diffusant deux scènes mythiques de ces deux films et analyser ensemble la place de la femme et la représentation du corps nu.



CONCLUSIONS :

La question de l'identité et plus particulièrement de « l'identité *féminine* » est au cœur de ce TFM. Après avoir analysé la théorie des « gender et cultural studies » et questionné la place du genre dans le cinéma classique, nous nous sommes intéressés au parcours cinématographique d'une des plus grandes réalisatrices françaises. Agnès Varda a tourné avant, pendant et après la vague féministe. Elle réinvente dans les années 1960 avec son deuxième film, une façon de filmer les corps et apporte une réflexion sur le regard de la femme à l'écran. Un cinéma féminin hors des sentiers battus du féminisme puisqu'elle questionne l'image, le cadre et la représentation plus que le propos féministe. Et cependant c'est par ces réflexions même qu'elle se place au centre de la théorie de Laura Mulvey avec son concept de Male gaze (regard masculin). A travers ses films nous avons tenté de capter ce regard féminin à l'écran, ce contrepoint visuel qui se superpose à l'histoire racontée. En effet Cléo de 5 à 7 n'est pas un film féministe ou féminin parce que son personnage principal est une femme, mais bien parce que sa façon de filmer bouscule la représentation classique de la femme, et nous renvoie à nous spectateur, une autre expérience sur le corps à l'écran. Si on réalise le test de Bechdel ou D'Iris Brey, tous les films d'Agnès Varda respectent le contrat, tous adoptent un regard female gaze.

« Le cinéma des femmes est un cinéma qui redéfinit la chorégraphie classique du regard défini par Mulvey pour donner le regard aux femmes et qui travaille la structure traditionnelle du récit et les codes des genres dominants pour raconter ses propres histoires. »²⁴

La théorie féministe révolutionnera les analyses cinématographiques par son projet de dénoncer les stéréotypes qui conditionnent et cloisonnent les femmes dans leur genre. Dominique Château relève quatre dimensions fondamentales de la « *Féminist Film Théory* » : la critique idéologique, la méthodologie sémiotique psychanalytique, la lecture féministe des films et leur critique historique, le contre-cinéma. Dès les années 1970 en France, grâce à l'émancipation de la femme et à travers elle, les réalisatrices amorcent un tournant dans l'Histoire du cinéma, leur regard, précisément « féminin », fait écho aux revendications sociales assumées. Elles font « acte de résistance » en exposant un univers jusqu'alors jamais exploité ; celle des femmes pour ce qu'elles sont en tant qu'individus, exposant leurs désirs et leurs actions. Elles s'inscrivent dans « un contre-cinéma » en déconstruisant le mythe de

²⁴ Ginette Vincendeau, 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Edition, CinémAction, France, 1993.p158

« la femme-objet », fantasme du désir masculin véhiculé depuis trop longtemps dans le cinéma dominant.

Dans les années 1980 les femmes entrent dans le champ du cinéma dominant pour « atteindre des publics plus larges » et « gagner en pouvoir ce qui était perdu en contrôle de productions », mais aussi, « utiliser la culture dominante pour la critiquer de l'intérieur » et « faire des films articulant l'expérience des femmes. » Une nouvelle génération de femmes nourries aux *Identity Politics* des années 1980-90, réalisant des œuvres autour de l'identité sexuelle et/ou culturelle et du corps sans pour autant prendre le corps comme *matériau* de langage. Comme le note Sigrid Schade, ces artistes posent alors la question du médium pour interroger « la manière dont les femmes avaient été représentées dans les arts plastiques ». « La signification symbolique et idéologique de ces images » ainsi que « les constructions mythiques et spécifiques des médias utilisés. ». Cependant l'émergence de nombreuses cinéastes, ces dernières années, ne doit pas masquer les grandes difficultés qu'elles rencontrent encore pour s'imposer dans cet univers cinématographique, trop longtemps masculin. La production de films n'est rien sans la diffusion et la distribution, c'est en partie l'une des raisons qui amène certaines réalisatrices vers les cinémas indépendants et expérimentaux qui offrent une grande mobilité technique, (numérique, super 8, 16mm, 35mm) et un coût de production peu élevé ; mais c'est aussi et surtout pour exprimer un discours allant contre les dogmes du cinéma et du monde des médias.

