

***Sans toit ni loi* (Agnès Varda, 1985)**



par Raphaël Nieuwjaer

Liste des extraits avec liens de visionnage ou times codes concernés :

- 01 - *Sans toit ni loi* - Agnès Varda, 1985 (1'54) [00h05'33 - 00h07'27](#)
- 02 - *Les Dites cariatides* - Agnès Varda, 1984 (02'02) [00h05'37 - 00h07'39](#)
- 03 - *Pierrot le fou* - Jean-Luc Godard, 1963 (3'36) [00h22'28 - 00h26'04](#)
- 04 - *Le Plein de super* - Alain Cavalier, 1976 (3'19) [00h49'51 - 00h53'10](#)
- 05 - *Wendy & Lucy* - Kelly Reichardt, 2008 (2'40) [00h00'28 - 00h03'08](#)
- 06 - *Les Glaneurs et la glaneuse* - Agnès Varda, 2000 (2'57) [00h50'13 - 00h53'10](#)
- 07 - *Sans toit ni loi* - Agnès Varda, 1985 (1'44) [01h17'30 - 01h19'14](#)
- 08 - *Les Plages d'Agnès* - Agnès Varda, 2008 (2'59) [00h00'08' - 00h08'48](#)
- 09 - *Citizen Kane* - Orson Welles, 1941 (4'11) [00h12'33 - 00h16'44](#)
- 10 - *Cléo de 5 à 7* - Agnès Varda, 1962 (6'48) [00h02'00 - 00h08'48](#)
- 11 - *L'une chante, l'autre pas* - Agnès Varda, 1977 (3'32) [bande annonce](#)
- 12 - *Wanda* - Barbara Loden, 1970 (4'28) [00h19'57 - 00h24'25](#)
- 13 - *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* - Chantal Akerman, 1975 (4'30) [01h18'45 - 01h23'15](#)
- 14 - *Portrait d'une femme déchue* - Jerry Schatzberg, 1970 (1'15) [bande annonce](#)

1. Faire la route



Né aux Etats-Unis, le *road movie* accompagne dans un premier temps l'exil de ceux qui, confrontés à la Grande Dépression et au *Dust Bowl*, sont contraints, à la fin des années 1920 et tout au long des années 1930, de quitter leur foyer. La fuite dans l'imaginaire (*Le Magicien d'Oz*, Victor Fleming, 1939) ou l'âpre description des conditions de vie du prolétariat agricole (*Les Raisins de la colère*, John Ford, 1940) marquent deux de ses expressions les plus marquantes. Dans un deuxième temps, le genre offre une manière de retraverser les paysages du western à l'heure où s'effondre la mythologie des pionniers (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), creusant ainsi un écart entre passé et présent, permanence du paysage et mouvement de l'Histoire.

Plutôt rare en France, il est investi sporadiquement, souvent à rebours de l'imagerie américaine dans laquelle il a pu se figer (culte de l'automobile, paysage grandiose, vitesse mortifère). Il se confond parfois avec la fuite criminelle et romantique tout en étant guetté par l'inertie (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965). Il oblige à une proximité, voire une promiscuité entre des êtres différents tout en circonscrivant un espace-temps (celui du voyage et du véhicule) dans lequel se coule le récit (*Le Plein de super*, Alain Cavalier, 1976). Il permet encore, passant de rencontre en rencontre, de donner au film la forme d'une suite de sketches et d'aventures, mais aussi de portraits ou de croquis, renouant avec la tradition picaresque, comme dans *Western* (Manuel Poirier, 1997), *Mammuth* (Benoît Delépine et Gustave Kervern, 2010) ou *La Fille du 14 juillet* (Antonin Peretjatko, 2013). Son ambition est toujours, en quelque manière, de dresser un état des lieux du pays réel, de ses habitants et de ses territoires (*Les Habitants*, Raymond Depardon, 2016).

Road movie sans destination ni carte, *Sans toit ni loi* frappe assurément par sa singularité, ne suivant, à l'instar de son héroïne, d'autres règles que les siennes. Il retrouve toutefois certains principes du genre : la rencontre comme moteur de la fiction, et l'association du mouvement à la vie et de l'arrêt à la mort. En outre, le film cartographie avec précision un territoire, en l'occurrence le Languedoc-Roussillon. Son rapport au paysage n'a toutefois que peu à voir avec le pittoresque ou la carte postale : il en fait plutôt jaillir l'étrangeté.

