

**Portraits brisés, portraits croisés. Les récits
kaléidoscopiques dans Jane B. par Agnès V. d'Agnès
Varda**

Nathalie Mauffrey

► **To cite this version:**

Nathalie Mauffrey. Portraits brisés, portraits croisés. Les récits kaléidoscopiques dans Jane B. par Agnès V. d'Agnès Varda . Narrative Matters 2014: Narrative Knowing/Récit et Savoir, Jun 2014, Paris, France. hal-01077794

HAL Id: hal-01077794

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01077794>

Submitted on 27 Oct 2014

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.

PORTRAITS BRISÉS, PORTRAITS CROISÉS :
LES RÉCITS KALÉIDOSCOPIQUES
DANS *JANE B. PAR AGNÈS V. D'AGNÈS VARDA*

1. Introduction : la « connaissance par le kaléidoscope¹ »

Un récit-puzzle sous l'égide de Diderot

Faire un portrait au et en cinéma, c'est soumettre un cliché à l'épreuve du temps. C'est ce que la cinéaste Agnès Varda se propose de faire dans *Jane B. par Agnès V.*, un « film-kaléidoscope² » qui met en miroir la chanteuse Jane Birkin et la cinéaste et qui, émaillé de diverses saynètes fictionnelles et de mini-portraits, fait le récit en cinéma du portrait impossible de la chanteuse. Le film s'ouvre ainsi de manière programmatique sur un portrait vivant de Jane Birkin posant comme dans un tableau de Titien, qui devient proprement cinématographique par la durée de la pose et ce commentaire *off* de la cinéaste : « C'est une image très calme, hors du temps, tout à fait immobile. On a l'impression de sentir le temps qui passe. Goutte à goutte, chaque minute, chaque instant, des semaines, des années ». Et Jane, presque immobile, de commencer le récit de ses trente ans trop arrosés. Le film s'achève sur la même pose de Jane B. racontant cette fois la soirée de ses quarante ans. Entre temps, le récit cinématographique a tenté d'approcher cette « Vénus androgyne³ » en couvrant dix ans virtuels⁴ de la chanteuse et dix-huit mois de tournage entre 1986 et 1987 pendant lesquels elle évoque au cours d'un dialogue mis en scène avec la cinéaste la manière de mener ce film-portrait, ce qu'elle est et ce qu'elle aime, sa vie amoureuse, sa vie de famille et les rôles qu'elle aurait aimé jouer.

Le récit cadre de ce film, constitué essentiellement de dialogues et mené à la première personne par la cinéaste elle-même qui intervient soit directement devant la caméra, soit dans le commentaire qu'elle prononce en voix *off*, suit les déambulations des deux comparses et de l'équipe de tournage : ce récit commence après le générique de début par une séquence dans un café parisien où la cinéaste expose son projet et les règles du jeu à la chanteuse et s'achève dans un studio où le portrait de Titien est rejoué puis interrompu par les cadeaux offerts à Jane par la cinéaste et l'équipe de tournage pour célébrer ses quarante ans. Dans ce récit cadre, la caméra et ses déplacements sont mis en scène et le matériel de tournage comme les techniciens entrent dans le champ. Ce récit trouve son pendant métaphorique dans le générique montrant la déambulation de Jane Birkin autour d'un rond point sur les Champs Élysées, devancée par un technicien s'efforçant de l'éclairer tout en reculant devant elle. À cette déambulation succède le plan fixe d'un miroir de comédienne entouré d'ampoules multicolores au centre duquel apparaît en surimpression le nom de chaque acteur qui donnera la réplique à la chanteuse dans les mini-fictions qui émailleront le récit.

¹ Didi-Huberman 2000, p. 4. Nous reprenons volontairement le titre d'un article de Didi-Huberman, « Connaissance par le kaléidoscope » dont nous reprendrons certaines analyses au cours de notre exposé.

² Varda 1994, p. 184 : « Souvent femme varie mais rarement autant que Jane Birkin dans ce film-kaléidoscope, en plusieurs fictions et en plusieurs saisons. Elle y interprète (en extraits) des rôles qu'elle n'a jamais joués auparavant ».

³ D'après le commentaire *off* de la cinéaste s'adressant à Jane : « Pourquoi penses-tu que je t'ai demandé de faire ce film ? Parce que tu es belle. Comme la rencontre fortuite sur une table de montage d'un androgyne tonique et d'une Ève en pâte à modeler ».

⁴ Voir *infra*.

Cette structure complexe faite de digressions et de multiples récits enchâssés venant perturber le cours du récit cadre qui, lui, suit le vagabondage et le bavardage de deux comparses n'est pas sans rappeler les pérégrinations de Jacques et de son maître dans *Jacques le fataliste* de Diderot, roman apprécié par la cinéaste qui s'en était déjà inspirée pour filmer l'errance de Cléo dans les rues de Paris⁵. Par cette ouverture du film sur le détail du tableau de Titien représentant une servante fouillant dans un coffre et une sous-maîtresse à côté d'elle, Varda ravive le topique « maître/valet » et ancre le récit dans la veine picaresque : Jane Birkin interprétant cette servante raconte ainsi avec force détails comment elle fut malade pour avoir trop bu. Varda présente par là ce film comme un roman d'apprentissage sur l'art de faire un portrait en cinéma. Comme le roman de Diderot, la complexité du récit est assumée ; si Diderot fait dire dans son roman à Jacques : « Où en étais-je ? Je vous prie mon maître, pour cette fois-ci, et pour toutes les autres, de me remettre sur la voie⁶ », c'est Jane qui, au cours du film, s'inquiète de la manière dont la cinéaste va parvenir à relier tous ces bouts de récits : « Bon, on fait quoi ? On va où ? On était d'accord de faire un film comme une balade. On va quelque part et puis en chemin on décide de faire un détour. Ça fait rien si on perd le fil ? » En guise de réponse, Varda fait jouer un énième rôle à Jane, celui d'Ariane dans un palais des glaces poursuivie par une caméra-Minotaure et compare l'allure de son récit à ce fil qu'elle déroule dans le labyrinthe. « C'est comme si c'était un puzzle, rajoute-t-elle. On pose des petits morceaux par ci par là et puis ça se dessine doucement ».