Cette étude sur le cinéma féminin et tout particulièrement sur le cinéma d'Agnès Varda m'a permis de pouvoir proposer des activités didactiques très diverses et ce à tous les niveaux. L'image est omniprésente dans notre société, c'est pourquoi il me paraît important d'amener une réflexion et une éducation du regard pour mieux appréhender le monde qui nous entoure. Cette approche phénoménologique et cette réflexion sur le message et la réception d'une image, qu'elle soit fixe ou en mouvement, permettent aux élèves de passer d'une appréhension sensible à une compréhension intellectuelle. Le travail en groupe, les aide à prendre conscience de la pluralité des regards, la mise en commun et l'argumentation par des débats en classe, favorisent également l'ouverture aux autres points de vue, et sert à construire son esprit critique. L'étude d'un support inédit comme le cinéma permet également de favoriser l'intérêt et la motivation de l'apprenant, susciter sa curiosité. Enfin l'approche féministe entre dans l'éducation aux valeurs, tant nécessaire dans notre société actuelle, elle permet de prendre conscience des stéréotypes de genre et d'aiguiser le regard critique.

Travailler le cinéma en classe permet de développer sa sensibilité, mais aussi de s'enrichir de la diversité, des goûts personnels et des esthétismes.

Francesco Casetti dans « *les théories du cinéma* » explique: « *chaque spectateur ressent certaines émotions et analyse l'œuvre selon sa propre perception. Comprendre le statut de l'image et le sens qu'elle communique n'est pas une compétence innée. C'est pourquoi il est important d'éduquer le regard de chacun, d'éduquer au « langage des images au cinéma.* »

RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

:

Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative cinema*, article paru dans la revue *screen*, 1975

Ginette Vincendeau, *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Edition, CinémAction, France, 1993

Françoise Audé, *Ciné-modèles cinéma d'elle : Situations de femmes dans le cinéma français 1956-1979 édition* Editions l'Age d'Homme (1981)

Judith Butler, *Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion*, Editions La Découverte (2006)

Postcast : Iris Brey, « Female gaze, ce que vivent les femmes », février
<https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/female-gaze-ce-que-vivent-les-femmes>

Iris Brey, « *Le regard féminin : une révolution à l'écran* » Editions L'olivier, (2020)

Lauren Elkin, *Flâneuse*, trad. De Frédéric Le Berre, Hoëbeke, 2019

Article : Sens public : Jacques Derrida : le « peut être » d'une venue de l'autre femme.

Amiel, Mireille. "*Propos sur le cinéma par Agnès Varda.*" Cinéma (1975).

Estève, Michel. éd. *Etudes cinématographiques: Agnès Varda*. Paris: Lettres Modernes, 1991.

Brigitte Rollet, « *Autres regards, autres histoires ? Agnès Varda et les théories féministes* », Presses universitaires de Rennes, 2009

Annette Kuhn, *Cine de mujeres: feminismo y cine*, édition Cátedra, 1991

Bernard Bastide, *Cléo de 5 à 7, Agnès Varda*, édition Canopé, 2019

SITOGRAPHIE :

<https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre>

https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/cleo-de-5-a-7-dagnes-varda_1039049

<https://laclassedeallory.net/2017/05/01/cinema-fiches-connaissances/>

<http://www.lebleudumiroir.fr/critique-cleo-de-5-a-7/>

<https://www.arte.tv/fr/videos/083883-023-A/blow-up-agnes-varda-en-7-minutes/>

<https://www.dvdclassik.com/critique/cleo-de-5-a-7-varda>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Trois_Âges_et_la_Mort

<https://labalancoiredefragonard.wordpress.com/2014/03/22/les-hasards-heureux-de-lescarpolette-jean-honore-fragonard/>

<https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/cinema-audiovisuel/enseignements/analyse-de-sequence-3-1352308.kjsp?RH=1518865155798>

<https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/female-gaze-ce-que-vivent-les-femmes>

<https://lespotiches.com/culture/voir/on-vous-explique-le-male-gaze-et-le-female-gaze/>