Extrait n° 1 : *Sans toit ni loi*
00h05'33 - 00h07'27



Plutôt que de se construire sur une dramaturgie de la désillusion, *Sans toit ni loi* montre d'emblée ce que la route peut receler de danger pour une jeune femme. Si le viol dans les bois marque une extrémité dans la violence, cet événement s'inscrit dans un continuum d'agressions physiques et verbales. De façon latente ou explicite, nombre d'hommes conçoivent le sexe comme la monnaie d'échange avec laquelle Mona est censée payer son transport ou son hébergement. A propos des paroles du « zonard-mac de la gare », Agnès Varda dit : « *Mon idée était que le dernier témoignage la tue. Quand on dit d'une femme qu'elle a un beau cul, quand on ne dit que ça, je pense qu'on la tue. Ce qui est terrible, c'est ce qu'il dit d'elle, c'est ça qui est terrible. La dernière fois qu'on parle d'elle, on la détruit.* »



Cyprès, si loin : évoquant d'abord un tableau de la Renaissance italienne, le plan d'ouverture se caractérise par un long zoom avant qui permet tout à la fois de mettre le film en mouvement et de fixer dans la mémoire du spectateur l'étonnante disposition du couple d'arbres qui agira par la suite comme repère. Leur retour marque en effet la fin du voyage et la mort imminente de Mona, dont la trajectoire aura dessiné une boucle plutôt qu'une ligne.

La dimension picturale du plan d'ouverture est développée par une référence à Vincent van Gogh, dont *Route avec un cyprès et une étoile* (1890) revient deux fois sous la forme de carte postale (d'abord chez Mme Landier, puis sous les doigts de Mona).

A son frère Théo, le peintre écrit dans une lettre du 25 juin 1889 : « *Les cyprès me préoccupent toujours, je voudrais en faire une chose comme les toiles des tournesols, parce que cela m'étonne qu'on ne les ait pas encore faits comme je les vois. C'est beau, comme lignes et comme proportions, comme un obélisque égyptien. Et le vert est d'une qualité si distinguée. C'est la tache noire dans un paysage ensoleillé mais elle est une des notes noires les plus intéressantes, les plus difficiles à taper juste, que je puisse imaginer. Or il faut les voir ici contre le bleu, dans le bleu pour mieux dire.* »

« *Tache noire dans un paysage ensoleillé* », également désigné comme « *l'arbre des cimetières* », le cyprès est associé à l'éternité et à la mort. Ainsi l'expression « *dormir sous un cyprès* » est-elle une façon d'évoquer le trépas. Or, c'est très précisément ce que fait Mona lorsqu'elle trouve refuge dans la serre aux radis, puis tombe dans le fossé. Là encore, Agnès Varda semble jouer avec les mots en rendant littérale une métaphore. Frappés par une maladie venue d'Amérique, les platanes sont aussi devenus les signes d'une mort à l'oeuvre dans le paysage.



« *C'est moche, ces grands trucs.* »

Ce sont pratiquement les premiers mots que prononce Mona, avant qu'un chauffeur routier n'essaie de lui vanter l'attrait touristique de sa région. Or, pour Mona, des chambres pour vacanciers sont avant tout des chambres vacantes.

Son rapport au lieu est pragmatique. Mais cela n'exclut pas un sens de l'esthétique, qui lui fait également observer une peinture ou caresser une statue.

Avec le paysage, elle noue un rapport physique, celui d'une marcheuse plutôt que d'une regardeuse. Cela vaut aussi pour le film, qui préfère les travellings généralement proches de son personnage à des plans larges et fixes, plus contemplatifs. Entre villages à moitié désertés et zones industrielles en expansion, *Sans toit ni loi* s'emploie à faire un état des lieux d'une région, à cerner un territoire sous ses différents angles, comme ici avec une usine dont on aperçoit en quelque sorte l'endroit et l'envers.





La signalétique routière inspire à Varda des compositions abstraites, jouant des formes géométriques, des lignes et des couleurs (en particulier le rouge, qui annonce le danger ou l'interdit). En début ou en fin de plan, ces « mauvais signes » persistent à réguler la circulation alors même que le cadre est vide de personnage. L'errance ne permet pas d'échapper aux codes, de la route ou de la société. Reste cet énigmatique point d'interrogation, qui restera comme la fuite de Mona sans réponse.



Mona elle-même porte sur son manteau et son sac des inscriptions, si bien qu'elle paraît faire corps avec la route et ses panneaux. Si le « M » peut évoquer le nom que s'est choisi dans sa fuite la jeune Simone Bergeron, il n'est pas sans rappeler la lettre qui désignait à la vindicte le tueur d'enfants dans *M le maudit* (Fritz Lang, 1931). Cet écusson peut être vu comme l'emblème d'une marginalité sans issue.

