

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MÉDIUM PHOTOGRAPHIQUE : UN MODÈLE PROCESSUEL DANS
L'ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE D'AGNÈS VARDA DANS LE FILM
SALUT LES CUBAINS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
KAWTHAR GRAR

MAI 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Remerciements

Je voudrais remercier ma mère, ma sœur, mon frère et mon père, ainsi que Monsieur Vincent Lavoie, directeur de recherche, pour leurs soutien et encouragements tout au long de la rédaction de ce mémoire. Je tiens aussi à remercier Madame Agnès Varda ainsi que toute son équipe chez Ciné-Tamaris pour leur aide, leur ouverture et leur chaleureux accueil.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ANALYSE DE <i>SALUT LES CUBAINS</i>	23
1.1. Introduction	23
1.2. Le cinème	24
1.3. Le plan	25
1.4. Le montage	27
1.5. Mouvement / Mouvement d'appareil	31
1.6. L'ellipse	32
1.7. Bande sonore : sons, voix-off et musique	33
1.8. Usages et fonctions de la photographie au cinéma	37
1.9. La narration et l'intermédialité	41
1.10 Conclusion	53
CHAPITRE II	
LA PRODUCTION ET LA RÉCEPTION DE <i>SALUT LES CUBAINS</i>	57
2.1 Sémiologie de <i>Salut les Cubains</i>	
2.1.1 Introduction	57
2.1.2 Langage cinématographique : sémiologie du cinéma	60
2.1.3 Diégèse et sémiologie	63
2.1.4 Langage photographique : sémiologie de la photographie	66
2.1.5 Les quatre espaces photographiques	70
2.1.6 Distinctions revisitées entre photographie et cinéma	74

2.1.7 Conclusion	77
2.2 Psychanalyse	78
2.2.1 Présence	78
2.2.2 Mode sensori-affectivo-moteur	82
2.2.3 Appareil photographique / appareil psychique	84
2.2.4 La photographie dans le cinéma : effet de distance	86
2.2.5 Réception photographique	88
2.2.6 Réception cinématographique	91
2.2.7 Conclusion	93
CHAPITRE III	
JOURNAL D'UNE POST-RÉVOLUTION OU L'ÉCRITURE DE L'ÉVÉNEMENT	96
3.1 Introduction	96
3.2 La révolution cubaine	97
3.3 Cinéma, photographie et histoire	98
3.4 Réel et idéologie	104
3.5 Art et histoire	114
3.6 Contexte de production ou visée politique ?	116
3.7 Conclusion	118
CONCLUSION	123
APPENDICE A	
PHOTOGRAPHIES PRISES À LA MAISON DE PRODUCTION CINÉ-TAMARIS (MAISON DE PRODUCTION D'AGNÈS VARDA)	130
APPENDICE B	
LES BOÎTIERS : LES PHOTOGRAPHIES DE SALUT LES CUBAINS	134

APPENDICE C	
UNE ENTREVUE AVEC AGNÈS VARDA	136
BIBLIOGRAPHIE	138

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Photographie d'une soldate marxiste léniniste tirée d'une revue et retrouvée dans les archives d'Agnès Varda.	67
2.2 Photographie prise par Agnès Varda de danseurs cubains.	73
2.3 Plusieurs photos de Salma Diaz prises et photographiées à partir des archives d'Agnès Varda à la maison de production Ciné-Tamaris.	76
2.4 Agnès Varda, <i>L'ange de pierre</i> , 1962.	76
3.1 Dorothea Lange, <i>Filipinos Cutting Lettuce</i> , Salinas, California, 1935.	106
3.2 Cubain devant un champ de canne à sucre à Cuba.	106
Photographie d'une soldate marxiste léniniste tirée d'une revue et retrouvée dans les archives d'Agnès Varda.	110

LE RÉSUMÉ

Le présent mémoire vise à sonder les alliages entre l'image fixe et l'image animée tels qu'ils s'articulent au sein de *Salut les Cubains*, réalisé en 1962 suite à un voyage d'Agnès Varda à Cuba. En effet, la cinéaste faisait partie d'une délégation d'artistes invités par l'Institut national du cinéma cubain en 1961. De ce voyage, elle prit des milliers de clichés. En choisissant 1800 photos, elle en fit un film qui combine les médiums de la photographie et du cinéma.

Étudier l'œuvre de la cinéaste nous a permis d'investir l'intrication de deux médiums constamment présents dans son travail; la photographie et le cinéma.

Sous quels aspects le médium photographique constitue-t-il un modèle processuel dans l'écriture cinématographique d'Agnès Varda ? Voilà la question fondamentale articulant ce mémoire. En usant des approches sémiologiques et psychanalytiques, nous avons démontré sous quels modes la photographie détermine conceptuellement et investit plastiquement les œuvres de la cinéaste. Nous avons ainsi examiné les répercussions narratives produites par la photographie sur la structure du film. Elle participe au récit et en module toute la trame filmique. Le processus créatif de la cinéaste se voit infléchi par la pratique photographique. Nous croyons que le couplage des deux médiums, par effet d'association, narre la photographie et fixe le cinéma dans un espace temps. La photographie se voit investi de propriétés appartenant au médium filmique et qui lui étaient jusqu'alors étrangères; tels une inscription dans la temporalité et un potentiel de narrativité lié à la diégèse.

Ce travail vise à mettre en lumière l'entrelacement des propriétés formelles des deux médiums et les conséquences d'une telle intermédialité sur la structure finale de l'œuvre.

Cette recherche nous aura permis de saisir la volonté de la cinéaste de briser les frontières, quelles qu'elles soient.

Nous pourrions avancer que *Salut les Cubains* s'inscrit dans cette réflexion sur le temps. En intégrant la photographie dans le cinéma, Agnès Varda sonde la définition même des images et leur pérennité retrouvée grâce à la durée.

Mots-clés : cinéma, photographie, intermédialité, Agnès Varda, *Salut les Cubains*.

INTRODUCTION

« La photographie et le cinéma sont tel un frère et une sœur...après l'inceste¹. » Cette citation d'Agnès Varda résume la relation qu'entretiennent ces deux médiums, ou du moins, la façon dont cette cinéaste conçoit une telle relation. D'abord engagée comme photographe par Jean Vilar, grand homme de théâtre français, Agnès Varda deviendra la photographe attitrée du Théâtre national de Paris. Diplômée de l'École du Louvre, elle dira de la photographie : « C'est une forme d'artisanat où l'intellectuel prime sur le manuel sans l'exclure. »² . Il est aisé dès lors de voir l'intérêt qu'opère l'œuvre d'Agnès Varda pour une étudiante en histoire de l'art. En effet, les liens entre l'image fixe, celle étudiée durant tout le baccalauréat en histoire de l'art, et l'image en mouvement constituent un champ d'intérêt fort stimulant. En découvrant la proximité que la cinéaste entretient avec les arts visuels, qu'elle continue à pratiquer par ailleurs, le choix de ce sujet de maîtrise s'imposa de lui-même. Étudier une œuvre de la cinéaste, *Salut les Cubains* en l'occurrence, permettrait d'investir l'intrication de deux médiums constamment présents dans son travail, à savoir, la photographie et le cinéma.

L'objet principal de ce corpus sera le film-documentaire *Salut les Cubains*. Dans cette œuvre, la photographie est matière première. Tout le film est constitué de photographies, elles-mêmes formant chaque plan filmique, à l'exception de

¹ Agnès Varda, « 3 questions sur : Photo et Cinéma », *Photogénies*, n° 5, Centre National de la Photographie, avril 1984, citée dans : Company, David, *The Cinematic*, London, Mit Press, 2007, pp. 45-46.

² Jean Clay, « Une cinéaste vous parle : Agnès Varda », *Réalités*, n° 195, avril 1962, cité dans Bernard Bastide, 2004, *La cinéphotographie d'Agnès Varda : Acte du colloque De la photographie au cinéma, quelles passerelles ?* (Porto Vecchio, 13-14 mai 2004), Ajjaccio, Centre régional de documentation pédagogique de Corse, p. 44.

l'introduction constituant les deux premières minutes du film et qui sont filmées. Le sujet de cette étude portera sur le corps même de l'œuvre filmique. Il est le plus exemplaire quant aux questions avancées par notre problématique. Il est caractéristique de cette porosité des médiums propres à toute l'œuvre de la cinéaste. Lors d'un voyage à Cuba trois ans après la révolution, Agnès Varda prend des milliers de photographies. À son retour, elle en sélectionne 1800 qu'elle fait défiler à l'écran à vive allure sur des rythmes de musique cubaine. Cette animation crée l'illusion du mouvement et la photographie se transforme en cinéma. Par cet exercice, le film pose les assises de la problématique; il permet de comprendre l'imbrication des deux pratiques dans une même œuvre. La structure narrative, le traitement de l'image et leur réception chez le spectateur sont au nombre des aspects que nous nous proposons d'étudier. *Salut les Cubains* fut réalisé 10 ans après le début de carrière cinématographique de la cinéaste. Considérée par François Truffaut comme la pionnière de la Nouvelle Vague, Varda impose une nouvelle esthétique dans ce film et manifeste sans équivoque l'importance de la photographie dans sa pratique artistique. Ce travail nous invitera à constituer une réflexion quant à l'utilisation de la photographie en tant que nouvelle proposition dans le cinéma de la Nouvelle Vague. Certaines modalités formulées dans ce document seront traitées par d'autres films de la cinéaste, notamment les trois courts-métrages présentés dans *Cinévardaphoto*.

Le choix de cet objet de recherche en particulier se justifie par la voie qu'il donne au travail de Varda. Si la cinéaste a de tout temps, tel que nous le décrirons plus avant, combiné le médium photographique et cinématographique, cette œuvre particulière en constitue le modèle processuel. *Salut les Cubains* témoigne de la façon dont la photographie détermine conceptuellement et investit plastiquement les œuvres de la cinéaste. Ce court-métrage se singularise par son traitement de l'image et le statut ambigu en constante mouvance qu'il donne à l'image. Il nous permettra d'examiner les répercussions narratives produites par la photographie sur la structure du film. Nous verrons dès lors comment elle participe au récit et en module toute la

trame filmique. Ce modèle processuel se décline dans le processus créatif de la cinéaste, processus qui se voit infléchi par la pratique photographique. Le couplage des deux médiums va, par effet d'association, narrer la photographie et fixer le cinéma dans un espace temps. Le centre de gravité du cinéma est déplacé par le métissage du régime visuel. La photographie se voit investie de propriétés appartenant au médium filmique et qui lui étaient jusqu'alors étrangères, à savoir une inscription dans la temporalité et un potentiel de narrativité lié à la diégèse. L'intérêt de *Salut les Cubains* se situe dans sa personnification des expérimentations artistiques, cinématographiques et événementielles d'Agnès Varda. Dans ses différentes œuvres, quel que soit leur médium privilégié, elle tente de sonder la spécificité des médiums. Elle interroge le spectateur. Elle brouille les frontières. *Salut les Cubains* a ceci de fascinant qu'il incarne toutes les préoccupations passées et futures de la cinéaste. Malgré sa discrétion dans l'œuvre de Varda, ce mémoire tentera de démontrer sa particularité, sa position en tant que œuvre-phare à laquelle nous pourrions constamment recourir afin de nous éclairer sur les différentes esthétiques adoptées par Agnès Varda, que ce soit dans ses œuvres d'installation, de photographies ou de cinéma.

Les liens entre la photographie et le cinéma ne datent pas d'hier. Ils prennent source dès l'avènement du phénomène cinématographique. Si l'un découle de l'autre, il n'en reste pas moins que le questionnement de leur amalgame, emprunts et autres rapprochements sont définitivement d'actualité. Nombre de manifestations témoignent de ces fusions et des jonctions dynamisant leur relation. Partout dans le monde nous assistons à diverses expositions, colloques, œuvres filmiques ou artistiques interrogeant ou célébrant leur association. La plupart de ces manifestations, pour ne pas dire toutes, avaient au cœur de leur problématique l'interconnexion de la photographie et du cinéma. De telles affirmations culturelles s'accompagnent de colloques, séminaires et autres rencontres entre les tenants d'une pensée théorisant sur de tels arrimages. Ainsi, peu de temps avant les rencontres

tenues ici même par le Mois de la Photo de Montréal, l'Université de Lausanne organisait un colloque intitulé *Fixe/Animé*. On a alors réfléchi sur les problématiques aux fondements de notre questionnement, à savoir, les articulations entre l'image fixe, l'inanimé photographique et l'image mouvante, animée, cinématographique. Une analyse de *Salut les Cubains* faisait d'ailleurs partie du programme de ce colloque. Malheureusement, les actes de ce colloque n'étaient pas encore publiés ni mis à notre disposition par les auteurs au moment de rédiger ce mémoire. Néanmoins, le choix des organisateurs d'inclure une lecture de ce film lors d'une séance de recherches visant à théoriser sur les rapports entre l'image fixe et animée rejoint les préoccupations de notre mémoire. Cette manifestation à l'Université de Lausanne rend d'autant plus légitime notre analyse voulant démontrer l'arrimage des deux médiums que sont la photographie et le cinéma tel que déployé par *Salut les Cubains* et l'inscrire dans le courant des recherches contemporaines. Un autre exemple de cette conjoncture est l'exposition inaugurant la réouverture des nouveaux locaux de la Cinémathèque Française. On y présentait des photographies ayant pour thème le cinéma. Nombre de ces artistes étaient aussi cinéastes et exposaient ainsi l'influence de la photographie sur leur pratique du septième art. Tel que nous l'aborderons plus avant, Agnès Varda a toujours joué sur l'ambiguïté de son statut artistique. Tantôt cinéaste exposant des photographies, tantôt photographe animant ses photos. En ce sens, le film à l'étude est symptomatique de cette flottaison entre deux expressions artistiques. Elle l'aborde d'abord en photographies pour le transformer ensuite en film. *Salut les Cubains* répond à l'influence de la photographie sur le cinéma, telle que le conçoit cette exposition de la Cinémathèque Française dans laquelle il aurait d'ailleurs pu s'inscrire.

À Lille, il existe depuis quelques années un événement intitulé *Les Transphotographiques de Lille*. Cet événement a pour mandat de présenter à chaque année une exposition rendant compte des relations entre la photographie et d'autres formes artistiques. Si la mouture de cette année (2008) tourne autour de la

photographie et de la mode, l'édition 2007 présentait les liens entre la photographie et le cinéma, soit en présentant des photographies tirées de films, soit en présentant des photographes influencés par ce médium.

Plus près de nous, nous avons assisté en 2007, tel que mentionné, au Mois de la Photo de Montréal dont le thème investiguait les explorations narratives d'œuvres photographiques, mais surtout vidéographiques³. Le catalogue qui accompagna cette biennale se concentrait autour de chercheurs dynamisant les liens entre les deux médiums et réfléchissant leur relation en termes de narration et de stratégies narratives. Nous avons pu découvrir dans cette biennale de nombreux artistes qui travaillent à la réciproque d'Agnès Varda, pour le projet qui nous concerne du moins. Ce que nous entendons par réciproque est le fait qu'ils font d'une vidéo une œuvre photographique et non un documentaire à partir d'image photographique. Leur résultat est le point de départ d'Agnès Varda. Toutefois, plusieurs s'inscrivent dans la même recherche et tentent de dynamiser l'image. Cette « exploration narrative » dans des œuvres artistiques nous confirmait ce qui se voit et se découvre depuis quelques temps dans le milieu de l'art contemporain et ce, de plus en plus. Dans bon nombre de musées et de galeries sont exposés des artistes dont le travail investit ces frontières toujours mouvantes entre la photographie et la vidéo / le cinéma. Nous n'avons qu'à penser à des monuments tels Cindy Sherman ou Jeff Wall. Pourtant, ces artistes sondent cette voie depuis plusieurs décennies déjà. Ou encore plus récemment, Rodney Graham et Adad Hannah.

Plusieurs ouvrages peuvent aussi nous servir de baromètre quant à l'intérêt toujours d'actualité que suscite la relation entre la photographie et le cinéma. Malgré leurs parutions déjà datées aujourd'hui, deux ouvrages phares du philosophe Gilles Deleuze traitent spécifiquement de ce sujet, soient *L'Image-temps* et *L'Image-*

³ Se référer au 10^e Mois de la Photo de Montréal et au catalogue l'accompagnant : Marie Fraser, *Explorations narratives*, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2007, 394 p.

*mouvement*⁴. En se penchant sur ce qui faisait la spécificité de l'un et de l'autre, ce penseur en a fait ressortir leur alliage. Depuis, il ne se passe pas une année sans la parution d'un livre traitant du même sujet ou s'intéressant à cette pensée spécifique du philosophe.

Voici un simple exercice nous permettant de mesurer l'ampleur d'une telle attention portée au phénomène de cette interdisciplinarité spécifique. En 1990, Raymond Bellour nous proposait *L'entre-images, photo, cinéma, vidéo*⁵. Le titre à lui seul suffit à nous donner le ton et à nous informer que, dès lors, nous nous retrouvons dans un entre-deux. Il traite du passage entre les images. Au-delà du simple intérêt pour le cinéma et la photographie, l'auteur s'intéresse d'abord à l'image. Certains chapitres de son ouvrage concernent la fixité de la caméra, quand s'écrit la photo au cinéma, comme en témoigne le titre d'une section. En utilisant plusieurs exemples tirés de films de Jean-Luc Godard, l'auteur élabore sur le cinéma de cet auteur et par extension sur un cinéma qui imbrique la photographie.

Une année plus tard, Nicole Gingras, une théoricienne à avoir imposé les assises de l'écriture cinématographique au Québec, nous livre *Les images immobilisées*⁶. En analysant des films tels *Blow up* de Michelangelo Antonioni et *La Jetée* de Chris Marker, Nicole Gingras nous aide à comprendre l'intrication même de la photographie et du cinéma en questionnant la présence d'images photographiques au sein d'une œuvre cinématographique. Dans son ouvrage, elle tente de comprendre les conséquences sur la diégèse de l'œuvre et l'impact de la présence de telles images

⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 378 p.
Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 298 p.

⁵ Raymond Bellour, *L'entre-images, photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, 1990, 374 p.

⁶ Nicole Gingras, *Les images immobilisées, procéder par impressions*, Montréal, Guernica, 1991, 155 p.

sur la réception des films. Jan-Christopher Horak s'inscrit dans la suite logique de Nicole Gingras avec son livre : *Making images move, photographers and avant-garde cinema*⁷. L'auteur explore les origines des relations intimistes entre la photographie et le cinéma, les images animées. Il étudie l'évolution de la présence de ces deux médiums à travers leur utilisation préconisée par divers cinéastes depuis le début du XX^e siècle. Le premier chapitre étudie le film de Chris Marker, *La Jetée* qui est en plusieurs points similaires à notre objet d'études, *Salut les Cubains*. La comparaison entre ces deux œuvres cinématographiques nous permettra de saisir l'importance qu'aura eu le film d'Agnès Varda sur tous les cinéastes ayant développé les mêmes stratégies diégétiques, même s'il est de loin moins connu que *La Jetée*. Il n'en reste pas moins contemporain. Il est d'ailleurs intéressant de constater à quel point le film de Chris Marker est cité dans tous les ouvrages traitant de la relation entre photographie et cinéma ainsi que dans bon nombre d'essais traitant du cinéma en général. Il est annonciateur d'un genre cinématographique expérimental. Sachant que Chris Marker a déjà été le monteur d'Agnès Varda, il devient alors intéressant de sonder l'influence de cette dernière sur ce cinéaste. Peut-être pourrions-nous alors relever les raisons d'un tel silence médiatique sur l'œuvre *Salut les Cubains*.

Un autre auteur à s'être intéressé spécifiquement à cette relation entre les deux médiums est Alexandre Castant⁸. *La photographie dans l'œil des passages* relève l'intérêt jamais démenti au fil du temps de l'utilisation, l'imbrication de « l'image immobilisée », pour reprendre l'expression de Nicole Gingras, dans une trame cinématographique. Dans cet ouvrage d'Alexandre Castant, un chapitre est particulièrement éloquent quant à la problématique que nous développons:

⁷ Jan-Christopher Horak, *Making images move, photographers and avant-garde cinema*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1997, 297 p.

⁸ Alexandre Castant, *La photographie dans l'œil des passages*, Paris, L'Harmattan, 2004, 128 p.

Actualisations de l'idée de photographie. Dans cette conclusion de son livre, l'auteur questionne tous les usages de la photographie et note son utilisation au cinéma, ou encore à l'inverse, les photographies utilisant le cinéma dans leur esthétique, telle qu'elles furent nombreuses à en témoigner au dernier Mois de la Photo de Montréal (2007), auquel nous nous sommes référés plus haut. Le titre même du livre suffit à démontrer l'intérêt que posent pour la recherche « les passages de la photographie » lorsque cette dernière devient mouvante entre les médiums⁹.

L'intérêt porté sur les liens définissant les relations entre photographie et cinéma se constate dans un dernier ouvrage qui témoigne de cet engouement : *The Cinematic*¹⁰. Ce livre regroupe plusieurs écrits de théoriciens, d'artistes et de cinéastes traitant du rapport entre les deux médiums dans leurs œuvres respectives. Certains de ces cinéastes utilisent la photographie littéralement dans leurs œuvres alors que d'autres y réfèrent d'un point de vue métaphorique. Les auteurs ont été sélectionnés selon leur intérêt à théoriser sur la photographie en lien avec le cinéma ou vice-versa.

Si nous avons fait un survol des principaux ouvrages à avoir traité de ces problématiques, nous ne nous attarderons pas sur la centaine d'articles à avoir traité de la question. Il nous semble toutefois important de le souligner car nombreux théoriciens, chercheurs, historiens de l'art et critiques, cinématographiques surtout, se sont intéressés à la question depuis le début des années soixante. L'image d'archive intéresse les chercheurs de divers milieux et fait son apparition de façon explosive

⁹Nous ne croyons pas qu'une comparaison avec les théories traitant des relations entre la photographie et la peinture par exemple puisse être très pertinente à l'égard de notre sujet car la photographie est viscéralement imbriquée au cinéma, ce dernier en découle.

¹⁰ David Company, *The Cinematic*, London, Mit Press, 2007, 221 p.

dans le cinéma de cette époque. La photographie acquiert un statut qui lui est nouveau et propre. Ce changement dans la considération de la photographie elle-même, probablement exacerbé par l'importance qu'elle gagne dans la presse, l'amènera à s'émanciper et à empiéter sur le terrain de sa descendance, le cinéma. Et ce, autant en Amérique du Nord qu'en Europe. Même si les deux continents exploraient un cinéma très différent du point de vue esthétique et du point de vue thématique, il n'en reste pas moins que la place de la photographie dans le film devenait de plus en plus prépondérante. On tentait alors d'en cerner les enjeux.

Cette recherche bibliographique nous a néanmoins surpris sur un point majeur. L'absence d'ouvrages de référence sur *Salut les Cubains* et d'une manière plus large, le peu d'ouvrages présents dédiés à la cinéaste, Agnès Varda. Pour ce qui est de notre film à l'étude, nous avons trouvé ici et là quelques entrefilets, pas plus de cinq, et ce, au prix d'une recherche complète dans les archives de la cinéaste, lors de notre séjour à sa maison de production, Ciné-Tamaris. Il y a un tel silence médiatique autour de cette œuvre qui toutefois nous pousse ici à rendre justice et à investiguer à l'aide de ce mémoire sur la richesse de *Salut les Cubains*. Les raisons expliquant ce manque de référence quant au film peuvent être multiples : manque de diffusion de la part de Ciné-Tamaris, désir de discrétion d'Agnès Varda, contemporanéité d'avec *La jetée* de Chris Marker, dont nous traiterons plus avant, qui ne lui laissa pas beaucoup de place pour son expansion. En effet, il existe plusieurs avenues pouvant expliquer le peu de supports, livres, articles, etc, témoignant de ce film. Néanmoins, nous ne considérons pas que ce mémoire est le lieu idéal pour une telle investigation. Nous tenterons donc de rectifier ces silences par l'analyse de l'œuvre *Salut les Cubains* dans le présent mémoire, pour lequel d'ailleurs ce peu d'informations a pu constituer un obstacle certes, mais tout aussi certainement un défi. Très humblement, nous désirons restituer à ce film l'attention dont il n'a pas bénéficié alors.

Dans cette première partie, nous avons voulu nous référer aux récents évènements et publications témoignant de l'intérêt toujours présent que suscite ce questionnement, ces interrogations amenées par les relations entre ces différentes formes d'images. Néanmoins, nous nous inscrivons tout simplement dans une réflexion qui a pris naissance dès la première apparition de l'image photographique et ses balbutiements en tant que créatrice de mouvement. Nous nous transposons donc à l'époque de Marey. *Salut les Cubains* pourrait par ailleurs être considéré telle une métaphore de l'avènement cinématographique conséquent à l'invention de la photographie. Nous développerons plus avant cette hypothèse. Le cinéma sera entre autres un des premiers médiums à mettre de l'avant ces relations complexes mais si récurrentes qu'il entretient avec la photographie. Relation à double sens, car si le cinéma insuffle vie au photographique, cette discipline colore son évolution. Nous allons maintenant nous concentrer sur certains cinéastes qui ont intégré la photographie à leur film. Sans exception, cette dernière a modulé leur écriture cinématographique. Elle s'inscrit dans la trame filmique et en construit la narration, la dynamique et l'action. Elle sert souvent l'intrigue s'il s'agit de fiction ou devient personnage principal lorsque nous avons affaire à un documentaire. Agnès Varda comme d'autres cinéastes, de la Nouvelle Vague surtout, s'en serviront pour abolir la frontière entre fiction et réalité. Mais avant de nous plonger dans une telle analyse, voyons d'abord comment la photographie s'imbrique dans l'écriture cinématographique des réalisateurs.

En première instance nous vient à l'esprit *La Jetée* de Chris Marker. Pour la première fois, un cinéaste apposait le sceau du cinéma à une suite de photographies animées par leur succession et narrées par une voix-off. Nous considérons ce film comme étant le premier du genre, mais il serait plus avéré de le considérer en tant que premier succès cinématographique car il existe d'autres exemples de la sorte, à commencer par notre sujet à l'étude, *Salut les Cubains*. Le film de Marker est uniquement constitué d'images photographiques, exactement comme *Salut les*

Cubains. Par le montage et la vitesse du défilement de l'image, l'auteur suggère parfois du mouvement. Si *Salut les Cubains* est un film traitant à quelques égards de l'histoire de Cuba, *La Jetée* traite de la mémoire, donc aussi de l'histoire de cet homme, que nous accompagnons tout au long du film. *La Jetée*, à bien des égards, traite de la mort. D'un point de vue métaphorique, nous pourrions analyser cette allusion à la mort, qui dénoue le film à sa toute fin, en lien avec le choix de la photographie comme médium principal de la diégèse de *La Jetée*, tel que nous l'effectuerons avec *Salut les Cubains* dans un chapitre ultérieur. Il existe effectivement plusieurs similarités esthétiques et formelles entre les deux œuvres. Il est peut-être profitable de souligner que Chris Marker fut le monteur dans certains films de Varda et qu'il l'accompagna à Cuba en 1959 alors que l'idée même de *Salut les Cubains* germe dans l'esprit de la réalisatrice. Ces quelques données biographiques nous permettent de saisir l'analogie entre les œuvres de ces deux cinéastes et leur influence mutuelle à cette époque précise du début des années soixante.

Nous nous situons ainsi au début des années soixante et à la naissance de la Nouvelle Vague. Nous ne nommerons pas toutes les œuvres incorporant la photographie et faisant partie de ce mouvement car il s'agissait là même d'une des caractéristiques esthétiques, sinon formelles définissant ce mouvement cinématographique. Néanmoins, tout au long de ce mémoire, nous nous référerons à de nombreux films, français, européens ou internationaux afin d'appuyer nos diverses thèses ainsi que pour illustrer certains propos. Nous pouvons déjà apprécier à quel point les questionnements qui nous préoccupent jalonnent toute l'histoire du cinéma. À commencer par les tenants de la Nouvelle Vague. Le premier réalisateur à s'en revendiquer est François Truffaut. Il est d'ailleurs le cinéaste à avoir proclamé Agnès Varda pionnière de la Nouvelle Vague. Il nous propose dès 1958 les *400 coups*. Ce film, comme plusieurs de la Nouvelle Vague, est rempli de photographies, particulièrement de pin-up, des photos de femme dans des poses suggestives. Le

premier plan du film se fixe sur une photographie. Plusieurs scènes dans le film incorporent la photographie comme faisant partie de la trame narrative. Que ce soit une prise de photographies judiciaires ou de jeunes garçons rêvant à l'aide des affiches de pin-up. Mais là où l'usage de la photo est le plus suggestif c'est lorsque le personnage principal, Antoine, installe une photographie de Balzac sur une étagère pour en faire un autel. Il allume alors une bougie et les flammes de celle-ci suggèrent une animation de la photographie. Balzac prend alors vie sous ces flammes. Autrement, la photographie nous renverrait à la mort, à l'immobilité de Balzac. La lumière, celle des bougies, par analogie, celle du projecteur, injecte un souffle de vie à l'écrivain décédé. Tout comme dans certaines séquences de toute la cinématographie de François Truffaut, cette scène est une métaphore du cinéma, de la vie, de la photographie et de la mort. On se sert alors de la photographie pour parler du cinéma, suggérant ainsi un amalgame entre les deux médiums.

