



HAL
open science

Pour un cinéma de poésie: la figure du chiasme chez Agnès Varda

Nathalie Mauffrey

► **To cite this version:**

Nathalie Mauffrey. Pour un cinéma de poésie: la figure du chiasme chez Agnès Varda. CinémAction, 2015, L'écran poétique, 157, pp.68-77. hal-03250955

HAL Id: hal-03250955

<https://u-paris.hal.science/hal-03250955>

Submitted on 6 Jun 2021

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

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

POUR UN CINÉMA DE POÉSIE : LA FIGURE DU CHIASME CHEZ AGNÈS VARDA

Nathalie Mauffrey¹

Comment faire la synthèse d'une œuvre qui se veut dialogue permanent avec les autres ? C'est la difficile tâche que s'est donnée Varda en 2012 dans la confection de son coffret DVD *Tout(e) Varda*. Cet ultime autoportrait a pris la forme d'une pochette surprise bricolée, qui arbore sur sa première de couverture une représentation de la cinéaste par le dessinateur Christophe Vallaux, et dont l'ouverture du lien « à la japonaise », en forme de croix, permet d'accéder à une série d'objets disparates glanés de-ci de-là², organisés, pour reprendre les mots de la cinéaste, « bien en désordre³ ».

La poétique d'Agnès Varda repose sur des procédés de création similaires, proches du bricolage, et suit la tradition des arts poétiques comparant le travail du poète à celui de l'artisan qui met bout à bout les mots pour attiser la puissance suggestive des associations improbables ou magiques. En artiste, « dont le ressort et le travail sont l'imaginaire même⁴ », Varda mène dans ce qu'elle nomme son « cinéma de recherche⁵ » une réflexion sur ce qu'est une image, sur ce qu'elle représente et la manière dont on la perçoit. Son cinéma devient album d'images de tous horizons qu'elle commente, accole et colle avec poésie. Dans cette esthétique du montage, à la fois discursif et reposant sur un jeu de correspondances, la figure du chiasme est prédominante pour mettre en regard dans une visée critique et comparative les images picturales, photographiques et cinématographiques. Figure de construction en forme de croix, le chiasme fonctionne comme une véritable agrafe qui relie les images au tissu filmique principal par un jeu de symétrie complexe : loin de n'être qu'une « sottise coquetterie⁶ », il rend poétique le cinéma d'Agnès Varda par le travail de la forme, lui permet de garder ce double mouvement de distanciation et de proximité, garant du dynamisme de sa pensée, et introduit un bougé qui enclenche la rêverie chez le spectateur.

Autoportrait de Varda en bricoleuse numérique

Dans son documentaire *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), Varda multiplie les portraits de glaneurs au sein desquels elle s'insère en esquissant son propre autoportrait en glaneuse numérique. Intriguée de voir des personnes indigentes glaner les restes des marchés pour survivre, la cinéaste s'est proposée d'enquêter sur le glanage. Son enquête l'amène à partir à la rencontre de glaneurs de tous types dont elle dresse le portrait et en regard desquels elle compare sa propre pratique. À partir de cette série de portraits dont ce film est composé, il est possible d'établir un portrait typique du bricoleur vardien.

C'est Claude Lévi-Strauss qui, le premier, dans *La pensée sauvage* a donné au bricolage une dimension nouvelle. Ce dernier définit le bricoleur par opposition à l'ingénieur : si ce dernier fabrique son objet à partir d'un projet bien défini et avec un matériau précis qu'il va rechercher dans le souci de la qualité et de la performance de son objet, le bricoleur de son côté travaille *hic et nunc* avec un matériau et des outils qu'il trouve à portée de main. Les jointures sont visibles, le résultat est approximatif par rapport à l'intention initiale ; le tout, c'est que « ça marche⁷ ». L'artiste se situe à mi-chemin du bricoleur et de l'ingénieur : si comme le bricoleur il compose à partir du matériau environnant, comme l'ingénieur il garde à l'esprit un projet précis. Trois principales opérations caractérisent la pratique du bricoleur comme celle de l'artiste : les opérations de dialogue, de collecte et d'assemblage⁸.