Tandis que la multiplicité des récits dans le roman de Diderot convergent tous vers le fatalisme et ont pour fil conducteur le récit amoureux de Jacques, ceux de *Jane B. par Agnès V.* ont pour fil conducteur Jane et convergent tous vers la caméra et sa puissance cognitive, sa capacité à dépasser le stade de la représentation pour percer le mystère du moi.

« Puzzling question !⁷ » - Le jeu du kaléidoscope

Cette esthétique du fragment retrouve une unité grâce à un art du croisement, l'art d'Agnès Varda de faire le lien entre ces bris par le biais d'un récit que nous qualifions de kaléidoscopique : le kaléidoscope est un jouet contenant un jeu de miroirs et des fragments de verre mobiles, diversement découpés et colorés, qui produisent des figures variant à chaque secousse reçue par l'appareil. Cette métaphore éclaire la première phrase que la cinéaste prononce en voix *off* pour ouvrir le film en proposant une temporalité spécifique du cinéma ; c'est que ce portrait vivant dans lequel Jane prend la pose devient dans le tissu filmique une image fixe qui dure et qui forme, au gré des infimes mouvements involontaires des personnages qui posent, de multiples configurations similaires à celles proposées par le kaléidoscope à chaque secousse.

Cette métaphore du kaléidoscope pour décrire à la fois le mécanisme qui préside à la connaissance et celui du cinéma est aussi celle qu'a utilisée Henri Bergson dans *L'Évolution créatrice* (1907). Dans cet ouvrage puis dans *La Pensée et le mouvant* (1934), le philosophe se montre justement critique envers la science positive qui manque de précision quand il s'agit de penser le temps⁸ et ce qui est mouvant, parce que la science qui œuvre avec des signes pour noter des objets sous une forme fixe et arrêtée passe par une médiation et un symbolisme que le philosophe, lui, parvient à contourner par l'intuition de l'immédiat et un retour à la vie intérieure du moi plus à même de sentir le temps et d'approcher la vérité. Ainsi, dans le chapitre IV, intitulé « le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique » de *L'Évolution créatrice*, Bergson, après avoir montré dans quelle mesure les choses, que ce soit leur qualité, leur essence ou leurs actes, étaient mouvantes, soutient la thèse que la perception, l'intelligence comme le langage, ne pouvant saisir que des états en instance de changement, procèdent de la même manière que le cinéma qui reconstitue le mouvement par une série d'instantanés mis en mouvement par le mouvement même de l'appareil de projection. De là, il propose cette analogie avec le kaléidoscope en ces termes :

⁵ Voir Clay 1962, p. 102 et Cazabadian 1962, p. 49 : dans le film *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda dit reformer le couple maître/valet du roman sous les traits de Cléo et de sa confidente Angèle. « Tout en contractant le voyage en itinéraire, à travers toutes sortes de détours, dit-elle, j'ai gardé la forme, les ouvertures du récit de Diderot sur diverses histoires, rencontres de hasard ».

⁶ Diderot 2006, p. 132.

⁷ Baudelaire 1975, p. 587. C'est sur ces mots que Baudelaire conclut sa « Morale du joujou ». Didi-Huberman voit dans cette « question » l'esquisse d'une théorie initiant l'enfant à l'art autant qu'à la connaissance, à travers « toutes les puissances dialectiques du joujou » que le poète parcourt (voir Didi-Huberman 2000, p. 5).

⁸ Bergson 2009, p. 335 : « Nous l'avons dit et nous ne saurions trop le répéter, la science de la matière procède comme la connaissance usuelle. Elle perfectionne cette connaissance, elle en accroît la précision et la portée, mais elle travaille dans le même sens et met en jeu le même mécanisme. Si donc la connaissance usuelle, en raison du mécanisme cinématographique auquel elle s'assujettit, renonce à suivre le devenir dans ce qu'il a de mouvant, la science de la matière y renonce également. (...) Mais toujours elle considère des moments, toujours des stations virtuelles, toujours, en somme, des immobilités. C'est dire que le temps réel, envisagé comme un flux ou, en d'autres termes, comme la mobilité même de l'être, échappe ici aux prises de la connaissance scientifique ». Voir aussi Bergson 2008, p. 328, où le philosophe reproche à la science de manipuler des signes qu'elle substitue aux objets qu'ils notent sous une forme fixe et arrêtée, alors que pour penser le mouvement, il faut un effort sans cesse renouvelé de l'esprit.