À peine un an après les *400 coups*, Jean-Luc Godard s'inscrit dans l'histoire de la Nouvelle Vague, et plus drastiquement dans celle du cinéma comme septième art avec *À bout de souffle*, en 1959. La photographie dans ce film est utilisée à la fois de manière littérale et métaphorique. Fait particulier avec ce film, toutes les photos féminines sont celles des protagonistes du film et se retrouvent affichées dans leur appartement respectif. Au fait, la plupart des photos du film sont celles des acteurs du film, sauf certaines faisant référence à des acteurs légendaires du cinéma de cette époque, tel Humphrey Bogart. Elles sont donc toutes employées au niveau du métadiscours. Une redondance de photographies de Jean-Paul Belmondo, l'acteur principal, ponctuent tout le film. En effet, sa photographie est présente dans tous les journaux qu'il consulte. Normal puisqu'il est poursuivi. Néanmoins, cet effet de miroir obtenu par la présence photographique et tout ce qu'il pourrait impliquer dénote la sémiotique du film. Un an plus tard, soit en 1960, Godard frappe encore les écrans avec *Le Petit soldat* (sorti en 1963). Ce film pourrait recouper à lui seul toute notre problématique de recherche. Il n'est pas constitué uniquement de

photographies, mais ce médium est présent de manière quasi compulsive tout au long du film. Le cinéma même et la photographie jalonnent toute l'intrigue. La photographie y est constamment présente, soit par des images, soit par la présence impromptue de photographes. Bruno, le personnage principal, est photographe, il y a donc cette fameuse scène où il prend des photos de Veronika, et par la même occasion, selon les plans choisis par Godard, il prend des photos de nous, spectateurs, via la caméra. Ces nombreux plans rejoignent le début de *Salut les Cubains*, où l'on voit la délégation d'artistes français à Cuba et l'on voit tour à tour Varda, Marker ou Resnais pointer leur appareil photographique sur nous. Comme chez Truffaut, Godard fera certaines allusions à la photographie en lien avec la mort. Comme si l'on voulait justifier cette phrase de Serge Daney¹¹ voulant que la photographie soit une pulsion de mort, et que l'on retrouve aussi parfois dans le cinéma d'Agnès Varda. Le photojournalisme est aussi très présent dans le cinéma de Godard. Nous en avons eu un exemple avec *À bout de souffle*, mais nous retrouvons plusieurs photos journalistiques dans *Le Petit soldat*. Nous pensons notamment à cette scène où Godard effectue un travelling latéral sur plusieurs photos de reportage, comme s'il voulait nous renseigner sur l'actualité politique et sociale de l'époque. Remarquons que ces photographies de reportage peuvent être mises en parallèle avec les photographies d'archives journalistiques présentes dans *Salut les Cubains*.

Ce cinéaste, si prisé aujourd'hui, constitue une référence pour toute personne, artiste, cinéaste ou chercheur réfléchissant de près ou de loin à la question du cinéma. Il y a d'ailleurs un effet de redécouverte, de « mode » peut-être. Comme nous l'avons suggéré plus tôt, nous nous retrouvons dans un moment temporel où la relation entre la photographie et le cinéma est de plus en plus questionnée. Peut-être est-ce la raison pour laquelle l'intérêt envers le cinéma de Godard semble suivre cette tangente. Jean-Luc Godard est probablement, avec Agnès Varda et Alain Resnais un des cinéastes de la Nouvelle Vague à utiliser la photographie systématiquement dans ses œuvres

¹¹ Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, POL Éditeur, 1993, p. 39.

cinématographiques. Il est surprenant, lorsqu'on consulte le répertoire de ce grand de la Nouvelle Vague, de constater la présence constante, presque obsessionnelle de ce médium à travers ses films. Une des phrases les plus célèbres de tous les films de la Nouvelle Vague provient de *Le Petit Soldat* : « La photographie, c'est la vérité. Le cinéma, c'est 24 fois la vérité par seconde. » Cette réplique à elle seule peut se constituer comme phrase manifeste de la Nouvelle Vague. Elle nous renseigne sur la considération répandue du réel dans les œuvres des cinéastes. En effet, leur rapport au réel est caractéristique de leur signature.

Si Truffaut et Godard faisaient partie des critiques des *Cahiers du cinéma* et que nous avons tendance à classer leur cinéma dans une même catégorie, Resnais, Marker et Varda faisaient partie de l'autre aile de la Nouvelle Vague. En effet, ces trois derniers avaient l'habitude de collaborer les uns dans les films des autres. Ces associations pourraient justifier en partie le partage des mêmes préoccupations cinématographiques dans leurs œuvres.

Alain Resnais propose dès 1955 un film qui revisite les bases du genre documentaire. *Nuit et Brouillard* sera par la suite maintes fois citées et mises en référence tant dans la théorie que dans la pratique cinématographique même. Ce film devient essentiel à qui veut étudier les relations entre l'histoire et le cinéma. Il rejoint fortement *Salut les Cubains* par son aspect documentariste. Alain Resnais retrace l'histoire des camps de concentration tout en incluant des images d'archives. Il est parallèle au film constituant notre sujet d'études en ce sens où le travail de mémoire au cinéma peut se faire grâce à une cinématographie originale, mais qui doit aussi inclure des objets de l'époque qu'elle évoque; des photographies en l'occurrence. Ceci est probablement dû à un souci de vérité. Nous pourrions alors faire rejoindre à notre propos cette phrase du *Petit soldat* où il est dit que « la photographie c'est la vérité. ».

En 1959, *Hiroshima mon amour* marque une nouvelle ère cinématographique. Bien que ce film ne soit pas un documentaire au sens strict du terme, il le suggère d'un point de vue métaphorique. Le cinéaste retrace les histoires parallèles de deux pays en les personnifiant par des acteurs. Plusieurs parallèles sont faits en images entre l'histoire entre les deux protagonistes et les histoires de Hiroshima et de la France. Un exemple est la scène ouvrant le film. Les corps des deux personnages, filmés en plans rapprochés, rappellent le découpage photographique dû à la fragmentation des corps. Ils font écho aux corps des victimes de la bombe que l'on voit tantôt en photographies, tantôt en images filmées. Le cadrage de ces deux corps pourrait être photographique tant il renvoie aux détails des grandes peintures reproduites dans les ouvrages académiques, ou encore à la notion de fragments tant explorée par les photographes contemporains¹². De plus, ce film est très symbolique de tout le courant de la Nouvelle Vague par son rapport à la narration, à la temporalité, à l'histoire et bien sûr au réel. Autant d'éléments propres à cette problématique que constitue l'étude de la relation entre la photographie et le cinéma.

Il est vrai que ces exemples de films et de cinéastes se concentrent en France. Or il est intéressant de constater que ces préoccupations esthétiques, incluant la photographie dans la diégèse ne furent pas le propre des réalisateurs français. De l'autre côté de l'Atlantique, on use aussi des mêmes stratégies pour traiter de l'image. En 1962, John Frankenheimer réalise *The Manchurian Candidate*. Il est pertinent de constater que ce film réalisé la même année que *Salut les Cubains*, dans un autre continent, rejoint les mêmes préoccupations qu'un autre film de la même année, *La Jetée*, encore une fois. En effet, l'intrigue de ce film se dénouera grâce à la photographie. Le rêve et la réalité sont confondus dans l'esprit des personnages au début du film. Ce sont grâce à des photographies que la réalité se reconstitue progressivement chez le protagoniste. La présence de plusieurs photographies et de

¹² Nous faisons référence ici à la photographie contemporaine. Pensons aux œuvres de Geneviève Cadieux par exemple.

photojournalistes tout au long du film vient appuyer l'intérêt pour ce médium chez Frankenheimer. Parallèlement à *La Jetée*, ce film traite de mémoire, reconstituée ou retrouvée grâce à la photographie et à certains éléments psychanalytiques. Problématiques abordées par plusieurs cinéastes cités jusqu'à présent.

Il est néanmoins impossible de discuter des relations entre les deux médiums en passant sous silence le film emblématique de cette génération cinématographique à revendiquer la présence de la photo dans le film. Nous pensons bien sûr à Michelangelo Antonioni et à son *Blow up* de 1966. Ce film a été retenu pour son usage tout autant littéral que métaphorique de la photographie. Certaines scènes se construisent comme une métaphore de la photographie où l'appareil devient arme, masculine et sexuelle, comparativement à une mitraillette, notamment dans cette scène mythique du shooting avec un mannequin. D'ailleurs, le terme même de shooting renvoie à un homonyme dont le sens est celui d'abattre. La photographie dans ce film peut aussi être considérée tel un personnage. À travers le photographe de mode, elle devient la principale protagoniste de l'intrigue. Elle en construit le corps et permet par le fait même de la résoudre. Parfois, la photographie supporte le dialogue, en ce sens que certains éléments de ce dernier trouveront écho dans des éléments photographiques présents dans la même scène. Lors d'une séquence, il est question d'un livre. Seules nous sont montrées les photos constitutives de ce livre, comme si elles seules suffisaient à nous renseigner sur le contenu dudit livre. Une des scènes les plus célèbres du film et c'est aussi cette scène qui nous renvoie directement à la constitution de *Salut les Cubains*, est lorsque le personnage principal reconstitue le crime à l'aide des photographies prises dans le parc. Cette scène nous rappelle fortement le film de Varda car la narration est constituée à partir de photographies. Cette narration se trouve parfois à nier une certaine linéarité car le photographe effectue des allers-retours d'une photographie à l'autre pour tenter de reconstituer le crime. Une des photos célèbres de cette séquence est celle de la jeune protagoniste portant une main à sa bouche et regardant l'objectif. Elle nous rappelle cette autre

photographie mythique de *La Jetée*, dans le film de Chris Marker. Cette photo est le nœud de toute l'intrigue de *La Jetée*, elle est le point de départ et le point d'arrivée de l'entreprise de l'œuvre de Marker. Nous posons ces parallèles car ils rejoignent nos hypothèses de recherche quant à l'insertion de photographies dans un film et que ces films sont réalisés dans les mêmes années.

Finalement, la prise en considération de Michelangelo Antonioni tient aussi du fait qu'il est une des figures légendaires du néo-réalisme italien et que ce courant a fortement influencé la Nouvelle Vague française dont notre cinéaste à l'étude fait partie. En effet, son traitement de la narration rompt avec une tradition cinématographique et son approche de l'image rejoint nos préoccupations quant à l'influence de la photographie dans l'écriture cinématographique des œuvres filmiques chez les cinéastes des années soixante.

Ces quelques exemples de films envisageant la photographie comme structurante de leur composition et construction filmique pourraient bien sûr être suivis de bien d'autres. Pensant à toutes les figures du néo-réalisme italien tel Fellini, qui pourrait totalement s'inscrire dans cette idée avec *Huit et demi* ou encore Roberto Rossellini. Il y a encore tous ces films plus près de notre époque, produits en Europe, mais aussi en Afrique, en Asie et bien sûr dans les Amériques. Mais nous avons voulu concentrer notre recherche sur des films contemporains à *Salut les Cubains*, étant donné notre sujet d'études, mais aussi et plus particulièrement, à ces films fondateurs. En effet, tous ces films sont les premiers à considérer la photographie d'une manière telle qu'elle en module leur expression cinématographique même. Nous avons le sentiment qu'en remontant aux origines et fondements de l'influence décisive qu'aura eue la photographie sur le cinéma et ce de manière littérale dans certaines œuvres, nous serons à même de cerner la portée de cet arrimage, ses conséquences théoriques, esthétiques et artistiques dans la réalisation même d'un film.

Dans l'œuvre cinématographique d'Agnès Varda, il n'y a pas que *Salut les Cubains* qui traite de photographies. Il est néanmoins le film fondateur de l'esthétique de la cinéaste. Dès après 1962, elle n'aura de cesse d'imbriquer la photographie à son cinéma et du même coup, d'effacer les frontières entre la réalité et la fiction.

Il y eut en 1965 *Le Bonheur*. Même si ce film n'aborde pas la photographie de front comme le font littéralement d'autres œuvres de Varda, *Le Bonheur* témoigne de l'importance de la photographie chez la cinéaste. Parfois littérale, parfois métaphorique, la photographie dans cette œuvre occupe une très grande place. Nombreuses sont les scènes où des photographies trônent ici et là. Pensons par exemple à toutes les scènes où nous voyons François, le personnage principal, dans son atelier de menuiserie. Ces scènes témoignent de la culture populaire de l'époque par les photographies collées au mur ou sur les armoires et présentant les chanteurs et chanteuses populaires de l'époque, par exemple, Brigitte Bardot. Chez Émilie, une des protagonistes du film, les murs d'abord vides sont bientôt remplis de photographies de chanteurs et d'acteurs et lui permettent de se sentir moins seule. La photographie est ici invoquée comme une présence. Hypothèse que nous pourrions ultérieurement confronter avec celle de Serge Daney, associant la photographie à la mort. La photographie dans *Le Bonheur* est témoin de la culture d'une époque. D'autres fois, la photographie se déploie sur d'immenses panneaux bordant les rues et présente les vedettes de l'époque : Georges Brassens ou Sylvie Vartan. À d'autres moments, la photographie devient métaphorique et est utilisée pour nous montrer une fabulation ou un fantasme. Lorsque les deux protagonistes s'imaginent l'un avec l'autre, Varda nous les présente en différents clichés devant des monuments historiques, tenant la pose comme s'ils allaient être pris en photo. Les plans à ces moments sont fixes et nous serions parfois tentés de croire que nous sommes réellement en présence d'une photographie alors que ce ne sont que des plans fixes. L'acte amoureux qui est ici aussi un acte adultère est présenté par des séries de plans photographiques, autant d'images fixes nous rappelant l'acte amoureux en ouverture de *Hiroshima mon amour*. Varda s'amusera avec l'œil de son spectateur en répétant

souvent le même plan d'un lieu mais en changeant le filtre de l'objectif à chaque fois, suggérant ainsi les filtres photographiques.

Même si *Le Bonheur* diffère de *Salut les Cubains* par la présence de l'intrigue et d'une narration beaucoup plus linéaire, il témoigne néanmoins d'un riche usage de la photographie. Trois ans plus tard, Agnès Varda revient des États-Unis où elle a suivi le mouvement noir américain des Black Panthers. Elle nous présente alors *Black Panthers*, 1968. Ce film rappelle *Salut les Cubains* par son traitement de l'histoire et bien sûr, son usage de la photo. S'il n'est pas uniquement constitué de photographies, ces dernières sont présentes tout au long du documentaire. En effet, *Black Panthers* retrace l'histoire et le combat des membres de ce mouvement sociopolitique, comme *Salut les Cubains* retrace l'histoire de Cuba. La comparaison semble pertinente car ce film soulève des questions telles que le rapport entre la photographie et l'histoire, le rapport de la photographie au réel ainsi que l'autonomie de l'image, autant de questionnements que nous aborderons avec *Salut les Cubains*. Les images ici présentes peuvent-elles s'autosuffire sans les commentaires en voix-off et jusqu'à quels points définissent-elles ces mêmes commentaires? En 1982, *Ulysse* navigue entre le documentaire et l'autofiction. Cette œuvre est basée sur une photographie. En effet, la cinéaste retrouve une photographie datant d'une quinzaine d'années et décide d'en retracer l'origine et de retrouver la trace des deux personnes qui y figurent. Ce film présente cette recherche. La quête d'Agnès Varda est alors ponctuée d'autres photographies car elle re-photographiera le lieu et les personnes constituant la photo originelle dans leur environnement actuel. La photographie dans ce film, dans son objet, sa technique et dans tout ce qu'elle évoque articule tout le contenu de *Ulysse*. Ce film est d'ailleurs symptomatique du cinéma de Varda.

Il y a enfin *Cinévardaphoto*. Ce DVD recueille *Salut les Cubains*, *Ulysse* et *Ydessa, les ours, etc...* Telle une coïncidence jusqu'à ce jour inexplicable, Agnès Varda décida de publier un DVD avec trois films, traitant de photographies au

moment même de la préparation de ce mémoire, en 2008. Dans ce recueil de courts-métrages, Varda nous expose les liens qu'elle effectue entre la photographie et le cinéma dans ses films. Amalgame présent dans la majorité des œuvres de la cinéaste, ce sont surtout ces trois films qui le revendiquent, alors que le lien est plutôt suggéré dans les autres.

La référence à tous ces ouvrages et à tous ces films, qu'ils soient de Varda ou d'autres cinéastes, a bien sûr pour but de nous inscrire dans une continuité imposée par cette réflexion et cette problématique qui est de définir l'écriture cinématographique en vue de saisir l'influence exercée par la photographie, par sa présence à l'écran, mais aussi dans sa structure, composition et arrimage. Afin de révéler ces coexistences dans l'œuvre de Varda, nous avons effectué une recherche exhaustive sur son œuvre. Dans les bibliothèques et dans les diverses banques de données spécialisées, mais aussi dans la maison de production même de la cinéaste. Nous sommes toujours extrêmement surpris par le peu d'ouvrages publiés sur la cinéaste. Certains relatent sa vie, mais le propos de ce mémoire ne se limite pas à la personne qu'est Agnès Varda mais plutôt à une analyse de son œuvre, de son art et de sa pratique artistique. Si certains se penchent sur son cinéma¹³, leur lecture en est exclusivement cinématographique alors que nous tentons de faire ressortir le photographique dans le cinématographique et vice versa. Nous croyons que cet amalgame est le fondement même de toute l'œuvre de la cinéaste. Finalement, et tel que mentionné plutôt, la disponibilité des actes de colloques, qui s'inscrivaient dans une optique plus parallèle à la nôtre n'étaient pas encore publiés au moment de la rédaction du mémoire et nous étaiement malheureusement refusés lorsque sollicités directement des auteurs.

¹³ Antony Fiant, Roxane Hamery, Eric Thouvenel, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Paris, PU Rennes, 2008, 257 p ; Alison Smith, *Agnès Varda*, Manchester, Manchester University Press, 1998, 240 p.

Deux approches seront privilégiées au cours de ce mémoire. La première sera sémiologique. Notre étude concerne la photographie certes, mais c'est tout d'abord l'étude de l'image qui nous préoccupe. L'approche sémiologique nous permettra de construire des analyses, notamment lorsqu'il sera question d'étudier les particularités propres de chaque médium. Lorsque nous discuterons des procédés formels et structurels soumis à l'influence photographique, la sémiologie nous aidera à définir ces procédés et leurs caractéristiques. Les images de certains films font penser au document historique, ethnographique. À l'instar d'un photojournaliste, Agnès Varda fait des films qui témoignent d'un mode de vie, nous renseignent sur certaines réalités. Ils affichent une volonté de garder la trace d'une société ou d'une culture en danger, ou du moins, vouée à disparaître. Pour contrer le temps, elle en fait des portraits cinématographiques. Tel est le cas pour *La pointe courte*, *Lions Love*, *Murs murs* ou encore, *Black Panthers*. Nous débuterons ce mémoire par une analyse formelle de *Salut les Cubains* en invoquant le langage cinématographique de ce dernier et en décryptant les différents codes cinématographiques dont il est porteur malgré sa constitution photographique. L'étude sémiologique nous permettra de tisser des liens entre les photographies utilisées par Varda et le réel, ou encore, avec l'histoire en étudiant les composantes et le langage de l'image propres à chacun des médiums et la façon dont ils s'imbriquent l'un dans l'autre. Elle nous permettra de comprendre la particularité de ces images et la façon dont ils font ou sont histoire, événement.

La deuxième approche sera psychanalytique. En effet, la photographie, mais surtout le cinéma sont reconnus pour leur pouvoir de fascination et de médusation. La présence de la photo au cinéma est articulée par l'appareil psychique et cause un trouble chez le spectateur. Certains qualifieront ce trouble par une idée de l'empreinte tel qu'avancée par Sigmund Freud et repris par Barbara Le Maître. L'approche psychanalytique nous permettra d'analyser la réception des films de Varda. Les thèses de Serge Tisseron nous aideront à cerner les fonctions du regard en

photographie et au cinéma lorsque confrontées à l'intérieur d'une même œuvre. Cette approche nous sera aussi utile lorsqu'il sera question de l'analyse de la diégèse et de la structure narrative en regard de la présence photographique, telles que discutées ci haut. Nous verrons comment sa participation au récit a une conséquence directe sur la réception, la réponse du spectateur. L'approche psychanalytique pourrait aussi nous être utile lorsque nous analyserons la façon dont la photographie influe sur le processus créatif de la cinéaste. Nous ne pourrons faire autrement que d'intégrer à notre propos quelques notions reliées à l'interdisciplinarité. Nous pourrons alors cerner toutes les composantes, tous les régimes visuels qui nous font constamment basculer dans d'interminables allers-retours, de l'univers de l'image-temps à celui de l'image-mouvement. Nous devons aussi nous attarder aux conséquences sur la structure narrative du film dues à la présence photographique. Nous pourrons ainsi aborder le troisième chapitre qui sonde les relations entre *Salut les Cubains* et la représentation de l'événement. Nous verrons de quelles manières la narration sert le récit, filmique ou autre, ainsi que les limites de cette dernière. Nous nous arrêterons aussi sur certaines œuvres artistiques d'Agnès Varda. Ayant constamment imbriqué les deux pratiques, cette cinéaste n'a jamais cessé sa pratique artistique et propose régulièrement des expositions de photographies, mais surtout d'installations photographiques ou vidéographiques durant ces dernières années. Une étude de sa pratique artistique serait intéressante quant à cette notion de va-et-vient présente tout au long de sa carrière, tant filmique que photographique. Nous nous limiterons toutefois à souligner certaines œuvres que nous jugeons pertinentes quant à leur proximité avec *Salut les Cubains*.

Quand je tourne, je suis photographe! Les photos restent très importantes dans mes films. J'aime parler sur mes photos, c'est ma manière de donner du mouvement à l'image fixe. Toute photo est pour moi un film arrêté, la commenter, la raconter, c'est dire ce qu'il y a avant et après la photo, autour d'elle, donc lui rendre le mouvement du cinéma¹⁴.

¹⁴ Agnès Varda dans *Libération*, Mercredi, 7 juillet 2004, cahier cinéma, p. 9. Propos recueillis par Antoine De Baecque.

CHAPITRE I

ANALYSE DE *SALUT LES CUBAINS*

INTRODUCTION

Afin de comprendre l'imbrication des deux médiums dans *Salut les Cubains*, nous entamerons ce chapitre par une analyse d'abord formelle de l'œuvre. Notre problématique sonde la façon dont la photographie, par sa présence physique et conceptuelle dans l'œuvre filmique, module l'écriture cinématographique d'un cinéaste. L'analyse se déroulera en trois temps. Nous établirons les éléments et les fonctions du cinéma et la façon dont ils se manifestent, dont ils sont mis en pratique dans *Salut les Cubains*. Par cette voie, nous soulèverons la part cinématographique du film, nous décortiquerons le langage cinématographique de *Salut les Cubains* afin de comprendre la raison pour laquelle cet objet est classé dans la catégorie cinéma. Suite à l'analyse formelle, nous procéderons à un examen analytique de la narration, telle qu'elle s'articule dans cette œuvre. Nous pourrons alors comprendre en quoi elle diffère d'un film classique et ainsi considérer l'influence de la photographie sur cet aspect narratif, lequel ouvrira la voie à une influence plus conséquente.

En deuxième partie, il sera subséquentement intéressant d'établir une typologie des usages et fonctions propres à la photographie telle qu'elle se manifeste dans *Salut les Cubains*. Nous pourrons ainsi mesurer l'importance de la photographie dans l'écriture de l'œuvre et considérer la façon dont ces usages et fonctions s'y expriment. L'analyse de la part photographique de l'œuvre nous amènera à considérer la présence du réel et la manipulation de l'effet « vérité » au cinéma. Nous pourrons alors aborder l'articulation entre la réalité et la fiction telle que manifestée dans

l'objet d'études. Une fois ces typologies établies et leurs expressions mises à nu, nous pourrions alors analyser l'imbrication même, l'arrimage des deux médiums dans une approche d'interdisciplinarité.

1.2 LE CINÈME

Si nous devons souligner l'essence constitutive du cinéma dans l'œuvre d'Agnès Varda, il est nécessaire d'en relever les éléments établissant la spécificité même du genre cinématographique. Le cinéma n'est pas un langage autonome mais un lieu de rencontre de signes appartenant à des codes différents et qui préexistent au film. *Salut les Cubains* dissèquent ces signes et ces codes. Nous entamerons donc cette analyse par la présence du cinème dans *Salut les Cubains*. Le cinème est une unité minimale du langage cinématographique, il est un élément distinctif minimal du cinéma¹⁵. Il est au cinéma ce que le phonème est à la linguistique. Il est constitué d'un plan fixe, d'un objet fixe puis du photogramme. À la lumière de cette description, nous pourrions considérer *Salut les Cubains* telle une suite de cinèmes. Varda inscrit son film dans le courant cinématographique par ce que ce médium a de plus spécifique. Le cinème se distingue du photogramme par le fait qu'il doit être perceptible et reconnaissable par le spectateur. Il doit être isolé en gardant sa pertinence, ce qui n'est pas le cas du photogramme. Le cinème est ce qui nous apprend que nous sommes au cinéma, devant un film, même si ce que nous regardons est une photographie. Il est le plan habité par une temporalité. Dans *Salut les Cubains*, le plan constitué d'une photographie est filmé. La musique ou les commentaires en voix-off nous indiquent une temporalité concrète. Même sans ces artifices, la durée de la photographie à l'écran renverse notre relation à l'image et ce cinème déplace notre rapport de spectateur. Nous ne regardons pas une photographie mais un plan cinématographique investi d'une durée, le cinème.

¹⁵ Pierre Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008, p. 28.

1.3 LE PLAN

La notion de plan est quant à elle considérée dans le langage cinématographique comme étant une unité d'écriture. Nous pourrions considérer que la photographie est le plan d'unité pour notre sujet à l'étude. En mars 1948, Alexandre Astuc publie dans le numéro 144 de *l'Écran français* son manifeste « Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra stylo ». Ce théoricien a implanté le terme de « caméra-stylo » pour parler d'un cinéma direct, plus documentaire, plus proche de la réalité. L'appellation révolutionnera une certaine façon de faire du cinéma et donnera naissance à un cinéma d'après-guerre, plus friand de vérité, de proximité et de réel. Dans les mêmes années, Varda instaure le terme de « cinécriture » pour désigner l'écriture cinématographique, son écriture et qui constitue cette unité d'écriture. « Pour moi, la cinécriture, c'est l'ensemble des choix, très particuliers, très personnels que fait l'auteur-cinéaste¹⁶. » La réalisation d'un film est considérée par Agnès Varda équivalente à l'acte d'écriture. Il s'agit du même processus par lequel passe l'auteur écrivant un livre. La cinéaste s'investit dans la conception intégrale du film, du repérage à la première projection du film.

Le plan, dans ce langage, implique que cette unité soit un plan fixe avec un objet filmé immobile. Cette description du plan constitue l'ensemble de l'écriture de *Salut les Cubains*. Tous les plans sont fixes et filment des images immobiles : les photographies. Pour effectuer un parallèle avec la littérature, chaque plan filmé, dans sa durée à l'écran et sa position dans la séquence, serait une phrase et la photographie en serait les mots.

Afin de former un tout cohérent, qui s'inscrit dans le médium cinématographique, la cinéaste a recours à différentes échelles de plans. Agnès Varda

¹⁶ Nadine Dormoy, Liliane Lazar, *À chacun sa France*, Californie, P. Lang, 1990. p. 76.

joue avec diverses échelles de plans propres au cinéma en recadrant pour les besoins de son film des photos qui, elles, sont déjà cadrées par définition.

L'échelle des plans reste un moyen de description, tant au niveau de la création qu'à celui de l'analyse. Cette échelle correspond à des fonctions assumées par les plans du film. Les descriptions et fonctions des plans que l'on retrouve dans *Salut les Cubains* remplissent les mêmes fonctions que pour un film classique.

Les plans en référence au décor ont une fonction descriptive. Ils sont en principe chargés de situer le lieu de l'action, de décrire le décor. Nous retrouvons une série de ces plans lorsque les narrateurs nous parlent de la révolution cubaine et qu'ils situent les lieux de cette action. Nous avons tantôt des vues de La Havane, prises de vue quasi-touristiques, tantôt des plans d'ensemble sur une carte de Cuba. Plusieurs plans présentent la Sierra Maestra où a pris naissance la révolution. Ils ont donc pour fonction de nous situer géographiquement mais métaphoriquement aussi à Cuba et dans l'idéologie qu'en présente le film.

Les plans en référence aux personnages ouvrent sur deux catégories : les plans narratifs, qui sont des plans larges et qui sont utilisés pour décrire une action. Nous pouvons penser à certains plans présentant des cultivateurs par exemple.

La deuxième catégorie est celle des plans psychologiques qui sont des gros plans. Ils sont censés nous révéler la psychologie des personnages. Dans *Salut les Cubains*, toute une série de plans nous introduisant divers artistes, architectes et poètes présente ces personnalités en gros plans. Agnès Varda semble nous dire par ce choix esthétique que la façon de présenter les artistes de Cuba est celle de mettre de l'avant leur personnalité. Il en va d'ailleurs de même pour ses photographies présentant les hommes politiques et les acteurs de la révolution. Tous ces plans sont fixes et leur alternance constitue parfois des séquences. Ces dernières sont dynamisées par un rythme particulier à chacune d'elles, que nous développerons davantage dans la section du montage. Néanmoins, c'est en affermissant la fixité des plans, en misant

sur l'efficacité de l'immobilité de l'image que les scènes impliquant le mouvement agissent dans toute leur force.

1.4 LE MONTAGE

Le montage est l'opération intervenant en fin d'élaboration du film et qui consiste à raccorder les plans dans le sens de la logique du discours. Le montage est aussi considéré comme étant l'ensemble de l'opération d'organisation des plans. Le montage n'est toutefois pas obligatoirement induit par le tournage. Cela est vrai pour tous les films de fiction et particulièrement pour le documentaire et les films de documents tel *Salut les Cubains*. Le montage ne peut être induit par le tournage dans le cas nous concernant car ce dernier n'a lieu qu'en termes de prises de photos, donc plan par plan. Dans le cas présent, c'est plutôt le montage qui détermine le tournage. Le montage est donc une organisation spatio-temporelle du spectacle cinématographique, mais il n'est pas né avec le cinéma. Aux débuts de la cinématographie, on utilisait des plans fixes, de courte durée. Il est à noter que Varda n'utilise que des plans fixes dont elle conditionne la durée par la longévité temporelle de la photographie à l'écran. Cette utilisation du montage pourrait nous suggérer une interprétation du film à l'étude en tant que métaphore de l'histoire du cinéma. Un article de Michel Coissac retraçant l'histoire du cinématographe nous permet de mettre en lumière les stratégies techniques d'Agnès Varda. « La cinématographie comprend à la fois la photographie du mouvement, permise dès la découverte de la photographie instantanée, et la reproduction de ce mouvement appuyée sur le principe de la persistance rétinienne des images, persistance déjà connue de Lucrèce (768-776) ¹⁷ ». Une histoire du cinématographe, dans ses origines, doit donc comprendre une histoire de la photographie et une histoire des essais de synthèse du mouvement, essais possibles dès la construction de la première lanterne magique.