Chez Agnès Varda, ce dialogue est, tout d'abord, permanent et se situe à chaque étape de la réalisation d'un film depuis le repérage jusqu'à l'édition DVD du film ; tel le bricoleur, la cinéaste construit son film à partir d'une émotion inaugurale qu'elle nourrit de fantaisies et de rencontres fortuites en fonction des moyens et des matériaux qu'elle a à sa disposition ; aussi le scénario s'écrit-il tout au long de la réalisation de son film⁹.

La collecte s'apparente dans le cinéma d'Agnès Varda au glanage qui se fait soit collectivement comme autrefois, soit individuellement comme aujourd'hui ; le glanage dans ses

films se pratique toujours en marge sur le plan spatial et temporel¹⁰ et la posture de la glaneuse est ambivalente¹¹. Pour dire cette ambivalence entre soi et les autres, entre son imaginaire et la réalité, Varda sollicite deux représentations picturales de la glaneuse qu'elle découvre en illustration de l'article « Glaneur » du dictionnaire : dans *Des glaneuses* de Jean-François Millet (1857), la glaneuse est emblématique du glanage en groupe et représentée courbée, dans une posture humble, pour ramasser ce qui se trouve par terre ; dans *La glaneuse* de Jules Breton (1877), elle est représentée seule, dans une posture altière et emblématique du « grappillage », terme utilisé pour désigner la pratique consistant à ramasser ce qui pousse en hauteur.

Cette ambivalence dans la posture du glanage se retrouve aussi dans l'opération d'assemblage. La glaneuse de Varda est en effet de garder même pendant et après son film la dimension dialogique de sa démarche, malgré la nécessaire finitude de l'objet bricolé ; aussi, pour assembler les plans les uns aux autres, la figure du chiasme est-elle privilégiée et reproduit la même ambivalence que la posture des glaneurs.

La figure du chiasme, une symétrie en miroir imparfaite

Le chiasme, par l'imperfection de la symétrie qu'il figure, incarne cette ambivalence. Cette figure de rhétorique consiste en effet en la répétition de deux termes « disposés en croix », comme l'indique son étymologie grecque, de manière symétrique selon le schéma ABBA ; quand la symétrie est parfaite, le chiasme relève de la réversion, du type « il faut manger pour vivre, non vivre pour manger ». Dans cette configuration, le chiasme donne « l'impression [...] d'une opposition d'idées ou d'un retour de la phrase sur elle-même¹² » ou, pour reprendre les mots de Catherine Fromilhague, d'une « symétrie en miroir¹³ ». Nicole Ricalens-Pourchot¹⁴ distingue quant à elle clairement le chiasme de la réversion en ce que les termes répétés ne sont pas rigoureusement identiques, le chiasme étant représenté par le schéma ABB'A' du type, pour reprendre ce vers de Victor Hugo, « La neige fait au Nord ce qu'au Sud

fait le sable ». Le chiasme tend alors plutôt vers l'antithèse. C'est précisément cette symétrie imparfaite qui nous semble garante du dynamisme de la pensée chez Varda.

Cette légère asymétrie du chiasme est conforme à la volonté de Varda de tendre un miroir sur sa pratique sans pour autant adopter une visée narcissique ; la cinéaste rend compte de cette symétrie imparfaite dans *Les glaneurs et la glaneuse* lorsque dans l'intimité de sa chambre, tendant un miroir vers la caméra pour le retourner ensuite vers elle, ce dernier renvoie d'elle non un reflet fidèle, mais une image picturale déformée. Le miroir en peinture ou la caméra au cinéma sont, dans le cadre de l'autoportrait, deux instruments de prédilection qui se présentent comme de véritables outils de comparaison. Quand ils sont physiquement absents, Varda, dans *Les glaneurs et la glaneuse*, les figure dans la mise en scène et dans le montage par une disposition en chiasme.

Cette symétrie imparfaite du chiasme se situe à deux niveaux :

- . au niveau d'un même plan, dans l'agencement des éléments dans la profondeur du champ et le cadre ou bien dans l'agencement des mouvements des personnages qui traversent le cadre ;
- . au niveau du montage, en fonction de la répétition et de la disposition d'éléments qui se font écho d'un plan à l'autre.