Parfois « pointée du doigt », Mona résiste aux stéréotypes. C'est notamment l'effet que produit un raccord entre une accusation de toxicomanie et un plan de piqûre qui semble dans un premier temps confirmer celle-ci. Or, Mona fait en réalité don de son sang. Le témoignage, vers la fin du film, d'un donneur qui lui vient avant tout pour le casse-croûte, renforce le caractère insaisissable de la jeune femme : individualiste forcenée, n'hésitant pas à planter sur le chemin ses compagnons, elle est également capable d'un don pur, sans recherche d'aucune contrepartie.



Extrait n° 2 : *Les Dites cariatides*
00h05'37 - 00h07'39



Attentive aux environnements et à la façon dont ils dialoguent avec ceux qui les habitent, les traversent ou les transforment, Agnès Varda réalise en 1981 *Mur Murs* sur les fresques murales de Los Angeles, puis en 1984, un court-métrage intitulé *Les Dites cariatides*. Avant que Mona ne devienne, saisie par le froid, une statue, la cinéaste interroge la place de ces figures féminines taillées dans la pierre.

A la signalétique omniprésente s'oppose le peu de traces matérielles qu'aura laissées l'existence de Mona. Passant du « *fossé à la fosse commune* », elle n'aura même pas le bénéfice d'une tombe à son nom. La découverte de son cadavre, montée en alternance avec l'effacement des taches de lie de vin sur les murs, suggère d'emblée un crime sans responsable, une mise à mort collective dont il ne restera bientôt plus aucune preuve. Si la route peut être considérée comme une manière de se fuir, d'abandonner son patronyme, son milieu et sa naissance, et peut-être ainsi de renaître, elle peut aussi renvoyer à une indifférence cruelle.

En tant qu'enquête, le film s'emploie moins à relever des traces qu'à les susciter, les rêver : ce ne sont ainsi pas les pas de Mona que l'on aperçoit sur la plage, au tout début, mais ceux d'un oiseau. Les témoignages sont une autre façon de conjurer l'oubli vers lequel tend tout fait divers, en ajoutant aux faits nus l'épaisseur des affects suscités par Mona. A cet égard, le moment le plus émouvant survient peut-être lorsqu'Assoun (Yahiaoui Assouna) respire avec douleur et amour l'écharpe qu'il avait prêtée à Mona, et qui porte encore son odeur. La jeune femme n'a plus la consistance, entêtante et fantômatique, que d'un parfum.



Mona et David,
« *ni vus ni connus* »,
couple fugitif
guetté par l'effacement
mais peut-être aussi par
la découverte d'un
amour sincère.



Le goût de Varda pour les choses trouvées (l'un de ses films les plus célèbres est *Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000) ne l'empêche pas de modifier ou de restaurer le réel, notamment au niveau des couleurs, ainsi qu'elle l'explique dans un entretien de 1988 : « *Le film est tourné à froid, il y a un plan où Mona va acheter du pain, dans un de ces longs travellings, elle rentre dans la boulangerie et là, j'ai vu que cette boulangerie vendait des galettes. J'ai eu un flash de l'enfance, j'ai pensé au petit Chaperon Rouge (il y a beaucoup de ça dans le film). J'ai fait sortir de la boulangerie une petite fille en rouge avec une galette à la main, et le rouge est d'un rouge parfait. Même la couleur de la réalité est contrôlée plan par plan, quand il y a du rouge, on le repeint. Il y avait un banc orange à la gare, on l'a repeint en gris; on s'est fait d'ailleurs engueuler par le directeur de la gare.*

Un film ça se contrôle à chaque instant.

Techniquement: c'est un choix à chaque instant. On a fait des essais. J'ai fait tous mes derniers films en négatif Fuji, par contre le positif Fuji je n'aime pas.

J'ai fait aussi des essais, c'est donc des positifs Kodak qui redonnent le contraste et le pimpant des uniques couleurs acceptées dans les plans. »

L'imaginaire du petit Chaperon rouge se confirme avec le chasseur qui, tel le loup, rôde dans les bois, et l'attaque d'hommes déguisés en arbre, qui font revivre à Mona le calvaire de son viol.



Extrait n° 3 : *Pierrot le fou*
00h22'28 - 00h26'04



Considéré comme l'un des films précurseurs du *road movie* en France, *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard 1965) aborde l'environnement autoroutier d'une manière qui peut évoquer le travail plastique d'Agnès Varda. Le cinéaste use de la signalétique « Total » à la fois comme matière à calembours et surface colorée. Son traitement d'une nuit de voyage s'aventure vers l'abstraction, ou le souvenir : il ne reste plus de la route que les lumières se reflétant sur le pare-brise.