¹⁷ Michel Coissac, « Histoire du cinématographe », *Isis*, vol. 9, no. 1. février 1927, p. 125.

La scène transformant une photographie de Balzac sur une étagère en autel dans le film de François Truffaut, *Les 400 coups*, en est un exemple éloquent. Lorsqu'on relit la définition du cinématographe : appareil servant à enregistrer des photographies animées et à les projeter sur un écran¹⁸, et l'histoire chronologique développée par Coissac, nous constatons que *Salut les Cubains* combine la photographie dans son histoire, par les archives utilisées et les références apposées ici et là à l'intérieur du film, à une synthèse des expérimentations sur le mouvement. L'idée de fixer les phases successives d'un phénomène par la photographie ne tient pas ses origines du cinéma de Varda, mais il est incontestable de déceler une tentative de cette reproduction dans la succession photographique de *Salut les Cubains* ; particulièrement la cascade d'images de Beny Moré reproduisant les mouvements dansants¹⁹, possible grâce à cette théorie concernant la persistance rétinienne²⁰ et développée par Lucrèce dans *De Natura Rerum* (IV, 771-772) .

Dans un article de Rick Altman se penchant sur la crise identitaire que connut le cinéma au début du XXe siècle, certains passages rejoignent l'interprétation de *Salut les Cubains* en tant que métaphore de l'histoire du cinéma. Il nous informe qu'à cette époque, il était particulièrement ardu de trouver un terme définissant cette nouvelle forme d'art. La textualité cinématographique se confondant avec les domaines voisins, la projection cinématographique n'existait pas de façon autonome. Le cinéma s'insérait dans des programmes déjà existants tels que des tours de cirque, une pièce

¹⁸ <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/cinematographe>

¹⁹ Cette séquence présente des photographies en succession apparaissant entre la 13^e minute et 51 secondes et la 15^e minute et 51 secondes du film *Salut les Cubains*.

²⁰ La persistance rétinienne est donc le phénomène qui nous permet d'observer un défilement d'images fixes sans voir les coupures entre celles-ci. Néanmoins, d'autres paramètres que la seule persistance rétinienne doivent être pris en compte, et des techniques bien précises doivent être appliquées pour permettre à une suite de photographies de devenir une animation qui nous donne l'illusion d'un mouvement continu et non saccadé. Dans le cas de *Salut les Cubains*, ces paramètres sont des paramètres de temps, de rythme et d'espace.

de théâtre, etc. « Le statut de ces nouvelles images projetées en mouvement reste pendant des années flou, confus et même contradictoire. Pour l'usage du dépôt légal, le nouveau produit est une suite de photographies²¹. » *Salut les Cubains*, par son articulation, se replace au niveau de la première définition légalisée du terme même du « cinéma. » Si le médium acquérait une trêve au fil des années en se définissant une identité basée sur sa multiplicité, Agnès Varda a puisé dans l'essence même du médium, dans son origine technique et dans l'origine de sa première définition.

Le montage toutefois ne se limite pas à une succession d'images. Le découpage technique est parfois pris en compte dans la définition du montage. Ce découpage peut sembler à certains moments parallèles au scénario. Dans la mesure où le scénario et le découpage technique sont rendus par des photographies dans les films de fiction de Varda – c'est ainsi qu'elle fait son repérage technique – nous pouvons supposer que la définition du montage regroupant l'ensemble des opérations se fait dans l'organisation et dans le choix parmi les 4000 photographies prises à Cuba et précédant le film. Le montage est alors le cœur et la colonne de l'appareillage cinématographique de *Salut les Cubains*.

Par ailleurs, la spécificité du cinéma réside dans l'organisation de l'espace et du temps. Le montage, c'est aussi cette organisation des rapports spatiaux et des objets entre eux. Il est soutenu par une double logique de la typologie et de la dialectique des objets et des mouvements. Le rapport spatial des objets peut être la résultante à la fois de la narration et de l'esthétique. Le montage a une fonction idéologique primordiale dans le discours filmique. Il est porteur d'une cohérence et d'une continuité cinématographique. Il est singulièrement important dans le film d'Agnès Varda. Il est essentiel en ce sens où il est l'unité cinématographique nous permettant de croire au caractère cinématographique de l'œuvre. Il est ce qu'il nous

²¹ Rick Altman, « Penser l'histoire du cinéma autrement: Un modèle de crise », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 46, numéro spécial: *Cinéma, le temps de l'Histoire*, avril - juin 1995, p. 65.

permet de nous retrouver devant un film et non spectateur d'une projection de diapositives. La continuité se manifeste sous deux formes qui impliquent des démarches différentes tant du créateur que du spectateur. La participation du spectateur est notamment importante dans le cas nous concernant. Elle peut être continuité concrète ou continuité perçue. La continuité concrète implique une continuité à la fois dans le temps et dans l'espace. La continuité perçue se satisfait facilement de la permanence d'un seul des deux éléments. Elle est continuité perçue lorsque, malgré des coupes dans l'image qui engendrent une non-coïncidence du temps concret et du temps filmique, le spectateur lit une continuité. Nous sommes face à celle-ci dans *Salut les Cubains*. Le rôle du spectateur en est d'autant plus justifié; il est l'élément principal à la cohésion de cet enchaînement.

D'autres artifices peuvent maintenir une pérennité dans le discours telle la permanence du commentaire utilisé dans *Salut les Cubains*, notamment par la présence soutenue du commentaire en voix-off tout au long du film. La musique peut également servir à cette continuité perçue, autant que l'articulation du montage.

L'articulation dans le montage est la jonction physique de deux plans images. Ce que d'autres réalisateurs exécutent explicitement par le raccord, Varda le fait littéralement par la juxtaposition de deux images. Cette articulation assure la liaison des images. D'autres éléments sonores peuvent renforcer cette continuité. C'est le cas du commentaire, narré par Varda et Michel Piccoli tout au long du documentaire. La musique assure cette même fonction, telle que vue dans le montage. Les scènes où la réalisatrice fait danser ses protagonistes sont des exemples manifestes de la continuité obtenue par la succession d'images ainsi que par la musique. Le montage « flash », qui est un assemblage de plans très courts et en apparence disparates, est perçu comme un ensemble et est lu dans sa globalité. Il est préconisé dans *Salut les Cubains*.

Sans cette stratégie, *Salut les Cubains* peut nous donner l'impression d'être témoin d'une simple projection de diapositives. Toutefois, la photographie est ici dotée d'une durée, propriété qui lui est physiquement étrangère mais qui ici lui sert au niveau du dispositif cinématographique. Il facilite l'enchaînement des images. L'effet de discontinuité est conséquemment estompé. Nous avons alors l'impression d'assister à des mouvements d'appareil, de caméra.

1.5 MOUVEMENT / MOUVEMENT D'APPAREIL

Les mouvements d'appareil sont généralement classés selon l'effet perçu par le spectateur. Agnès Varda joue précisément sur ces effets perçus. Au lieu de faire des mouvements d'appareil, de caméra, elle effectue des illusions de mouvements. En changeant les profondeurs de champ d'un plan photographique à un autre. Ceci donne l'illusion de voir les protagonistes en mouvement et suggère même à un mouvement d'appareil. Les mouvements sur champ sont avant tout une intégration du spectateur dans l'espace filmique, associés à une donnée temporelle de base, elle-même engendrée par la durée et la vitesse du mouvement. Les mouvements ne sont pas neutres. Ils créent un montage, un regard dirigé, une pulsion et une intégration affectives du spectateur. Ils sont moins le regard du réalisateur que la distance qu'il impose au spectateur. Distance qui, lorsque combinée au phénomène de la persistance rétinienne, a pour effet de créer un mouvement filmique dans l'œil du spectateur.

D'autre part, l'utilisation massive de la photographie nous amène à considérer le cinéma d'un point de vue photographique. Le mouvement est alors représenté plutôt que reproduit. La photographie n'est pas contestée de son statut d'objet. Néanmoins, la manipulation qu'en fait Varda à l'aide de toutes ces stratégies lui confère une dynamique certaine qui rajoute à l'objet une dimension plus mobile. Les ellipses participent aussi de cette résultante.

1.6 ELLIPSE

Les ellipses les plus courantes sont les ellipses de montage. Leur fonction s'exerce au niveau de l'effet de montage sur la jonction de deux plans. Leur premier rôle est de resserrer le récit en soulageant les plans d'images sans utilité et dont l'absence est peu ou pas perçue. Dans ce cas, elles consistent à supprimer une action annexe dont on montre ou suggère le début ou la fin. Dans l'hypothèse où Varda aurait pris les photographies en vue du film, toutes les suppressions de photographies, donc absentes du documentaire, constituent des ellipses en soi. En fait, il s'agit plus que d'une hypothèse, c'est une réalité. Agnès Varda avait réellement l'intention de monter un film avec ses photographies. « Pour les fêtes de fin 61, invitée par les cubains, je suis partie avec un Rolleiflex, un Leica et le projet de faire des photos et de les refilmer au retour. »²² Nous discuterons plus avant des conséquences de cette intention. Il y a bien sûr bien au-delà de 1800 photographies dans les archives d'Agnès. Chacune des photographies sélectionnées est tributaire d'un certain choix. La succession de deux photographies constitue une ellipse en ce sens où des dizaines d'autres ont été supprimées en vue de ne pas alourdir le film ou encore, pour ne pas effectuer de répétitions.

Une autre fonction attribuée à l'ellipse est de dynamiser le montage lors de raccords liés au mouvement. Elle permet alors plus de coulées dans la mobilité et permet d'assurer une meilleure continuité. Finalement, il revient à dire que la fonction des ellipses est d'alléger le récit tout en le rendant plus incisif. Sans égard à un récit fictionnel ou réel. Nous retrouvons plusieurs exemples d'ellipses dans notre film. La séquence en contenant le plus grand nombre est une succession de photographies témoignant de la révolution cubaine²³.

²² Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994, p. 28.

²³ Dans *Salut les Cubains*, de la minute 3 :28 à 3 :40.

La nature même des images du film, le fait photographique, porte à une utilisation exhaustive de l'ellipse. Les événements n'étant pas filmés en continu, l'action est constamment rompue par l'absence de certains éléments. La sélection des 1800 photographies parmi les 4000 est un choix elliptique. Toutes les photographies n'étaient probablement pas nécessaires à la construction de la narration. En éliminant plus de la moitié des photographies, la cinéaste effectue une ellipse structurelle. Cette suppression de photographies allège la construction formelle du récit.

Du point de vue du spectateur, l'ellipse est reliée directement à sa perception. Elle convoque son imaginaire et le mobilise en quelque sorte comme créateur. Cette conception du spectateur responsabilisé dans son rôle participatif à l'œuvre sera approfondie dans le chapitre traitant de psychanalyse.

1.7 BANDE SONORE : SON, VOIX-OFF ET MUSIQUE

Selon Gilles Deleuze²⁴, il n'y a pas qu'une seule bande sonore, mais au moins trois groupes : les paroles, les bruits et les musiques. Cette partie de l'analyse des éléments filmiques nous sera particulièrement utile quant à notre hypothèse voulant que *Salut les Cubains* soit une métaphore de l'avènement cinématographique. Toujours selon le philosophe, le sonore, sous toutes ses formes, vient peupler le hors-champ de l'image visuelle et s'accomplit comme composante de cette image. C'est un réseau de communications et de permutations sonores portant les bruits, les sons, les paroles et la musique qui pénètrent l'image visuelle et la rendent d'autant plus lisible.

²⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 234.

Dès les débuts du cinéma, le problème du sonore était de comprendre comment faire pour que le son et la parole ne soient pas une simple redondance de ce qui était vu dans le visuel.

Durant tout le film, Varda ne répète jamais en voix-off ce qui se déroule sur l'écran, ce qui nous éloigne du simple récit de voyage. Plus qu'un simple commentaire, sa voix et celle de Michel Piccoli guident le spectateur vers un univers souvent métaphorique, mais qui va au-delà du simple commentaire ou de la seule description de l'image. Les commentaires et les effets sonores doublent en effet les images projetées à l'écran d'une dimension spatiale structurant le récit et ajoutent des éléments stimulants l'imaginaire.

Il y a voix-off chaque fois que celui qui parle n'est pas représenté visuellement à l'écran. Dans le cas nous concernant, les personnes dont on entend les voix sont elles-mêmes « off », à l'extérieur du film; ils ne sont que témoins et non acteurs. La voix-off crée ici une distance en imposant le déroulement du film, l'action comme représentation et ramène l'identification aux narrateurs. La fonction attribuée à la voix-off dépend des connotations qui lui sont imposées: Dans *Salut les Cubains*, la connotation des voix de Michel Piccoli et d'Agnès Varda ne sont pas neutres, particulièrement celle de la réalisatrice. Varda a participé au déroulement des événements. Elle est plus qu'actrice, elle est productrice des images relatant les événements. Cette constatation n'est valable que dans l'optique où le spectateur reconnaît la voix de Varda et l'associe à la création de ces images. Dans le cas où la voix de la cinéaste équivaut dans sa fonction à celle de Michel Piccoli, elle devient extérieure au discours diégétique. La voix est simplement narratrice.

Il y a en effet deux objets filmiques distincts et parallèles : un discours visuel et un discours sonore. Le sens naît dans la confrontation des deux discours. André

Bazin²⁵ a défini cette manipulation en tant que « montage latéral ». Il y a donc deux signes, l'un sonore, l'autre visuel, qui vont se modifier réciproquement par un certain nombre de figures : répétition et analogie. Par la répétition, c'est-à-dire lorsque le texte redit l'image, le sens est amplifié, sinon authentifié. Par l'analogie, le sens est accentué ou dévié, mais sans que le texte dit ne contredise l'image. Au sens premier est juxtaposé un autre sens qui va agir par analogie. Dans *Salut les Cubains*, on retrouve un tel exemple avec l'image de carte postale représentant un crocodile et un cigare²⁶. Le commentaire en voix-off nous présente alors Cuba et l'homme cubain. Dans un tel cas, l'image saisit deux symboliques très fortes, métaphorisant le propos en voix-off. Le son et l'image disent deux choses différentes dont va naître un troisième sens qui ne leur appartenait pas toujours au début. Le timbre de la voix, avec les connotations qu'il engendre, l'inflexion et la façon de dire le texte, n'est pas toujours fortuit. Il intervient sur la perception du spectateur. Les commentaires estompent aussi la discontinuité de la bande image tel que nous l'avons abordé au montage. Ils structurent la temporalité et les événements présentés. Ils libèrent le spectateur d'un souci de décodage s'il était livré seul à ces photos.

« Il y a deux sortes de musiques : la musique des sons et la musique de la lumière qui n'est autre que le cinéma²⁷. » La musique a toujours exercé une sorte de fascination sur les cinéastes, surtout ceux du muet privés de support sonore et préoccupés de trouver une forme et un rythme cinématographique. *Salut les Cubains* fonctionne de la même façon que le cinéma muet en termes de son : il n'y a pas d'enregistrement synchrone. Il y a bien une bande son et une bande visuelle distincte.

²⁵ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 1958, 372 p.

²⁶ Dans le film, ces images se retrouvent entre la minute 3 :17 et 3 :28.

²⁷ Pierre Lherminier, *L'art Du Cinéma*, Éditions Seghers, Paris, 1960, 631 p. cité dans François Chevassu, *L'expression cinématographique : les éléments du film et leurs fonctions*, Editions Pierre Lherminier, 1977, p. 160.

S'inscrivant dans le mouvement de la Nouvelle Vague qui considérait le muet tel un idéal nostalgique, il n'est pas étonnant de constater ces références au cinéma muet dans cette œuvre de Varda :

Phénomène nouveau, le mouvement se dote de références prises au sein de l'histoire du cinéma. Le cinéma gagne son passé. Leurs choix ne relèvent pas du hasard mais d'une logique à la fois générationnelle et esthétique. Ces critiques cinéphiles découvrent, à l'opposé des films de scénaristes qu'ils exècrent, le temps du muet, cinéma « pur » par excellence, l'âge d'or de l'innocence où tout a été inventé avec rapidité et élégance : « Il faut retrouver la fraîcheur de la première époque du cinéma et renier en bloc toute la seconde époque qui apparaît aujourd'hui comme un stade de transition ».²⁸

Par son caractère décalé, le film muet était incapable de faire éprouver au spectateur un réel sentiment de durée. Il manquait au film une sorte de battement qui eut permis de mesurer intérieurement le temps psychologique du drame en le rapportant à la sensation primaire de temps réel. Autrement dit, il lui manquait une mesure capable de justifier le rythme et les cadences. Cette mesure, ce contenu temporel était assuré par la musique. Cette musique se trouvait soumise à une certaine nécessité de correspondre à l'image visuelle ou de servir à des fins descriptives, illustratives, narratives, agissant comme une forme d'intertitre. La musique dans *Salut les Cubains* tient parfois ce rôle descriptif ou narratif, notamment dans toutes les scènes impliquant un mouvement dansant. Ce film est soustrait à un son synchrone. Il est composé de photographies, qui par définition, fixe le temps. C'est par leur succession accompagnée de musiques savamment choisies par le cinéaste qu'une rythmique temporelle pouvait être assurée au documentaire. Il s'agit de calquer un discours sur un autre, de trouver les règles d'un rythme. L'écriture

²⁸ Constance Capdenat, « Les enfants terribles de la nouvelle vague », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 22, numéro spécial : *Les générations*. avril - juin, 1989, p. 47.

musicale sert l'écriture cinématographique. Elle la temporalise. Si nous référons à une temporalité, nous faisons nécessairement allusion à une durée. Cet aspect suggère une narration dans l'œuvre. Cette problématique liée à la narration est au cœur de notre recherche. La photographie aura une conséquence *sine qua non* sur l'écriture cinématographique d'Agnès Varda, en influant sur la narration de *Salut les Cubains*. Inévitablement, l'analyse de la narrativité de ce documentaire nous incitera à porter une réflexion sur l'intermédialité de notre objet ainsi que sur la façon dont s'articulent le réel et la fiction. Agissant réciproquement sur la narration, cet éternel duel cinématographique distillant l'essence de la *Nouvelle Vague* ainsi que les relations ambiguës entre la réalité et la fiction moduleront, tout autant que la présence photographique dans le médium filmique, l'écriture cinématographique d'Agnès Varda dans *Salut les Cubains*.

Avant d'aborder les arrimages et l'intermédialité, il est impératif de s'arrêter quelques instants sur la conséquence de la présence de la photographie, comme médium autonome et indépendant, au cinéma. Nous serons par la suite plus à même de comprendre comment la photographie s'imbrique dans le cinéma de notre objet d'études et de quelle manière elle en module l'expression.

1.8 USAGES ET FONCTIONS DE LA PHOTOGRAPHIE AU CINÉMA

La présence de la photographie au cinéma questionne par sa différence de qualité plastique la compréhension du temps, de l'espace, du mouvement et de la fixité au cinéma. Elle propose des conditions différentes d'expérimentation du temps, d'observation et de contemplation. Elle peut aussi suggérer des implications métaphoriques et des stratégies narratives dans la construction et la déconstruction du récit. Elle bloque le déroulement du film par l'inscription d'un autre rythme. Dans *Salut les Cubains*, c'est la photographie qui impose son rythme en ayant à son service le montage. Elle modifie la perception du spectateur car elle s'inscrit dans la durée.

D'autre part, la photographie peut obéir à une préoccupation d'ordre diégétique. Elle peut introduire des bribes de récits.

La présence de la photographie au cinéma se veut aussi un procédé formel où il est question d'expérimentation avec ou sur l'image. Dans notre sujet à l'étude, il s'agit d'un effet à la fois formel et structurel. Formel car il est la composante principale de l'image. Le procédé est aussi structurel car l'ordre et le choix des photographies structurent le récit, la narration, bref le film.

S'il nous fallait établir une typologie des fonctions de la photographie lorsqu'elle est présente au cinéma, nous pourrions dresser la liste suivante :

- la photographie entretient divers rapports avec le temps;
- elle est évocation d'un passé;
- elle joue sur l'affect en invoquant la nostalgie;
- elle a un pouvoir narratif;
- elle permet d'introduire des personnages gardés hors champ;
- elle constitue la mémoire d'un personnage;
- le personnage qu'elle présente s'adresse directement à la caméra, ce qui est difficilement acceptable au cinéma.
- la photographie est matière première.

À la lumière de ces fonctions, nous pouvons avancer que la caméra sert de relais photographique. La photographie, par sa spécificité, nécessite le cadrage²⁹. En recadrant par la caméra des photographies, le cinématographique sert dans ce cas au photographique.

²⁹ Voir appendice A, note 3.

Dans son livre *Les images immobilisées*³⁰ (1991), Nicole Gingras présente les films *Old Orchard Beach*, *PQ* et *How the hell are you?* en tant que cinéma d'animation. Elle avance que la photographie en cinéma d'animation nous révèle une fascination pour la juxtaposition d'images ou d'espaces disparates plutôt qu'elle ne propose au spectateur une fascination de la photographie. En effet, de tels exemples suggèrent à la juxtaposition d'images un effet de mouvement, d'où leur catégorisation dans un cinéma d'animation. *Salut les Cubains*, en comparaison avec ces deux films, propose au contraire une fascination pour la photographie. Les images sont juxtaposées certes, mais la majorité des images sont filmées telles quelles en plan fixe. Lors de nos consultations des documents photographiques ayant servi à la réalisation du film, nous nous sommes retrouvés face aux mêmes images présentées à l'écran³¹. La juxtaposition de certaines séquences provoque une animation, mais ce mouvement est suivi de photographies fixes, qui elles sont majoritaires et qui insistent justement sur cette fascination par leur fixité même. En ce sens, c'est le cinéma qui sert la photographie en mettant l'emphasis sur sa fixité temporelle. À l'instar de Nicole Gingras, nous croyons que la réciproque peut tout aussi bien s'articuler : « La photographie attire le cinéma tout en l'absorbant³² ». Ce qui augure dans *Salut les Cubains*, ce sont des photographies qui se servent du cinéma pour s'ordonner.

La photographie est à la fois porteuse de fictions et condensations d'évènements. Elle sert souvent d'écran à l'observateur qui peut alors projeter divers

³⁰ Nicole, Gingras, *Les images immobilisées, procéder par impressions*. Montréal : Guernica, 1991, 155 p.

³¹ Voir appendice A.

³² Nicole Gingras, *Les images immobilisées, procéder par impressions*, Montréal, Guernica, 1991, p. 28.

possibles. Il y a dans une image une infinité d'éléments disparates, de composantes qui s'unissent, se chevauchent et s'entremêlent pour la constituer comme telle. Dans le film de Varda, cette constitution même est dirigée par les commentaires de la cinéaste. Si nous regardions le film sous une optique purement visuelle, en occultant les narrateurs, le discours construit par chacun des spectateurs serait tout aussi varié que la disparité des éléments et composantes de la photographie. Dans *Salut les Cubains*, les images se succèdent sous la forme d'une projection de diapositives. En filmant des photographies, la cinéaste impose au spectateur un changement d'attitude engendré par la durée des plans. La fixité produite par le cinéma filmant des photographies aborde alors la notion d'arrêt; définition et spécificité du médium photographique.

La photographie, en général, renforce notre connaissance du monde en insistant sur la reconnaissance. Elle propose un rapport de coïncidence, de concordance avec la réalité. C'est pourquoi la photographie à l'écran fascine à la différence des images en mouvement auxquelles le cinéma nous a habitués. Les photographies filmées offrent au spectateur une sélection d'images qui nourrit l'illusion d'une plus grande proximité.

Pour Nicole Gingras, quelque chose échappe toujours au regard dans l'image photographique. Les films utilisant la photographie s'appuient sur l'idée de voir à distance. « Tout est possible à distance, tous les scénarios peuvent s'écrire³³ ». En reliant cette idée à *Salut les Cubains*, nous confirmons l'hypothèse qu'une infinité de scénarios est possible (lire ici sans les commentaires en voix-off). Avec la photographie au cinéma, le spectateur est sollicité comme sujet contemplant. Nous pourrions rajouter qu'il n'est pas seulement contemplatif mais aussi actif. Il participe à la structure du récit en interprétant ce qu'il voit.

³³ *ibid.*, p.61.

1.9 LA NARRATION ET L'INTERMÉDIALITÉ

Abordons maintenant les conséquences de cette union entre deux médiums sur la dynamique du film. Quelles en sont les conséquences sur la diégèse, la narration et la spécificité cinématographiques ?

Nous nous baserons sur un certain nombre de textes afin d'explicitier tous ces arrimages, notamment un texte fondateur sur les influences du cinéma sur l'art contemporain intitulé « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », par Jean-Christophe Royoux³⁴. Une de nos hypothèses, et qui sera approfondie en fin de mémoire, est le caractère éminemment artistique de l'œuvre *Salut les Cubains*. Ce texte nous permettra de faire des allers-retours entre l'influence cinématographique dans les œuvres d'art contemporaines et la part artistique dans une œuvre cinématographique.

Mais tout d'abord, il serait utile de définir certaines notions qui nous suivront tout au long de cette étude et qui dynamiseront notre démonstration de l'intermédialité. Nous évoquerons Gérard Genette afin de définir les termes de narration, de diégèse et de récit en vue de comprendre la façon dont ils servent l'intermédialité dans *Salut les Cubains*. Dans son article, les « Frontières du récit », l'auteur définit la narration en lien avec la temporalité qu'elle octroie au récit. Cette idée rejoint notre proposition voulant que la part cinématographique de *Salut les Cubains* insuffle une narration à la photographie : « la narration s'attache à des actions ou des évènements considérés comme pur procès, et par là même, elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit (...) la narration restituée, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des

³⁴ Jean-Christophe Royoux, « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », *Art Press*, n° 262, novembre 2000, pp. 36-41.

événements.³⁵ » À la lumière de cette citation, nous convenons de l'aspect temporel de la narration. Nous verrons plus loin de quelle manière la photographie peut aussi s'en enorgueillir malgré son aspect figé lorsque nous évoquerons l'autonomie de l'image. Nous ne croyons pas que cette affirmation annule la précédente. Au contraire, elle s'y conjugue. Le cinéma n'enlève en rien l'autonomie de la photographie. Les procédés utilisés par Varda l'y incitent. Nous aborderons plus avant de quelle manière procède ce dynamisme.

L'intermédialité est l'étude des relations entre les différents médiums, qu'ils soient artistiques, scientifiques ou industriels. Selon le site du CRI de l'Université de Montréal³⁶, l'enjeu de l'intermédialité est alors de procéder à l'étude des différents niveaux de matérialité impliqués dans la constitution des objets, sujets, institutions, communauté que seule une analyse des relations est en mesure de découvrir. Ce concept opère à trois niveaux. Il peut désigner les relations entre divers médias, entre les diverses pratiques artistiques associées à des médias délimités. Il peut aussi désigner ce creuset de médias d'où émerge et s'institutionnalise un nouveau média. Finalement, le concept peut aussi recouvrir le milieu dans lequel les médias prennent forme et sens, que nous pourrions appeler l'entre-deux. L'intermédialité est ici présente sous forme d'étude de la relation et de l'entre-deux de deux médiums que sont la photographie et le cinéma. *Salut les Cubains* s'inscrit effectivement dans cet entre-deux tout en développant des relations et des passages de sens de l'un à l'autre. Au cours de ce mémoire, nous recourons à maintes reprises au concept d'intermédialité. Il est alors abordé à la fois dans son rapport et sa distinction par rapport à l'interdisciplinarité. Même si *Salut les Cubains* use sans conteste de deux disciplines différentes et les arrime pour en faire précisément jaillir une interdisciplinarité, nous choisissons tout de même d'aborder dans le courant de ce chapitre l'intermédialité. En effet, à la lumière des définitions amenées ci-haut, nous

³⁵ Gérard, Genette, « Frontières du récit », *Persée*, Vol.8, No 8, 1996, p. 158.

³⁶ http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches_champ_principal.asp

désirons spécifier que le terme d'intermédialité est employé en regard du sens que fait émerger la rencontre de deux médiums. À la suite de Genette, nous définissons l'intermédialité comme étant « les processus de production de sens liés à des interactions médiatiques ³⁷ ».

La photographie est toujours présente dans la pratique cinématographique d'Agnès Varda. Elle s'imbrique dans toutes ses œuvres. En 1962, elle a déjà réalisé deux longs-métrages, *La Pointe Courte* et *Cléo de 5 à 7*. Alain Resnais a assuré le montage de *La Pointe Courte*. Afin de cerner l'importance du concept d'intermédialité traversant *Salut les Cubains* dans son entièreté, il est nécessaire d'invoquer un extrait dans le film de Varda. Il s'agit en effet de la seule séquence constituée d'images animées, c'est-à-dire filmées par caméra et captant le mouvement sur pellicule. Cette séquence de deux minutes et demie sert d'introduction à l'œuvre. Dès lors, l'intentionnalité de l'artiste quant aux relations entre les médiums et leur imbrication au sein de son œuvre est clairement affichée. Cet extrait nous fait voir plusieurs appareils photos, quelques arrêts sur image et des personnes manipulant des caméras filmiques. Les éléments purement formels des images présentées sont à même de témoigner de cette intermédialité qui s'affiche et parcourt tout le film. Même s'il ne s'agit que de l'introduction, Varda affiche une volonté d'enchevêtrer les médiums. Elle inclut dans l'image en mouvement l'immobilité et fera par la suite l'inverse pour le reste de l'œuvre.

