

GLANER AVEC AGNÈS VARDA

« Percevoir un phénomène, c'est souvent ajouter un mot à son vocabulaire »

« Les caméras DV (Digital Video) permettent d'inventer une nouvelle économie du cinéma »

Combinant deux opérations, 1) *montrer* des images en mouvement et 2) *monter* ces images ensemble, le cinéma construit un discours fondé sur la confrontation des séquences. Le montage peut chercher à ramener cette confrontation à des habitudes narratives ou argumentatives, faisant du théâtre filmé ou des films à thèse, mais il peut aussi chercher à inventer un mode particulier de monstration et de montage = de progression et d'agencement¹. La particularité de son langage lui permet alors de ménager un accès différent aux autres discours, parmi lesquels le discours économique. Les émissions télévisées de Jean-Luc Godard, *Six fois deux* (1976), constituent un premier

exemple : en confrontant des entretiens et des reportages, ces émissions mettent en question une notion, celle de « force de travail ». Elles ne proposent pas de mieux l'utiliser ou de mieux la rémunérer mais, comme l'a écrit Gilles Deleuze, elles soulignent que « la notion de force de travail n'est pas innocente, et qu'elle ne va pas du tout de soi, même et surtout du point de vue d'une critique sociale »². Le film d'Agnès Varda *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) représente une tentative symétrique. Il ne cherche pas à supprimer une notion économique, mais à en ajouter une : l'un des quelques mots français hérités du gaulois, le vieux mot « glaner ». Ne construisant pas une définition ou une explication

mais une représentation problématique, ce mot permet au film non seulement de rendre visibles des pratiques économiques le plus souvent occultées, mais aussi de s'inventer une poétique cinématographique, ce qu'Agnès Varda appelle une « cinécriture »³, qui modifie nos représentations, qu'elles soient économiques ou esthétiques.

Montrer le glanage

Les glaneurs et la glaneuse se présente tout d'abord comme un documentaire sur les modalités contemporaines du « glanage ». Après avoir montré sur plein écran la définition du mot, « GLANER : 1) ramasser dans les champs, après la moisson, les épis qui

1. C'est l'ambition que Jean-Luc Godard donne au cinéma en le définissant comme un « art du montage ». Voir par exemple sa définition de « l'image » dans son *JLG/JLG*, POL, 1996, p. 21-23 mais surtout ses *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard-Gaumont, 1998 et *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, [tome 2 1984-1998], Cahiers du cinéma, 1998.

2. Gilles Deleuze, « Trois questions sur *Six fois deux* (Godard) », repris dans *Pourparlers*, Minuit, 1990, p. 59-60.

3. Voir par exemple *Varda par Agnès*, Cahiers du Cinéma - Ciné Tamaris, 1994, notamment la p.14.



Les Glaneurs et la glaneuse, © ciné-tamaris.

ont échappé aux moissonneurs. 2) Fig. Recueillir, par-ci par-là des bribes dont on peut tirer parti. » (*Petit Robert*, p. 869), Agnès Varda part à la recherche des pratiques actuelles qui lui correspondent. Commencant comme une enquête historique sur la survivance d'un droit coutumier tombé en désuétude (avec analyse de tableaux anciens, commentaire d'images d'archives et interview de paysans âgés), sa recherche se transforme peu à peu en exploration des pratiques contemporaines de récupération. Elle en examine les modalités (ramasser les fruits ou les légumes abandonnés par les exploitants, faire les poubelles, revendre, conserver ou transformer les objets jetés...), les motivations (se nourrir ou s'équiper malgré la pauvreté, éviter le gaspillage, chercher des produits de qualité, bricoler, se divertir en famille, faire œuvre

de détournement ou d'art...) et les discours explicatifs (récits biographiques, jugements économiques ou juridiques, justifications théoriques ou éthiques...). D'interrogation lexicale, le film se transforme ainsi en rencontres humaines. Qu'on retienne leur nom (Jean Laplanche, Boris Litnanski, Louis Pons...), leur prénom (Alain, VR [= Hervé en verlan]...) ou leur présence (un ancien camionneur, un glaneur aux grandes moustaches, un autre aux bottes en caoutchouc, un restaurateur au chapeau de paille...), toutes les personnes filmées ont une grande force. Elles n'ont pas la même pratique du glanage et le montage favorise une sorte de circulation dialectique entre les différentes séquences du film : le glanage esthétique ou esthétisant de certains artistes paraît très éloigné du glanage alimentaire imposé par la pauvreté ; le glanage est pour certains

un loisir alors qu'il est pour d'autres un moyen de survie ; tous les glaneurs cherchent à échapper à un fonctionnement de marché, etc. Mais Agnès Varda ne cherche pas à construire un système du glanage, avec définitions et exemples. Elle utilise plutôt le mot comme un révélateur. De même que dans *Sans toit ni loi* (1985), le personnage de Mona suscite par sa radicalité et son mystère les réactions et les discours des autres personnages, constituant un puzzle en creux des valeurs économiques et sociales comme le travail, la famille ou l'argent ; le mot « glanage » pousse les personnages des *glaneurs* (et à leur suite les spectateurs) à s'interroger sur leurs pratiques économiques et/ou esthétiques. Ni narration ni argumentation, le film est un montage subjectif de discours hétérogènes qui ne cherche pas à remplacer un système de pensée par un