Dans les deux cas, il s'agit de disposer en vis-à-vis et deux à deux des éléments similaires, de sorte cependant que l'imperfection de la symétrie invite au geste comparatif et critique de distinction des ressemblances et des dissemblances.

Les autoportraits, dans *Les glaneurs et la glaneuse*, reposent sur un tel dispositif en miroir. Le film commence par la consultation chez la cinéaste de l'article « Glanage » du dictionnaire au côté duquel figure une reproduction des *Glaneuses* de Millet ; intriguée par cette première représentation, Varda se rend au musée d'Orsay voir le tableau original puis interroge deux vraies glaneuses. S'étonnant du caractère aujourd'hui solitaire de cette pratique collective ancestrale, elle remarque justement, dans cette même page de dictionnaire, une deuxième reproduction représentant non plus un groupe de glaneuses, mais une glaneuse isolée,

celle peinte par Jules Breton. Suivant cette même logique d'aller-retour entre la reproduction et l'original, le collectif et le singulier, Varda se rend au musée, cette fois d'Arras, où débute alors son premier autoportrait, d'elle en glaneuse numérique. La cinéaste, placée à gauche du tableau, une gerbe de blé sur l'épaule, face caméra, mime la posture de la glaneuse devant un arrière-plan de fortune que forme un grand foulard tendu derrière elle par deux acolytes. Ayant fait tomber le foulard et cédé sa gerbe de blé pour une petite caméra numérique qu'elle braque sur le spectateur, elle explique en voix *off* dans l'intimité de sa chambre comment elle aussi glane des images avec sa caméra.

Ce prologue, nous le voyons, joue sur les allers-retours permanents entre le collectif et le singulier, la représentation et l'original, les moments de retrait de la cinéaste dans son intimité et ceux où elle va à la rencontre d'autres glaneurs. Lorsqu'ainsi Varda bricole une imitation du tableau de *La glaneuse* de Jules Breton, elle se positionne en miroir par rapport au tableau à plusieurs niveaux : dans son positionnement, puisqu'elle tient sa gerbe de blé sur son épaule droite et non gauche, et sur le plan sémantique, puisque Varda joue sur l'opposition entre le sens propre et le sens figuré, entre le modèle et sa représentation. Le vrai tableau, « l'original » comme elle dit (œuvre qui est pourtant en soi une représentation), est à côté d'elle tandis que de son côté, elle, de chair et d'os, en propose une image, une représentation ; par un jeu de retournement, elle quitte aussitôt ce rôle de représentation en laissant tomber le fond abstrait et sa gerbe pour son véritable outil de glaneuse, la caméra. Au niveau du montage d'un plan à l'autre, ce même extrait adopte lui aussi une structure en chiasme : cinq plans fixes se font écho et tissent un réseau de correspondances disposées en chiasme ; les plans du tableau embrassent, ou plutôt « encadrent », ceux de la cinéaste, formant un écrin et un comparant pour le portrait de la cinéaste. Au centre, un regard de caméra à caméra rappelle la dimension réflexive de la séquence et le dispositif spectatoriel qu'il interroge.

Le chiasme, une collure dynamique, emblématique du geste poétique vardien

Nous retrouvons là l'acception du chiasme telle que l'a utilisée Maurice Merleau-Ponty dans le chapitre 4 du *Visible et l'invisible*, intitulé « Entrelacs – chiasme ¹⁵ ». Sa phénoménologie de la perception repose sur une psychologie de la forme selon laquelle on perçoit les phénomènes comme des ensembles structurés ; les signes n'y sont pas subordonnés au sens ni le sens aux signes ; elle repose enfin sur l'absence de dualité entre être et manière d'être, corps et conscience, sujet et monde. Plus précisément dans ce chapitre, Merleau-Ponty désigne comme « chiasme » le hiatus entre le sentant et le senti, le voyant et le visible, qui ne peuvent coïncider ; plutôt qu'une concomitance, il y a entre eux deux une sorte de réversibilité. L'idée est que le voyant ne peut rester à l'intérieur pour voir, car le visible est hors de lui-même ; or le visible passe en même temps à l'intérieur puisqu'il est perçu en son corps. Il y a donc entrelacement du dedans et du dehors. Le dehors devient dedans, et vice-versa.