Sur le caractère tout pratique de cette opération, il n'y a pas de doute possible. Chacun de nos actes vise une certaine insertion de notre volonté dans la réalité. C'est, entre notre corps et les autres corps, un arrangement comparable à celui des morceaux de verre qui composent une figure kaléidoscopique. Notre activité va d'un arrangement à un réarrangement, imprimant chaque fois au kaléidoscope, sans doute, une nouvelle secousse, mais ne s'intéressant pas à la secousse et ne voyant que la nouvelle figure. La connaissance qu'elle se donne de l'opération de la nature doit donc être exactement symétrique de l'intérêt qu'elle prend à sa propre opération.

Bergson conclut sur l'idée que « le caractère cinématographique de notre connaissance des choses tient au caractère kaléidoscopique de notre adaptation à elles ». Le philosophe voit donc dans la méthode cinématographique une pratique qui permet de régler l'allure générale de la connaissance sur celle de l'action, à partir du moment où l'intelligence accompagne la marche de l'activité et garde le même rythme.

Le récit dans le film *Jane B. par Agnès V.* nous semble justement, par son caractère réflexif, revêtir lui aussi une nature kaléidoscopique permettant d'ajuster au fur et à mesure que le portrait se fait notre connaissance de Jane B. Outre cette puissance cognitive du kaléidoscope, Varda n'oublie pas la dimension ludique originelle de l'objet : Jane Birkin, interrogée par la cinéaste au début du film sur sa motivation à faire ce film, appréhende cet exercice comme un jeu ; elle évoque le « jeu avec le réalisateur » qu'elle apprécie même si elle n'en comprend pas toujours « les règles du jeu ». La cinéaste prévoyait d'ailleurs d'intituler ce film dans un premier temps « Birkin double jeu Varda⁹ ». Au centre du film, même les risques financiers qu'implique toute production audiovisuelle sont comparés à un jeu de casino. En cela, la cinéaste est proche des pratiques surréalistes qu'elle affectionne et qui participent à donner à ce récit une allure kaléidoscopique.

Nous verrons dans quelle mesure le récit du portrait de Birkin dans *Jane B. par Agnès V.* reproduit cette allure et préside par là-même à l'autoportrait de la cinéaste.

2. Faire réfléchir les fragments

Briser les portraits : la déconstruction des clichés

Le fragment dans le récit de Varda est assumé et recherché. Pour construire un savoir et faire son portrait, Varda commence par pétrir son modèle et le déformer. Cela se traduit par une volonté de briser les apparences par une déconstruction systématique de tous les clichés à commencer par celui de la beauté¹⁰.

La Vénus que s'apprête à « cinépeindre » la cinéaste, pour reprendre son expression, en confrontation avec les autres portraitistes de Vénus, est chez Varda « androgyne » ; elle n'a pas de sexe, elle n'a pas de seins. Cette déconstruction des clichés relatifs à la représentation d'une Vénus passe par une synthèse de plusieurs portraits célèbres de femmes opposées. Dans la deuxième occurrence du tableau vivant inspiré de la *Vénus d'Urbain* de Titien, faisant office d'après les mots de la cinéaste en voix off de « portrait officiel, à l'ancienne¹¹ », Varda multiplie les références picturales en mélangeant dans une même représentation la *Vénus* de Titien et les *Maja* de Goya : elle reprend à la première la composition d'ensemble, mais remplace la Vénus allongée sur son lit par les deux gitanes de Goya, la *Maja vestida* dans le premier plan, la *Maja desnuda* dans le troisième plan. Entre ces deux plans, un bref insert sur le coffre de la servante nous invite à considérer l'action de fouiller dans un coffre comme un geste de dépouillement. Ce dépouillement se prolonge dans le dernier plan de la séquence : la caméra balaye le corps nu de Jane Birkin à la manière d'un pinceau et ôte à la chanteuse son aura mythique en rendant signifiant chaque partie de son corps ainsi décontextualisée par le gros plan¹². La caméra glisse le long de son corps nu dont ils ne restent que les qualités plastiques : la marbrure de la peau, la colline que forment ses hanches, l'îlot que constitue la seule pointe de ses seins inexistantes. Rien ne sert d'avoir de gros sein pour incarner la beauté ; sauf, et pour cause, quand on pose pour Niki de Saint Phalle, devant les statues plantureuses de laquelle Jane Birkin, dans une autre séquence du film, évoque le complexe qu'elle a eu un temps. Par vengeance, dans l'avant-dernière occurrence du tableau vivant de Titien, Jane Birkin envoie des mouches sur le corps de la Vénus allongée au premier plan, transformant les mouches de la coquette en de véritables insectes inspirant le dégoût, désacralisant pour de bon le culte de la beauté.

Car même au niveau des mots, Varda se plaît à les prendre au pied de la lettre. On le voit ici avec les mouches ; on pourrait aussi évoquer de nombreuses autres séquences dans lesquelles les expressions imagées

⁹ Voir Audé 1988, p. 4.

¹⁰ Ce processus de démontage puis de montage rejoue le double régime temporel de l'image que Walter Benjamin, selon Didi-Huberman, articule à travers la « phénoménologie du joujou » qu'il exhume de sa lecture de Baudelaire (Voir Didi-Huberman 2000, p. 7).

¹¹ Agnès Varda en voix off : « Et si on commençait par un portrait officiel, à l'ancienne, à la Titien, à la Goya ».