Dans le texte « Cinéma d'exposition : l'espace de la durée, Jean-Christophe Royoux réfléchit à la question de l'immobilité de l'image à priori mobile, c'est-à-dire, l'image cinématographique. C'est en se basant sur les théories de Serge Daney concernant le cinéma qu'il trouve la rigueur conceptuelle pour qualifier ce qu'il appelle la crise du cinéma. « Aujourd'hui, ce sont les expériences

³⁷ Denis, Bellemare, « Cinéma et Intermédialité », *Protée*, vol.28, no 3, 2000, p. 86.

cinématographiques les plus prompts à enregistrer la crise du cinéma qui ouvrent la possibilité de mieux comprendre l'un des aspects les plus significatifs des pratiques artistiques contemporaines³⁸ ». Et c'est précisément de ces pratiques artistiques contemporaines qui trouvent leur écho, ou leur source dans les expériences cinématographiques, modernistes notamment, dont traite le texte de Jean-Christophe Royoux. Le cinéma d'exposition, aussi appelé cinéma de l'immobile, trouve son fondement dans le cinéma de la modernité, en particulier celui de la Nouvelle Vague, sur lequel Serge Daney a longuement réfléchi. Le cinéma devient un ensemble de modalités de passage d'un élément quelconque à un autre. Jean-Christophe Royoux introduit la photographie en analysant les œuvres duchampiennes sous l'influence des chronophotographies d'Étienne Jules Marey : « Il s'agit de créer d'une autre manière un effet de simultanéité, une image statique du mouvement. C'est l'idée d'arrêt, d'échappée hors du temps, de stoppage³⁹ ». Ce lien nous intéresse particulièrement car le cinéma d'exposition de Royoux n'échappe pas à l'influence du cinéma de la modernité qui lui-même fait référence au médium photographique, pour sa capacité de « stoppage » notamment.

Le cinéma de l'immobile se définit en tant que cinéma mallarméen, c'est-à-dire moderniste. Le cinéma d'exposition est donc une forme d'espacement de la durée, trouvant son fondement dans la réversion du mobile dans l'immobile. Pour illustrer son propos, l'auteur citera maints exemples d'artistes contemporains ayant pour la plupart soumis à leur art vidéographique ou filmique, les préceptes de Mallarmé en termes de conception de la temporalité entre autres. Nous retrouvons ainsi Douglas Gordon avec *24 Hour Psycho*, Jeroen de Rijke et Willem de Rooj avec *I'm Coming Home in Forty Days*. Il y a aussi *Riyo* de Dominique Gonzalez-Foester,

³⁸ Jean-Christophe Royoux, « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », *Art Press*, n° 262, novembre 2000, p. 37.

³⁹ *Ibid.*

qui est constitué d'un long travelling de huit minutes. Toutes ces œuvres sont présentées par Royoux selon leur rapport au temps, qui est en nette rupture avec une trame narrative classique, qui la renverse ou la suspend, et qui constitue la base même de leur composition. Nous retenons l'exemple de James Coleman avec son œuvre *Photographs*, où il s'agit d'un défilement d'images arrêtées au principe de la projection de diapositives. Cette œuvre rejoint par sa construction notre film à l'étude. Les deux objets participent de deux univers distincts et visent une diffusion différente, l'un destiné aux arts visuels, l'autre voulant séduire le cinéphile. Néanmoins, il est intéressant de constater leurs préoccupations esthétiques similaires malgré les quelque quarante ans qui les séparent.

Jean-Christophe Royoux soulève alors l'insistance des relations relevées entre cinéma et art contemporain et en déplace le noyau en suggérant que la question de ces relations est mal posée. Ce ne sont pas tant les images animées en art contemporain qu'il faudrait comprendre que la façon et la signification de la réversion du mobile dans l'immobile. Un renversement du pourquoi en un comment. C'est précisément ce passage du cinéma à l'exposition qu'il faudrait sonder et par le fait même, la reconstruction de l'expérience du spectateur. Le cinéma d'exposition exige une lenteur, un espacement de la durée pour rentrer dans l'image, l'habiter. Il reconstitue des effets de centralité pour intégrer le spectateur dans un monde en soi. En séparant les éléments constitutifs d'un film, certains artistes tentent de focaliser sur une émotion unique et construisent par cette stratégie de l'intensification une expérience qui leur est propre, qui permet au spectateur d'habiter l'image. Telle est la stratégie utilisée par Shirin Neshat, Christophe Draeger, Lucy Gunning, Douglas Gordon et Fiona Tan, pour ne nommer que ceux-là.

Ayant abordé la question de l'intermédialité, nous nous intéresserons spécifiquement au régime visuel de *Salut les Cubains*. Nous voudrions nous concentrer sur l'image en soi et déterminer la façon dont la narration est remise en

question par l'image même. Ce projet s'inscrit dans un dessein plus vaste consistant à invoquer l'autonomie de l'image. D'ailleurs, la modernité cinématographique et plus particulièrement le cinéma de Varda a toujours tenté de révéler cette autonomie de l'image, développée plus loin dans ce texte. La première phrase du texte de Jean-Christophe Royoux, « Cinéma d'exposition : l'espace de la durée » se lit comme suit : « Le cinématographe, dit-on, est l'inscription du mouvement.⁴⁰ » Le film d'Agnès Varda est immobile et non pas mobile lorsqu'on se fit aux images majoritairement constitutives de l'œuvre. Il est hanté par cette sorte de pulsion de mort instillé dans le film comme dirait Serge Daney, le film n'étant composé que d'arrêts sur image. Dans son texte, Royoux avance que ce sont les expériences cinématographiques les plus promptes à enregistrer la crise du cinéma qui ouvrent la possibilité de mieux comprendre l'un des aspects les plus significatifs des pratiques artistiques contemporaines. Alors que dans les années de la réalisation de *Salut les Cubains*, on assistait à une redécouverte de la photographie, l'expérience de ce film pourrait nous aider à comprendre les pratiques contemporaines de son époque mais aussi de la nôtre. En 1989, Daney constate qu'au sein du cinéma survient « le passage de plus en plus fréquent du défilement de l'image cinématographique au défilé devant la caméra elle-même immobile, d'images arrêtées, ou en tout cas, de plus en plus dessoudées les unes des autres, de moins en moins diégétiques⁴¹ », c'est aussi le cas dans notre objet d'étude. De plus, ceci finit par aboutir au défilé des spectateurs eux-mêmes, devant des images arrêtées. Varda exécute visuellement cette thèse vingt-cinq ans plus tôt. À l'intérieur même de son film, intégré à l'introduction caractérisée par la mobilité des images, elle nous présente une exposition de photographies où un

⁴⁰ Jean-Christophe Royoux, « Cinéma d'exposition : l'espace de la durée », *Art Press*, n° 262, novembre 2000, p. 36.

⁴¹ Daney, Serge. « Du Défilement au défilé », *La Recherche Photographique* 7, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 49.

public défile devant ces images⁴². Plus qu'une mise en abyme du film, cette séquence constituée de photos propose un métadiscours sur le défilement d'images que la cinéaste propose elle-même à son spectateur. Nous nous retrouvons à être le reflet de ce public par écran interposé. À cette séquence, nous pourrions apposer cette citation de Serge Daney : « Le cinéma s'est réconcilié avec cette dimension de présentation des choses plus primitives en un sens que leur représentation ⁴³ ». La pratique de l'arrêt sur image, majoritaire dans l'œuvre *Salut les Cubains* suppose nécessairement une réflexion sur le temps, une nouvelle manière de considérer la temporalité, constituant les propos premiers de certaines modernités.

Voyons maintenant comment le cinéma de Varda s'inscrit dans une modernité cinématographique tout en étant post-moderne par rapport aux arts visuels. Il est à noter que nous userons de stratégies inter ou transdisciplinaires pour appuyer notre propos, notamment en utilisant des références littéraires. Il est ici utile d'invoquer la réflexion mallarméenne sur le rapport au temps. C'est la recherche d'un instant éternellement suspendu en une durée susceptible d'abolir notre soumission au temps. Si l'on considère que Mallarmé est l'un des premiers à avoir imposé cette vision temporelle du modernisme, conjugué à la conception de Lyotard⁴⁴ dans *La condition post-moderne* (1979) selon laquelle le discours post-moderne implique le remplacement de l'architecture syntaxique du discours classique par un mode d'enchaînement parataxique représenté par la conjonction élémentaire, nous pouvons supposer que *Salut les Cubains* est en ce sens résolument post-moderne dans la discipline élargie des arts visuels. En effet, le non-conformisme à une diégétique narrative linéaire et la succession de photographies qui, sans le commentaire discursif

⁴² Cette séquence correspond à la minute 00 :12 à 00 :46

⁴³ Daney, Serge. « Du Défilement au défilé », *La Recherche Photographique* 7, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 49.

⁴⁴ Jean-François, Lyotard, *La condition post-moderne*, Paris, les Éditions de Minuit, 1979, p. 46.

de la cinéaste, ne constitueraient qu'une énumération de moments immortalisés en photographies, inscrivent le film dans une post-modernité. Nous nous retrouvons alors devant la thèse de Mallarmé qualifiant ces images en instants suspendus, annulant toute soumission au temps de la part du spectateur. Il est par ailleurs intéressant de constater le rapport à la durée dans toute l'histoire de la photographie et du cinéma. En effet, au début du XX^e siècle, la photographie et le film étaient conditionnés par une idée de la vitesse. Nous n'avons qu'à nous rappeler la façon dont les futuristes se servaient de cette nouvelle technologie pour faire l'éloge de la vitesse. Dans les années vingt, il fallait être instantané et vite pour être contemporain, progressif et moderne. Le montage dynamique exécuté de plans coupés et de « snapshots » rapides dans le cinéma d'avant-garde de Sergei Eisenstein⁴⁵ témoigne de cette idée de la modernité liée à la rapidité. Après la deuxième guerre mondiale, les cultures européenne et nord-américaine commençaient à être dominées par des idéologies de médias de masse. Le cinéma, la télévision et la vie en général étaient saturés par la publicité, la production et la distraction massives. Dans ce nouvel état des choses, la vitesse perdit de son pouvoir critique et de son crédit artistique, il fallait alors s'en détacher. Être radical dans cette nouvelle situation signifiait être lent. Une résistance à ce rythme effréné de divertissement, de productivités capitaliste et financière semblait la seule option possible pour atteindre une certaine créativité et devenir moderne. La modernité ne se mesurait plus en vitesse mais en lenteur. La façon d'apprécier la durée s'inversait. C'était désormais par son espacement, pour reprendre le terme de Royoux, que l'on y accédait. La lenteur a alors structuré le cinéma de Vittorio De Sica, de Bergman, de Bresson, d'Antonioni, de Pasolini et bien sûr d'Agnès Varda ainsi que de plusieurs cinéastes de la Nouvelle Vague. Il est d'ailleurs intéressant de constater les diverses catégories que l'on a tenté d'implanter au sein de ce mouvement artistique. Jean-Luc Godard et François Truffaut étaient d'un côté d'une frontière invisible divisant le mouvement dû à leurs engagements

⁴⁵ Sergei Eisenstein, *Le cuirassé Potemkine*, S.I. Russia, 1925, n&b, 16 mm, 57 min.

dans les Cahiers du cinéma. Agnès Varda, Alain Resnais, Chris Marker et Robert Bresson leur faisaient face. Ces cinéastes se différenciaient de Godard et de Truffaut par la lenteur dans leur narration. Ils avaient une tendance pour l'utilisation de l'image fixe et du recours à l'improvisation et à des acteurs non professionnels . Ces stratégies auront un impact direct sur leur narration filmique. Les influences de Bresson, notamment André Astuc, ont agi sur son cinéma et sur celui de Varda. En référant à la caméra-stylo, expression développé par ce dernier, et à la cinécriture, introduite par Varda, le langage cinématographique de ces cinéastes allait évoluer de façon à transformer les films en œuvres d'art et en insistant sur l'aspect créatif de la réalisation C'est alors que les longues séquences ininterrompues furent particulièrement prisées des cinéastes. Elles offraient ce potentiel de lenteur. Plusieurs artistes contemporains à tous ces cinéastes incluait dans leur démarche même cette résistance à la lenteur. Nous pouvons penser aux films expérimentaux d'Andy Warhol, de Bruce Nauman ou encore de Michael Snow. Ces créateurs construisaient dès lors un dialogue entre la vitesse que proposaient le cinéma et l'arrêt temporel qu'instaure la photographie.

Selon Jean-Christophe Royoux, le suspense serait la condition nécessaire pour diriger l'attention du public aux détails diégétiques permettant la compréhension de l'histoire filmée⁴⁶. La linéarité filmique de Varda est ici contraire au suspense en tant que moteur de l'intrigue et ressource essentielle de l'écriture cinématographique. L'attention du public se retrouve sollicitée par des stratégies différentes du suspense, notamment celle du traitement de l'image qui réclame la participation du spectateur. Dès lors, le rapport à la temporalité diffère d'un film dit classique.

⁴⁶ Jean-Christophe Royoux, « Remaking cinema. Les nouvelles stratégies du remake et l'invention du 'cinéma d'exposition' », *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 218.

En 1976, Marguerite Duras rêve d'un cinéma de la durée, de la lenteur. Elle déclare dans un ouvrage en collaboration avec Michelle Porte intitulé *Les lieux de Marguerite Duras* : « Dans mon cinéma bien sûr, je ne fais aucun mouvement (...) je voudrais reprendre le cinéma à zéro, dans une grammaire très primitive...très simple, très primaire : ne pas bouger, tout recommencer⁴⁷ ». Dans la même veine, Youssef Ishaghpour commente sur le cinéma de l'écrivaine : « L'œuvre devenue espace d'exposition, chaque niveau peut se détacher, se développer en sphère autonome⁴⁸. » Considérant la scénographie d'Agnès Varda définie par la cinécriture, cette citation s'applique incontestablement à *Salut les Cubains* et à tout le cinéma de cette artiste. Cette autonomie nous rappelle l'autonomie du médium invoqué dans la modernité de toutes les pratiques artistiques. Nous pouvons aisément y trouver des parallèles quant aux propos réactualisés par la modernité, notamment l'enjeu de la temporalité et la remise en question de la narration linéaire. Curieusement, c'est à l'intérieur de cette intermédialité même que le cinéma se constitue comme moderne. Que ce soit l'entre-deux de la réalité vs la fiction, c'est-à-dire l'œuvre filmique et documentaire, ou dans l'alliage photographie / cinéma, ou encore peinture/cinéma, en d'autres mots, l'image fixe versus l'image animée, que les œuvres cinématographiques instaurent une modernité. Que ce soit le néo-réalisme italien avec Antonioni et son *Blow-up* ou Pasolini, ou encore la Nouvelle Vague, de Resnais à Godard; il est aisé de constater l'utilisation de l'intermédialité chez les cinéastes porteurs de la modernité cinématographique. Dans les textes de Jean-Christophe Royoux, ainsi que dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée*⁴⁹ de Walter Benjamin, plusieurs

⁴⁷ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 85.

⁴⁸ Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre, la nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Denoël / Gonthier, 1982, p. 220.

⁴⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, pp. 96-97.

références concernent Stéphane Mallarmé et son apport à la modernité. Tel qu'exposé précédemment, le cinéma se conçoit comme moderniste selon certains principes similaires à d'autres formes d'art. Mallarmé conçoit le mot comme matériau et non comme un signifié. Il n'est que signifiant. Le cinéma d'Agnès Varda traite aussi l'image pour et par sa matérialité. En ce sens, l'image cinématographique est autonome, détachée du reste, elle est alors photographique. Le poème est objet pour son auteur, il n'est pas histoire, dès lors, la narration linéaire est niée et n'existe que dans l'interprétation. Nous retrouvons le même refus de temporalité linéaire dans *Salut les Cubains*. Comme chez Mallarmé, la trame temporelle se veut linéaire par le commentaire de la cinéaste et de Michel Piccoli, qui est ici une interprétation des images, teintées d'une intentionnalité certes, mais qui peuvent être interchangeables et accompagnées de commentaires différents si soumis à un récepteur autre. Il est vrai que la seule succession des photographies peut leur conférer un discours mais celui-ci aurait une linéarité autre que celle prescrite par les narrateurs. C'est alors qu'un autre lien se fait avec la modernité mallarméenne où le dénoté est refusé au profit du connoté. L'image arrêtée, ici photographique, fait écho au mot de Mallarmé qui est matériau, s'autosuffit et devient autonome.

L'ambition mallarméenne et par extension, de la modernité quelle qu'elle soit, cinématographique le cas échéant, est de produire une forme qui résiste à l'érosion du temps, qui le fixe en une durée immobile, éternelle⁵⁰. Pour y arriver, Agnès Varda utilise la photographie, immobile par définition et qui a pour mandat de fixer le temps. La cinéaste expose et sonde à sa limite la thèse de Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanisée*⁵¹, voulant que la photographie contienne virtuellement le cinéma. Selon Jean-Christophe Royoux, le cinéma, à

⁵⁰ Jean-Christophe Royoux, « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », *Art Press*, n° 262, novembre 2000, pp. 36-41.

⁵¹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2003, p. 89.

l'instar de la société, oblige à une conception du temps dont nous sommes les otages et astreint le spectateur à l'ordre du récit. La modernité cinématographique, étant en rupture avec la tradition comme toute modernité, ne pouvait que redéfinir l'espace diégétique en rapport avec la trame narrative. C'est ainsi que les premiers cinéastes français qualifiés de modernes s'inscrivirent dans le mouvement de la Nouvelle Vague.

La Nouvelle Vague est « une expression de révolte irréversible » contre le cinéma littéraire et tous les techniciens habiles qui se contentent d'illustrer un scénario bien ficelé. Elle rêve de cinéma « pur », art adulte où la pellicule serait enfin comparée au marbre des statues, où l'image n'aurait pas besoin de l'écrit.⁵²

Agnès Varda s'inscrit à l'avant-garde de ce cinéma par le sujet, le style et la remise en question des fondements de la discipline, notamment par la trame narrative et la temporalité tout entière. En ce sens, si *Salut les Cubains* était une œuvre filmique destinée à la diffusion dans une galerie, elle s'inscrirait dans le cinéma d'exposition théorisé dans les textes de Jean-François Royoux, jouant ainsi sur l'espace de la durée et de la réversion du mobile dans l'immobile.

D'après Marguerite Duras, la durée par la lenteur est une condition essentielle pour s'installer dans l'image, elle est la porte d'entrée du spectateur dans le film. Agnès Varda joue sur cette lenteur en la juxtaposant à la vitesse durant le montage. C'est par ce montage qu'elle installe le rapport à la durée pour le spectateur. Elle fige par les photographies le temps du film ainsi que celui du spectateur. Leur succession contribue au défilement diégétique et au temps de la réception.

⁵² Constance Capdenat, « Les enfants terribles de la nouvelle vague », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 22, numéro spécial: *Les générations*. avril - juin, 1989, p. 48.

Le passage dans le film, à la neuvième minute, où l'on fait référence au roi du Mambo Benny Moré, reflète cette juxtaposition des différentes vitesses, tantôt ralentie tantôt rapide et leur impact lors de la réception. En suivant le rythme proposé par la musique cubaine, les images s'alignent de telle sorte à créer le mouvement dansant du chanteur, ou encore à le figer en un arrêt pour le contempler et prendre une pause de cette frénésie musicale. Le montage même conditionne la réception du spectateur en faisant danser son regard comme danse le chanteur ou en l'astreignant à l'arrêt, à la contemplation. La cinéaste détermine la réception de son public par le traitement de la temporalité ici effectué à l'aide du montage.

C'est ainsi que nous pouvons établir un parallèle avec le texte de Jean-Christophe Royoux sur le remake. Il qualifie le ralenti comme étant une technique permettant le découpage de scènes autonomes ou de tableaux dans la continuité cinématographique, comme si l'intrigue elle-même n'avait d'intérêt que dans la mesure où elle constituait une matière première d'images. Les œuvres auxquelles réfère l'auteur tendent vers cet espacement du temps en images. Agnès Varda l'intègre littéralement dans son œuvre. Il y a alors valorisation de l'instant comme « temps-maintenant », chaque photographie est un instant auquel le spectateur est intégré. Lorsqu'il y a suggestion de mouvement par le défilement successif des images à un rythme plus élevé, nous sommes alors devant des moments.

1.10 CONCLUSION

Salut les Cubains n'est ni un film de fiction, ni un documentaire, il se situerait plutôt dans l'essai cinématographique, invoquant une fois de plus son aspect indéniablement intermédial. Néanmoins, étant donné le passé de reporter de Varda, certains clichés peuvent présenter une qualité documentaire. Lors de certains passages, la cinéaste n'hésite pas à combiner des photographies issues d'archives journalistiques qu'elle juxtapose à ses propres clichés où elle incorpore notamment

certains dessins rappelant les eaux-fortes romantiques. L'extrait, à la dix-septième minute approximativement, relatant les péripéties des principaux protagonistes de la révolution cubaine est particulièrement éloquent quant à ce versant documentariste du film à l'étude.

Salut les Cubains propose un sujet qui est constamment en devenir et impose son indépendance à toute logique diégétique. S'il n'a aucune prétention documentaire, le film garde une confrontation directe et franche avec la réalité, ce qui a pour effet de questionner les stratégies documentaires. Un des moyens d'y parvenir est de créer des effets d'intensités en séparant les éléments constitutifs d'un film et en ne s'intéressant qu'à l'un d'entre eux. En séparant formellement les images habituellement garantes de la trame filmique, Agnès Varda interroge l'essence du cinéma, c'est-à-dire, l'image en mouvement. Par le fait même, elle remet en question la constitution de la trame narrative tout en complexifiant les stratégies du montage.

Comme on le redécouvre aujourd'hui, si le cinéma compte toujours, c'est parce qu'il a la capacité de nous transmettre une information sur le monde. Il a une fonction de boussole et de rappel à l'ordre, il nous permet de circonscrire les cartes géographiques et historiques, imaginaires et politiques, des différentes strates sur lesquelles se déploie notre vie quotidienne; bref le cinéma, d'une manière ou d'une autre, est décidément un art réaliste et ce n'est pas par hasard qu'il se renouvelle aujourd'hui grâce essentiellement à son versant documentaire.⁵³

Cette thèse est bien réelle, mais elle ne date pas d'hier. En effet, nombre d'œuvres cinématographiques usaient de cette stratégie dès les années soixante, alors que l'auteur situe son analyse autour du début des années quatre-vingt-dix. Pensons par exemple à Chris Marker avec *La Jetée* ou encore, à Alain Resnais dont *Nuit et*

⁵³ Jean-Christophe Royoux, « Cinéma d'exposition : l'espace de la durée », *Art Press*, n° 262, novembre 2000, p. 40.

brouillard est une effigie du renouvellement cinématographique dû à son aspect documentariste. De nombreux exemples tirés de la filmographie de Varda ainsi que certaines œuvres de Godard et de Pasolini témoignent de cette dualité entre le documentaire et la fiction. Une coexistence est souvent présente dans les films de la modernité : les films se réclamaient du réel et naviguaient entre documentaire et fiction. Tous les films de Varda voguent entre ces deux rives et démentent leur catégorisation au profit de l'autre.

Ce chapitre visait à analyser *Salut les Cubains* afin de souligner les particularités nous ayant amené à le considérer comme singulier et probant pour notre étude. Les subdivisions de chapitre sont en effet une révision de ce qui constitue la spécificité du médium cinématographique. En apposant chacun de ces éléments à l'œuvre à l'étude, nous situons *Salut les Cubains* dans son langage cinématographique. Il était important pour nous de confirmer le caractère cinématographique de l'œuvre et la « dissémination » de cette spécificité à la photographie, qui généralement n'est investie d'aucun critère filmique attribué au film à l'étude. Une fois cette démonstration effectuée, il nous apparaissait essentiel d'en décrire les conséquences et la résultante. Produisant du sens liés aux interactions des deux médiums, l'intermédialité de *Salut les Cubains* ne peut être comprise qu'une fois les raisons de l'interdisciplinarité justifiées. C'est pourquoi nous avons d'abord procédé par la caractérisation des particularités de chacune des disciplines, ce qui nous permit de saisir l'interdisciplinarité de l'œuvre. Par la suite, nous étions mieux préparés à concevoir le nouveau sens produit par la rencontre de deux spécificités artistiques. L'intermédialité étant un sujet de recherche relativement récent dans les milieux universitaires, nous lui avons attribué la presque totalité de ce chapitre afin de susciter une réflexion à la suite de celles amorcées notamment au CRILCQ ou encore dans des revues telles que *Protée*.

En réactualisant la façon de faire du cinéma, comme nous venons de le voir, Varda interroge la fonction même de ce médium, ses limites ainsi que son arrimage avec la photographie. Si l'aspect sonore de l'œuvre, c'est-à-dire la musique mais surtout la voix-off participent à créer une narration linéaire au film; l'image, prise à part, tente de nier cette linéarité. La présence de la photographie, comme principale image utilisée, assure un traitement visuel résolument moderniste et vient rompre avec une narration linéaire traditionnelle. Elle insuffle à *Salut les Cubains* une narration qui lui est propre. La présence des voix suggère une lecture à l'œuvre, ce que l'image seule pourrait aussi offrir avec quelques variantes. Grâce à l'image, la narration même du film, invoquée par les commentaires en voix-off, ne peut être linéaire, ce sont les photographies choisies qui la conditionnent. La parole seule se verrait amputée de sens sans la présence des images, ce qui à l'inverse ne peut avoir lieu, car les images portent en elles-mêmes leur histoire, leur essence. En ce sens, l'image telle que traitée dans *Salut les Cubains* est autonome.

L'inscription du cinéma d'Agnès Varda dans une avant-garde, notamment par ce film, consigne sa démarche dans une résistance et dans une critique face au consensus artistique et social. Malgré les différences incontestables entre la photographie et le cinéma, la relation qu'elles entretiennent depuis l'invention de ces deux médiums s'articule à travers l'histoire. Au cours du XX^e siècle, ces deux formes d'art s'arriment non seulement par leur technique, mais aussi par leur esthétique et leurs recherches artistiques. Elles se sont constamment influencées, mais se sont aussi servi des caractéristiques de l'une et l'autre pour se définir.

CHAPITRE II

LA PRODUCTION ET LA RÉCEPTION DE *SALUT LES CUBAINS*

2.1 SÉMIOLOGIE DE *SALUT LES CUBAINS*

.1 Introduction

Nous solliciterons cette fois-ci la sémiologie pour sonder la présence de la photographie dans le film. Cette discipline est propice à nous diriger en vue de dégager la spécificité de chacun des médiums en insistant sur leurs signes et ainsi, mieux cerner leur intrication à l'intérieur d'une même œuvre. Par les signes qui font la spécificité de chacun de ces médiums, nous interpréterons la façon dont leur présence mutuelle à l'intérieur d'un même document affecte les signes résultant de cette œuvre.

En effet, nous devons élaborer cette étude en deux temps. Premièrement, il sera utile d'amorcer une sémiologie du cinéma à l'aide des travaux de Christian Metz⁵⁴, premier chercheur à avoir élaboré la signification au cinéma. Malgré les années qui nous séparent de ses premières recherches dans les années soixante, force est de constater que la recherche sémiologique cinématographique n'a pas énormément avancé depuis.

⁵⁴ Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Coll. « Esthétique ». Paris, Klincksieck, 2003, 220 p.

Dans un deuxième temps, nous nous servirons de la thèse de Jean Lauzon sur la texture photographique dans son livre *La photographie malgré l'image*⁵⁵. Lui-même se servant des écrits de Philippe Dubois, principalement *L'acte photographique*⁵⁶, tout en s'en distanciant. Dans l'une et l'autre des parties, nous verrons en quoi ces deux sémiologies sont distinctes tout en se complétant. Leur utilisation converge vers un même objectif; soit de comprendre la façon dont l'usage de l'image photographique, par son analyse sémiologique, nous renseigne sur l'écriture cinématographique. D'une part, nous étudierons les écrits de Christian Metz avançant que pour la compréhension d'un événement, nous sommes obligés d'avoir recours à certaines pratiques dénotées de la cinématographie. Nous élaborerons plus loin et en profondeur les notions de connotation et de dénotation. D'autre part, certains théoriciens nous informeront sur l'autonomie de l'image photographique et la capacité du transfert du message qu'elle contient vers le récepteur par les articulations propres aux dispositifs photographiques. Il est nécessaire de saisir ces concepts complexes que sont les sémiologies photographique et cinématographique. Nous gardons à l'esprit que nous tendons vers une explication de l'influence de la photographie dans la cinématographie du film d'Agnès Varda. Nous devons alors essentiellement disséquer les constituants sémiologiques de l'une et de l'autre des deux disciplines évoquées afin de comprendre l'intrication des deux médiums.

Il est tout d'abord important de considérer *Salut les Cubains* comme un film non classique, qui n'a pas une narration linéaire. Sa fonction première n'étant pas de raconter une histoire mais bien de rendre compte d'une partie de l'histoire, de l'état de la société cubaine au lendemain de sa révolution. Il se distinguerait donc de ce que certains théoriciens appellent les « vrais films » par sa destination sociale et son

⁵⁵ Jean Lauzon, *La photographie malgré l'image*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2002, 224 p.

⁵⁶ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1990, p. 193.

contenu substantiel. Il ne rend pas compte d'un procédé de langage. Et c'est bien là le problème, car les filmo-sémiologues considèrent en priorité les films narratifs. Ces derniers se sont en effet appropriés certains attributs du langage, ce qui justifie leur étude sémiologique.

Le cinéma d'Agnès Varda se situe plutôt à la frontière du film narratif et d'un cinéma qu'on a appelé « cinéma-vérité ». Cette expression découle de celles étudiées précédemment telle que « caméra-stylo ». Dans toute sa filmographie réside un amalgame de fiction et de réel. Dans *Salut les Cubains*, même si toutes les images sont photographiques, elles ne sont pas toutes signées par l'artiste. Certaines photographies sont directement prises dans les archives journalistiques⁵⁷.

Salut les Cubains s'inscrirait donc dans un cinéma que l'on pourrait qualifier de réaliste. En effet, le cinéma français de la Nouvelle Vague, tentait une approche plus directe du réel, une sorte de réalisme fondamental ou encore, objectif. Mais l'objectivité au cinéma est douteuse car « un film n'est jamais objectif, il est toujours le corrélat d'un regard⁵⁸ ». Selon Bernard Dort, « Le cinéma est le plus subjectif de tous les arts, du seul fait que la prise de vues suppose nécessairement le choix d'une incidence angulaire⁵⁹ ». Comme nous le verrons pour la photographie, il y a un

⁵⁷ Cette constatation est particulièrement vraie pour les six premières minutes du film. Chaque fois qu'il y a une référence à la révolution dans le discours des narrateurs, il y a inclusion d'une ou de plusieurs images d'archives de la révolution. On reconnaît les photos d'archives car on les a vues dans des journaux ou dans des revues d'actualité. Dans la facture plastique de l'image, les photos d'archives semblent plus anciennes par certaines craquelures ou encore dans la pâleur de la tonalité de la couleur. Elles semblent moins nettes. L'écran de télévision vient masquer ces différences et rend cette analyse plus ardue voire impossible dans certains cas.