Cependant, dans l'univers filmique, même si « un film ne se pense pas, mais se perçoit¹⁶ » et si formes et significations sont immanentes à la monstration du film, cette phénoménologie de la perception ne s'applique pas selon lui à la perception trop « orientée » du film et plus nette que celle du monde réel, et cela pour trois raisons :

- parce que dans la perception du monde réel le corps s'engage dans le monde sans distinction entre le sujet et l'objet de la perception, alors qu'au cinéma le spectateur et le spectacle sont situés dans deux espaces distincts ;
- parce que le « bougé » lié au chiasme du sentant et du senti et de leur impossible coïncidence n'a pas sa place dans la perception du cinéma où le perçu ne peut devenir percevant ;
- parce que dans la perception ordinaire le champ perceptif est infini là où celui du cinéma est fini et cadré.

Merleau-Ponty préfère donc parler pour le cinéma d'une « nouvelle psychologie » plutôt que d'une phénoménologie, mais il évoque cependant la possibilité pour lui de devenir pleinement phénoménologique par « sa manière nouvelle de symboliser les pensées », et donc

de retrouver ce « bougé » et de se libérer de la structure représentative de son dispositif¹⁷. Le chiasme figure alors véritablement le geste poétique de la cinéaste accordant le flou et le net¹⁸.

Varda, en braquant sa caméra sur le spectateur et en recourant à cette construction en chiasme, recrée ce hiatus entre le voyant et le visible et réintroduit dans une forme cinématographique trop « figée » et « orientée » ce « bougé » propre au monde réel : le regard caméra brise d'une part la barrière entre elle et le spectateur ; comme la réversibilité du chiasme, elle inverse le mouvement, du spectateur voyant au spectacle vu, pour introduire le spectateur dans le domaine du visible. D'autre part, l'œuvre de Jules Breton que Varda imite dans un premier temps n'est que représentation figée, on pourrait dire un « cliché » au sens figuré du terme, auquel la cinéaste adhère dans un premier temps mais pour mieux le déconstruire ; et par un jeu d'aller-retour entre l'original et la représentation, elle reproduit alors ce « bougé » qui manquait. De la même manière, le dernier plan sur le tableau de Breton se dépouille, à l'instar des la cinéaste faisant tomber sa gerbe et le tissu derrière elle, de tous ses oripeaux : le cadre est absent et le plan serré sur ses pieds nus nous invite au mouvement ; la symétrie imparfaite du chiasme nous invite à mesurer l'écart entre le premier plan qui représente la partie supérieure de la glaneuse, dont le cadre du tableau visible à l'écran nous rappelle le statut de représentation, et le dernier plan serré, sans l'encadrement, qui montre les pieds nus de la glaneuse que le fondu sonore contribue à ancrer dans la réalité.

Ainsi, la figure du chiasme permet-elle ce passage d'une psychologie de la forme à une phénoménologie du cinéma et devient l'outil pour la cinéaste d'un véritable apprentissage du regard.

Une collure magique, déclencheur de rêverie

Par cette collure en chiasme, la cinéaste révèle la quintessence du cinéma par le détour et le heurt d'associations improbables en introduisant le flou dans le net¹⁹ et en insufflant à

l'image fixe et aux clichés le mouvement. Pour ce faire, l'insertion d'images picturales, comme nous venons de le voir pour *Les glaneurs et la glaneuse*²⁰, photographiques et même cinématographiques en chiasme dans le tissu filmique principal a pour but l'éloge du mouvement et de l'évasion qu'elle oppose à la fixité des autres arts, et constitue pour la cinéaste autant de jalons pour construire sa poétique.