¹² Frank Curot 1991, p. 164-168, analyse cette même série autour du tableau de Titien et interprète le jeu entre le premier plan et l'arrière-plan, entre la servante et la maîtresse, comme l'expression d'un conflit social et la volonté de la cinéaste de désacraliser l'œuvre d'art.

retrouvent leur sens plein¹³. Lorsqu'ainsi au centre de son film Varda, évoquant la genèse du film *Kung-Fu Master* réalisé la même année à partir d'une idée de scénario de la chanteuse, donne la raison pour laquelle elle ne peut l'inclure ici en dépit de l'allure primesautière de son récit, elle illustre son propos de l'expression « passer du coq à l'âne » qui trouve un équivalent cinématographique dans un long travelling latéral allant d'un véritable coq à un âne en chair et en os pour caractériser ce récit qui d'apparence semble décousu, alors qu'il suit une unique logique consistant à en découdre. Car comme le rappelle le leitmotiv de la femme au coffre, il faut fouiller jusqu'au fond des choses, ne pas se contenter de regarder les apparences, mais les faire tomber, scruter l'arrière-plan des tableaux, comme celui de Titien et regarder l'envers du décor. Encore une fois, Varda illustre cette idée en prenant l'expression au pied de la lettre, lorsque dans le film elle révèle le subterfuge du tableau vivant reconstituant *Le Visage paranoïaque* de Dali par un coup de vent qui fait tomber le décor¹⁴. Ce que l'on croit être fixe, tel le premier plan du film, ne l'est pas mais est voué, au cinéma, à une nécessaire métamorphose.

Des fragments réfléchissants

Tel le kaléidoscope, le récit dans *Jane B. par Agnès V.* est constitué de fragments que réfléchit et auxquels donne vie un jeu de miroirs.

Un jeu de miroirs réfléchissants

Les miroirs sont en effet omniprésents dans le récit cadre. Lorsque Varda présente le dispositif cinématographique qui va présider au portrait de la chanteuse en plaçant Jane face à un miroir, elle compare la caméra à un miroir renvoyant autant le reflet de la chanteuse que celui de la cinéaste avec sa caméra : « C'est comme si moi j'allais filmer ton autoportrait, lui dit-elle, mais tu ne seras pas toujours seule dans le miroir ; il y aura la caméra qui est un peu moi ». La particularité de ces miroirs au cinéma, pour reprendre la syllepse de sens de Jean Cocteau¹⁵, c'est qu'ils réfléchissent au sens propre comme au sens figuré : ils ne se contentent pas de renvoyer une image, ils montrent à la fois l'effet et la cause, le résultat et le geste qui y a présidé, de sorte que la connaissance s'édifie au rythme de l'action. Pendant que la caméra entame autour de Jane un travelling circulaire qui fait entrer dans le cadre du miroir la cinéaste puis la caméra, Varda poursuit par ces mots : « Au cinéma c'est vingt-quatre portraits différents par seconde ou par heure ».

Pour ne pas se contenter de réfléchir les images, mais pour saisir leur perpétuelle et nécessaire métamorphose, le miroir comme la caméra doivent être en mouvement : c'est ce que nous montre ce travelling ; quand les miroirs ou la caméra sont fixes, c'est alors l'image qui se déforme ou qui se multiplie : dans la séquence suivante, la caméra fixe capte le visage de Jane dans le cadre d'un miroir déformant ; plus loin, c'est sa silhouette qui est démultipliée par une série de glaces disposées en arc de cercle autour d'elle.

Les arts, reflets d'une pratique cinématographique

Quand les miroirs sont absents, les autres arts prennent le relais : les références picturales sont pour la cinéaste l'occasion de réfléchir (sur) son récit¹⁶. Les deux tableaux vivants de Titien encadrent ainsi en sens propre comme au sens figuré l'ensemble du récit filmique. Les références aux tableaux surréalistes foisonnent et rappellent, en mettant à mal la fiction comme le réel, le vagabondage de l'esprit qui préside à l'allure du récit. Ce récit suit la logique d'une énumération aléatoire reposant sur l'association d'idées, logique que rappelle le motif pictural de la dame au coffre que l'on retrouve dans le tableau de Titien comme dans celui de *La Dame à la toilette* de l'École de Fontainebleau cité à plusieurs reprises. Au centre du film, le tableau *La Visite* de Paul Delvaux (1939) représentant l'inceste d'une mère avec son enfant, figure à lui seul le film *Kung-fu Master* racontant la relation amoureuse d'une femme de quarante ans avec un adolescent. Les saynètes enfin qui émaillent le récit principal fonctionnent elles-mêmes comme de mini-tableaux dans la mesure où la peinture joue un rôle dans ces petits récits¹⁷ : Philippe Léotard incarne un peintre dans une saynète qui a pour cadre l'atelier de Jean Dewasne, Laura Betti accompagne Jane dans une boulangerie où, en peintre ratée, elle expose ses toiles blanches et Farid Chopel participe avec la chanteuse au tableau vivant du *Visage paranoïaque* de Dali.

¹³ Pour ne prendre qu'un exemple, dans le sketch « Maurel et Lardy », Jane Birkin en visite chez le boulanger qui a « du pain sur la planche » se bagarre avec Laura Betti qu'elle pousse sur un tas de pommes ; cette dernière, à terre, souligne lourdement : « Oh ! Je suis tombée dans les pommes ». Voir aussi Curot 1991, p. 170-171, n. 2.

¹⁴ Dans le sketch qui réunit la chanteuse et Farid Chopel en aventurier colonial, Varda fait asseoir le couple qui se dispute, perdu au milieu d'un désert, au centre d'un camp de Touaregs assis, immobiles. Le plan d'ensemble de ce petit village révèle la similarité avec la peinture de Dali qui représente un camp touareg dont les silhouettes devant une tente redessine les traits d'un visage.