⁵⁸ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 193.

⁵⁹ Bernard Dort, « Un cinéma de la description », *Artsept*, no. 2, avril-juin 1963, pp. 125-130.

incessant va-et-vient entre les choses qui sont, c'est-à-dire le film, et celui pour qui elles sont, c'est-à-dire le spectateur. Cette relation entre la production et la réception sera définie plus avant avec les approches de Jean Lauzon, en parallèle avec sa conjugaison de la transparence et de l'opacité⁶⁰. Une des théories de Christian Metz voudrait que la sémiologie du cinéma soit conçue comme une sémiologie de la connotation ou comme une sémiologie de la dénotation. Il est important ici d'analyser ces deux idées. Nous allons établir les diverses théories que Christian Metz a élaborées pour dégager les sens de ces deux concepts tout en les comparant avec des théoriciens dont l'étude fut proche de celle de Metz, même si elle s'en distancie parfois.

2.1.2 Langage cinématographique : sémiologie du cinéma

Entamons d'abord cette étude de la connotation et de la dénotation selon notre principal théoricien, Christian Metz. Il est à noter que ce théoricien tend à prendre la linguistique pour modèle plutôt que pour simple référence. La sémiologie du cinéma n'étant pas à un stade des plus avancés, nous serons à même de constater que plusieurs théories exposées se rapportent à la linguistique, quel que soit l'auteur cité. Nous devons toutefois garder à l'esprit la différence entre les deux disciplines, même s'il nous a été utile précédemment de définir le cinèma par son parallélisme au phonème⁶¹.

Le sens dénoté, pour Metz, est représenté en littérature par la signification proprement linguistique qui s'attache dans l'idiome utilisé, aux unités employés par l'écrivain. Au cinéma, il est représenté par le sens littéral et perceptif des spectacles que reproduit l'image et des bruits que reproduit la bande-son. Ce sens dénoté est

⁶⁰ Jean Lauzon, *La photographie malgré l'image*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 22.

⁶¹ Chapitre 1 du présent mémoire. Section 1.2. p. 2

superposé aux instances connotées, lesquelles sont des agencements et des contraintes proprement esthétiques. Mais le sens connoté a aussi un signifiant et un signifié. Par exemple, l'objet représenté, identifié est le signifié dénoté, tandis que la façon de le filmer, le type d'éclairage est le signifiant dénoté. C'est le matériel physique, filmique qui est alors le signifiant dénoté. La connotation a pour signifié le style ou le genre, ou encore l'atmosphère filmique. Elle a pour signifiant l'ensemble du matériel sémiologique dénoté, aussi bien le signifié que le signifiant. C'est-à-dire que le signifiant dénoté se combine au signifié dénoté pour donner le signifiant connoté⁶².

En cinéma, le spectacle représenté serait le signifié de la dénotation. La technique de prise de vue pour arriver à une certaine image du spectacle, c'est-à-dire le zoom, le travelling, le tout ponctué d'un éclairage étudié serait le signifiant de la dénotation. Ces deux éléments additionnés donneraient une somme qui serait équivalente au signifiant de la connotation. Le signifié de la connotation, le style par exemple, n'arrive à s'établir que si son signifiant met en jeu à la fois le signifiant et le signifié de la dénotation. C'est ainsi que Christian Metz déclare que c'est d'abord par les procédés de la dénotation que le cinéma devient un langage spécifique. Nous désirons toutefois mettre un bémol sur cette théorie, car nous verrons plus tard qu'à travers ses écrits, cet auteur nuancera la somme relative à la connotation et distinguera plus éloquemment la dénotation de la connotation, de sorte à investir l'une et l'autre d'une certaine autonomie. Contrairement à ce stade de l'étude où la connotation se voit dérivative de la dénotation.

La connotation au cinéma est donc symbolique. : le signifiant motive le signifié mais le dépasse. Les connotations filmiques reposent sur ce principe que le motif

⁶² SIGNIFIANT DÉNOTÉ (éclairage + techniques de filmage) + SIGNIFIÉ DÉNOTÉ (objet représenté) = SIGNIFIANT CONNOTÉ (spectacle représenté selon un type d'éclairage ou de travelling, etc.)

visuel ou sonore, donc le sens dénoté, en arrive à valoir pour plus que lui-même et à s'accroître d'un supplément de sens. Le sens connoté déborde le sens dénoté, mais sans le contredire, ni l'ignorer. Nous pouvons en déduire que la connotation et la dénotation doivent être considérées comme un couple indissociable. Elles s'envisagent l'une selon l'autre. Dans l'expression filmique, il y a plusieurs niveaux de pertinence : un signifié direct relève des choses dénotées. Mais le signifié proprement dit relève toujours d'une connotation puisqu'il est impliqué dans une relation.

Jean Mitry, dans le deuxième volume de son *Esthétique et psychologie du cinéma*⁶³, remarque à la suite de Metz qu'au cinéma, plus encore qu'ailleurs, la connotation n'est rien d'autre que la forme de la dénotation, puisque le cinéma permet plusieurs façons de construire la dénotation. Il en conclut que le message littéral, ou niveau dénotatif, est un support nécessaire, et qu'aucun message symbolique intelligible ne saurait être sans ce premier support. Les connotations filmiques ne sont pas seulement un supplément de sens accordé aux choses représentées mais tout aussi bien, et plus encore peut-être, un sens dévié, déterminé par ces choses au terme d'un effet de montage ou d'une relation quelconque qui les en distingue⁶⁴.

Pour Roland Barthes, le schéma de connotation inspiré de Hjelmslev et rendu célèbre par la formulation selon laquelle « la relation sémiotique prend le nom de dénotation quand aucun des deux plans qu'elle unit n'est un langage, et celui de connotation quand le plan de l'expression du langage considéré est lui-même un

⁶³ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions Universitaires, 1990, p. 161.

⁶⁴ *Ibid.* p. 495.

langage⁶⁵ ». Il déclare que le signifié du signe dénoté devient le signifiant du signe connoté. On retrouve dans une telle affirmation un parallèle avec les théories de Metz, à cette différence que ce dernier inclut le signifiant du signe dénoté dans le signifiant du signe connoté. Or le jeu des connotations chez Barthes a précisément montré que le spectateur de l'image reçoit en même temps le message perceptif et le message culturel⁶⁶. Il est toutefois intéressant de constater que depuis cette étude pionnière, la perception de la réalité n'est plus convoquée pour constituer le plan de dénotation, littéral, mais celui de la plasticité, tout aussi matérielle.

2.1.3 Diégèse et sémiologie

Le mot diégèse est tiré d'un mot grec signifiant « narration » et désignant l'exposé des faits dans un discours judiciaire. En cinéma, il désigne alors l'instance représentée du film; l'ensemble de la dénotation filmique. Ici, nous faisons référence au récit lui-même, au temps et à tout ce qui constitue l'espace fictionnel : les personnages, le paysage, l'événement, etc. À la suite de Gérard Genette, nous définirons la diégèse comme « l'organisation des événements dans un récit ⁶⁷ », sans lui nier son origine linguistique la reliant à la narration et qui s'en rapproche selon la définition invoquée précédemment. Le terme « récit » se voit investi par la définition de ce même auteur, de la sorte, nous ne risquons pas de confusion et pourrons nous rapporter à ces définitions tout au long de ce mémoire. « on définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage ⁶⁸ ». Si la définition de l'auteur répond à une théorie dérivée de la littérature, elle n'en convient pas moins à notre langage

⁶⁵ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.42.

⁶⁶ *ibid.*

⁶⁷ Gérard, Genette, « Frontières du récit », *Persée*, Vol.8, No 8, 1996, p 152

⁶⁸ *ibid.*

cinématographique et photographique. En effet, lorsque Genette se réfère à la représentation de l'événement ou la suite d'évènements, il inclut dans sa définition notre propos sur l'interdisciplinarité (lire ici amalgame de deux disciplines et non spécifiquement le sens qui ressort de cet amalgame) en ce sens où le cinéma dévoile un récit, un événement, soutenu par une suite d'évènements référant à autant de photographies présentes dans le film. La relation spécifique entre *Salut les Cubains* et la représentation de l'événement sera développée dans le dernier chapitre.

Un des aspects intéressants pour notre propos dans la théorie de Christian Metz est qu'il considère le cinéma radicalement différent de la photographie d'un point de vue sémiologique, même s'il en dérive techniquement. En photographie, le sens dénoté est entièrement pris en charge par le processus automatisé de la duplication photo-chimique; la dénotation est un décalage perceptif. Nous sommes ici en présence de l'espace représenté tel que qualifié par Philippe Dubois et du champ découpé⁶⁹ tel que corrigé par Jean Lauzon. Nous introduisons dès à présent ces termes qui reviendront plus loin dans cette étude. Les éléments de dénotation dans la photographie sont toutefois parallèles à ceux du cinéma : éclairage, incidence angulaire, effets de photographe, etc. Pour Metz, il n'existe aucun procédé spécifiquement photographique pour désigner le signifié de « maison » en son état dénoté, si ce n'est l'image de la maison. Nous verrons dans la deuxième partie de ce travail avec Jean Lauzon que ce procédé existe dans l'articulation de ce qu'il appelle le continuum référentiel, qui est le « avant » de la prise de vue et le champ découpé, qui est le pendant de la prise photographique⁷⁰.

⁶⁹ Jean Lauzon, *La photographie malgré l'image*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 112.

⁷⁰ *ibid.*

En revanche, et toujours pour Christian Metz, le cinéma se sert de toute une sémiologie de la dénotation. Un film est fait de plusieurs photographies, mais elles ne nous livrent que des aspects partiels du référent diégétique, c'est par la notion de montage notamment, élément dénoté, que nous accédons à la totalité de la diégèse. Il donne comme exemple le rendu d'une maison au cinéma; c'est d'abord une vue d'escalier, puis un mur pris de l'extérieur, puis un plan rapproché de fenêtre, etc. L'articulation filmique n'a pour Christian Metz aucun équivalent en photographie. Au cinéma, c'est la dénotation elle-même qui est construite et organisée. « Le langage cinématographique, c'est d'abord la littérature d'une intrigue et les effets artistiques, inséparables de l'acte sémique par lequel le film nous livre une histoire. ⁷¹» Dans *Salut les Cubains*, nous nous retrouvons au cœur de cette problématique car le film est constitué de photographies qui imbriquent une dénotation filmique par le montage certes, mais qui restent des photographies à l'état pur. Nous pouvons transférer l'exemple de la maison de Christian Metz à celui d'une danse, telle que montrée dans les images de ce film⁷². L'articulation filmique est dénotée par le montage et la bande-son.

Nous sommes ici obligés de reconnaître que le montage, par le mouvement cinétique qu'il allègue aux images, est nécessaire pour saisir l'ensemble des danseurs et comprendre le sujet de cette séquence : une danse. Ce sont toutefois des photographies, indépendantes les unes des autres en termes d'objets physiques, qui rendent compte de la situation représentée. La bande-son, autre élément dénoté du cinéma vient confirmer le caractère dansant de la scène mais elle n'est pas essentielle à la connotation de la scène.

⁷¹ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 97.

⁷² Voir figure 2.3. Photo montrant les danseurs et correspondant à la 18^e minute du film.

2.1.4 Langage photographique : sémiologie de la photographie

Dans la photographie, il existe une dialectique qui oscille entre les pôles de la transparence et de l'opacité. Nous allons réunir ces deux systèmes de référence à travers l'axe transparence – opacité⁷³, tel que proposé d'abord par François Récanati et repris par Jean Lauzon. Nous allons aussi y adapter la pragmatique de l'énonciation photographique, plus particulièrement l'articulation des quatre espaces photographiques, tels que théorisés par Philippe Dubois⁷⁴. Le modèle de cette conjugaison est bien sûr puisé à même les recherches de Jean Lauzon⁷⁵.

Une image nous propose une réception virtuellement dissonante. Il s'agira de résoudre ce conflit en établissant une relation viable entre la transparence et l'opacité, entre le signe et le référent. Lorsque l'opacité du signe est sollicitée, il faut considérer ce que l'image offre à la vision, ce qu'elle nous montre, et dégager ce que nous en privilégions. Il faut interroger des systèmes qui rendent compte du rapport qui s'établit entre certains stimuli et nos propres dispositions perceptives.

Une photographie, située à la 18^e minute et 18 secondes nous confronte à une opacité. Sa dénotation, pour reprendre les termes de Christian Metz tient au flou central. Nous pouvons comprendre ce qui s'y passe, mais nous sommes ramenés au signe photographique. Ce flou ne peut être présent dans aucun mode de représentation mis à part la photographie. Nous sommes confrontés à ce qu'il y a de photographique

⁷³ Jean Lauzon, *La photographie malgré l'image*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa p. 22.

⁷⁴ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1990, pp. 151-197.

⁷⁵ Jean Lauzon, *La photographie malgré l'image*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 224 p.

dans la photo, comme nous sommes confrontés à ce qu'il y a de purement plastique dans une peinture abstraite.

Il existe par ailleurs une relation qui s'établit entre le dedans et le dehors de l'image, c'est-à-dire la relation qui s'installe entre le corps percevant, nous spectateur, et le plan d'expression photographique ici analysé. C'est ici qu'entre en compte les expériences et les savoirs culturels acquis par le spectateur. L'un de ces savoirs implique de considérer que nous sommes en présence d'un signe spécifique, un rapport particulier avec ce qui a été photographié, en d'autres mots, le référent. Reprenons ici la citation de Roland Barthes pour ancrer la définition de ce dernier : « Le référent, c'est la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi, il n'y aurait pas de photographie. ⁷⁶ » Nous considérons alors que le plan d'expression nous désigne la transparence versus ce qu'il nous montre; l'opacité.



Figure 2.1 Photographie montrant une soldate. Cette photographie fut choisie par Varda pour ses qualités esthétiques. Elle l'a classifiée dans ses archives pêle-mêle avec ses propres photographies.

⁷⁶ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 120.

Cette photo nous montre une fille avec un béret, les cheveux attachés et une arme à la main. Dû à notre savoir culturel et aux milliers d'images auxquels nous avons accès par les médias, par la discipline de l'histoire de l'art et par un apprentissage des esthétiques sociales réalistes, nous sommes à même de pouvoir comprendre qu'il s'agit d'une soldate, arme à la main, faisant partie d'un mouvement socialiste. Étant donné notre espace de réception; visionnement d'un film sur Cuba, nous pouvons déclarer qu'Agnès Varda a le désir de nous présenter une partisane de la révolution cubaine. De plus, le choix esthétique de la prise photographique : un gros plan de face en contre-plongée avec un angle de 45° vers la droite, ajoute à l'héroïcité de la figure. Nous établissons dès lors un parallèle certain avec des figures guerrières gréco-romaines, aujourd'hui inscrites dans la légende et souvent montrées aux spectateurs avec ce même angle et ce même plan que ceux délibérément choisis par Varda.

Cette dualité entre la désignation et la démonstration peut trouver un écho dans les différentes catégories instaurées par Pierce entre l'indice, l'icône et le symbole⁷⁷, ou encore, tel que vu avec Christian Metz, entre le dénoté et le connoté. À la suite de Jean Lauzon, nous allons essayer d'établir comment la photographie fonctionne d'une manière qui lui est spécifique. Nous trouverons réponse dans la réception singulière du spectateur.

Le transparent dans la photographie est ce qui nous permet d'accéder au référent, notamment, notre savoir, notre culture, etc. À l'inverse, ce qui nous prive d'y avoir accès de manière directe, ce que montre le plan d'expression photographique, le langage plastique photographique, c'est-à-dire le cadrage, la composition, les vecteurs, etc. c'est l'opaque. Seulement, ce qu'il y a de spécifique

⁷⁷ Charles Sanders Pierce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, pp. 138-165.

dans la photographie, c'est précisément la conjugaison entre ces deux pôles : la transparence et l'opacité.

Selon Philippe Dubois, la photographie ne peut se comprendre que par sa double ontologie. On ne peut la saisir en dehors de son inscription référentielle. La photographie entretient une liaison existentielle au référent.⁷⁸ C'est ce qui la caractérise, ce qui la rend radicalement distincte des autres moyens de représentation. Nous sommes donc ici ramenés à notre propos, c'est-à-dire, la transparence de la photographie face à son référent. Le signe s'efface devant ce qu'il représente. Pour reprendre les mots de Barthes, « le signe adhère au référent.⁷⁹ »

Le signe toutefois refait toujours surface. Il y a écart entre le signe et la chose qu'il représente. À aucun moment dans l'index photographique, le signe n'est la chose. C'est précisément l'opacité du signe photographique quant au rapport qu'il entretient avec son référent. Le récepteur du plan d'expression photographique adopte une attitude de distanciation. Il se trouve confronté à deux univers contradictoires. D'une part, il y a connexion, qui vient de la proximité physique de la photographie avec le signe. D'autre part, il y a distance spatio-temporelle propre au fait photographique. Il y a donc une double ontologie : écart et connexion. Le modèle sémiotique de Jean Lauzon fait coïncider ces deux antinomies en travaillant la construction d'un axe appelé « transparence cum opacité »⁸⁰. L'efficacité ou la spécificité de la photographie tient dans ce mouvement de va-et-vient entre le « ici » du signe et le « là » du référent.

⁷⁸ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1990, p. 47.

⁷⁹ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 41.

⁸⁰ Jean Lauzon, *La photographie malgré l'image*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2002, p. 22.

2.1.5 Les quatre espaces photographiques

Philippe Dubois a posé comme théorie que toute photographie s'articule entre quatre espaces⁸¹. L'espace référentiel, l'espace représenté, l'espace de représentation et l'espace topologique. La lecture de toute photographie implique l'arrimage de ces quatre espaces.

L'espace référentiel est infini, en ce sens qu'il constitue tout le visible où le photographe puise ses images. Pour Philippe Dubois, cet espace n'appartient pas à l'espace photographique proprement dit. Tout comme Jean Lauzon, nous voyons dans cette affirmation une contradiction par rapport à ce que Dubois a avancé précédemment; c'est-à-dire que l'espace référentiel est une catégorie propre de l'espace photographique⁸². Nous nous distancerons de la position de Philippe Dubois pour adhérer à celle de Lauzon qui voit dans l'espace référentiel une comparaison à ce que Ferdinand de Saussure appelait, quant à la pensée non articulée « une masse amorphe et indistincte, une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimitée. ⁸³». L'espace référentiel peut donc être considéré comme la matière première de la prise de vue. Jean Lauzon le considérera plutôt comme un continuum référentiel, incluant le hors-champ.

L'espace représenté est selon Philippe Dubois le « pan d'espace référentiel transféré dans la photo.⁸⁴ » Cet espace s'inscrit dans le continuum référentiel en ce

⁸¹ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1990. p. 151.

⁸² Jean Lauzon, *La photographie malgré l'image*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2002, p. 138.

⁸³ Ferdinand De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, p. 155.

⁸⁴ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1990, p. 193.

qui a trait spécifiquement au cadre plastique de la photographie en tant qu'objet. En d'autres termes, c'est dans cet espace que s'articule la spécificité photographique. Cette idée de transfert est précisément ce que la photographie a de caractéristique. Sans nous perdre dans des détails optico-chimiques, nous pouvons ici parler des opérations chimiques mises en œuvre lors de la prise de vue photographique, lors du transfert d'énergie allant de l'espace physique réel à la boîte photographique. Il est essentiel de distinguer cet espace représenté de l'espace de représentation. Ce dernier prend forme lors du développement du négatif de la pellicule, c'est-à-dire, sous forme de positif.

L'espace de représentation se définit en tant qu'image comme support d'inscription. C'est la photographie comme papier, objet physique et matériel. Cet espace de représentation est le plan d'expression, le lieu de l'expression photographique. Les qualités de ce dernier se calculent en termes de format, de couleur et de contrastes. Plus précisément, ils concernent aussi les effets de lumière sur le résultat photographique. Nous sommes ici en présence de la matière première de la perception de l'image.

Le quatrième espace défini par Philippe Dubois est l'espace topologique. Selon l'auteur, il s'agit de l'espace référentiel du sujet percevant au moment où il regarde une photo et dans le rapport qu'il entretient avec l'espace de celle-ci⁸⁵. En ce sens, la topologie serait ce qui définit spatialement notre présence au monde. Nous parlons d'un espace de réception. Jean Lauzon pousse la catégorie plus avant et inclut l'espace perceptivo-moteur de la réception de l'image. À ceci s'ajoute en effet l'aspect culturel. En ce sens, le sujet récepteur ne se conçoit pas uniquement en termes d'espace en relation avec d'autres espaces, mais surtout, en tant qu'être doté

⁸⁵ *ibid*, p. 196.

d'expériences et de savoirs participant à une négociation de réception avec une photographie. Dans cet ordre d'idée, l'espace référentiel de Dubois devient une zone de réception.

Dans un but de clarté analytique, nous préférons substituer au modèle des espaces de Dubois celui de Jean Lauzon⁸⁶. Au lieu de parler d'espaces référentiel, représenté, de représentation et topologique, nous désignerons plutôt, le continuum référentiel, le champ découpé, le plan d'expression photographique et la zone de réception. La préférence pour le modèle de Lauzon tient compte de la considération à la fois de réception et de production du signe photographique.

La relation entre la zone de réception et le plan d'expression photographique rend compte de la réception perceptivo-motrice. Ce même plan entre en relation à la fois avec le champ découpé et le continuum référentiel, ce qui témoigne de l'implication de l'aspect culturel.

L'opacité s'exprime entre la zone de réception et le plan d'expression tandis que la transparence prend place entre cette même zone de réception et le lien unissant le continuum référentiel et le champ découpé. Dès lors, la scène qui nous occupait en première partie et où l'on voit les danseurs peut être comprise comme telle à partir d'une seule photographie. L'articulation filmique y trouve alors un équivalent dans l'articulation des composantes photographiques, contrairement à l'affirmation de Christian Metz.

⁸⁶ Jean Lauzon, *La photographie malgré l'image*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2002, p. 138.



Figure 2.2 Photographie prise par Agnès Varda de danseurs cubains. Dans le film, il y a cette photographie à laquelle succèdent plusieurs autres prises à quelques secondes d'intervalle. Leur juxtaposition articule un mouvement.

En considérant le hors champ inclus dans le continuum référentiel, on devine des danseurs. Dans le champ découpé et dans le plan d'expression, on discerne une dynamique rythmée par les gestes des personnages. Finalement, dans la mesure où nous sommes dans une situation de réception d'un film portant sur la culture cubaine et compte tenu de nos connaissances sur ce pays, nous savons que la musique y occupe une place prépondérante. Notre compréhension, aussi sommaire soit-elle de certains mouvements de danse, nous pouvons ainsi comprendre qu'il s'agit d'une photographie montrant des cubains en train de danser et ce, sans dénotation filmique, c'est-à-dire, sans montage et sans bande-son. Grâce aux articulations du dispositif photographique, nous sommes à même de comprendre l'événement représenté dans la photographie. Ceci fait échec aux premières théories de dénotation de Metz, voulant que seul l'appareil cinématographique dénoté pouvait être porteur de sens, et que la photographie, ne disposant pas de ces codes dénotés, ne pouvait y arriver. Autonome, la photographie signifie. L'appareillage cinématographique aura pour effet d'habiller cette signification.

2.1.6 Distinctions revisitées entre photographie et cinéma

Il devient toutefois intéressant de nuancer les propos de Metz par un article paru en 1985 où il relativise ses positions quant aux différences entre la photographie et le cinéma⁸⁷. En se penchant notamment sur les théories de Philippe Dubois, il décrit trois différences fondamentales entre les deux médiums. La première de ces différences est le lexique spatio-temporel tel que défini par le sémioticien danois Louis Hjelmslev. Ce dernier considère le lexique comme étant l'unité de lecture, de réception. Metz avance que le lexique photographique, un silencieux papier rectangulaire est beaucoup plus petit que le lexique cinématographique. Même lorsqu'un film ne dure que quelques minutes, le temps en est étiré par le son, les mouvements, en plus de la taille de l'écran ou du support de projection. Il serait intéressant de revoir cette constatation à l'ère du numérique où le support est de loin plus petit qu'un rectangle de papier. Pensons aux iPod Touch par exemple ou encore aux écrans des téléphones cellulaires.

De plus, Christian Metz considère la photographie dépourvue de durée, elle est dénuée de limite temporelle, laquelle est décidée par le spectateur, le seul maître du regard. Le cinéma, a contrario, a un lexique temporel décidé à l'avance par le cinéaste. Agnès Varda s'attaque à cette première différence en combinant les lexiques spatial et temporel des deux médiums. En refilmant ses photographiques, elle leur confère une durée. Par le fait même, le petit rectangle silencieux se transforme en un format beaucoup plus imposant, celui de l'écran cinématographique. La deuxième distinction relevée par Metz s'applique à leur usage social. Le film est considéré comme une activité collective, dépendamment du travail présenté et du groupe social visé. La photographie sera en ce sens plus privée. En se basant sur des

⁸⁷ Christian Metz, « Photography and Fetish », *October*, vol. 34. Automne, 1985, pp. 81-90.

études de Pierre Bourdieu, Metz confère à la photographie une dimension relevant de l'intime. Il l'associe au domaine du souvenir qui, lui, relève par sa définition du contexte privé. Ils ont toutefois ceci de commun : il relève de l'empreinte⁸⁸, de la trace d'objets réels laissés par une combinaison de lumière et de chimie sur la pellicule.

Dans *Salut les Cubains*, la photographie en soi relève de ces deux domaines. Nous devinons la relation intimiste que Varda a du avoir avec certains des protagonistes pour certaines prises de vue. Les photos de Salma Diaz et de Fidel Castro sont en ce sens assez révélatrices⁸⁹. Néanmoins, le film se veut collectif. Au-delà de son visionnement qui réunit plusieurs personnes, son sujet est la collectivité même. Les photographies rendent compte des cubains aux lendemains de leur révolution, s'inscrivant dans l'essence même de la collectivité. L'acte photographique n'a ici de privé que le geste de la cinéaste. D'ailleurs, de nombreuses photographies issues du film ont pu être vu dans une exposition sur Agnès Varda à la Cinémathèque Québécoise à Montréal⁹⁰. L'acte est alors collectif dans son entité, doublé de la dimension collective prodiguée par l'ampleur filmique.

⁸⁸ La notion de l'empreinte sera développée dans la section concernant la psychanalyse.

⁸⁹ Référence aux photographies représentant Salma Diaz et Fidel Castro. Voir figures 2.3 et 2.4.

⁹⁰ La Cinémathèque a consacré une rétrospective à Agnès Varda du 14 septembre au 29 octobre 2005, accompagnée d'une exposition de photographies datant des années cinquante et soixante.



Figure 2.3 Plusieurs photos de Salma Diaz prises et photographiées à partir des archives d'Agnès Varda à la maison de production Ciné-Tamaris.



Figure 2.4 Agnès Varda, *L'ange de pierre*, 1962.

Cette photographie prise par Varda et montrée à l'exposition de la cinémathèque de Montréal est intitulée *L'ange de pierre*. Pour prendre une telle photo de l'homme politique, nous pouvons aisément imaginer qu'elle devait faire partie du cercle privilégié des proches de Fidel.

La troisième différence selon Christian Metz entre la photographie et le cinéma, celle-ci s'inscrivant en continuité avec ses positions des années soixante-dix, concerne les signifiés. En ce sens, il considère que le film inclut la photographie. Le cinéma résulte en la somme des caractéristiques photographiques. À cela se rajoute le mouvement et la pluralité d'images, de plans. Même si dans un film, tel *Salut les Cubains*, toutes les images sont des arrêts sur image, la succession de l'une à l'autre crée du mouvement, même s'il est illusoire. La pluralité des prises de vue, dans leur succession, sollicite le temps. Cette temporalité s'oppose à l'immobilité, tant dans le mouvement que dans le temps, de la photographie.

La distinction du cinéma par son aspect auditif est aussi soulignée, à laquelle se rajoutent les voix, les sons et la musique. Une des propriétés du son est son expansion et son développement dans le temps, alors que l'image se construit dans l'espace. Les ordres de perception, auditif et visuel, par lesquels le film se définit, n'échappent pas à la photographie. Ils se positionnent par rapport au silence et à l'immobilité, lesquels sont caractéristiques de cette dernière. Nous donnant l'impression de brouiller toutes ces distinctions, Agnès Varda abolit les frontières sémiotiques entre les deux médiums.

2.1.7 Conclusion

La photographie, par sa présence prééminente, module le film dans son rapport à la cinématographie. En désignant l'autonomie de l'image photographique, le cinéma rend, à travers *Salut les Cubains* l'origine de son signifié. Ce dernier existe avant tout dans l'image. Il est déjà présent dans la photographie qui elle, intègre le vingt-quatrième cinématographique. À la lumière de cette analyse sémiologique, nous pourrions avancer que la photographie module l'écriture cinématographique en l'obligeant à se montrer sous ses significations propres. Ce film, en tablant sur la spécificité de la photographie et l'autonomie de l'image, révèle par le fait même la spécificité du cinéma. Le film n'aurait pu s'écrire autrement qu'en misant sur le signifiant de la connotation. Il use du signifiant de la dénotation, c'est-à-dire à ce qui est propre à son langage : le montage, la bande-son, l'éclairage, etc. pour se constituer comme élément cinématographique. Agnès Varda déjoue ainsi plusieurs films se basant sur le signifié de la dénotation pour se prétendre cinématographique. Par la photographie, son écriture relaie ce signifié à la photographie, insistant par le fait même sur l'importance photographique dans tout objet filmique ainsi que sur la dépendance du cinéma face à la photographie. Loin de handicaper son œuvre, la photographie force l'usage d'éléments spécifiquement cinématographiques pour permettre l'inscription de *Salut les Cubains* dans le médium cinématographique. La

démonstration de la spécificité sémantique de la photographie et du cinéma inscrit ce film dans une classe à part. Loin de dénier son appartenance aux deux disciplines, sa sémiologie les réconcilie.