Photographie / cinéma

Cette poétique prend au niveau du montage la forme du chiasme qui opère un mouvement de retournement comparable à ce miroir que la cinéaste tourne vers elle dans *Les glaneurs et la glaneuse*. Le court métrage *Ulysse* (1982) met lui aussi en scène cette poétique mais à partir d'une photographie. Il s'ouvre sur un cliché que la cinéaste commente en voix *off* : elle dit avoir pris en 1954 un homme nu qu'elle a placé sur une plage, face à la mer, tournant le dos à l'enfant éponyme. Cette image fixe est retournée par la cinéaste à trois reprises selon le principe du chiasme :

- le cliché pris par Varda qui ouvre le film laisse place au même cliché vu sur un dépoli à l'envers par la cinéaste derrière l'objectif sur un dépoli. Le dépoli, plaque de verre servant à visualiser l'image réelle captée par l'objectif et à uniformiser l'éclairage, propose une image doublement inversée de manière symétrique, horizontalement et verticalement ; mais la symétrie est imparfaite, puisque succède à l'image nette une image rendue opaque par le verre dépoli et la mire en forme de croix. Dans la même logique paradoxale, la recherche de la netteté de l'image sur le dépoli plonge Varda dans une rêverie dont elle fait part en voix *off* et dans laquelle elle mythifie chacun de ses modèles²¹ ;

- Varda présente ensuite chaque élément de cette « composition » en les isolant selon des mouvements de caméra symétriques mais de nature différente : un zoom avant sur le cliché inaugural isole la chèvre morte en bas à droite et esquisse un mouvement oblique similaire au travelling oblique allant, dans le sens inverse, de la chèvre située en bas à droite aux deux autres modèles, Fouli et le petit Ulysse, situés en haut à gauche de l'image ;

- enfin, lorsque Varda rend visite à l'un de ces modèles pour raviver avec lui ce souvenir heureux qu'elle croit partagé, elle raccorde la photographie et la séquence qui la suit en disposant en chiasme les éléments de la mise en scène : dans les deux cas, le personnage adulte est nu, mais au lieu de poser de dos en noir et blanc, il pose de face en couleur.

Malheureusement, si le cliché donne à la cinéaste l'impression d'avoir fixé une réalité immuable et un souvenir heureux, ce documentaire joue le même rôle de retournement que le chiasme et lui révèle peu à peu l'ambivalence de ce souvenir : Fouli ne se souvient ni de ce cliché ni de ce moment et le petit Ulysse en garde un mauvais souvenir.

Cinéma de prose / cinéma de poésie

La rêverie est aussi à susciter y compris dans les images en mouvement, opérant le même *distinguo* que Chklovski établit entre cinéma de prose et cinéma de poésie²². Dans *Les Cents et une nuits de Simon Cinéma* (1994), une comédie légère commémorant le centenaire du cinéma, le vieux Monsieur Cinéma (Michel Piccoli) embauche une jeune étudiante de cinéma pour venir discourir avec lui de son passé pour lui rafraîchir la mémoire et reçoit dans son manoir toutes les stars qui ont compté pour lui. Lorsqu'à son tour, en guise d'épilogue, Agnès Varda propose un hommage sous l'égide des surréalistes et de l'amour fou, elle insuffle la rêverie dans son montage d'extraits par ses collures en chiasme, préférant jouer avec les formes plutôt que de « répondre aux ordres de Madame Logique²³ ». Tel Buñuel qu'elle cite en voix *off* jugeant dangereux tous ces monuments commémoratifs²⁴, Varda met fin à ce face à face stérile entre Monsieur Cinéma et la parade de tous ses fantômes du passé par une commémoration burlesque illustrée d'extraits de l'*Âge d'or* de Buñuel qui met fin à la collaboration entre Monsieur Cinéma et la jeune étudiante pour laisser place au seul désir, un désir de cinéma, dont rend compte la dernière séquence composée de divers extraits de films. Le montage final d'extraits supplée au défilé factice des stars de cinéma devant le vieux Monsieur Cinéma pour proposer, sur la musique composée par George Delerue pour le *Mépris* de Jean-Luc Godard, un pur moment de poésie. Varda se plaît à raccorder chaque extrait de films²⁵ qui évoque ce désir

d'un amour impossible par des mouvements disposés en chiasme : la séquence sous l'eau de l'*Atalante* de Jean Vigo représentant une femme tournant sur elle-même devant laquelle passe puis repasse un nageur constitue le pivot de ce chiasme autour duquel les extraits sont disposés. Les premiers extraits sont constitués de plans fixes montrant une traversée du cadre par un personnage dans un sens inverse par rapport au mouvement, de caméra cette fois, dans les extraits de la seconde partie.