Les Glaneurs et la glaneuse, photo Rosalie © ciné-tamaris.

autre, mais à ajouter à notre vocabulaire un mot nouveau qui passe par d'autres découpages, propose d'autres regroupements et construit d'autres représentations : un mot plein de surprises.

Ajouter un mot à notre vocabulaire

Car les personnes rencontrées par Agnès Varda, presque toujours, surprennent. Un homme qui dit se nourrir « 100% récup' » depuis plus de dix ans explique avec fierté et agacement qu'il ne fait pas les poubelles par nécessité (il travaille, possède un logement et un numéro de sécurité sociale), mais par « souci éthique ». Choqué par la bêtise et le danger du gaspillage, il laisse les consommateurs névrosés jeter tout ce qu'ils touchent et vient « rafler la mise ». Interrogé sur

ses bottes en caoutchouc, il répond avec humour que « c'est quand même la meilleure chaussure en milieu hostile ». Un autre personnage, Alain, est encore plus surprenant. Abordé par la réalisatrice alors qu'il mange à pleines dents une grosse botte de persil abandonnée après le marché, il se lance dans une longue explication scientifique et conclut sur l'importance d'avoir une « alimentation équilibrée ». Nous apprendrons plus tard qu'il est titulaire d'une maîtrise en biologie et qu'il donne bénévolement des cours de français dans un foyer Sonacotra. Parvenant à être proche de ses interlocuteurs, à parler avec eux comme si elle les connaissait, Agnès Varda les empêche de devenir les caricatures médiatiques d'eux-mêmes en entrant dans l'une des cases identitaires préétablies. Dès lors, leurs pratiques et leurs discours font éclater les

représentations commodées construites par la société de consommation : ils font apparaître la fonction d'écran et le statut de cliché de ces représentations, et, surtout, toute l'énergie qu'elles dissimulent.

En effet, même si les exemples de glanage soulignent avec force l'importance du gaspillage provoqué par la société de consommation, c'est surtout l'astuce et l'inventivité des glaneurs qu'ils mettent en évidence. L'un parvient à remplir une voiture de fruits et légumes en une après-midi, un autre répare l'électroménager qu'il trouve dans la rue pour l'offrir à ses voisins, un autre connaît tous les lieux où les grandes surfaces jettent les produits sur le point d'être périmés, plusieurs récupèrent les objets jetés pour en faire des œuvres d'art... Leur comportement est un art de tirer parti des situations. Il relève très exactement de ce que Michel de

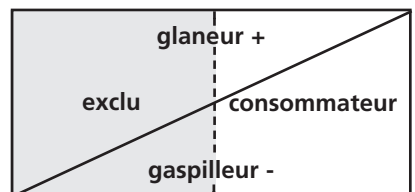
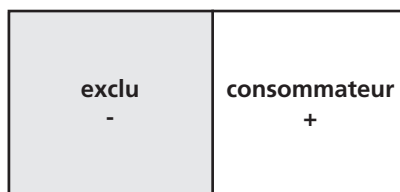


Les Glaneurs et la glaneuse, photo Rosalie © ciné-tamaris.

Certeau a appelé la « tactique ». S'appuyant sur les traités de polémologie, ce dernier distingue en effet deux types de comportement : la stratégie et la tactique⁴. La stratégie, qui suppose la possession d'un lieu propre offrant des moyens d'action et une vision d'ensemble, consiste à déployer son énergie selon des plans définis à l'avance. La tactique est au contraire l'action de ceux qui ne possèdent pas de lieu propre. N'ayant ni moyens d'action ni vision d'ensemble, ils sont contraints d'orienter les forces qu'ils subissent, non pour réaliser des plans définis à l'avance, mais pour tenter de se construire une circonstance favorable (c'est le *kairos* grec⁵). Forme d'action des faibles, c'est aussi une forme d'action particulièrement inventive. Ne croyant pas à la prétendue « passivité » des consommateurs, Michel de