2.2 PSYCHANALYSE

Si nous l'avons quelque peu abordé précédemment, nous nous concentrerons maintenant particulièrement sur la réception du film chez le spectateur. La présence continue de la photographie dans ce film agit sur la production et réalisation cinématographique certes, mais cette combinaison d'influences a des effets incontestables sur la réception. Sous cet angle, nous serons plus à même de réaliser la façon dont la photographie a modulé l'écriture du film. Nous percevrons les effets de cette influence par un effet miroir, en lisant ces conséquences sur la réception. Nous verrons comment ce film, peu commun dans sa forme, agit sur le spectateur, de quelles façons il se différencie de la réception d'un film où la diégèse est plus classique, où l'action prédomine. Nous devons alors étudier les états de conscience et d'inconscience qui se jouent lors du visionnement filmique, et plus précisément, face à ce type documentaire composé de photographies.

Les images fixes constituant la matière première de *Salut les Cubains*, nous étudierons la notion de l'empreinte telle qu'avancée par Barbara Le Maître dans son livre *Entre film et photographie : essai sur l'empreinte*⁹¹. Nous préciserons alors de quelles façons la présence de la photographie au sein de l'œuvre cinématographique vient agir sur le sujet spectateur et constitue l'idée d'empreinte que Freud avait reliée au manque et au désir.

⁹¹ Barbara Le Maître, *Entre film et photographie : essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004, 153 p.

Les sources iconographiques de *Salut les Cubains* ont un cadre temporel particulier. Elles se situent au lendemain de la révolution cubaine, révolution qui changea à jamais le visage de ce pays et par extension, celle du monde. Étant donné cet aspect politique indéniable, quoique non revendiqué par l'œuvre et son auteur, il sera intéressant de tisser les liens entre la psychanalyse, le cinéma et le politique. Ce rapprochement se fera toutefois dans une optique d'analyse de la réception afin de répondre à notre problématique principale.

Toute photographie témoigne à la fois de la réalité physique qui est en face de l'objectif et de la réalité psychique de son créateur. Nous interrogeons alors les motivations d'Agnès Varda quant à la sélection spécifique de 1800 photographies sur un ensemble de 4000. Lorsqu'une cinéaste choisit des images, elle use d'une stratégie afin de s'assurer de sa propre présence. Elle se met en scène à travers le choix des photographies. La photographie est un objet dans lequel le sujet est assuré d'avoir sa place; par la prise de vue qui fut orchestrée et effectuée par lui et par le choix intentionnel de l'intégrer dans le film lorsque nous transférons cette idée au cas d'Agnès Varda. L'enjeu essentiel de la production d'images est la mise en scène de ce que Serge Tisseron a nommé « le fantasme dépressif⁹² ». Il s'agit d'une réalité psychique résultant de la première séparation d'avec le premier objet d'amour, c'est-à-dire, la mère. Il est réactivé dans toutes les situations intenses de séparation. Il peut être traduit par cette phrase : « la séparation laisse l'autre, personne ou lieu, marqué par moi autant que je le suis par lui.⁹³ » Il n'y a pas de perte irréversible comme dans la mélancolie, mais l'édification permanente d'une construction nécessaire.

Lorsque Agnès Varda prend une photographie, c'est la marque de son absence qu'elle photographie. Des gens et un lieu qu'elle a connus mais dont elle s'est séparée, qui ont été pour un moment, imprégnés de sa présence.

⁹² D. Anzieu et coll., *Art et fantasme*, Paris, Champ Vallon, 1983 cité dans Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 45.

⁹³ *Ibid.*

Le fantasme dépressif, tel que défini par Tisseron, permet de définir la différence essentielle entre « trace » et « empreinte » et qui institue l'image photographique comme trace. Cette distinction est aussi réitérée dans l'ouvrage de Barbara Le Maître consacré à la notion d'empreinte dans le film, représentation suscitée par la présence de photographies⁹⁴. L'empreinte n'est qu'un passage. Elle n'est que la mise en contact fortuite d'un objet avec une surface réceptrice. La trace, elle, atteste le désir qu'a celui qui l'a laissée de réaliser une inscription. Ce désir est celui de rester éternellement présent dans l'objet. De la même façon que l'on ressent la présence de l'objet en soi. Toute trace atteste à la fois de la possibilité pour le sujet de contenir l'objet de son émotion et le sentiment très vif d'être contenu dans l'objet qui a accompagné cette émotion.

2.2.1 Présence

Un des axes privilégiés de la fabrication de l'image est le parallèle entre ce processus et le regard maternel dans lequel le sujet a d'abord éprouvé sa présence au monde. C'est le regard maternel qui, le premier, a assuré à l'enfant que le monde acceptait son existence. La prise photographique est une exaltation, à savoir, elle étaye la certitude du photographe d'être présent au monde de la même façon que les premiers traits de l'enfant étayaient la certitude d'être psychiquement présent dans sa mère. Tout photographe est préoccupé par sa présence dans les images fabriquées. Cette présence peut prendre l'aspect de son propre reflet dans les objets ou encore par la présence d'ombre portée. Plus subtilement, cette présence se retrouve dans ce qu'on définit de style; la facture du photographe. Reconnaître un style, c'est toujours reconnaître la présence du photographe dans l'image du monde qu'il a fixée sur pellicule. Serge Tisseron stipule que « l'horizon imaginaire qui anime toute

⁹⁴ Barbara Le Maître, *Entre film et photographie : essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004, 153 p.

photographie est le désir de constituer une image du monde où se donne à voir sa propre présence.⁹⁵ »

Avec la photographie, l'objet est vu deux fois, de façon différente : d'abord en réalité, plus tard en image. Cette disparition de l'objet suivie de sa réappropriation peut être mise en parallèle avec le jeu du « Fort-Da »⁹⁶ dont nous entretenons Freud par rapport à son observation de son petit-fils. Ce dernier faisait disparaître et réapparaître la bobine de fil pour se familiariser avec la disparition et la réapparition de sa mère, pour se réconcilier avec les allées et venues de cette dernière. La photographie est aussi une façon de faire disparaître et réapparaître l'objet. Ce jeu est vérifiable pour le photographe mais aussi pour le spectateur dans *Salut les Cubains*. Nous sommes constamment face à des disparitions et réapparitions d'images. Tout regard porté sur un objet constitue pour celui qui le porte une forme de réappropriation des images psychiques à des états affectifs qu'il y projette.

Pour tenter un rapprochement entre les deux expériences, celle de l'enfant et celle du photographe, nous pourrions avancer que les deux participent à cette recherche de l'assurance, à savoir, la fiabilité du chemin qui mène de la perception à la représentation. La recherche de cette fiabilité se traduit chez l'enfant par son aptitude psychique à jouer, à renforcer la présence maternelle en lui. Toute image photographique témoigne d'un état mental et affectif. La contemplation de l'image est un moyen privilégié d'introjecter des émotions ou des images intérieures suscitées par le réel photographique.

⁹⁵ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 99.

⁹⁶ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse au delà du principe du plaisir ; Psychologie collective et analyse du moi ; Le moi et le soi ; Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, Paris, Payot, 1948, p. 41-115.

L'image photographique est en général plus révélatrice de la société qui l'a produite que de celle qu'elle représente, l'histoire de l'image est d'abord une histoire socioculturelle⁹⁷. *Salut les Cubains* est un témoignage de la société cubaine au lendemain de sa révolution du point de vue d'une artiste française, amie de cette révolution. L'image ne rend que partiellement compte d'une vérité matérielle. Elle en dit plus long sur son auteur, sur le contexte et les motivations qui poussent l'auteur à la produire. Elle s'exprime à son insu. Cette expression nous permet alors de deviner la célébration, le charme et la complicité qui se dégage de l'œuvre de Varda. Plus qu'un réel compte rendu d'une situation sociopolitique, tel que nous le définirons dans un chapitre ultérieur, la représentation de Fidel Castro laisse deviner une admiration et une affection pour l'homme politique de 1962.

2.2.2 Mode sensori-affectivo-moteur

De façon générale, tout sujet bouleversé par un spectacle auquel il assiste est confronté au problème d'introjecter dans son « moi » les expériences nouvelles qui en résultent, quelle que soit l'esthétique de ces démonstrations. Les images de la photographie participent à cette entreprise sur le mode de la symbolisation imagée. L'ensemble des gestes par lesquels le preneur de vue se déplace, se rapproche ou s'éloigne de son objet, tourne autour, cadre l'image, appuie sur le bouton, puis enrôle la pellicule pour éventuellement à nouveau appuyer sur le bouton, participent d'une opération de symbolisation de l'événement sur un mode sensori-affectivo-moteur⁹⁸. La symbolisation sensori-affectivo-motrice peut intervenir à plusieurs niveaux de complexité. Ce premier travail de symbolisation se prolonge dans chacune des opérations suivant la prise de vue, le tirage et le développement. Chacune de ces

⁹⁷ Frédéric Delmeulle, Stéphane Dubreuil et Thierry Lefebvre, *Du réel au simulacre : cinéma, photographie et histoire*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 10.

⁹⁸ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 27.

opérations confronte alors le preneur de l'image à une fabrication de la représentation du monde qu'il a choisi de privilégier. Le moment où la photographie est regardée et éventuellement montrée ajoute la symbolisation verbale à la symbolisation sensori-affectivo-motrice. Parler autour de la photographie mobilise les processus de symbolisation propres à chacun. La montrer et en parler sont toujours des tentatives visant à faire partager à d'autres ses propres processus de symbolisation. Agnès Varda, tout au long du documentaire, partage avec nous des photographies, des moments choisis, elle réitère ce que Tisseron qualifie alors de partage des processus de symbolisation. La photographie permet à son écriture cinématographique d'installer une intimité psychique entre elle, réalisatrice, et nous, les spectateurs. En plus d'être des photographies, les images présentées sont des sélections parmi 4000 documents. Cette discrimination les rend encore plus révélatrices des processus psychiques de leur auteur. Le geste de la prise de vue, avec l'ensemble des échanges qu'il médiatise avec son environnement, assurent une symbolisation suffisante des expériences vécues. Le choix, l'enfermement des diverses composantes d'une expérience, que ce soit dans l'appareil photographique ou psychique, est toujours guidé par le désir d'en préserver intactes les composantes non assimilées afin d'en rendre possible, plus tard, l'assimilation.

Un autre motif peut accompagner le choix spécifique de ces photographies. Réveiller, développer et intégrer à l'occasion de la présentation de ces images toutes les composantes de l'expérience, composantes émotives, sensorielles et affectives, qui s'étaient au départ trouvées enfermées dans l'appareil psychique faute d'un espace et d'un temps pour se déployer. Il est aisé d'imaginer Agnès Varda arpenter les rues de La Havane, de la campagne environnante sans toujours avoir le temps de se poser et de se positionner par rapport à l'objet des photographies. Bien souvent, pour nous fabricants d'images, nous allons photographier un espace, événement ou lieu dans le but de le contempler plus tard et ainsi revivre à notre guise le sentiment éprouvé furtivement face à cet objet pris en image, souvent à la hâte. L'espoir présent

dans la prise de vue, celui de contempler l'objet ultérieurement, implique la possibilité de réaliser une forme de symbolisation verbale de l'expérience qui a donné lieu à la photographie et qui a bien sûr souvent été absente de l'expérience elle-même. Lorsque le photographe propose au spectateur une image photographique, consciemment choisie, il nous présente, à nous les spectateurs, une reconstruction du réel. Cette même image, mais cette fois, regardée par le spectateur, est une autre image avec une autre construction du réel. On analyse un événement dont l'image est le résultat.

La critique d'une photographie est inséparable des circonstances de sa production. Pour analyser les images d'Agnès Varda et délimiter leur potentiel d'objectivité, il devient essentiel de considérer leur contexte de production. La relation du spectateur à l'image critiquée est inséparable de ses effets sur la vie psychique des deux acteurs ici présents; le fabricant et le receveur d'images.

2.2.3 Appareil photographique / appareil psychique

L'appareil photographique peut aussi être considéré tel un instrument de familiarisation et d'appropriation du monde. Il est en continuité immédiate avec la vie psychique du créateur d'images. La photographie est en effet une forme de pensée, une pensée qui se forge dès la prise de vue. Évidemment, il est essentiel ici d'envisager la photographie du point de vue de la pratique, du processus photographique. Selon Serge Tisseron, faire de la photographie serait une façon de s'approprier le monde à travers chacun des gestes qui y participent, de la prise de vue au développement⁹⁹. Avec la photographie, chacun a le pouvoir d'être le fabricant de ses propres images. La prise de vue à elle seule contribue à donner à l'événement un caractère d'exception et à celui qui l'a photographié une place privilégiée en son sein.

⁹⁹ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 28.

Celui qui photographie agit toujours avec le désir de créer une image qui, auparavant, n'existait pas en tant que telle. Derrière ce désir réside celui d'une clarification du monde par son image. Ce désir de clarté est une composante psychologique essentielle à l'acte photographique. La signification de la pratique photographique est donc à chercher dans la pratique même et non dans la signification des images qu'elle représente. Cette signification s'organise d'abord par les opérations successives que l'activité photographique met en jeu : tenir l'appareil, cadrer, appuyer sur le déclencheur, faire développer une photo ou la développer soi-même, la regarder et la commenter ainsi que le fait la cinéaste dans *Salut les Cubains*, sont autant des formes de rencontres avec soi qu'avec le monde.

Il est ici intéressant de comparer la mise en parallèle de l'appareil photographique avec l'appareil psychique telle qu'avancée par Serge Tisseron et par Sigmund Freud. Ce dernier fait de l'appareil psychique une métaphore photographique. Il se réfère tantôt à l'appareil photographique lui-même, à sa part optique et mécanique, tantôt à sa part chimique, notamment lors du processus de développement. L'image que l'on qualifiera de latente pour reprendre son expression dans *L'Interprétation des rêves*¹⁰⁰ serait cette image que l'on n'a pas encore vue, qui est à peine pensée. Selon Jean Guerreschi, dans son texte *Territoire psychique, territoire photographique*¹⁰¹, il y a homologie entre les deux appareils. La prise de vue renvoie au fonctionnement diurne de la psyché et celle du laboratoire de développement renvoie au fonctionnement nocturne.

¹⁰⁰ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F, 2003, p. 526.

¹⁰¹ Jean Guerreschi, « Territoire psychique, territoire photographique », *Les cahiers de la photographie*, no.14, 1984, p.73.

L'idée qui nous est ainsi offerte est celle d'un lieu psychique. Écartons aussitôt la notion de localisation anatomique. Restons sur le terrain psychologique et essayons seulement de nous représenter l'*instrument* qui sert aux productions psychiques comme une sorte de microscope, d'appareil de photographie, etc. Le lieu psychique correspondant à un point de cet appareil où se forme l'image (...) On sait que ce sont là des points idéaux auxquels ne correspond aucune partie tangible de l'appareil.¹⁰²

Dans le même esprit, il serait aussi envisageable de faire des analogies avec les trois stades de conscience et celui du processus photographique. Tel qu'avancé par Philippe Dubois, le stade de l'inconscient s'apparente à celui de latence de l'image photographique¹⁰³. Il n'y a rien à voir à ce stade, on ne sait pas ce qui a été inscrit. Le stade préconscient s'apparente quant à lui au négatif de la photographie; l'image est là, semi visible, peu reconnaissable. Enfin, le stade de la conscience peut être mis en lien avec l'image positive finale. « On part de l'inconscient, de l'état de latence des impressions psychiques vues dans leur pure virtualité comme des images rentrées, des images invisibles.¹⁰⁴ »

2.2.4 La photographie dans le cinéma : effet de distance

Retournons au cas spécifique de la réception de l'image et mettons en suspens la production de celle-ci pour y revenir ultérieurement. Nous tenterons alors de comprendre les influences du médium photographique sur l'écriture cinématographique d'un point de vue de la réception.

¹⁰² Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F, 2003, p. 455.

¹⁰³ Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 277.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Lorsque la photographie est considérée comme un objet cinématographique, il y a renforcement de la relation étroite entretenue entre le médium et le spectateur, elle bénéficie d'un écran idéal à la fascination. L'écran retournant au spectateur une image identifiée comme une photographie filmée procure de la fascination. L'image médusante serait la première à être médusée, si nous définissions médusée par « frappée de stupeur ». Tel qu'avancé par Nicole Gingras, en s'arrêtant sur une image, en filmant une photographie, le cinéma tente de conjurer la disparition inévitable de la chose ou de l'objet photographié¹⁰⁵. La photographie à l'écran fascine à la différence de l'image en mouvement auxquelles le cinéma traditionnel nous a habitués. Elle produit le blocage de l'appareil cinématographique et réoriente notre perception. Les photographies filmées établissent une relation exclusive avec le spectateur par leur distinction des autres images en mouvement. Elles nourrissent l'illusion d'une plus grande proximité par la sélection d'images offertes et laissent croire à une appropriation possible. Néanmoins, quelque chose échappe toujours au regard dans l'image photographique. L'irréductible, l'inaccessible nous fait sentir la présence imminente de ce qui s'absente au regard. Maurice Blanchot décrit cette impossibilité de trouver un sens à la source de la fascination¹⁰⁶. La personne fascinée perd tout moyen d'agir. L'intensité de la fascination se fonde sur l'espace entre l'image et le spectateur. Distance physique certes, mais distance temporelle surtout. Cet écart est réduit par un rapprochement obtenu par des recadrages successifs ou par grossissement de l'image.

L'espacement peut aussi entraîner une prolifération de fantasmes et nourrir leur prégnance. L'acte de voir, dans l'essence de la représentation, devient un contact à distance. La fascination peut alors engendrer une dilution de sens ou impose un

¹⁰⁵ Nicole Gingras, *Les images immobilisées, procéder par impressions*, Montréal, Guernica, 1991, p. 60.

¹⁰⁶ Emmanuelle Ravel, *Maurice Blanchot et l'art au XX^{ème} Siècle: une esthétique du désœuvrement*, Éditions Rodopi, Amsterdam, New York, 2007, p 63.

point de départ à la prise de vue pour tenter d'en saisir le sens. La représentation en photographie est au plus proche de son objet, dans le sens chimique du terme. Elle est l'empreinte lumineuse. Elle est aussi une représentation qui maintient la distance avec l'objet. La séparation a lieu à chacune des phases de la pratique de la photographie, en tant que photographe ou spectateur. De la prise de vue à la contemplation de l'objet. Durant la prise de vue, la séparation se joue au moment de l'exposition. Nous nous référons alors au processus argentique où l'ouverture et la fermeture du diaphragme viennent couper le lien entre ce que le photographe a l'intention de saisir sur pellicule et l'objet même. Cette fraction de temps (seconde ou minute, dépendant du temps d'exposition) qui coupe l'œil de l'objet est l'instant même de la photographie. Cette distance est aussi présente entre la prise de vue et le moment du développement. Les doutes s'installent et l'image devient virtuelle. La photographie incarne à cet instant une faille entre la représentation, *cosa mentale*, et l'objet réel.

Cette séparation fonde l'effet du regard sur la photographie. Elle propose un mouvement d'incessants allers-retours entre la photographie dans le présent et l'objet photographié qui appartient déjà au passé, à un moment antérieur. La photographie comme objet qui se donne à voir n'est que l'absence de cet objet. Elle n'est qu'une image qui a tenu une proximité à présent évanouie avec l'objet réel qu'elle représente. La photographie se conçoit en tant qu'appareil psychique dans la mesure où la trace opère en tant qu'inscription. Elle effectue un retour dans le système de conscience. Cette trace est inscrite dans la conscience ou dans l'inconscient.

2.2.5 Réception photographique

Nous avons précédemment introduit les processus psychiques de la fabrication d'images en lien avec les images de l'enfance. Nous transposerons ici ces considérations sur la réception de l'image. Qu'en est-il des images interprétées par le spectateur en lien avec son enfance ?

Toute photographie entre en résonance pour son spectateur avec un événement dont la représentation est fondatrice, à savoir, le moment de sa conception par ses géniteurs. Ce moment est en effet pour chaque être humain le seul dont il ait été irrémédiablement absent et le seul pourtant dont la représentation lui soit absolument indispensable¹⁰⁷.

Le plaisir retrouvé dans la contemplation de photographies d'événements auxquels nous n'avons pas assisté, tel est le cas dans *Salut les Cubains*, viendrait soutenir notre désir secret de voir un jour en photo cet événement inaugural comme si nous y étions; la scène originelle. Le « ça-a-été »¹⁰⁸ dont Barthes nous informe pour toute photographie renverrait alors, au-delà du contenu anecdotique de l'image, au questionnement central de chaque spectateur sur ses propres origines, le « ça-a-été » de sa propre conception.

Cette considération sur le « ça-a-été » est valable pour les images documentaires et non pour les photographies ayant subi une manipulation physique dans l'image, au-delà de la considération pour laquelle toute photographie est une manipulation du point de vue. Les photographies dans le film d'Agnès Varda sont effectivement vierges de toute manipulation, elles renvoient alors au noème barthien physique et psychique, tel que théorisé par Serge Tisseron¹⁰⁹. Même lorsqu'il n'y a aucun visage présent dans une photographie, celle-ci reste habitée par la présence d'un autre. Toute photographie impose en effet son point de vue à la scène qui y est représentée. Ce point de vue a donc un contrôle sur la place assignée au spectateur,

¹⁰⁷ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p.42.

¹⁰⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 20.

¹⁰⁹ Serge Tisseron, *op.cit.*, p.42.

par le point de vue de l'image, mais aussi par la manipulation de cette dernière par son auteur. Toute photographie nous imposerait alors l'image inquiétante d'un autre. Toute surface qui accroche la lumière donne l'impression à celui qui la regarde d'être regardé par elle.

Dans la photographie en noir et blanc, donc pour toutes les photographies constituant *Salut les Cubains*, chaque noir répond au blanc qui le cerne comme le noir de la pupille répond au blanc de l'œil. Toute forme sombre entourée de lumière ou toute tache de lumière surgissant d'un fond plus sombre évoque l'éclat d'un regard. La photographie, alors, entretient l'illusion de regarder celui qui la regarde. Elle impose à celui qui la regarde le sentiment d'être regardée par elle.

Agnès Varda dans son film amplifie cette impression par le regard direct des personnages adressé à la caméra. Ce double regard, par le noir et blanc et par les personnages, renforce l'impression du spectateur d'être regardé par les images du film, donc par le film. Dès l'introduction de l'œuvre, là où les images sont encore en mouvement, la cinéaste nous adresse son regard, tout de suite suivi par le regard de sa caméra posée sur son œil. Les images subséquentes sont alors photographiques et ne nous regardent pas moins. Il existe une volonté affichée tout au long du film de happer le spectateur par le regard. Nous ne pouvons nous déplacer d'une extrémité à l'autre de l'écran pour vérifier si les protagonistes nous suivent de leur regard comme le fait *La Joconde* ou Isabelle Huppert dans une vidéo de Gary Hill¹¹⁰. Néanmoins, les photographies, dans leur succession et juxtaposition, nous suivent du regard, les unes après les autres. Le spectateur est alors toujours guetté par le fantôme d'un contact fusionnel privilégié avec la personne présentée à l'écran, voire par la fascination d'un secret sur soi dont le regard photographié serait détenteur.

¹¹⁰ Léonard De Vinci, *La Joconde*, 1503, Musée du Louvres, Paris.
Gary Hill, *Loop Through*, 2005, Musée d'art contemporain de Montréal.

Le visage est reçu comme un lieu d'émission de signes. Dans la façon de voir un visage de face subsiste un souvenir inconscient des premiers mois de notre vie lorsque nous communiquons avec un autre visage plutôt qu'avec une autre personne. Conformément à la théorie de Serge Tisseron, cette première image a d'abord été confondue avec sa propre image. Tout petit, l'enfant imagine son propre visage semblable à celui d'un adulte qui se penche sur son berceau, qui s'occupe de lui, bref, le visage de la mère. Ce n'est qu'à partir du huitième mois que l'enfant parvient à faire la différence entre ce visage et celui des autres. Ceci pourrait donc nous fournir la raison pour laquelle un spectateur regarderait un visage comme s'il s'agissait du sien ou encore comme s'il était détenteur d'un secret le concernant. Ce plaisir du regard se développe par le narcissisme et la constitution d'un ego. Les visages dans *Salut les Cubains* ont aussi cette fonction de miroir. Leur multiplicité renforce les diverses confrontations que nous, spectateurs, vivons tout au long du film. Par le fait même, une multitude de points de vue et de « secrets » nous sont pointés sans pour autant nous être livrés. Ceci rajoute à ces photographies une part d'énigme, exacerbée par le mystère des visages au départ inconnus et au final, de plus en plus familiers.

2.2.6 Réception cinématographique

Le cinéma a cette habileté de présenter un objet comme si c'était l'objet même qui était observé. Notre perception agit comme filtre, alternant les objets perçus. La perception peut même susciter des erreurs dans la compréhension de l'objet.

Regarder un film est donc une expérience sensorielle. Nos perceptions sont déterminées et contrôlées par des facteurs externes relevant des technologies filmiques; prise de vue, son, éclairage ainsi que par nous-mêmes. Une interaction se produit entre les éléments cinématographiques et l'organisation de notre appareil psychique. Même si nous sommes conscients que l'image projetée à l'écran est bidimensionnelle, nous gardons en mémoire une impression de tridimensionnalité.

Jean Mitry attribue cette acceptation à la capacité de l'image cinématographique de se donner à voir. L'aura de sa représentation contribue au consentement du spectateur¹¹¹. L'image filmique est présente, mais elle se rapproche de l'image mentale en ce sens qu'elle est l'image d'une réalité absente. D'ailleurs, le cinéma et la perception partagent des points communs. Ils sont procession d'images.

Pour Raymond Bellour, le cinéma exagère les effets de la scopophilie, qui est l'action de voir ou d'imaginer des ébats sexuels, dues aux variations de distances entre la caméra et l'objet. La scopophilie conforte l'autre par le regard. Le plaisir tiré en est un de voyeurisme. Le spectateur peut toutefois regarder sans être accusé de quoi que ce soit. L'appareil cinématographique a aussi pour effet de nourrir l'identification narcissique, non seulement par l'apparition d'une vedette à laquelle on peut s'identifier, mais par toute représentation du corps humain et de ses parties. Dans *Salut les Cubains*, la représentation idéalisée et réconfortante de la femme cubaine peut avoir l'effet de flatter l'ego féminin grâce à cette célébration du corps. Cette constatation est effectivement ancrée dans un système de valeur de genre. Il est néanmoins intéressant de remarquer que le cinéma d'Agnès Varda sonde constamment ces valeurs. L'image de la femme est au cœur de sa pratique. Nous pouvons faire un parallèle entre la célébration de la femme cubaine, dans la représentation de son sourire, de ses formes et de sa sensualité avec la représentation de la femme dans un autre film d'Agnès Varda, réalisé un an plus tôt, intitulé *Cléo de 5 à 7*¹¹². La beauté de la femme, française cette fois, y est aussi célébrée, par les prises de vue et les divers plans consacrés au visage. Dans ce film, Agnès Varda met l'emphase sur la tristesse et l'angoisse de cette femme plutôt que sur la célébration de sa beauté, qui au contraire, la rend d'autant plus victime. Nous ne nous attarderons

¹¹¹ Jean, Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Vol.1, Paris, Éditions universitaires, 1963, p.182.

¹¹² Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7*, Ciné-Tamaris. 1961, 90 minutes.

pas plus avant sur la question de la femme dans la pratique de la cinéaste car une recherche consacrée à ce sujet mériterait qu'on s'y investisse et pourrait à elle seule, constituer le sujet d'un mémoire.

2.2.7 Conclusion

Salut les Cubains reflète, révèle et joue sur les conventions socialement établies par l'interprétation des différences sexuelles à travers l'image, ainsi que sur l'érotisation du regard et par extension, du spectacle. Tout film est d'abord un spectacle.

Les codes cinématographiques n'ayant pas beaucoup changé et les théories psychanalytiques étant gênées de s'affranchir de l'influence patriarcale, nous avons le sentiment que la cinéaste répond aux attentes émises par des générations de spectateurs et réalisateurs masculins. Les femmes, dans *Salut les Cubains*, sont photographiées par une femme qui, pourtant, nourrit l'imaginaire masculin tel un réalisateur homme le ferait. Les femmes, photographiées et refilmées, constituent le signifiant (imaginaire!) pour le regardant masculin. Le tout dans un ordre symbolique où l'homme peut vivre ses fantasmes et ses obsessions par un langage linguistique même, le silence de la femme. Même si ce film se veut indépendant et ne correspond en aucun cas à un film classique, force est d'admettre qu'il s'inscrit dans une attitude répondant aux attentes masculines. La photographie, comme écriture de l'image, amplifie cette vision de la femme représentée pour le plaisir de l'homme. Les commentaires en voix-off insistent sur la gloire sensuelle du corps féminin tout en accentuant sur le charme des cubaines. L'espace de quelques photos, Agnès Varda devient le photographe dans *Blow up*¹¹³ de Michelangelo Antonioni. La succession des photos des cubaines à l'écran, particulièrement dans la séquence de 5 :14 min. à

¹¹³ Michelangelo Antonioni, *Blow up*, Bridge films, 1966, 111 minutes.

5 :22 min. laisse deviner la rapidité avec laquelle la cinéaste a pris ces photographies. Leur regard surpris transpose Varda dans le rôle de James Stewart dans *Rear Window*¹¹⁴ de Hitchcock, c'est-à-dire dans un rôle de voyeur.

Il est utile de souligner que *Salut les Cubains* réussit à raccourcir le fossé entre certaines théories concernant l'inconscient des femmes, en s'éloignant quelque peu d'une théorie phallogcentrique. Agnès Varda impose une certaine relation entre l'image de la femme et celle du symbole, voire de la mythologie. Elle déplace la spécificité de la femme hors de la seule maternité. *Salut les Cubains*, faisant partie du courant de la Nouvelle Vague, procure un espace de renouveau pour un cinéma qui est en rupture avec les considérations politiques et esthétiques des films grand public, hollywoodien surtout. Ses préoccupations formelles reflètent les obsessions psychiques d'une société qui les produit tout en étant en contradiction par rapport à cette société et à ses attentes en perturbant l'esthétique filmique. Lorsque le regard et le commentaire de Varda s'attardent sur les formes des corps des femmes, en « S », nous avons l'impression qu'elle répond aux conventions décriées précédemment. La curiosité et le regard s'imbriquent dans la ressemblance et la reconnaissance, peut-être même le développement de l'ego tel qu'introduit ci haut. Nous retrouvons le visage, le corps, les courbes et la présence de ce corps et de sa volupté en symbiose avec son environnement. L'inscription, l'empreinte de ce corps dans le monde qui l'entoure.