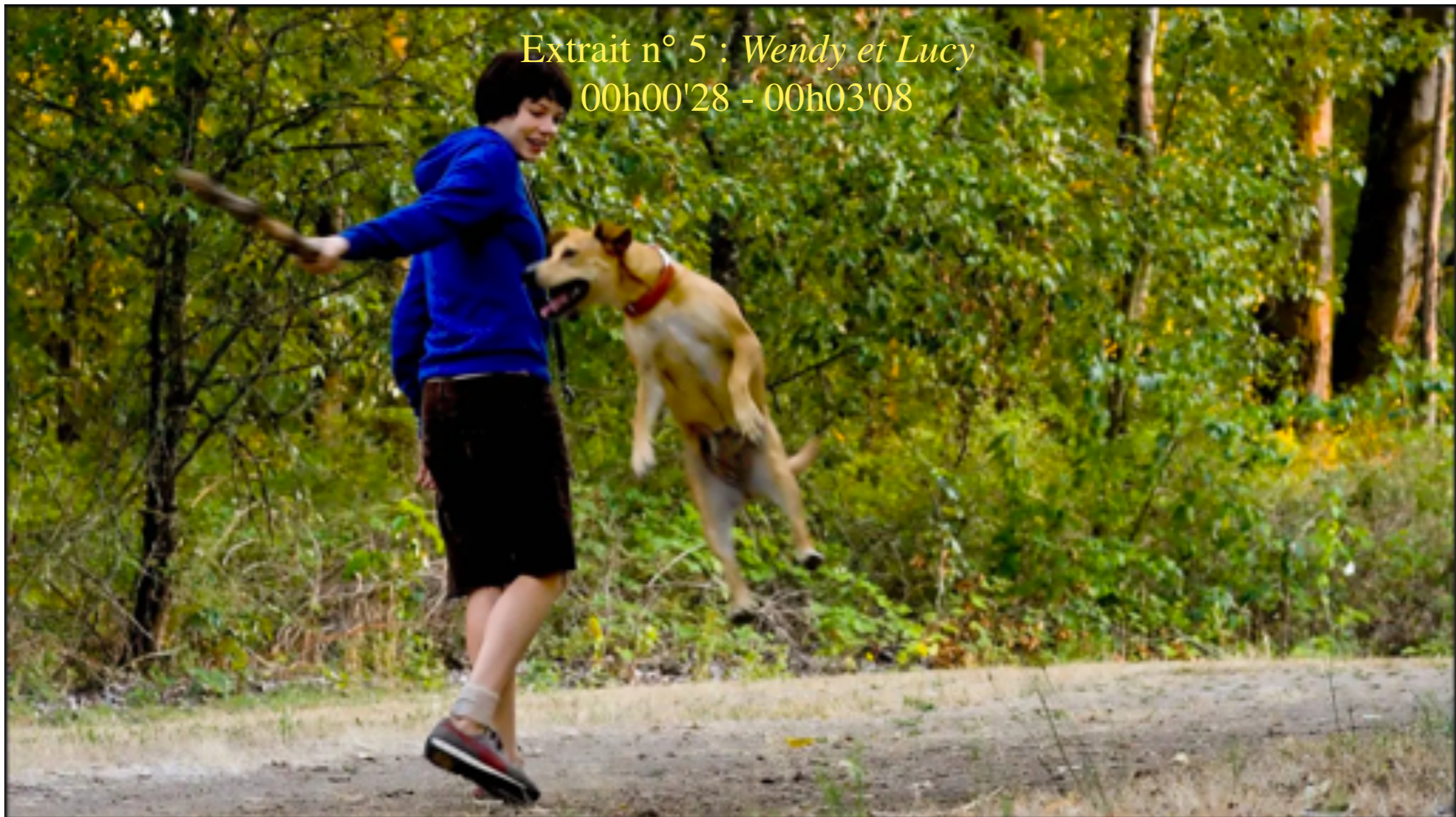
Extrait n° 4 : *Le Plein de super*
00h49'51 - 00h53'10



Tourné sans véritable scénario, *Le Plein de super* (Alain Cavalier, 1976) témoigne de la liberté que peut offrir le *road movie* lorsque le tournage se confond avec le voyage lui-même. Agnès Varda a elle aussi travaillé à partir des lieux, découvrant nombre de plans ou d'idées de mise en scène au fur et à mesure. Mais tandis que le film de Cavalier témoigne de l'esprit frondeur voire libertaire des années 1970, *Sans toit ni loi* marque le reflux brutal des idéaux de Mai 1968.