Si pour Viktor Chklovski dans « Poetika Kino²⁶ », le cinéma devient poétique quand la forme prend le dessus sur le sens, en rendant de nouveau curieux pour le spectateur les éléments formels qu'il oubliait dans le cinéma de prose, alors Varda agit en poète. Par ce bougé qu'elle introduit au chiasme du réel et du fictif, de soi et des autres, du cinéma et des autres arts, et ce geste d'artiste-bricoleuse, Agnès Varda fait véritablement de l'écran de cinéma une fenêtre ouverte sur le monde de l'imaginaire.

Nathalie MAUFFREY

¹ Une première version de cet article, intitulé « La figure du chiasme chez Varda ou l'art du bris-collage », a été publiée dans le numéro 10 des *Travaux en cours* de l'Université Paris Diderot en mai 2014.

² Ces objets (un bout de pellicule, divers jeux, des photographies, une recette, une carte postale et un patron représentant M. CHAT) s'inspirent d'une correspondance avec Chris Marker qui, chaque année, rapportait dans une boîte à la cinéaste divers objets chinés dans les marchés ou des coupures de journaux glanés au gré de ses lectures.

³ Agnès Varda explique ainsi sa façon de penser en termes cinématographiques dans l'avant-propos de l'édition du scénario de son film *Cléo de 5 à 7* : « J'essaie de travailler bien en désordre, car j'aime que la focale d'un objectif précède parfois dans ma pensée une figure. J'aime aller du site à la « situation », du travelling au tourment, du tempo d'un découpage à une pensée. J'essaie d'utiliser le vocabulaire plastique du cinéma avant que les idées sur le film ne se figent dans les mots », in Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7*, Paris, Gallimard, 1962, p. 7.

⁴ Agnès Varda, dans l'article « Artistes » de l'abécédaire ouvrant son autoportrait *Varda par Agnès*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1994, p. 10.

⁵ Propos d'Agnès Varda recueillis par Jean-Pierre Liégeois dans « Agnès Varda : Le féminisme c'est aussi la libération des hommes et des enfants », *Unité*, n°244, 1^{er} avril 1977, p. 26-27.

⁶ « Le chiasme ne serait qu'une sottise coquetterie de style s'il n'était motivé par une raison supérieure : désir de variété, besoin d'euphonie ou d'harmonie expressive », in Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 77.

⁷ Voir Claude Lévi-Strauss, « La science du concret », *La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, « Agora », 1985 (1962) et plus précisément p. 31, 33 et 37.

⁸ Nous reprenons à Raffi Duymedjian les trois opérations sur le plan pratique de l'idéal-type du bricoleur qu'il a définies dans « Métaphore, concept ou... ? : essai de construction de l'idéal-type du bricoleur » in Françoise Odin et Christian Thuderoz (éd.), *Des mondes bricolés ? : arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, « Metis Lyon Tech », 2010, p. 91-102.

⁹ Selon Agnès Varda, la *cinéécriture* est « un commentaire et un scénario qui s'écrivent non-stop pendant une huitaine de mois » in Colette Milon, « La cinéécriture d'Agnès Varda : *Je ne filme jamais des gens que je n'aime pas* », *CinémAction*, n°41, janvier 1987, p. 135-136, et « c'est [aussi] quand l'esprit se délie, quand les associations se libèrent. C'est quand les idées d'écriture cinématographique [lui] passent par la tête » selon ses propos recueillis au magnétophone à Paris le 3 novembre 1981 et relus par Agnès Varda in *Positif*, n°253, août 1982, p. 40-44.

¹⁰ Sur le plan spatial, les glaneurs rencontrés sont toujours mis en scène en marge d'un trottoir ou d'un comptoir de bar, dans un couloir ou sur le seuil d'une demeure ; sur le plan temporel, le glanage se fait dans un entre-deux, au lever du jour ou à la tombée de la nuit, après le marché mais avant le passage des balayeurs, ou bien quand il s'agit de glaner des photographies d'œuvres picturales, cinq minutes avant la fermeture du musée. De manière générale, le glaneur est présenté comme un marginal que le film se propose de réhabiliter.