Le cinéma est une construction de l'obsession de la femme au sein de son spectacle. Il crée un regard, un monde, un objet qui produit l'illusion du désir. Il faut détruire ces conventions pour changer ces paramètres. Nous devons garder à l'esprit que ce film fut réalisé en 1962, au début des courants féministes anglo-saxons, mais qui n'ont pas à l'époque le même retentissement en France. En détruisant certaines

¹¹⁴ Alfred Hitchcock, *Rear Window*, Paramount Pictures, 1955, 112 minutes.

conventions esthétiques cinématographiques, la narrativité classique par exemple, Agnès Varda tente de pousser les limites de ces protocoles et même de les réinventer. Notamment en instaurant une distance procurée par l'image photographique. Distance beaucoup plus palpable que si l'image avait été en mouvement, car tel que suggéré plus tôt, une telle image nous porterait à croire à une proximité physique du sujet regardé; le corps féminin en l'occurrence.

Agnès Varda est constamment dans un entre-deux. Entre photographie et cinéma et entre fabrication d'images et réceptrice de ces mêmes images. Elle en est réceptrice car elle les revoit après le développement, les analyse et les commente. Elle réalise un film qui est aussi dans un « entre-regard », un féminin et un masculin. Il y a son regard à elle, ses commentaires et sa voix-off. Toutefois, il y a aussi la voix de Michel Piccoli, un homme, choisi par elle. Le film est donc inscrit dans une certaine vision. Les deux sexes sont mis en relation. Plus que l'idée de la mascarade préconisée par Riviere Joan¹⁰⁷, où une femme fait « l'homme » pour se faire ensuite reconnaître comme femme, Agnès Varda s'en joue et la retourne pour complètement assumer son regard de femme, sans pour autant verser dans l'homo érotisation.

¹⁰⁷Joan Rivière, « La féminité en tant que mascarade », *Études psychanalytiques*, Paris, Seuil, 1994, pp. 197 – 213.

CHAPITRE III

JOURNAL D'UNE POST-RÉVOLUTION OU L'ÉCRITURE DE L'ÉVÈNEMENT

INTRODUCTION

L'axe de recherche privilégié pour cette partie est celui concernant la représentation de l'événement, de l'histoire. Nous référons ici à l'histoire en tant que suite d'événements, de faits réels et d'états marquant l'évolution d'un pays, en l'occurrence Cuba. L'événement dont il est question dans *Salut les Cubains* est celui du peuple cubain au lendemain de la révolution qui le caractérise encore aujourd'hui. Il s'agit plutôt d'un post-événement. Notre problématique globale étant de comprendre la façon dont la photographie façonne l'écriture cinématographique dans *Salut les Cubains*, cet axe nous permettra de jauger la responsabilité de la photographie dans l'écriture à tangente historiographique du film.

Nous commencerons d'abord par comprendre ce qu'est Cuba, trois ans après sa révolution. Il nous faudra établir aussi ce qui fait histoire; identifier les éléments qui la constituent. Avant de déterminer la façon dont ce film articule ou s'articule dans l'histoire, nous essaierons de mettre en lumière les divers liens, rapports, corrélations, dépendances et analogies qu'entretiennent les deux médiums qui nous concernent avec l'histoire, c'est-à-dire, la photographie et le cinéma.

Enfin, nous pourrons revenir à *Salut les Cubains* en soi. Une analyse visera à comprendre l'influence du sujet traité sur le dispositif technique. Il nous faudra alors comprendre le but dans lequel ce film a été produit. Nous tenterons de souligner les

raisons justifiant le choix des photographies. Il est à relever que la cinéaste a choisi 1800 photographies parmi quelque quatre milliers prises pendant son séjour à Cuba. Pour cerner l'influence de la photographie sur le dynamisme historiciste du film, nous examinerons les images d'archives dont il regorge. Il faudra alors concevoir la façon dont ce film témoigne de l'histoire dont il fait état, celle de Cuba. Nous verrons comment il rend compte de cet événement. Il s'agira de réaliser comment la cinéaste interprète un espace-temps dans l'histoire de Cuba plus qu'elle ne tente de le comprendre.

3.2 LA RÉVOLUTION CUBAINE

Le 25 novembre 1956, aux premières heures du jour, débute la révolution cubaine. Ce jour-là, 82 hommes, dont Fidel et le Che, embarquent clandestinement à bord du *Granma*, le bateau les ramenant du Mexique vers Cuba. Face aux 35 000 soldats de Batista, la stratégie consiste à prendre pied dans les profondeurs du pays, mobiliser les masses paysannes, créer une dynamique insurrectionnelle, et, au final, se saisir du pouvoir. Après une pénible traversée, les guérilleros débarquent le 2 décembre 1956.

Le 1^{er} janvier 1959, la révolution cubaine est gagnée par Fidel Castro et ses alliés. Leur assaut final contre Batista, le dirigeant de l'époque appuyé par les États-Unis, donne la victoire à cette armée civile ainsi qu'au peuple cubain. Les terres appartiennent désormais au pays et non plus à l'envahisseur américain, les profits des récoltes, surtout ceux de la canne à sucre serviront au peuple. L'éducation est gratuite, mieux encore, elle est obligatoire, tous devront s'alphabétiser. Fidel veut un peuple éduqué. La santé est accessible à tous. Ce seront désormais les préceptes du socialisme qui régiront l'Île. Mais l'établissement d'un système marxiste dans l'île se traduit par l'émigration de plusieurs centaines de milliers de Cubains vers les États-Unis et d'autres pays. L'organisation des états américains (OEA), sous la pression des

États-Unis, suspend l'adhésion de Cuba le 22 janvier 1962 et le gouvernement américain interdit tout commerce avec Cuba le 7 février de la même année. L'administration de Kennedy rend illégales le 8 février 1963 les transactions commerciales et financières ainsi que tout déplacement d'Américains à Cuba.

Il sera intéressant de garder à l'esprit ces quelques données historiques, car les photos constituant le film étudié ont été prises à l'hiver 1962, coïncidant exactement avec le moment de l'établissement de l'embargo qui perdure d'ailleurs jusqu'à aujourd'hui. Nous verrons alors si l'objet de notre étude en rend compte.

Afin d'évaluer la fidélité historique de *Salut les Cubains*, nous devons sonder les rapports à l'histoire et à l'objectivité de la photographie et du cinéma. Au moment de leur naissance, la photographie et le cinéma sont considérés comme l'expression de la vérité vraie, des morceaux de vérité du moins. Ces deux médiums représentaient une réalité objective. Toutefois, plusieurs théoriciens viendront par la suite réfuter cette affirmation, comme André Bazin par exemple. Il dira : « Dans l'image photographique, rien n'est vrai, tout est par définition faux. La photographie comme le cinéma détournent le réel et le pervertissent. Le morceau de réalité est parfaitement illusoire dans la mesure où sa sélection est partielle. Un fragment du réel, par sa nature, demeure toujours faux.¹¹⁶ »

3.3 CINÉMA, PHOTOGRAPHIE ET HISTOIRE

La discipline de l'histoire est bien sûr née avant le cinéma. Si l'utilité du film pour l'historien lui paraît suspicieuse, c'est que la discipline de ce dernier « a pris ses habitudes, perfectionné sa méthode et a cessé depuis longtemps de narrer pour

¹¹⁶ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », Chap. in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 12.

expliquer¹¹⁷. » Le langage du cinéma s'avère intelligible, possédant son propre langage. Il est d'une interprétation incertaine, ne répondant pas à la méthodologie rigoureuse de l'histoire. Cette histoire d'ailleurs a toujours été écrite par les vainqueurs. Elle servait à éduquer les milieux dirigeants à bien gouverner, enseigner au peuple à obéir, rechercher les sens et les lois de cette même histoire pour tenter de la comprendre, le souci de l'efficacité y est nettement apparent. Dès l'origine, les historiens travaillent pour le compte de l'État qui les emploie. Selon la nature de sa mission ou selon l'époque, l'historien a choisi des sources, a utilisé différentes méthodes, le tout pour atteindre une certaine efficacité. L'histoire est comprise du point de vue de ceux qui ont pris en charge la société. On sait déjà, tel qu'affirmé préalablement, que l'histoire n'a jamais été écrite innocemment. Cette affirmation semble se vérifier au XX^e siècle, lorsque le cinématographe apparaît. Au début, il est considéré comme une machine d'abêtissement, un passe-temps pour illettrés. Ce qui n'est pas écrit, l'image donc, n'a pas d'identité. D'ailleurs qu'est-ce qu'un film, sinon une anecdote ? Que peut en faire l'histoire? Jean-Luc Godard s'est demandé si le « cinéma n'avait pas été inventé pour déguiser le réel aux masses ¹¹⁸ ». De quelle réalité le cinéma est-il vraiment l'image? Mais tout de même, un film témoigne. Actualité ou fiction, le cinéma offre une image qui paraît vraie. Le film a d'ailleurs cet effet de déstructurer ce que plusieurs générations d'hommes d'État, de penseurs, avaient réussi à ordonner. Il ne répond pas aux mêmes lois que l'histoire. La caméra dévoile le secret, elle peut montrer l'envers d'une société. Plusieurs cinéastes démontrent l'utilité de la mémoire populaire, de la tradition orale. Le cinéaste historien peut rendre à la société une histoire dont l'institution l'a dépossédée. Il s'agit maintenant de savoir si nous devons faire une lecture historique du film ou une

¹¹⁷ Marc Ferro, « Un film, une contre-analyse de la société? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*; No.1, Volume 28, 1973, p. 109.

¹¹⁸ Jean-Luc Godard est ici cité par Yagil, Limor, *L'homme nouveau et la révolution nationale de Vichy (1940-1944)*, Villeneuve d'Ascq, France Presses universitaires du Septentrion, 1997, p. 126.

lecture cinématographique de l'histoire.

Dans son livre *History: The Last Things before the Last*¹¹⁹, Siegfried Kracauer relève des similitudes entre les débuts de l'historiographie moderne et celui de la photographie. En plus de recouper certains questionnements similaires à ceux de l'historiographie, la photographie est aussi envisagée comme un instrument d'enregistrement du réel. Son rôle de document – historique – la rend valable, pour un certain temps du moins pour l'histoire. Les films aussi sont envisagés comme des documents. Dès lors, l'histoire du cinéma sera considérée comme une histoire de découvertes et de techniques. Le cinéma rend l'histoire par son travail sur la duplication du monde. Entendons par là un travail sur l'enregistrement, la conservation et la restauration des grands récits. Néanmoins, cette volonté de re-crée l'histoire est accompagnée de lacunes, de fragments oubliés ou mal interprétés, etc. Ces déficiences feront ainsi du cinéma une discipline mal aimée des historiens. Ces derniers lui reprochent un manque de rigueur, « une discipline sans objet parce que sans fonction.¹²⁰ »

Comme dans toute reconstitution, il y intervient des parts d'invention. En ce sens, *Salut les Cubains* n'est pas un film d'histoire dans le sens où il reconstitue l'histoire. Il n'invente pas les personnages ni les décors. Il invente la manière de les voir. Les décors et les acteurs sont issus du lieu filmé. Ils ne sont pas reconstitution. La part photographique dans ce film a ceci de particulier qu'elle le place au niveau du documentaire. En effet, *Salut les Cubains* est un film que l'on peut classer sous ce genre cinématographique. Il a pour objectif la représentation d'une réalité dans laquelle la cinéaste n'intervient que par sa relation au personnage. Aucune fiction

¹¹⁹ Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, New York, Oxford University Press, 1969, p 51.

¹²⁰ Jean-Louis Leurat, « Histoire et cinéma. Une relation à plusieurs étages », *Le Mouvement social*, No.172. (Jul. - Sep., 1995), p. 40.

n'est filmée ou ici, photographiée. Même si nous sommes en présence d'un documentaire, il n'est pas dit pour autant qu'Agnès Varda nous présente une œuvre objective. Et c'est bien de cela qu'il s'agit, d'une œuvre. Ce documentaire nous révèle le point de vue d'une cinéaste sur une société. Elle nous rapporte une réalité. Mais à la différence du reportage, elle ne se contente pas de la montrer sous l'aspect du seul angle de l'information. Par le choix de ses images et autres technologies impliquées par la discipline cinématographique, Agnès Varda nous présente un film dans la tradition du documentaire. Elle nous présente une réalité sur laquelle elle n'effectue aucune intervention quant à son déroulement. Tel que nous l'avons précédemment analysé, elle manipule notre perception de cette réalité. Toutefois, le choix esthétique de présenter des photographies et d'en faire un film rajoute une part de vérité à l'œuvre. Le documentaire a ceci de tributaire qu'il pose le problème de la subjectivité de son créateur. Agnès Varda rajoute à la difficulté de la description du genre cinématographique en utilisant des photographies comme matière première de l'œuvre. En effet, la photographie est très souvent utilisée dans les films, comme une preuve, une trace du passé. Elle est contemporaine des objets et des êtres qu'elle montre. L'image cinématographique, dans le film classique, exhibe des décalages à tous ces niveaux. Mais l'opposition entre la photographie et le cinéma, face à l'histoire, ne s'arrête pas là. Tel que nous l'avons déterminé avec Christian Metz précédemment, Jean Louis Leutrat nous renseigne sur la « coupe immobile du temps¹²¹ » que représente la photographie. En réplique, le cinéma est une « coupe mobile, perspective temporelle, modulation.¹²² ». C'est ainsi que certains tournages américains des années 20 anticipèrent alors ceux de la Nouvelle Vague.

Le cinéma de la Nouvelle Vague a ceci de particulier avec le fait historique que ses images ne sont pas fabriquées. Elles sont contemporaines de l'action où elles se

¹²¹ *ibid.*

¹²² *ibid.*

déroulent. Il y a une volonté affichée dans tout le courant de la Nouvelle Vague où les réalisateurs se constituent en témoin de leur temps, rapportant à leurs contemporains l'histoire en train de se produire, d'avoir lieu. Leur relation avec le réel participe de cette volonté. Nous comprenons alors le choix de la plupart d'entre eux d'engager des acteurs non professionnels. Nous avons précédemment fait allusion aux deux camps de la Nouvelle Vague. L'un personnifié par Godard et Truffaut et l'autre par Varda et Bresson. Ce dernier était particulièrement attaché à l'emploi d'acteurs non professionnels afin d'insuffler une dimension autrement palpable de vérité à leurs œuvres. Tout le mouvement était épris de réel. Les décors réels, l'enregistrement synchrone, la rapidité et précarité de moyens financiers qui, heureusement, les amène à user d'imagination et cette imagination même participera à la caractérisation du mouvement. Ces tournages impromptus, sans scénario véritable, saisissent au vol un moment de la vie urbaine. « L'émotion est alors la même que devant la photographie : cela fut. Pour reprendre l'expression d'André Bazin : cinéma et photographie embaument le temps¹²³. »

Le rapport de l'individu à l'histoire change la question du pourquoi en celle du comment. Le cinéma inverse le sens de l'histoire, il circonscrit les différents lieux et matrices d'où elle vient, d'où elle provient, par où elle commence. Chaque spectateur, en tant qu'individu, peut tenter d'écrire l'histoire ou un fragment de celle-ci et ainsi altérer son rapport à cette même histoire.

Le film d'Agnès Varda devient alors agent d'histoire. Il la véhicule. Il la conserve, la garde. Il contribue à une prise de conscience. Il exprime la victoire d'un peuple affranchi de sa soumission. Il embaume ce passage de Cuba à l'histoire. Ce film crée l'évènement. Il célèbre Cuba et rend compte de sa post-révolution. Il n'est

¹²³ Jean-Louis Leutrat, « Histoire et cinéma Une relation à plusieurs étages », *Le Mouvement social*, N°.172. (Jul. - Sep., 1995), p.42.

pas seulement document d'histoire, il est l'agent de l'histoire d'une société qui la reçoit et qui la produit.

La photographie en tant que pratique rencontre des dilemmes similaires face à l'histoire. Elle doit se justifier en tant qu'élément rendant compte de l'histoire. Elle est constamment menacée de mise en scène ou de représentation subjective d'une certaine réalité, donc non tributaire d'une vérité objective telle que le voudrait la discipline de l'histoire. Privée de son contexte, la photographie ne serait pas aussi complète. Son repositionnement dans son environnement originel lui confère du sens. Autrement, elle est illusoire. Duane Michals dira : « Je suis une réflexion photographiant une autre réflexion dans une réflexion. C'est une triste réalité, mais je suis voué à l'échec. Photographier la réalité revient à ne rien photographier.¹²⁴ »

Nous pourrions toutefois rétorquer que la photographie nous révèle quelque chose d'indéniablement vraie. Le référent, pour reprendre l'expression de Barthes. Seulement, ce n'est qu'une partie de la réalité totale. Les photos nous renseignent sur le réel, mais ne nous révèle pas qu'est-ce que ce réel. Elles nous informent sur les objets, décors et personnages présents dans cet espace-temps sans nous céder l'essence de ce réel. Nous sommes aux prises avec une photographie sélectionnée, une image ambiguë, comme une phrase tirée d'un roman, ou dans un cas plus proche de nous, d'un évènement isolé de sa continuité historique. Évidemment, nous pourrions faire ce reproche à Varda. Nous n'avons pas accès aux images de la révolution, ni à toute la réalité constituant les moments filmés. Cependant, étant donné l'inclusion de milliers de photos, mises en continu les unes à la suite des autres, nous pourrions dire qu'elles nous offrent un continuum historique dû à leur défilement ininterrompu qui ensemble, constituent un film. De plus, il réside une volonté affichée de recontextualiser le propos. La réalisatrice utilise certaines

¹²⁴ Duane Michals, *Photographies* préfacé par Renaud Camus, Paris, Centre national de la photographie, 1983, p.5.

photographies d'archives pour nous parler de cette révolution. Dès lors, les images semblent inscrites dans un certain contexte qui nous rapproche de plus en plus de la vérité historique. Il n'en demeure pas moins que ce sont surtout les recours aux commentaires en voix-off qui permettent de nous expliquer l'origine de ce qui est montré. La recontextualisation passe par la parole¹²⁵.

L'histoire, comme le film historique pourrait-on dire grossièrement, consiste en un récit et se nourrit elle aussi d'écarts. La marge entre le cinéma et l'histoire reposerait alors principalement dans la visée de connaissance qui sous-tend la démarche de l'historien. Le film se présente rarement comme un discours de savoir, même s'il peut produire des effets de savoir. Quand il devient auxiliaire d'une science, il demande généralement à être accompagné d'un commentaire.¹²⁶

Néanmoins, la photographie est perçue telle une preuve qui atteste l'existence de ce qu'elle donne à voir. Seulement, si le discours du XIX^e siècle sur l'image photographique est celui de la ressemblance, le discours du XX^e siècle est celui de la transformation du réel par la photographie.

3.4 RÉEL ET IDÉOLOGIE

À l'instar du cinéma, la photographie peut devenir un outil au service des idéologies. Sa rhétorique lui permet de favoriser les structures de plusieurs préceptes idéologiques. La même photographie peut soutenir deux idées diamétralement opposées. Une œuvre de Dorothee Lange vient nous le confirmer. Cette photographie montre un groupe de travailleurs immigrants penchés, labourant la terre. Ce groupe

¹²⁵ Nous pouvons apprécier cette nécessité de la voix-off notamment dans un passage du film entre la minute 18 :41 à 19 :35.

¹²⁶ Jean-Louis Leutrat, « Histoire et cinéma Une relation à plusieurs étages », *Le Mouvement social*, No.172. (Jul. - Sep., 1995), p. 41.

de travailleurs philippins peut d'ailleurs être mis en relation avec une autre photographie de Varda montrant des paysans cubains labourant le champ¹²⁷. Dans l'exposition d'Edward Steichen, *The Family of Man*, la photo apparaît dans une section titrée « La Terre comme mère nourricière ». On y glorifie le travail et les ouvriers, les paysans.



Figure 3.1 Dorothea Lange, *Filipinos Cutting Lettuce, Salinas, California*, 1935.

¹²⁷ Cette photographie correspond à la 18^e minute dans le film *Salut les Cubains*.



Figure 3.2 Cubain devant un champ de canne à sucre à Cuba.

Dans son contexte original, tel que publiée dans *An American Exodus*, cette photo de Lange à la figure 3.2 avait pour but de démontrer la déshumanisation des travailleurs que leur inflige un tel labeur. L'auteur voulait rendre compte des diverses souffrances vécues par les ouvriers immigrants. L'utilisation qu'en fait Steichen s'inscrit en totale opposition avec les intentions de Dorothea Lange. Cette photographie devient une fiction. Selon la condition historique préconisée (immigration ou inscription dans une agriculture universelle), la portée interprétative de l'œuvre est modifiée. Steichen a utilisé cette photographie d'un point de vue rhétorique. Dans un tel cas, et tel que nous le ferons sous peu, l'analyse du sujet telle que préconisée par Ilse About et Clément Chéroux dans leur article « L'histoire par la photographie¹²⁸ » paru aux *Études photographiques* s'avère nécessaire. Il sera en effet intéressant de comprendre comment l'histoire est considérée, mise en œuvre par la photographie.

D'autre part, dans une photographie, il est impossible de nier que la chose « a été là ». La référence est l'ordre fondateur de la photographie, selon Roland Barthes. « Le « ça-a-été » de la photographie s'altère lorsque cette photographie s'anime et devient cinéma. Si dans la photographie quelque chose s'est posée devant le petit

¹²⁸ Ilse About et Clément Chéroux, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, Paris, No.10, novembre 2001, p. 8-33.

trou, au cinéma, cette chose est passée devant ce petit trou. La pose est emportée et niée par la suite continue des images.¹²⁹ » Il nous semblerait que Barthes nous parle exactement du film qui nous concerne. *Salut les Cubains* combine parfaitement cette dualité et libère la photographie de cette idée voulant que l'image implique une pose, qu'elle reste à jamais figée dans le temps. La pose est en quelque sorte niée. Les multiples poses deviennent passages dû au mouvement provoqué par l'animation.

Pour continuer dans l'esprit barthien, l'immobilité de la photo suggère une confusion entre le réel et le vivant. L'objet photographié a existé, a été réel. En transférant ce réel vers le passé, on suppose qu'il est déjà mort. En animant ses photographies, Varda les restitue dans un présent vivant. Elle leur attribue une vie et défie Barthes lorsqu'il nous renseigne sur le spectrum de la photographie : « parce que ce mot, spectrum, garde à travers sa racine un rapport au spectacle et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort.¹³⁰ ». Les photographies dans ce film offre cette part de spectacle certes, mais si mort il y a, le « ça-a-été » est bien vivant. Le passage dans le film où il est question de Beny Moré, ce musicien mort peu de temps après la prise de photographies confirme cette opposition entre mort et vie que l'on retrouve tout au long du film¹³¹.

Au fil de ces imbrications filmiques et photographiques dans l'histoire, ce documentaire d'Agnès Varda s'inscrit dans l'histoire, ou plutôt, il inscrit l'histoire. Il consigne l'histoire de Cuba dans une trame filmique qui, conformément à la volonté

¹²⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 123.

¹³⁰ *ibid*, p.23.

¹³¹ Se référer au passage du musicien mort : min : 10 :00 à 11 :05

de la cinéaste, tiendra lieu de témoignage pour les générations à venir. La révolution cubaine est consignée dans de nombreux livres, documentaires et dans des films qui la reconstituent, la critiquent et tentent de la comprendre. Agnès Varda inscrit la société cubaine au lendemain de cette révolution et trace un instantané de cette société grâce à *Salut les Cubains*.

Les dirigeants des sociétés ont cherché de tout temps à s'approprier l'outil cinématographique dès qu'ils comprirent le rôle que le cinéma pouvait jouer. Les cinéastes ont voulu manifester une indépendance vis-à-vis des courants idéologiques dominants. La plupart des réalisateurs de la Nouvelle Vague tels Resnais et Godard, ainsi que Varda ont créé une vision du monde inédite, qui leur est propre et qui propose une nouvelle conscience. Souvent ces visions nouvelles critiquent ou rejettent une idéologie ou politique présente dans le pays où ils vivent et travaillent. Agnès Varda dans *Salut les Cubains* propose une lecture d'un événement loin de son lieu de résidence et auquel elle n'a aucunement participé, à savoir, la révolution ainsi que cette post-révolution. Sans la critiquer et loin de l'attaquer, elle la célèbre plus qu'elle n'en rend compte. Elle affirme ici en quelque sorte que le documentaire historique ne constitue qu'une transcription filmique d'une vision de l'histoire qui a été conçue par d'autres. Dans le choix des thèmes, dans la nécessité de production, dans chaque plan qui est un tableau représentant une réalité, réside une certaine réalité historique du passé, celle rendue par Agnès Varda. L'image ici devient document et peut constituer une archive. Bien sûr, toute image est une mise en scène. Néanmoins, ici le décor est un réel environnement cubain. Les personnages ne sont pas des acteurs mais de réelles personnes, ils sont dans leur propre rôle. Ils ne jouent pas, ils existent.

Le film historique, en général, inscrit l'histoire par une seule procédure, le récit de reconstitution. Ici, nous sommes face à une analyse et une mise en question des problèmes, mais surtout des conséquences et d'une constatation de ce qu'a

apporté la révolution cubaine. Elle interroge ce qu'a proposé le passé et son rapport au présent. Elle utilise des images d'archives pour nous parler de ce passé ¹³². Varda filme le réel et non la reconstitution de ce dernier. Tout en étant conscients du fait que la photographie n'est pas l'analogon du réel, nous voulons mettre l'accent sur le choix de la réalisatrice de se distancier de la façon dont s'est pratiqué le film historique jusqu'alors. Elle suscite une réflexion sur la transmission du réel, ou encore plus justement, sur la transposition du réel. L'utilisation de l'archive, même si elle est ici fictionnalisée par le procédé subjectif du montage et la juxtaposition de plusieurs images de statuts différents, force nous est d'admettre que son utilisation convoque le réel, du moins pour le spectateur confronté à des images défilant à l'écran. Le recours à la photographie, en plus des images journalistiques tel que nous le verrons plus avant, peut être interprété comme un parti pris en faveur d'une prise en compte du réel. Varda construit un rapport de contiguïté avec le réel, et ce malgré, la fiction insufflée aux archives par leur juxtaposition et leur déplacement de leur contexte d'origine. Nous pourrions avancer que malgré cette quête de réel et non de réalisme, nous serions obligés d'admettre que les photographies, notamment celles d'archives, perdent de leur statut archivistique lorsque juxtaposées à une panoplie de photographies de natures diverses. Celles-ci paraîtraient dès lors investies d'une nouvelle fonction. Nous ne sommes pas tout à fait en accord avec cette affirmation, car même si les statuts se voient brouillés par tant de juxtapositions et de va-et-vient dans le film-même, les images conservent leur qualité de témoin de l'évènement. Cette proximité même renforce leur provenance du milieu journalistique (lire ici des agences de presse) et fait ressortir leur spécificité plastique. Néanmoins, une nouvelle fonction leur est dès lors attribuée à partir du moment où ces clichés n'existent plus exclusivement pour être regardés dans leurs médias traditionnels, journaux et magazines. Elles deviennent parties intégrantes d'une trame diégétique et sont

¹³² Les minutes 17 :34 à 17 :46 dans *Salut les Cubains* sont particulièrement révélatrices de l'usage de l'image d'archives ainsi que les six premières minutes tel que vu au premier chapitre.

incorporées à un récit où elles tiennent rôle d'« illustrations » de l'événement.

Lors de nos recherches à sa maison de production Ciné-Tamaris, nous avons pu découvrir dans les boîtes contenant les photographies ayant servi à la réalisation de *Salut les Cubains* une photographie d'archive, tirée d'un magazine. Mais telle une volonté de fondre ses propres photographies avec celles archivistiques pour en constituer un tout indistinct, aucune note ni remarque n'accompagnait cette photo. Seuls la texture du papier, le format et son découpage, dépouillée des artifices qui l'accompagnait dans son état originel, nous permirent de la distinguer des autres photographies prises par le Leica d'Agnès Varda.



Figure 3.3 Cette photographie fut retrouvée dans les archives d'Agnès Varda et semblée découpée d'une revue dû au format et à la texture du papier glacé.

Les photos d'archives sont alors diégétisées. Peut-être pourrions-nous aussi en faire une affirmation réciproque et avancer que la diégèse est ici documentarisée. Une image absorbe l'autre. Le traitement qu'en fait la cinéaste ne nous permet pas de distinguer laquelle est absorbante de l'autre. L'infime écart tel que montré par la volonté de Varda rend impossible de décider de la nature des images montrées. Peut-on alors même considérer le film comme un film d'histoire ? Il est surprenant de constater que les films d'histoire étaient jadis considérés en tant que films d'archives que l'on appelait alors films de montage. Ces films avaient pour qualité d'utiliser leur statut de vraisemblance. Il est étonnant de faire la lecture d'un tel genre cinématographique à la lumière du film d'Agnès Varda.

En utilisant des photographies d'archives, Agnès Varda apporte une dimension historique à son œuvre. Elle fait de l'histoire. Le travail de la cinéaste, par son choix d'inclusion des images d'archives effectue une démarche qui s'apparente à celle de l'historien. Tel que le suggère Laurent Veray en parlant de historiens : « Ils choisissent alors parmi les matériaux hétérogènes du passé des documents, les examinent, les découpent, les mettent en perspective, les articulent les uns par rapport aux autres, les interprètent selon une problématique donnée¹³³. » Le cinéaste, qui s'arme d'une telle démarche, produira un film qui sera classifié dans le genre du documentaire. L'auteur nous met toutefois en garde contre un mélange des genres dans le documentaire même. Il distingue deux formes de documentaire. D'une part, le documentaire classique se contente d'une accumulation d'images dont le sens véritable et l'origine ne sont pas sondés. Le danger pour un tel genre réside aussi dans son rapport au réel et la vérité. Il se fait passer pour un compte rendu de l'histoire objectif. Toutefois, tel que nous l'avons soulevée, l'objectivité est trop souvent illusoire dues aux diverses interprétations incluses dans l'image et dans leur juxtaposition. Même si ce documentaire se contente de mettre en parallèle des images traitant de l'histoire, leur rapprochement est investi d'une vision, d'un discours, qui parfois échappe au réalisateur.