Dans *Sans toit ni loi*, l'absence d'horizon ou de destination du personnage se traduit également par des plans où les moyens de locomotion se trouvent immobilisés. Mona est comme en attente d'un départ qui ne viendra pas, d'une autre vie peut-être. En la montrant dans le rétroviseur du camion, qui continue sa route sans elle, Agnès Varda suggère dès le début que son film sera un *road movie* contrarié.





Réalisé en 2008 par Kelly Reichardt, *Wendy et Lucy* contrevient lui aussi aux attendus du *road movie*. Non seulement l'argent manque pour accomplir le périple jusqu'en Alaska, mais Wendy perd la trace de son chien Lucy, si bien que s'ouvre pour elle des journées d'errance et d'inquiétude dans la petite ville qui ne devait être qu'une étape. C'est alors, comme chez Varda, l'occasion de confronter la solitude d'une jeune femme à un environnement social à la fois banal et peu accueillant, fait de parkings, de stations-services et de gens trop obstinés à accomplir leur tâche pour entendre l'inquiétude de l'autre.

Extrait n° 6 : *Les Glaneurs et la glaneuse*
00h50'13 - 00h53'10



Tourné par Agnès Varda avec une petite caméra numérique, *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000) déplace le principe du *road movie* : ce ne sont plus les personnages qui voyagent, mais la cinéaste elle-même. Au fil de son enquête autour de la pratique du glanage, dans les champs mais aussi dans les villes, elle rencontre un groupe de jeunes gens qui partagent avec Mona un style de vie marginal. La référence à *Sans toit ni loi* est d'ailleurs explicite dans le commentaire de Varda.

2. Tirer le portrait



Les personnages de *Sans toit ni loi* habitent ou traversent un monde d'images. Celles-ci, picturales ou photographiques, relèvent souvent du genre du portrait - genre que renouvelle Agnès Varda elle-même à travers son approche diffractée de Mona.

La présence et la disposition des images dans les chambres suggèrent, à l'instar d'un cadrage similaire, la possibilité d'une comparaison : c'est en l'occurrence surtout la différence qui frappe. Si Mona et David composent une figure de l'amour idéal pour Yolande, elle-même et Paulo nouent jusque dans l'espace de l'intimité des rapports de servitude.

Du point de vue iconographique, la différence tient à ce que les peintures représentent probablement des aïeux, tandis que les photographies montrent des idoles populaires (Johnny Hallyday, Prince...). Tandis que les unes construisent une mémoire, les autres participent avant tout à une forme de circulation économique (ou « iconomique »), plus proche de la publicité. Cette tension est présente dans tout le film.





Personnage sans origine, Mona n'en témoigne pas moins d'une fascination pour les images anciennes, comme parfois mûe par le désir de les toucher. Elle-même laissera peu de traces matérielles, si bien que l'on peut imaginer dans ces face-à-face la marque d'une inquiétude ou d'une interrogation quant au caractère transitoire, éphémère de la vie. Ces « rencontres » redoublent l'énigme qu'est toujours l'autre, fondamentalement insaisissable et pourtant figé à jamais dans un cadre.



De l'enfance à la mort, une vie se déplie en quelques images. Ainsi assemblés, ces moments arrachés au flux de l'existence pourraient n'être que l'expression d'une fatalité biologique, d'un inexorable destin. Mais il y a aussi, dans l'attention même qui a présidé au recueil de ces photographies, la marque d'un recueillement. L'objet est à la fois modeste et précieux. Il y a également quelque chose de bouleversant dans la façon dont les doigts de Mona se tiennent respectueusement au bord des pages, tandis que ceux de la vieille dame s'aventurent sur le visage de la gisante comme pour le caresser une fois encore. Ce geste n'est pas sans écho avec ce qu'écrit Roland Barthes dans son célèbre essai sur la photographie *La Chambre claire* (1980) : *« D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. »*

Si la collection de fragments peut évoquer le principe même du film, cet album rappelle aussi en creux que Mona n'aura, pour sa part, pas eu le temps de vieillir.

Extrait n° 7 : *Sans toit ni loi*
01h17'30 - 01h19'14



Dans ce qui pourrait n'être qu'une maison pétrifiée dans le passé, un musée surveillé par une gardienne sourcilleuse, éclôt un imprévisible moment de joie. Celui-ci se scelle autour d'un verre, mais aussi en la compagnie de la soeur disparue, posée entre les deux femmes.

A rebours de la valeur mémorielle des images, Agnès Varda en montre aussi un usage marchand. A travers la pornographie ou l'érotisme, celui-ci correspond au regard réificateur que les hommes peuvent porter sur les femmes. Tandis que la voix off compare en effet Mona à Vénus sortant de la mer, et donc à une figure mythologique qui a inspiré peintres et poètes, l'enchaînement des séquences ramène cette apparition au prosaïsme d'une carte postale à l'humour douteux.