¹¹ L'ambivalence qui n'est ici synonyme ni d'« ambigüité », ni d'« opposition », ni de « contradiction », est à comprendre dans un sens positif tel que l'a utilisé Gaston Bachelard dans ses écrits sur l'imagination et Jacques Derrida évoquant « l'ambivalence épistémologique de la métaphore » chez Bachelard qu'il analyse dans « La mythologie blanche » in Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 311.

¹² Jean-Jacques Robrieux, *Les figures de style de rhétorique*, Paris, Dunod, 1998, p. 97-98.

¹³ Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Nathan, 1995, p. 40.

¹⁴ Nicole Ricalens-Pourchot, *Lexique des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010 (1998), p. 44.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979, p. 172-204. Voir pour le développement qui suit l'article de Clélia Zernik, « « Un film ne se pense pas, il se perçoit » Merleau-Ponty et la perception cinématographique », *Rue Descartes* 3/ 2006 (n° 53), p.102-109.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty en conclusion de son intervention à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques, le 13 mars 1945, retranscrite dans « Le cinéma et la nouvelle psychologie » dans *Sens et non sens*, Paris, Gallimard, 1995, p. 61-75 et cité par Clélia Zernik, *op. cit.*, p.102.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Si Varda au début de sa carrière, en manque de légitimité puisqu'elle n'a aucune formation cinématographique, considère le flou comme une faute technique, elle assume peu à peu l'utilisation du flou dans son cinéma. Dans un article de 1987 consacré à Wim Wenders qu'elle illustre du tableau *Les Idées claires* de Magritte, Agnès Varda assume dans ses films le flou et le net « toujours ensemble ressentis » et poursuit en ces termes évoquant le tournage de son film *Documenteur* (1981) : « Ce qui se passe dans le flou germe évidemment avant qu'il y ait envie ou projet de film. Plus tard, on apprivoise le flou, on le canalise » in « Le flou et le net », *Cahiers du Cinéma* n°400 sur « Wim Wenders », p. 51, septembre 1987. Au sujet du court métrage d'*Ulysse* (1982), elle dit de même avoir mis du flou à « l'articulation de nouvelles photos », in René Prédal, « Agnès, par Varda (1) », *Jeune cinéma* n° 214, avril-mai 1992, p.5-17.

¹⁹ Voir *supra*.

²⁰ Nous aurions pu constater la même utilisation du chiasme par Agnès Varda dans la mise en scène de peintures vivantes dans *Jane B. par Agnès V.* (1987) et au niveau macrostructural dans la construction en miroir de *Jacquot de Nantes* (1990) dans lequel les séquences en couleur de Jacques Demy, âgé et malade, en train de peindre un couple d'amoureux enlacés, encadrent le récit rétrospectif biographique en noir et blanc.

²¹ Voir le commentaire en voix *off* d'Agnès Varda : « C'était un dimanche sur la côte au bord de la Manche. Quand j'ai fait cette photographie sur un appareil à plaques, j'ai vu l'image à l'envers sur le dépoli, l'homme planté par la tête en bas à droite, l'enfant centre droite au lieu de centre gauche et la chèvre planant dans un ciel de météores comme un signe du zodiaque ».

²² Victor Chklovski, « Poésie et prose au cinéma », in *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film [Poetika Kino, 1927]*, François Albéra (éd.), Paris, Nathan, 1996.

²³ Propos d'Agnès Varda dans un entretien de Mario Cloutier et Johanne Larue, « Agnès Varda : Une jeune femme très digne », *Séquences* n° 177, mars-avril 1995, p.25-27.

²⁴ « Moi je suis comme Buñuel. *À bas les commémorations, vive l'anarchie, à bas les discours, vive le désir !* »

²⁵ Varda cite dans l'ordre des extraits d'*Orphée* de Cocteau (1949), de *L'Atalante* de Vigo (1934), de *Peaux de Vaches* de Mazuy (1988) et de *Mauvais sang* de Carax (1986).

²⁶ Victor Chklovski, *op.cit.*