¹⁵ Jean Cocteau dans *Le Sang d'un poète* (1930) : « Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images ». Trente ans plus tard dans *Le Testament d'Orphée* (1960), Cocteau fait dire presque le contraire à Cégeste (Édouard Dermit) : « Les miroirs réfléchissent trop. Ils renversent prétentieusement les images et se croient profonds ».

¹⁶ Voir Curot 1991.

¹⁷ Plus précisément, sur les six saynètes qui émaillent le récit, trois concernent la peinture, les trois autres dans lesquelles interviennent Jean-Pierre Léaud, Alain Souchon et Serge Gainsbourg évoquent plutôt la poésie.

Pour rendre compte du portrait de Jane Birkin, c'est à la sculpture que Varda recourt. Quand Varda interroge la chanteuse sur la manière de représenter le corps féminin, Jane pose devant diverses statues de femmes : les cariatides des fontaines Wallace, une Ève en or, les *Nanas* de Niki de Saint Phalle. Jane, prônant l'imperfection, oppose alors à la fixité de ces statues le mouvement et le désir d'évasion.

Le jeu des ambivalences

Car pour rendre compte de Jane dans sa complexité une seule image est insuffisante. Jane Birkin est un être androgyne, duel, malléable, qui au gré des sketches se fait tantôt muse qui inspire le poète, tantôt modèle qui se laisse au contraire transformer par son créateur, à l'instar du *Visage paranoïaque* de Dali qui se confond avec celui de Jane Birkin en muse¹⁸ ou bien des paroles de la chanson « Le moi et le je » écrite par Serge Gainsbourg qu'elle chante dans un autre sketch. L'ambivalence règne ; elle affecte les êtres comme les mots et nécessite des miroirs déformants qui mêlent le réel et la fiction.

Des récits à tiroirs/miroirs

À plus grande échelle, les petits récits qui émaillent le récit principal jouent le même rôle réflexif : ils reflètent non seulement la pratique de la cinéaste et les traits de caractère de la chanteuse, mais se reflètent aussi les uns les autres. Le sketch, dans lequel Jane Birkin, *impresario* féroce et muse vénale, donne la réplique à Philippe Léotard qui joue l'amant et l'artiste trompé, se décline en une série d'épisodes qui se nourrissent au fur et à mesure du film des thématiques et des plans du reste du film. Dans le premier épisode dans lequel Jane Birkin cherche dans des livres d'art le chèque qu'a égaré son amant, épisode qui introduit la double thématique de l'art et de l'argent développée tout au long du film, Philippe Léotard ouvrant un de ces livres tombe sur une reproduction de *la Dame à la toilette* et s'interroge sur ce coffre toujours présent dans ce type de portrait, comme un clin d'œil au tableau vivant qui ouvre le film. Le dernier épisode de ce sketch comprend ainsi pas moins de huit digressions qui sont autant d'ouvertures sur le reste du film. C'est l'analogie qui régit ces digressions : lorsque par exemple dans ce dernier épisode le peintre veut se venger de Jane Birkin qu'il poursuit entre les rayonnages d'un entrepôt, le motif du labyrinthe et de la fuite justifie l'insertion d'une autre saynète déjà exploitée dans le film, celle dans laquelle Jane Birkin en Ariane dans le palais des glaces fuit la caméra-Minotaure de Varda. Nous pourrions mener des analyses similaires à propos du récit de la genèse de *Kung-Fu Master* au milieu de *Jane B. par Agnès V.* ou à propos de la série des tableaux de Titien dont chaque partie va être l'occasion d'une petite fiction.

Ce morcellement d'un même fil narratif en épisodes forme grâce à l'analogie une mosaïque qui fait sens.

3. Des portraits brisés aux portraits croisés : un récit au rythme surréaliste

Pour faire sens, le récit doit croiser entre eux les différents fragments.

Un tissage narratif de trois fils à deux mains

Dans *Jane B. par Agnès V.*, ces fragments sont de trois ordres et sont agencés tantôt de la main de Jane tantôt de la main de la cinéaste comme les fils d'un canevas. L'ensemble du film se déroule sur trois niveaux temporels¹⁹ dont rendent compte les différents types de fragments de récit du film :

1 – Le temps du film correspondant aux dix-huit mois de tournage entre 1986 et 1987 : c'est le temps du récit cadre qui commence après le générique avec la scène de rencontre des deux amies dans le café et se termine par les cadeaux de l'équipe pour fêter les quarante ans de la chanteuse. Ce fil narratif est constitué de scènes de dialogue entre les deux artistes se déroulant soit en studio soit dans différents lieux parisiens facilement identifiables (un café parisien, le bois de Vincennes, le Trocadéro) soit dans des lieux chers à chacune d'elle (la maison de Jane ou les plages de Belgique où est née la cinéaste) ;

2 – Le temps du récit de Jane raconté par fragments, de l'enfance au quarantième anniversaire : ce sont les récits autobiographiques que la chanteuse délivre à la cinéaste en costume de servante dans le premier plan, devant les diapositives de son enfance ou bien en arpentant les différentes pièces de sa demeure ;

3 – Le temps virtuel, celui de la rêverie : ce sont les dix ans que semble couvrir le film depuis le récit des trente ans de Jane à ceux de ses quarante ans pour clore le film, ce sont aussi tous les sketches dans lesquels Jane endosse les rôles rêvés par elle ou la cinéaste et conçus pour l'occasion.