La figure du « zonard-mac » combine exploitation des images et des femmes, puisqu'outre sa petite escroquerie dans les photomaton, il envisage de prostituer Mona. On notera au passage que « se faire *tirer* le portrait » peut s'entendre ici en deux sens, selon la logique du calembour à l'oeuvre dans le film : prendre ou voler.

Raconter l'histoire de Mona, c'est donc aussi la faire échapper aux images toutes faites, aux clichés du fait divers comme aux fantasmes bon marché. C'est enfin lui rendre son autonomie par rapport aux regards masculins et aux stéréotypes de genre.

**[Complément argent et prostitution :
voir planches suivantes]**





Comme Robert Bresson dans *Pickpocket* (1959) ou *L'Argent* (1983), Agnès Varda est très attentive à la circulation de l'argent, et aux rapports de pouvoir que cela induit. Soucieuse de son indépendance, Mona ne l'accepte qu'avec mauvaise grâce, ou en se moquant. Elle sait que, par-delà l'apparente générosité, les billets sont surtout un moyen de tenir l'autre à distance ou de l'humilier.

La prostitution s'impose par deux fois comme un horizon potentiel pour Mona, ou du moins une butée. Si cela peut aussi être l'occasion d'une rencontre chaleureuse, il est évident que la structure sociale offre peu de latitude aux femmes pour assurer leur indépendance. En ce sens, *Sans toit ni loi* marque un net désenchantement par rapport à un film comme *L'une chante, l'autre pas*. Réalisé par Varda en 1977, il dressait la chronique des luttes féministes des années 1960-1970.





D'abord photographe, notamment pour le festival d'Avignon, Agnès Varda a un sens affirmé du cadre. Elle en joue tout au long du film en inscrivant corps et visages dans des ouvertures, des cadres ou des miroirs. Mais plutôt que d'enclorre l'image, de la replier sur elle-même, ces surcadres produisent plutôt des effets de débordement. Là encore, la cinéaste trouve un moyen de figurer la tension entre la « bougeotte » des personnages et un désir de repli.

La réalisatrice emploie également les surfaces vitrées et les délimitations pré-existantes au cadrage cinématographique pour suggérer des écarts entre les personnages, des distances qui se creusent ou des abîmes insurmontables.



La séquence de la gare est la plus significative à cet égard. Mona est confondue avec une autre ou observée à distance. Deux plans de réalité se croisent ainsi sans plus pouvoir se rencontrer. Il y a contiguïté plus que continuité entre les espaces et les êtres. C'est aussi qu'à ce moment-là, Mona cesse d'être présente à elle-même. La drogue la place dans un état second. Dès lors, le plan se diffracte, mettant en tension plusieurs points de vue.



C'est dans son rapport avec l'enfant du couple de bergers que le cadre comme frontière, découpe, limite, se rend le plus sensible. Par deux fois, Mona tente de nouer le contact avec le gamin, qui se montre rétif, trouvant alors refuge (pratiquement ou symboliquement) dans l'espace que lui découpe la pierre ou la porte de la caravane. Mona souffre de ces gestes de tendresse restés sans écho, se repliant alors sur elle-même.