Certeau veut montrer que la consommation relève de la tactique. Avec le mot « glaner », Agnès Varda s'appuie au contraire sur des exemples de tactiques pour instaurer un nouveau découpage des pratiques économiques. Elle remplace l'opposition traditionnelle entre « exclu » et « consommateur » par une autre opposition, qui ne la recoupe pas, entre « glaneur » et « gaspilleur ». Le critère n'est plus le pouvoir d'achat et l'inscription dans le circuit de la consommation, mais la capacité à tirer parti des situations, à

posséder des tactiques : « l'exclu », qui est bien souvent contraint d'être un glaneur pour survivre, peut être un gaspilleur, de même que le consommateur, bien souvent contraint d'être un gaspilleur pour participer à la société de consommation, peut être un glaneur. Le déplacement opéré par le film ne transforme pas les pratiques marginales en modèle. Il s'en inspire pour construire de nouveaux critères socio-économiques qui inversent les valeurs symboliques. Cela peut être représenté sous la forme d'un schéma :



4. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Les arts de faire* (1980), Folio/Gallimard, 1990, notamment les p. 50-70.

5. Sur cette notion, lire de M. Detienne et J-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence : la métis grecque*, Flammarion, 1978.

En ajoutant le mot « glaner » à notre vocabulaire, le film d'Agnès Varda propose ainsi une redistribution symbolique des pratiques économiques. La ligne diagonale qui cherche ici à la représenter voudrait suggérer à la fois la rayure qui invalide le découpage précédent et la ligne créatrice qui invente une nouvelle répartition. Car le mot « glaner » invente vraiment une nouvelle représentation. Or une représentation n'est pas une chose légère. Elle ouvre des espaces et trace des chemins. Aux consommateurs passifs, elle offre l'horizon d'une attitude tactique et créatrice. À ceux qui font les poubelles, aux SDF et à tous ceux qui sont contraints aux tactiques de survie, elle offre un mot plus glorieux qui rend hommage à leur inventivité et restaure leur image de soi. Ce changement de vocabulaire n'est ni une naïveté ni un cynisme : il ne cherche pas plus à nier la précarité de ceux qui souffrent de pauvreté ou de solitude qu'à présenter la pauvreté comme une forme de vie trépidante. C'est une façon de faire disparaître la honte qui paralyse certaines pratiques. Une spectatrice de la Maison des Arts de Créteil ne s'y est pas trompée. Elle conclut après la projection du film : « avant j'avais honte de ramasser les fruits après le marché, maintenant je n'aurai plus honte : c'est du glanage ! »

Filmer en glaneuse : une poétique de la caméra numérique

En révélant l'inventivité de certaines pratiques économiques marginales, Agnès Varda ne se contente pas de modifier nos représentations économiques, elle fait de cette modification le point de départ d'une nouvelle économie du cinéma. Refusant les lourdes (et coûteuses) stratégies du 35 mm avec scénarios minutés, caméras imposantes et équipes de tournage pléthoriques, elle explore les nouvelles tactiques de la vidéo numérique. Elle ne se contente pas de filmer le glanage :

elle s'appuie sur les possibilités techniques offertes par les caméras DV (Digital Video), explicitement chantées au début du film, pour filmer en glaneuse. Agnès Varda n'est pas la seule à utiliser ce type de caméra. Outre le grand public, auquel il était initialement destiné, il a séduit les documentaristes, les réalisateurs de fiction (le célèbre Dogme danois) et possède même sa série télévisée : les « Petites caméras » sur Arte. Mais portée par son objet, elle fait de ces caméras DV des instruments de glanage. D'abord, elle refuse de transformer leur discrétion (petite taille, silence, autonomie) en indiscretion. Ne les utilisant jamais comme des caméras cachées qui chercheraient à donner l'illusion d'une absence de médiation et feraient du spectateur un voyeur, elle construit presque toujours une mise en scène visible comme telle : les articles du code pénal régissant le glanage sont lus par un avocat en robe debout au milieu d'un champ de choux-fleurs, les personnes filmées sont situées dans des lieux qui problématisent leurs discours, même les moisissures des murs sont cadrées de façon à évoquer des peintures modernes. Ensuite, elle transforme leur maniabilité (légèreté, faible coût et réduction considérable de l'équipe de tournage) en mobilité géographique, sillonnant la France, d'Arles à Arras, de Beaune à Noirmoutier, et s'installant dans tous les lieux, du musée à la rue ou au terrain vague, de la grande surface à l'atelier d'artiste. Enfin, elle transforme leur facilité d'utilisation (mise au point automatique, petite taille, visualisation immédiate de l'image) en liberté stylistique, insérant entre ses reportages des séquences plus libres, saisies au vol entre deux prises ou soigneusement mises en scène, la « danse d'un bouchon d'objectif » filmée par erreur, des « végétaux qui [lui] plaisent » filmés en très gros plan, le *Jugement dernier* de Roger van der Weyden, mais aussi elle-même en train de manger des figues ou de prendre la pose en moissonneuse : le glanage se fait langage.