Dans le dernier plan, les trois niveaux temporels coïncident comme pour signer la réussite de l'entreprise cinématographique des deux artistes : Jane, jouant le rôle de la servante peinte par Titien (niveau 3), raconte sa

¹⁸ Au plan d'ensemble du tableau de Dali rejoué par Jane Birkin, Farid Chopel et des Touaregs succède un plan moyen du visage de Jane couché sur le sable.

¹⁹ Pour cette tripartition du récit en trois niveaux temporels, voir Georgiana M. M. Colville 2009, p. 146, d'après un entretien avec la cinéaste qu'elle a elle-même mené.

soirée des quarante ans (niveau 2) lorsque le récit cadre fait irruption par l'entrée dans le champ de toute l'équipe du tournage (niveau 1). Cette tripartition du récit, Varda la met elle-même en scène lorsqu'elle filme Jane Birkin oscillant au rythme d'un métronome devant une série de miroirs en arc de cercle et que derrière elle viennent danser tour à tour des hommes identifiables seulement par la couleur de leur parka bleue, rouge puis verte. Cette tripartition est aussi d'ordre qualitative puisque tour à tour la cinéaste comme la chanteuse vont puiser dans le contexte immédiat de la production (contexte historique lorsque par exemple Jane Birkin propose son scénario à Varda), dans le contexte culturel (selon les œuvres et les artistes sollicités : Gainsbourg, Souchon pour Birkin, les surréalistes pour Varda) et enfin dans le contexte intime et personnel pour les rêveries. Cette tripartition enfin est celle-là même du kaléidoscope, composé de trois verres, un verre lenticulaire au niveau de l'œil, un verre placé à l'intérieur qui précède les petits objets qui formeront les différents motifs et un verre dépoli pour le fond. C'est par la réflexion sur cette triple surface de ces objets et la réunion de trois autres verres « en forme de triangle et régnant dans toute la longueur du tube » que se produit l'effet kaléidoscopique²⁰.

Le mentir-vrai

Ce mélange volontaire que Varda se plaît à créer dans ce portrait à facettes entre temps réel du tournage et du récit autobiographique rétrospectif et temps virtuel de la rêverie s'apparente au mentir-vrai des surréalistes²¹. Dans une note de sa préface des *Voyageurs de l'impériale*, Louis Aragon justifie en ces termes les répétitions que le lecteur découvrira dans la nouvelle autobiographique *Le Mentir-vrai* qui relate les détails réels de sa vie scolaire avec certains détails des *Voyageurs* qui ne sont nullement de hasard :

Il y a là un jeu sérieux, qu'on aura peut-être un jour l'idée d'examiner de près, pour mesurer la marge qui existe entre le réel et l'inventé. Le travail du romancier *gomme* pour ainsi cette marge, afin de ne laisser qu'une image détachée de lui ou de ses modèles, de ses *pilotis*. Une image nette, un trait précis. Or, il m'est arrivé, réfléchissant sur cette technique, de prendre goût aux mauvaises épreuves de la photographie, celles où l'on voit à la fois les pilotis et les personnages, où parce que le cliché est *bougé*, il y a deux ou plusieurs silhouettes qui se chevauchent, et la réalité, précisément la réalité, donne à l'écrit des allures de fantôme. Et cela ne se borne pas au *dessin* : la lumière peut aussi varier, changeant les rapports, le roman est mal viré, comme l'épreuve. Et par là, plus réel, moins posé, plus loin de l'art du photographe, sans ses horribles retouches. Avec ces simplifications de plan qui le rapprochent de la peinture, d'une main, et cette poésie de matière, d'une matière fausse, qui le rend plus vrai. Et à ce point de réflexion, j'aurais l'envie d'ajouter que c'est de là que vient *l'allure rêvée* dans le roman, ce qui lui donne pouvoir sur l'imagination du lecteur à venir, lequel sait de moins en moins de quoi nous lui parlons, pour qui tout prend dans le meilleur des cas le caractère de l'image scolaire, de l'Épinal historique. L'allure rêvée...²²

Cette allure rêvée, ce flou photographique, Varda a mis du temps à l'accepter dans ses œuvres, parce qu'il connotait son travail d'amateurisme. Dans son article « Le flou et le net » publié dans un numéro spécial des *Cahiers du Cinéma* sur « Wim Wenders²³ » en 1987, Agnès Varda analyse la manière dont le flou et le net « sont toujours ensemble ressentis » par elle et dont elle construit ses films par cette dialectique permanente qui s'opère entre l'imaginaire et le réel :

Dans ma tête aussi il y a le flou et le net, moi j'essaie de penser net mais ça pense flou avant, pendant, après. [...] 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.

Puis évoquant le tournage de *Documenteur* (1980) :

²⁰ D'après le brevet du « Transfigurateur, ou la lunette française », autre nom du kaléidoscope, déposé par Alphonse Giroux en 1818, cité par H.-R. d'Allemagne 1880, p. 285-286, cité par Didi-Huberman 2000, p. 8-9 : « Le transfigurateur ou kaléidoscope est une espèce de lunette armée, à l'extrémité qui touche l'œil, d'un verre lenticulaire, et à l'extrémité opposée, d'un verre dépoli. On introduit dans l'espace ménagé entre ce dernier verre et un troisième verre placé à un pouce et demi du précédent, des objets d'un petit volume, comme morceaux d'étoffe de différentes couleurs, coquillages, pierres fausses, etc. Ces objets en se mêlant se combinent à l'œil de mille manières piquantes toujours régulières et jamais semblables, effet produit par la réunion de trois verres en forme de triangle et régnant dans toute la longueur du tube. Ces verres sont revêtus à leur face extérieure d'un morceau d'étoffe ou de papier de couleur foncée, de manière à produire intérieurement l'effet d'une glace. C'est en venant se réfléchir dans cette triple surface que les objets réunis à l'extrémité du tube présentent, à l'aide du mouvement de rotation imprimé à l'instrument, des combinaisons agréables et variées ».