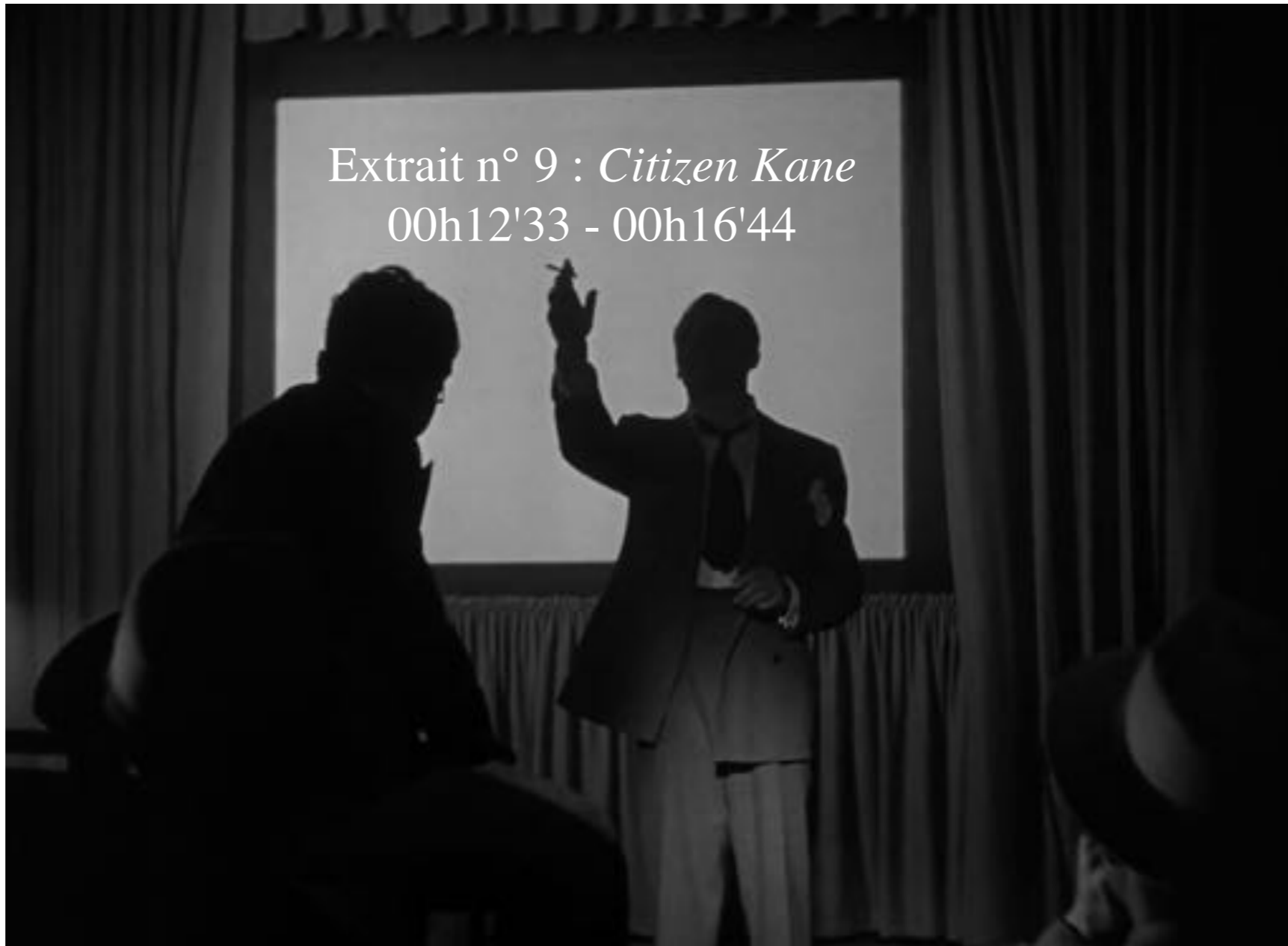


Entrer ou sortir du cadre, se tenir au bord de la vie des autres, traverser les paysages mais aussi faire de l'image un objet de commerce : c'est tout cela que semble condenser ce plan.

Extrait n° 8 : *Les Plages d'Agnès*
00h00'08 - 00h02'59



Tourné en 2008 par Varda, *Les Plages d'Agnès* pose directement la question du portrait cinématographique. Comme dans *Sans toit ni loi*, celui-ci ne peut être frontal. Il doit se faire à partir des autres, avec eux. Il sera dès lors fragmentaire, constitué d'éclats d'images enchevêtrés, ce qui se traduit ici visuellement par la très belle et très simple idée des miroirs. La composition n'est pas unifiée, figée dans la production d'une identité, mais mobile, fluctuante, multiple. Le cadre perd ses contours fixes, tandis que le portrait se perçoit au croisement de multiples points de vue.



Evoquant la pratique du portrait, « Des nouvelles du front cinématographique » propose de rapprocher le film de Varda de celui d'Orson Welles : « *Étonnamment, Sans toit ni loi apparaîtrait comme la version prolétaire de Citizen Kane (1941). Même si la vagabonde française des années 80 n'a pas grand-chose à voir avec le magnat de la presse américain des années 30, Agnès Varda aurait cependant retrouvé le sens de la construction narrative ouverte, indirecte et fragmentaire d'Orson Welles dans la présentation d'une trajectoire en forme de question résistant aux témoignages qui voudraient en reconstituer le trajet pour en fixer la forme. Rétive à la somme de ses interprétations, l'énigme existentielle est réfractaire à la synthèse des points de vue s'exerçant sur elle : elle reste comme restance. Question que n'épuise aucune réponse, Mona nomme ainsi la tache aveugle du perspectivisme, son point mort qui est aussi un point de fuite, un reste inassimilable qui cependant le rend possible.* » <https://www.rayonvertcinema.org/sans-toit-ni-loi-agnes-varda/>