Ni vol ni détournement, le glanage est ainsi une forme particulière de récupération. Alors que, du *cut up* au *sampling* ou au « dispositif »⁶, de nouvelles formes d'agencements cherchent à échapper au discours, c'est-à-dire à la mise en fonctionnement d'un langage par un locuteur individuel, le glanage cherche au contraire à assumer un point de vue personnel sur les éléments qu'il reprend. En mettant en évidence le choix personnel des images et des agencements, Agnès Varda insiste sur la subjectivité de sa construction. Non seulement elle apparaît elle-même à l'écran, mais elle s'appuie sur les possibilités de la caméra numérique pour mettre en place un mouvement réflexif dans lequel « une main filme l'autre ». Parsemées au cours du film, trois séquences l'illustrent d'une façon particulièrement forte. La première se tient dans un vaste champ où des exploitants agricoles ont rejeté les pommes de terre considérées comme trop grandes ou trop petites pour pouvoir être commercialisées. Filmant sa main en train de ramasser des pommes de terre en forme de cœur, la réalisatrice met en évidence la ressemblance plastique qui existe entre le tubercule et la main. Humilité de la main rapprochée d'une simple patate terreuse, beauté de la pomme de terre (re)devenue être vivant, proximité entre la main, l'objet qu'elle ramasse et le cœur qui la guide : toute une circulation émouvante est synthétisée par la forme du légume et vient problématiser les aspects affectifs du glanage. La seconde séquence a lieu dans une voiture qui roule sur l'autoroute. Agnès Varda y filme de la main droite sa main gauche en train de se saisir de l'image des camions qu'elle double. Geste comique de la petite conductrice qui dépasse le gros camionneur, geste d'appropriation des flux économiques par une main qui ressemble fortement à un objectif de caméra, mais aussi geste gratuit et purement symbolique fondé uniquement sur une illusion d'optique, ce geste est une métaphore

6. Voir par exemple : *Hermès* n°25, « Le dispositif : entre usage et concept », CNRS Éditions, 1999 ; *Musica Falsa* n°13, « Détournements », Hiver 2000 et C. Hanna, *Une vérité qui soit verte*, Al Dante, à paraître en 2001.

des motivations et des limites du glanage. La troisième séquence est plus intérieure. Filmant d'une main son autre main de tellement près que la peau ridée semble se décomposer en lambeaux effrayants, Agnès Varda fait surgir à la place de son corps familier le morceau d'une « bête qu'[elle] ne connaît pas ». Rapproché des autoportraits de Rembrandt, ce très gros plan offre une image d'une grande force. Il rapproche la main qui saisit de la main qui vieillit. En effet, si Agnès Varda filme les objets jetés, les pendules sans aiguilles, les murs en train de moisir et les pommes de terre en train de pourrir ou de germer, ce n'est pas seulement pour condamner le gaspillage. C'est surtout pour faire du glanage non pas une dispersion, glaner n'est pas glander, mais un devenir. De même qu'Hervé présente son glanage comme une façon de « donner une deuxième chance aux objets qui ont déjà vécu », elle présente le sien comme une forme de construction identitaire dont la conscience de la mortalité est la motivation et les agencements tactiques sont les modalités. Avec ces trois séquences, c'est-à-dire grâce à la spécificité du langage cinématographique, la réflexion engagée par le film creuse l'interrogation économique jusqu'à la transformer en interrogation anthropologique sur la cohérence d'une vie : le glanage n'est

plus seulement une redistribution des pratiques économiques, c'est aussi une façon de considérer l'existence comme une succession d'agencements qui, répondant à la fois à la contingence des événements qui nous entourent et au mystère de la tension qui nous anime, cherche à construire une forme ou une identité.

Entre documentaire, montage hétéroclite et autoportrait, Agnès Varda invente ainsi dans son glanage une poésie de la caméra numérique. Fondée sur le choix d'une économie marginale, elle propose une cinécriture alternative capable de problématiser non seulement nos représentations économiques mais surtout la notion centrale d'agencement. Ce n'est donc pas vraiment un hasard si la réalisatrice rencontre au cours du film un descendant d'Étienne-Jules Marey, l'inventeur de la chronophotographie (1892), étape importante vers l'invention du cinéma. Plus qu'un hommage aux débuts du cinéma, c'est une façon d'inviter le cinéma à croiser les alternatives économiques aux réflexions sur la notion de composition pour appareiller vers un nouveau début, avec la caméra numérique comme voile et le mot « glaner » comme boussole. Car le vent, économique ou autre, ça ne manque pas.

Olivier HALÉVY