²¹ À plusieurs reprises, Agnès Varda justifie la part autobiographique de ses films et l'utilisation de personnages qui lui ressemblent avec la pratique d'Aragon notamment dans son roman *La Mise à mort* (1965) et ce qu'il nomme le « mentir-vrai ». Voir Braucourt 1970, p. 14 et Audé et Jeancolas 1982, p. 44.

²² Aragon 1972, p. 16.

²³ Agnès Varda, « Le flou et le net », *Cahiers du Cinéma* n°400 sur « Wim Wenders », p. 51, septembre 1987.

Le tournage ressemblait dans ma tête à cette absence d'où émergeaient des images, des bouts de dialogue, des rythmes, des bouts de commentaire. Jusqu'au bout c'est resté flou et net en même temps.

Elle choisit alors pour illustrer son article le tableau surréaliste de Magritte, *Les Idées claires* qui, dit-elle, « raconte bien des émotions et des contradictions de cette époque ».

Dans *Jane B. par Agnès V.*, après que Jane a fait l'aveu à Agnès de son rêve d'être une inconnue célèbre, qui puisse se comporter comme n'importe qui tout en gardant son statut de vedette, la cinéaste fait un parallèle avec le masque mortuaire que l'on fit d'une femme noyée trouvée dans la Seine au sourire énigmatique et que les Parisiens achetèrent en masse parce que, s'imagine la cinéaste, comme on ne savait rien d'elle « tout le monde pouvait fantasmer sur elle » : « Quelque fois, dit-elle, je me demande si le seul portrait réel ce n'est pas le masque mortuaire, le visage immobile, de face ». À l'écran les flots de la Seine recouvrent en surimpression le masque mortuaire, puis le masque est remplacé par le visage de Jane Birkin donnant son état civil pour conclure sur ces mots : « Je suis là, vous me regardez, le temps passe ». Le portrait réel, fixe, qui dure, sur lequel chacun peut tour à tour transposer ses propres fantasmes est, selon Varda, le portrait en cinéma idéal, le plus vrai et le plus juste. C'est la raison pour laquelle le portrait ne peut se faire seul, mais doit être le fait de plusieurs points de vue, tel le kaléidoscope que l'on manipule pour orienter de diverses manières son jeu de miroirs, telle aussi la création à plusieurs que prônent les surréalistes²⁴ pour insuffler dans leurs œuvres un mouvement dialectique.

Cette confiance donnée dans l'apport cognitif de la rêverie est proche du précepte surréaliste « Lâchez tout », à l'instar de l'éloge du mouvement que ne cesse d'insuffler la cinéaste sur le portrait trop rigide à son goût de Jane Birkin. Peu importe que les différents portraits et récits qui composent le portrait en cinéma de Jane Birkin soient réels ou fictionnels, vrais ou mensongers, le mouvement seul d'une pensée débridée compte pour s'approcher du portrait vrai, du portrait juste.

Un cadavre exquis cinématographique

Les surréalistes qui croyaient en un hasard objectif aimaient à jouer au cadavre exquis²⁵. C'est cette même et nouvelle image que Varda sollicite pour évoquer l'allure de son récit dans une saynète qu'elle a placée sciemment à l'exact milieu de son récit²⁶ pour sa dimension réflexive sur l'ensemble du récit. Dans cette saynète, Jane Birkin joue le rôle de l'amante d'un tûlard interprété par Jean-Pierre Léaud qui sort tout juste de prison et pour lequel elle organise un pique-nique au beau milieu du bois de Vincennes. Après un jeu de questions-réponses sur tout ce qu'elle a apporté pour lui, Jane Birkin lui raconte l'un de ses rêves :

JANE : Tu sais, j'ai fait un rêve, un rêve de feuille, j'étais toute pliée et muette, ensevelie sous les feuilles mortes, comme ces paquets qu'on voit sur les grandes avenues et que personne n'a encore ratissés. J'espérais que quelqu'un devine.

JEAN-PIERRE, *un genou à terre, enlevant les feuilles mortes* : Mais moi je t'aurais délivrée. [...] Moi j'arrive, je trouve sans chercher et d'un geste doux de la main je révèle la princesse cachée sous les déchets.

JANE, *se levant de dessous les feuilles* : Il est un héros des temps modernes.

Le récit de son rêve achevé, Jane Birkin, jouant en quelque sorte le rôle de la dame au coffre, sort un à un des aliments de son panier sans fond : un poulet, un camembert, un saucisson, puis un plateau de présentation à trois étages regorgeant de divers fruits.