3. La cause des femmes



Extrait n° 10 : *Cléo de 5 à 7*
00h02'00 - 00h08'48



Comptant parmi les films les plus célèbres d'Agnès Varda et de la Nouvelle vague, *Cléo de 5 à 7* (1962) s'attache à rendre compte de l'expérience subjective d'un personnage au moment où celui-ci est saisi par la crainte d'un cancer. Aussi la mise en scène de cette conscience inquiète (temps réel, plan subjectif, voix off,...) s'ouvre-t-elle, comme plus tard dans *Sans toit ni loi*, à d'autres voix, d'autres regards. La question de la féminité passe ici par celle de la beauté et de l'attrait qu'elle suscite, ainsi qu'en témoignent à la fois les deux confrontations au miroir et les remarques des hommes lorsque Cléo passe dans la rue.

Extrait n° 11 : *L'une chante, l'autre pas*



Récit au long cours, *L'une chante, l'autre pas* mêle le grave et le léger, l'intime et le public, afin de raconter l'évolution d'une amitié au prisme d'une époque riche en combats et en ruptures. Agnès Varda présente ainsi le projet du film : « *Le projet était de rendre compte des actions particulières ou collectives menées par des femmes au cours de la décennie 1965-75 concernant la contraception, qui était interdite, et l'avortement, puni également. Je voulais témoigner de ces combats, des manifestations et des autres actions qui se sont souvent tenues dans la bonne humeur et dans une énergie communicative, y compris avec des hommes. [...] Des documentaires partiels ont existé sur tout ce qui se passait à ce moment-là mais une fiction me permettait d'affiner davantage les situations, les événements et les différentes réactions des deux personnages. Valérie Mairesse interprète Pomme, une jeune femme militante, avec son énergie, sa bonne humeur et son goût de l'aventure. De son côté, Thérèse Liotard joue de façon plus classique le personnage d'une femme qui se reconstruit et veut ensuite aider les autres.* »

Extrait n° 12 : *Wanda*
00h19'57 - 00h24'25



Unique réalisation de l'actrice Barbara Loden, *Wanda* raconte avec une aptitude rare l'errance d'une femme. Isabelle Huppert, qui a contribué à la redécouverte du film en France, explique : « *Wanda est en rupture, elle flotte. Elle est doublement indigne : au vu des critères officiels, puisqu'elle abandonne enfants, maison, mari.*

Mais aussi parce qu'elle quitte la dépendance d'un homme pour se remettre immédiatement sous la dépendance d'un autre. [...] Dans Wanda, je n'ai pas pu m'empêcher de voir aussi la métaphore du milieu du cinéma et de la relation de Barbara Loden avec Kazan [Elia Kazan, réalisateur et époux de Loden]. Le bandit et sa complice, comme le metteur en scène et son actrice. Où l'on est à la fois soumise et exigeante, intouchable et consommable, tandis que les hommes - les metteurs en scène - sont des petits gangsters. Le tout dans un contexte de contrebande. Au cinéma, il y a ce qu'on dit officiellement et par en dessous. Barbara Loden parle extraordinairement bien de l'aspect hors-la-loi du cinéma.»

Extrait n° 13 : *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*



La radicalité du film de Chantal Akerman, sorti en 1975, se mesure tant à la frontalité et à la fixité du cadre qu'à la durée du plan. Comme l'a exprimé l'actrice Delphine Seyrig, « *c'est la première fois au cinéma que l'on traite du sujet de la femme d'intérieur.* » Si l'on ne peut imaginer figures plus éloignées que Jeanne et Mona, toutes deux sont en rupture avec les fonctions-clichés accordées aux femmes. La théoricienne du cinéma Laura Mulvey a ainsi pu dire : « *Je n'ai jamais considéré Akerman comme une cinéaste féministe, mais, selon moi, elle a sans aucun doute créé un cinéma féminin, par sa façon de filmer les femmes ou, plus exactement, de filmer les manières dont les femmes envisageaient et expérimentaient le monde. En faisant cela, elle mit le cinéma sens dessus dessous* ».

Extrait n° 14 : *Portrait d'une enfant déchue*



Quel rêve !

Première réalisation de Jerry Schatzberg, *Portrait d'une enfant déchue* (1970) s'inspire de la vie de la mannequin Anne Saint-Marie, dont le réalisateur, ancien photographe de mode, avait recueilli les confessions. Le film se compose comme un puzzle, mêlant le passé et le présent, le vrai et le faux, les souvenirs et les fantasmes. Ici encore, la diffraction est une manière de maintenir une part d'incertitude, d'énigme. La fiction offre ainsi un refuge et une forme de résistance à l'exposition glacée du corps féminin par le commerce de la mode.



Mona en croix
et en trois.