Ce récit propose une double lecture : au sens premier, il raconte les retrouvailles entre un prisonnier récemment libre et la femme qu'il aime ; dans son sens second, il figure le lien qui unit l'artiste et son modèle. Dans les six récits mettant en scène un duo avec Jane Birkin, l'interlocuteur fait en effet chaque fois figure de double de la cinéaste qui délivre des informations sur sa pratique. Jean-Pierre Léaud, comme Agnès Varda, est un héros moderne qui ennoblit le déchet et qui mène dans son cinéma un cinéma de recherche ; le déchet est ici ce qui reste d'une personne, comme le masque mortuaire ou le cliché photographique, cette image fixe que la cinéaste met en mouvement afin qu'elle révèle ses secrets. L'artiste déplie cette feuille muette à laquelle se compare Birkin, comme le font les surréalistes jouant au cadavre exquis en dépliant le papier sur lequel chaque

²⁴ L'inspiration surréaliste dans ce film est évidente, nous n'y revenons pas. Voir Curot 1991, p. 156-158, qui a relevé les citations surréalistes en littérature comme en peinture ainsi que le principe de la série (telles les séries de Picasso) que reprend Varda dans son film.

²⁵ Voir à ce sujet Colville 2009, p. 152.

²⁶ Agnès Varda a pour habitude, afin de conforter la composition spéculaire de ses films, de placer des plans ou des séquences-clés à cet endroit. Elle avait ainsi déjà placé à l'exact milieu de *Cléo de 5 à 7* le seul regard caméra de Cléo pour marquer son changement d'attitude, passant du statut de la femme regardée à celle regardant le monde qui l'entoure.

comparse a écrit un mot pour découvrir la phrase inédite relevant à la fois du hasard et du geste créatif de chacun.

Il en va de même du récit de ce portrait dans *Jane B. par Agnès V.* : Varda ouvre un à un chacun de ces mini-récits qui est le fruit de l'imagination tantôt de l'artiste, tantôt du modèle, de la même façon que Jane, dans cette saynète, sort une à une les nourritures de son panier, occasion de divers jeux de mots entre le sens propre et le sens figuré entre Jane et son amant²⁷. Ce panier est sans fond et sans fin, telles les facéties de la cinéaste et de son modèle tout au long de ce film ; qu'importe de trouver, qu'importe la fin, ce qui compte est cette logorrhée jouissive qui donne l'impulsion à l'acte de création. L'on comprend alors mieux ce récit inaugural de Jane Birkin qui après une nuit d'ivresse vomit et ce présent d'une gerbera de Varda pour fêter les quarante ans de la chanteuse pour clore ce récit : la logorrhée, le bavardage dirait la cinéaste, autour d'un cliché que l'on déconstruit pour mieux rêver, permet de nourrir un savoir ludique qui se ressource sans cesse puisant alternativement dans le terreau du faux et du vrai, de la fiction et du documentaire.

Conclusion

Telle l'allure rêvée des récits surréalistes, Varda invite dans son film ses amis artistes pour discourir et rêver autour de l'image ambivalente qu'est Jane Birkin. Le portrait de Birkin se fait par touches successives entre peinture et sculpture, documentaire et fiction, sens propre et sens figuré et passe au prisme d'un récit kaléidoscopique qui permet au portrait figé de la chanteuse une éternelle métamorphose. Le récit kaléidoscopique permet d'insuffler un mouvement salvateur à la pensée permettant de passer d'une image fixe à l'autre, d'une configuration à une autre dans la quête permanente d'un savoir qui ne vise pas son terme ; il permet, pour reprendre les mots de Bergson, cet « élan vital » qui fait de la durée une puissance de création.

Bibliographie

D'ALLEMAGNE Henry-René (1880), *Histoire des jouets*, Paris, Hachette, s. d..

ARAGON Louis (1972), *Les Voyageurs de l'Impériale* (1942), Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

AUDÉ Françoise et JEANCOLAS Jean-Pierre (1982), « Entretien avec Agnès Varda », *Positif* n° 253, avril, p. 40-44.

AUDÉ Françoise (1988), « Conversation avec Agnès Varda », *Positif* n° 325, p. 2-5.

BAUDELAIRE Charles (1975), « Morale du joujou » (1853), *Œuvres complètes*, Cl. Pichois, éd., Paris, Gallimard, t. I, p. 581-587.

BERGSON Henri (2009), *L'Évolution créatrice* (1907), Paris, Édition critique, Presses Universitaires de France, « Quadrige ».

— (2008), *La Pensée et le mouvant* (1934), Paris, Presses Universitaires de France.

BRAUCOURT Guy (1970), « L'Amérique déchaînée », *les Nouvelles littéraires* n° 2253, 26 novembre, p. 14.

CAZABADAN François (1962), « Entretien avec Agnès Varda », *L'Écran* n° 1, p. 48-49.

CLAY Jean (1962), « Une cinéaste vous parle : Agnès Varda », *Réalités* n° 195, p. 94-105.

M. M. COLVILLE Georgiana (2009), « Autoportraits d'une autre : *Jane B. par Agnès V.* et *Kung-Fu Master* », in Antony Fiant *et al.*, éd., *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », p. 145-156.

CUROT Frank (1991), « Références picturales et style filmique dans *Jane B. par Agnès V.* », in Michel Estève, éd., *Études Cinématographiques : Agnès Varda*, Paris, Minard, p. 155-172.

DIDEROT Denis (2006), *Jacques le Fataliste et son maître* (1796), Paris, Édition Flammarion, coll. « GF ».

²⁷ Le mot « poulet » que Jane Birkin sort du panier fait ainsi frémir Jean-Pierre Léaud, qui sort tout juste de prison et qui comprend le mot dans le sens familier de « policier ».

DIDI-HUBERMAN Georges (2000), « Connaissance par le kaléidoscope » in *Études photographiques*, n° 7, p. 4-23.

VARDA Agnès (1994), *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du Cinéma.
— (1987), « Le flou et le net », *Cahiers du Cinéma* n° 400, p. 51.