Nous consignerions *Salut les Cubains* dans le deuxième genre documentaire. Nous évoquerons cette autre citation de Laurent Veray sur l'écriture du documentaire et son rapport à la vérité filmique quant à l'événement relaté :

¹³³ Laurent Véray, « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? », *1895 Revue de l'association française de l'histoire du cinéma*, Paris, No. 41, octobre 2003, p. 73.

Et il y a d'autre part une forme d'écriture documentaire qui, à l'opposé de la précédente, renonce à la quête illusoire de l'objectivité totale. Proche de la recherche historique moderne (celle qui s'est développée depuis l'École des Annales), elle s'élabore dans une perspective critique, en particulier à l'égard des images montées et de ce qu'elles sont censées signifier de façon évidente ou sous-jacente. Dès lors, le documentariste, tel l'historien, mais avec des moyens de signification différents, prend le recul nécessaire pour s'interroger sur la mise en forme de son sujet et les principes d'intelligibilité du réel qu'il met en œuvre. Cette écriture filmique de l'histoire assume aussi une part d'imagination et une forme de sensibilité par rapport à la manière d'envisager le passé (...) Cela implique au moins deux choses : tout d'abord que, quelque soit l'événement relaté, ce qui compte c'est le point de vue exprimé ; ensuite que le sens et la vérité peuvent tout à fait émerger à travers une relation entre le réel et l'imaginaire.¹³⁴

Agnès Varda propose justement cet arrimage entre le réel et l'imaginaire. Il est étonnant de lire Véray nous entretenir d'une écriture filmique en lien avec une écriture historique. Bien que la cinéaste n'ait jamais prétendu à une quelconque réécriture de l'histoire par *Salut les Cubains*, force nous est de constater que le film entretient un rapport très étroit avec celle-ci. La photographie insuffle au film cette écriture historique qui endosse pleinement sa subjectivité. Par ce travail sur l'image et le choix de l'inclusion de certaines photographies provenant de l'archive en apposition avec ses propres photographies, Agnès Varda intègre une lecture ou plutôt un caractère historique de l'œuvre bien qu'il s'agisse toujours de création. Il n'y a aucune prétention d'une vérité historique. La juxtaposition des deux sources photographiques, les archives et ses propres photos, a pour effet de nous interroger sur le sens et l'exactitude des premières. Le spectateur aura tendance à les mettre sur un même niveau et à considérer les images d'archives comme une interprétation de la réalité, ou du moins, telle une mise en scène, ainsi que se veut toute photographie,

¹³⁴ *ibid.* p 73.

plutôt qu'une réplique fidèle et objective du réel. Et si parfois, cette juxtaposition n'ébranle pas l'origine de la photographie, tel qu'invoqué précédemment, la perte de leurs fonctions premières en dévie l'interprétation et elles perdent ainsi leur hiérarchie. Leur réorganisation et leur association aux commentaires en voix-off et à la musique permettent aux images d'archives d'être considérées avec un certain recul et un regard critique. Ce réarrangement des images abolit la vision sacrée généralement liée aux images d'archives, considérées telles des reliques de l'histoire qu'elles représentent. Nous invoquerons Jean-Louis Comolli pour nous éclairer sur cette étrange relation entre la vérité et le cinéma : « Le mensonge et l'artifice dans le cinéma documentaire ne sont pas forcément des ennemis de la vérité, ils en sont même parfois les moyens d'émergence¹³⁵ ». Agnès Varda a toujours combiné la réalité et la fiction dans son œuvre, elle a aussi aboli les frontières entre le documentaire et le film de fiction dans de nombreuses réalisations. Dans le cas échéant, il y a toujours ce mélange de réalité et de fiction. Nous le retrouvons tantôt dans les images, tantôt dans le commentaire. Par l'alliance libre des images, des significations, réarrangement des enchaînements, par le travail expressionniste du montage et par la distance qu'imposent toutes ces manipulations cinématographiques, *Salut les Cubains* propose une vision analytique de l'histoire.

Le rapport à l'histoire reste toutefois troublant lorsque l'on considère l'œuvre en 2009. Nous tentons depuis un moment de sonder l'historiographie dans *Salut les Cubains* ainsi que sa propre historicité par son traitement de l'image. Néanmoins, il ne faut pas perdre de vue que ce film fut contemporain des événements qu'il présente. Même les images d'archives relatant l'épisode de la révolution cubaine datent d'au plus cinq ans au moment de la réalisation du film. Agnès Varda pose un regard sur l'histoire au moment même où celle-ci se déroule. En regard de l'époque dans

¹³⁵ Jean-Louis Comolli, *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*, Paris, Yellow Now, 2002, p. 77.

laquelle nous vivons et qui situe le film dans une distance de presque cinquante ans, nous nous retrouvons avec un film qui aujourd'hui serait considéré comme une archive. Il est lui-même archive. Les photographies, accumulant les années les séparant de leur production, deviennent aujourd'hui des archives rendant compte de la société cubaine d'il y a quarante-sept ans. Le « ça-a-été » barthien est bien vivant. Plus que de retour du mort, nous pourrions parler d'une renaissance ou de souvenirs ressuscités. L'archive selon André Bazin « sert à sauver les disparus d'une seconde mort spirituelle¹³⁶ ». Le passé de Cuba revit, nous nous transposons dans l'euphorie post-révolutionnaire. La photographie aura permis à l'écriture cinématographique d'Agnès Varda d'être investie d'un réel propre à l'archive. Même si ce réel est utopique, il semble irrémédiablement lié à l'image archivistique.

3.5 ART ET HISTOIRE

Cette part d'archive est bien réelle, bien ancrée et volontaire dans le film. Mais on ne peut passer sous silence sa part artistique. À la différence de l'histoire qui change avec l'évolution du monde, ou qui change selon qui la raconte, l'œuvre d'art se perpétue; elle est immuable. Ce film restera tel quel. Plus encore, ce sont les recherches artistiques et les expérimentations de Varda qui font de ce documentaire filmique une œuvre à part entière. Elle pose cependant la question de sa classification. Devrions-nous considérer l'œuvre photographique ou cinématographique? Elle joue entre les deux frontières et l'assume totalement. D'ailleurs les deux nous parlent de graphie, d'écriture. Le film fut à l'affiche au cinéma. Il est classé différemment selon les deux différents médiums dépendamment des sources consultées. D'ailleurs, Varda est constamment dans ce rapport à la confusion ou au mariage, elle utilise plusieurs genres à la fois dans ses œuvres et cette présence continue de deux médiums différents dans ses œuvres participent de sa

¹³⁷ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », Chap. in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 10.

démarche artistique. Le fait de se poser la question prouve sa réussite. Pour mieux marquer ce mélange des genres artistiques, Varda fait bouger, danser ses photos¹³⁷. Le traitement de l'image quant à lui dépasse la classification du genre. Nous voudrions réfléchir un moment sur le métadiscours traversant le film, notamment sur la notion de l'image. Ceci révèle la singularité de *Salut les Cubains* : la mixité de la nature même des représentations. Mélangeant les provenances, les fonctions et les destinations des photographies composant le film, la cinéaste sonde la spécificité de l'image et abdique vigoureusement la signature. La sienne et celle des autres. Comme si les images, une fois dans la sphère publique pouvaient servir à quiconque selon son propre dessein. Cette utilisation de l'image invoque aussi celle du statut d'auteur. Cette remise en question des statuts de l'artiste et de l'auteur rejoint plusieurs questionnements modernistes. Varda nie en quelque sorte sa signature mais aussi celles attribuées aux photographies ne provenant pas de son appareil photo.

Tel que signalé, nos recherches nous ont permis d'avancer que les images ne sont pas toutes de la même source, ni de la même nature. Il y a même quelques eaux-fortes dans les images du film. La majorité des photographies utilisées pour ce documentaire ont connu des statuts différents : tantôt des souvenirs, tantôt des images de revues de mode, de revue politique, des inscriptions sur des T-shirts et enfin des œuvres d'art. Le problème de la mixité de ces images se pose enfin. Comment pourrions-nous réfléchir à cette mixité ? Nous avons convenu par ailleurs qu'Agnès Varda affectionne particulièrement les brouillages des frontières. Les images dans leur essence n'en font pas exception. Ce qui est privé se révèle du public et vice-versa. Nous pouvons y voir une certaine actualité avec l'art contemporain d'aujourd'hui certes, mais nous laisserons cette analyse à d'autres. Ce qui nous apparaît plus probable est la proximité de cette œuvre cinématographique avec les œuvres d'art visuel de son époque. Nous sommes alors en pleine effervescence du

¹³⁷ Se référer au passage des danseurs. Min : 18 :25 à 18 :40.

Pop Art. L'utilisation par Varda d'images appartenant à la culture populaire (images tirées de magazines et de journaux) n'est pas sans nous rappeler les interventions des artistes de ce mouvement. Loin de catégoriser *Salut les Cubains* dans le courant du Pop Art, il nous semblait toutefois nécessaire de relever ce traitement de l'image et la constante inscription de la cinéaste et de son art dans les courants artistiques des arts visuels. Cette mixité, tout comme ce film, relève alors du témoignage. Tel que Varda l'a elle-même spécifié, *Salut les Cubains* se veut un témoignage de Cuba et des cubains en 1962¹³⁸. À la lumière de cette réflexion sur les diverses identités de l'image, nous pouvons rejoindre la cinéaste en invoquant que ce film est aussi un témoignage d'une époque artistique et d'une façon d'appréhender le réel de manière plus collective... qu'à notre époque.

3.6 CONTEXTE DE PRODUCTION OU VISÉE POLITIQUE ?

Concentrons nous maintenant sur la production du film. Agnès Varda fut invitée par l'Institut de cinéma cubain à l'hiver 1962. De ce voyage, elle prit des milliers de clichés. Le but de son voyage en était un professionnel, voire culturel : communiquer avec les intellectuels de là-bas et créer une relation d'échange entre les deux pays. En prenant des photographies, elle n'avait probablement pas l'intention de critiquer ou de faire la propagande du régime en place. Au contraire, elle célèbre la révolution et les conséquences qu'elle apporta à l'Île. Évidemment, plusieurs portraits de Fidel Castro le glorifient. Nous, spectateurs de 2009, pourrions être déroutés par cet enthousiasme. Néanmoins, il faut se remettre dans le contexte et nous restituer dans un Cuba de 1962. Dans une note à l'attention d'une nouvelle édition de *Salut les Cubains*, elle insiste sur la nécessité de nous transporter dans le temps : « Nous

¹³⁸ Appendice C.

devons replacer ce documentaire dans son contexte de 1962¹³⁹». Cet avertissement vaut aussi bien pour la technique d'alors que pour la célébration du socialisme cubain. Nous comprenons alors que l'histoire à laquelle nous assistons est celle des vainqueurs, comme la plupart des histoires auxquelles nous avons accès.

Nous pourrions croire que le but premier de ces photos en était un de souvenirs. Seulement, étant photographe de formation et cinéaste de métier, elle n'a pu résister à l'idée de se servir de ces clichés souvenirs et de les intégrer à un document cinématographique. D'en faire un exercice stylistique nettement assumé. « Pour les fêtes de fin 61, invitée par les cubains, je suis partie avec un Rolleiflex, un Leica et le projet de faire des photos et de les refilmer au retour¹⁴⁰. » Étant invitée à cet institut, elle reçut un traitement privilégié. Elle découvrait par le fait même un pays chaleureux dont les habitants sont reconnus pour leur accueil, leur joie de vivre et leur sens de la fête. Il ne pouvait donc que s'en dégager une ambiance festive, telle que nous la retrouvons dans *Salut les Cubains* et qui est appuyée par une musique typique cubaine tout aussi joyeuse¹⁴¹.

L'image photographique, en général, est plus révélatrice de la société qui l'a produite que de celle qu'elle représente, l'histoire de l'image est d'abord une histoire socioculturelle. Nous avons donc droit à un témoignage de la société cubaine au lendemain de sa révolution du point de vue d'une artiste française, amie de cette révolution. Elle ne rend que partiellement compte d'une vérité matérielle. Elle en dit plus long sur son auteur, sur le contexte et les motivations qui poussent ce dernier à la

¹³⁹ Propos d'Agnès Varda, en introduction de *Salut les Cubains* dans le DVD *CinéVardaPhoto*.

¹⁴⁰ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Éditions des Cahiers du Cinéma, Paris, 1994, p. 26.

¹⁴¹ Il va de soi que cet argument est de nature purement suggestive et qu'il s'éloigne d'une argumentation analytique. Néanmoins, il s'appuie sur l'expérience personnelle combinée à l'éloge que fait Agnès Varda de cette expérience à Cuba, telle qu'elle le relate dans son livre : *ibid.* p.26.

produire. Elle s'exprime à l'insu de son auteur. C'est pourquoi nous pouvons aisément deviner le côté célébration, amoureux, charmée et complice de l'œuvre de Varda plus que d'un réel compte rendu d'une situation sociopolitique. De plus, par ce trop plein d'enthousiasme, nous pourrions postuler que l'auteur se positionne contre une certaine politique américaine, car rappelons-le, l'embargo vient d'être prononcé. Seulement ici, nous faisons des suppositions. Tel un avertissement, il nous revient à l'esprit la mise en garde qu'exprime Varda en introduction de *Salut les Cubains* dans sa compilation *CinéVardaPhoto* : « Il est essentiel de situer le film dans son contexte de 1962. ¹⁴² » Présentant les nombreuses associations et interprétations quant à ses allégeances politiques, cette recommandation prend ici tout son sens.

3.7 CONCLUSION

L'apport du cinéma, de ce documentaire à l'histoire et à la compréhension de celle-ci se présente de deux façons. En faisant le portrait d'un grand homme pour son peuple à l'époque du tournage, Varda reproduit un courant de pensée dominant, faisant la gloire de Fidel Castro. Le film documentaire couvre l'image du présent, des survivances du passé et utilise la mémoire des sociétés. L'originalité de l'œuvre de Varda tient à l'utilisation de ces trois stratégies en plus de présenter une interprétation personnelle de la société d'un pays au lendemain de sa révolution, d'un tournant essentiel de son histoire. Il ne s'agit ni d'une reconstruction, ni d'une reconstitution, mais bien d'un apport original à l'intelligibilité des phénomènes passés et de leur rapport au présent. La deuxième contribution à cet apport historique concerne l'esthétisme. En se servant de photographies dont certaines pourraient être des archives, elle renouvelle le documentaire historique et en fait une œuvre à part entière. Si dans ce film Varda traite de la révolution, la réelle révolution qui opère est celle du film, de son image et de son traitement. Selon les approches avancées par

¹⁴² voir note 26.

Marc Ferro¹⁴³, les discours sur la société peuvent émaner de plusieurs foyers, allant des institutions et idéologies dominantes jusqu'aux interprétations indépendantes. Le discours dans *Salut les Cubains* émanerait plutôt de cette dernière catégorie. Il s'agit d'une interprétation indépendante procédant de sa propre analyse à l'aide de phénomènes internes. La narratrice s'investit dans l'analyse de son objet, elle dévoile sa démarche en voix-off et fait des allers-retours entre la représentation filmique et la réalité représentée. *Salut les Cubains* est un film indéniablement politique tant par le contexte de sa production que par la constitution interne de son procédé.

(...) la tâche politique de l'art est de remettre en cause les manières les plus usées de communiquer et d'inventer des stratégies alternatives de construction de nouveaux espaces publics de communication (...) Il faut reconnaître que bien peu jusque là, a été fait dans cette perspective, faute sans doute aux différents acteurs du monde de l'art d'avoir été en mesure d'identifier ce champ d'intervention comme le seul champ potentiel d'une véritable action politique de l'art.¹⁴⁴

Jean-Christophe Royoux théorise ainsi sur ce qu'il appelle le cinéma d'exposition tel que nous l'avons vu précédemment. Sans inscrire *Salut les Cubains* dans une telle définition, nous pouvons tout de même y voir des parallèles certains avec ce genre d'œuvre d'art. Jean-Christophe Royoux voit donc en ce cinéma de l'immobile un enjeu qui serait de créer les partitions, les archipels et les supports à travers lesquels chaque lecteur se fraierait un passage pour tenter d'écrire un fragment d'histoire possible par-delà la décomposition désenchantée, mais finalement heureuse de l'histoire elle-même. Il suggère que ce cinéma d'exposition soit une façon de réintégrer et de réinterpréter l'histoire. Sans le pointer expressément, Varda nous

¹⁴³ Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de société : une source nouvelle pour l'histoire*. Paris, Hachette, 1975, p 97.

¹⁴⁴ Jean-Christophe Royoux, « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », *Art Press*, n° 262, novembre 2000, pp. 36-41.

invite à y réfléchir tout au long de *Salut les Cubains*. Bien que le film ne s'inscrive pas dans le cinéma d'exposition dû à la différence de diffusion, ce film répond aux mêmes exigences instaurées par l'auteur.

Pour reprendre une citation de Christian-Marc Bosséno sur une gravure du XVII^e siècle de Césaire Ripa, *Iconologia*, dans un éditorial de la revue *Vertigo* : « Saisie au point de rupture précis qui sépare le passé du futur, figée donc en un étonnant arrêt sur image, la créature consigne l'évènement alors même qu'il se cristallise¹⁴⁵ ». Ces mots correspondent exactement à l'exercice que Varda tente de nous livrer dans ce film. Mais au moment où l'histoire se déroule, il est déjà trop tard pour en rendre compte. Malgré la narration cinématographique de *Salut les Cubains*, la quête d'objectivité, de rendre compte de l'évènement s'échappe au profit de la confrontation entre la temporalité et son illustration. Nous évoquerons Genette pour expliquer cet échec de la narration : « D'autre part, aucune narration, pas même celle du reportage radiophonique, n'est rigoureusement synchrone à l'évènement qu'elle relate, et la variété des rapports que peuvent entretenir le temps de l'histoire et celui du récit achève de réduire la spécificité de la représentation narrative.¹⁴⁶ »

Malgré l'enthousiasme contagieux qui se dégage de *Salut les Cubains*, force est d'admettre que la représentation de l'évènement, de l'histoire n'est pas complète. Nous nous voyons obligés de donner raison à Duane Michals lorsqu'il dit que photographier le réel est une opération vouée d'avance à l'échec. Ce n'est comme tant de fois répétées qu'une partie de cette réalité qui est reproduite. En effet, si nous étions attentif aux éléments historiques survenus à Cuba en 1962, nous comprenons que les conséquences de l'embargo nouvellement imposées ne sont représentées aucunement dans cette œuvre sinon en de brefs commentaires en voix-off. Mais peut-

¹⁴⁵ Christian Delage, *Le cinéma face à l'histoire*, Paris, J.-M. Place, 1990, p. 5.

¹⁴⁶ Gérard, Genette, « Frontières du récit », *Persée*, Vol.8, No 8, 1996, p. 158.

être était-elle partie rejoindre la France avant que ces évènements n'eussent lieu ? Il y eut aussi la crise de missiles en 1962. Cette crise diplomatique menaçait de plonger le pays dans une guerre nucléaire. Une évidence impossible à nier toutefois concerne toute cette partie de la population qui était contre la révolution et qui la fuit ou encore qui fut exécutée. Il n'en est aucunement mention dans le film. Le revers de la médaille est passé sous silence pour mieux célébrer cette nouvelle victoire immaculée, sans tenir compte de sa part de souillure. La photographie dans *Salut les Cubains* permet à Agnès Varda de rendre son film comme autant d'instantanés. L'usage de l'image immobilisée injecte une véracité documentaire mêlée à l'intimité du souvenir contenu dans le médium photographique. Agnès Varda a voulu faire de ce film un témoignage : « Le film *Salut Les Cubains* est daté de 1962. On ne peut que le regarder comme un témoignage de cette époque là. Plus de quarante ans plus tard quoi qu'il arrive à Cuba et aux Cubains, le témoignage reste¹⁴⁷. » Seul un document historique peut prétendre atteindre une valeur testimoniale. La photographie lui administre en partie cette valeur .

¹⁴⁷ Agnès Varda répond à la question « Maintenant que le Leader Maximo est en fin d'exercice politique, est-ce que *Salut les Cubains* peut renouveler notre regard sur la situation politique de Cuba? Est-ce que ce film peut prendre un sens particulier maintenant que le chapitre Castro se referme sur lui-même? ». Voir *Une entrevue avec Varda*, appendice C.

Les photographies et le film dans une certaine mesure ne seront jamais l'histoire en soi. L'histoire évolue au fil du temps alors que la photographie défie le temps et le fige. Même si nous voulions considérer l'histoire telle une fiction, nous vivons dedans, nous sommes nous-mêmes histoire. Une photographie peut devenir un symbole. Elle le devient au risque de perdre ce qui lui donnait sa propre historicité au départ. Mais en réalisant un film uniquement constitué de photographies et en animant ces photographies dans certains passages, Agnès Varda réalise le désir de l'historien. Elle ressuscite le passé en le faisant bouger, en lui insufflant le mouvement, caractéristique de la vie.

CONCLUSION

Cette recherche ayant pour cadre *Salut les Cubains* visait à comprendre de quelles façons la photographie pouvait influencer sur son écriture cinématographique du film. Nous avons compris qu'elle la modèle. Nous ne pouvons toutefois nous limiter à une ou deux influences sur l'appareillage cinématographique. La nature même du film s'en trouve modifiée. En tentant de cerner l'influence d'un médium sur un autre, cette étude nous a fait découvrir que plutôt qu'un rapport de force, la cinéaste a réussi à faire rejoindre deux forces qui peuvent sembler à prime abord opposées. En effet, nous avons pu constater à l'aide des références utilisées dans cette étude que nombre d'auteurs ont tendance à confronter les deux médiums dans leurs similitudes mais surtout, dans leurs différences et oppositions. Avec leurs concours, nous avons mis en œuvre cette étude afin de faire ressortir leur alliage dans ce film d'Agnès Varda. Nous ne nous sommes guère attardés sur une étude approfondie de chacun des films de la cinéaste faute d'espace et de la nécessité de faire des choix. Néanmoins, force est de constater que malgré le moment précoce dans sa carrière, rappelons que *Salut les Cubains* fut réalisé en 1962, ce film regroupe une facture et des thèmes caractéristiques de ses œuvres futures. La fusion de la photographie et du cinéma traverse sa carrière, de 1957 à aujourd'hui. Au-delà du cinéma, Agnès Varda crée de l'art. Alternant ses films, elle continue de présenter des œuvres d'art dans des institutions artistiques¹⁴⁸. Elle considère en effet la tridimensionnalité de l'installation, justifiant ainsi son passage de l'écran de cinéma à l'installation muséale.

¹⁴⁸ Antoine De Baecke, « La photo est pour moi un film arrêté », *Libération*, mercredi, 7 juillet 2004, cahier cinéma, p. 9.

Si son cinéma est ponctué de photographies, ses œuvres photographiques et vidéographiques ont pour questionnement récurrent le mariage de l'image fixe et de l'image animée. Dans une entrevue accordée à *Libération*, la cinéaste se prononce sur sa volonté d'amalgamer les deux formes de l'image.

Quand je tourne, je suis photographe! Les photos restent très importantes dans mes films. J'aime parler sur mes photos, c'est ma manière de donner du mouvement à l'image fixe. Toute photo est pour moi un film arrêté, la commenter, la raconter, c'est dire ce qu'il y a avant et après la photo, autour d'elle, donc lui rendre le mouvement du cinéma¹⁴⁹.

Cette recherche nous aura permis de saisir la volonté de la cinéaste de briser les frontières, quelles qu'elles soient : amalgame entre fiction et réalité, entre la mise en scène et le direct, entre l'homme et la femme, entre le public et le privé et bien sûr entre la photographie et le cinéma. Il ne s'agit plus de comprendre et de relever les différences entre l'une et l'autre de ces dichotomies, il s'agit plutôt de les imbriquer l'une dans l'autre afin de comprendre que chacune est comprise dans l'autre. Elle en est à la fois l'origine et la descendance. L'une est intrinsèquement l'autre. Outre *Salut les Cubains*, Agnès Varda a présenté dans son coffret, *CinéVardaPhoto* deux autres court-métrages où il est question de photographies. Le titre de ce recueil est d'ailleurs emblématique de sa démarche.

Le sujet de la photographie, lorsqu'il est central dans l'œuvre filmique, impose une structure spécifique à l'écriture cinématographique. Cette structure est déterminée par les concepts de sémiologies, d'intermédialité et de représentation de l'événement tels que nous les avons décrits au cours de ce mémoire. S'y rajoute l'aspect psychanalytique, qui bien qu'inconscient, conduit à cette structure cinématographique.

¹⁴⁹ Antoine De Baecque, « La photo est pour moi un film arrêté », *Libération*, mercredi, 7 juillet 2004, cahier cinéma, p. 9.

Nous avons ainsi saisi toute l'importance de l'intermédialité dans ce film et dans l'œuvre complète de la cinéaste. Agnès Varda a souvent envie d'intégrer l'image fixe à l'image mouvante, en raison de ses débuts dans la photographie. L'analyse formelle de l'œuvre en lien avec l'intermédialité nous permet de comprendre que nous sommes dans l'essai cinématographique plus que dans tout autre forme vidéographique. Le sujet du film n'est pas fixe, il est résultant du regard porté sur lui. Son indépendance face à une narration dite classique lui permet d'inventer sa propre diégèse. La façon dont Agnès Varda filme le directe sonde et renouvelle les stratégies documentaires de l'époque.

S'inscrivant en totale concordance avec le mouvement de la Nouvelle Vague, elle se réclame du réel en naviguant entre le documentaire et la fiction, brouillant l'appartenance à l'une ou à l'autre de ces catégories. En arrimant le film et la photographie, elle consigne *Salut les Cubains* dans une modernité cinématographique, tel que démontrée par ses divers traitements de l'image juxtaposés aux éléments du langage cinématographique. La Nouvelle Vague étant à cette époque aux débuts de ses expérimentations, Agnès Varda en constitue résolument l'avant-garde.

En invoquant la sémiologie, nous avons pu saisir la façon dont la photographie module l'écriture cinématographique de la cinéaste. Nous avons ainsi constaté l'autonomie de l'image photographique et de son signifié présent dans la trame filmique. Réciproquement, la modulation du film par la photographie impose au cinéma de se montrer sous sa propre spécificité, sous ses propres signifiés. « Les deux saisies de la vie, l'une immobile et muette, l'autre mouvante et parlante ne sont pas ennemies mais différentes, complémentaires même. La photographie, c'est le mouvement arrêté, ou le mouvement intérieur immobilisé. Le cinéma, lui, propose

une série de photographies successives dans une durée qui les anime¹⁵⁰. » Dans *Salut les Cubains*, c'est précisément cette idée du cinéma qui est exploré et mise en pratique. Ce sont ces deux réalités, ces « deux saisies de la vie » comme les nomme la cinéaste, qui tentent de se réconcilier dans cet essai, une sorte de mariage de deux façons de concevoir le monde, la vie. Un peu plus loin dans son livre *Varda par Agnès*, elle explicite la façon dont elle s'y prend pour réussir cet amalgame : « Il y a une autre façon de mélanger les deux visions, c'est de re-filmer des photographies. Ajouter à l'image fixe la proposition de la regarder selon une durée déterminée. Faire vivre ce qui est fixe par la vie du regard.¹⁵¹ » Le regard tel que nous l'avions précédemment défini à l'aide de l'approche psychanalytique, est double. Il est à la fois celui de la cinéaste et le nôtre. Il est celui de la cinéaste par rapport à cette proposition qui suppose l'intention de l'artiste, soit d'animer ces photographies. En regardant l'objet à photographier, elle prémédite son animation future en s'imposant la prise successive de clichés. Le regard devient nôtre lorsque le spectateur regarde les photographies se succéder à l'écran. Tant une proposition physiologique que phénoménologique, Varda situe l'animation des photographies dans le regard du spectateur. Ces photographies sont fixes, malgré leur succession. Notre regard les rend mouvantes. De plus, le mouvement n'est pas continu, il est plutôt saccadé, malgré cette impression de continuité, les prises de vue sont assez espacées dans le temps, rompant définitivement avec la fluidité du mouvement.

L'approche psychanalytique a ouvert la voie à une analyse de *Salut les Cubains* en rapport avec la lecture cinématographique, phallogocentrique de l'époque. Elle nous a permis en plus de considérer les parallèles entre l'appareil psychique et l'appareil photographique. Chaque étape de la prise photographique répond à une visée, consciente ou inconsciente, de son créateur. Cette façon de considérer le monde

¹⁵⁰ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994, p. 29.

¹⁵¹ *ibid.* p.68.

nous invite à interpréter le regard que la cinéaste pose sur cette société qu'elle photographie. *Salut les Cubains* se veut un témoignage.

La présence de ces images immobiles à l'intérieur d'une trame filmique fascine le spectateur. Agnès Varda, d'un point de vue psychanalytique, est créatrice et spectatrice de ces images. L'inscription de l'appareil psychique de la réalisatrice par l'appareil photographique module l'écriture cinématographique en la rendant plus subjective. Elle en articule aussi la réception.

Son passé de photographe au Théâtre National de Paris, tel que mentionné en introduction, la suivra dans toutes ses œuvres. Il explique en partie la présence du médium photographique dans ses films et son engagement dans les arts visuels. Elle ne dresse ainsi aucune hiérarchie entre la photographie, le cinéma et la vidéo. « les trois ont en commun le même désir : inviter le spectateur à venir voir, puis à regarder, puis à être ému¹⁵². » Cette courte carrière au TNP pourrait aussi nous renseigner sur l'inclusion de la réalité dans les œuvres de fiction ainsi que la recherche de vérité et l'aspect documentariste dans le film *Salut les Cubains*. « Je cherchais à faire une ou des images qui représentaient chaque pièce. « Trouver l'angle », comme disent les journalistes. Moi je disais : « Trouver des images évocatrices. »¹⁵³. » Elle nous rassure alors sur le caractère foncièrement subjectif du film et sa captation de Fidel Castro. Nous avons avancé qu'elle ne considérait Cuba, au moment de son film, que sous l'angle festif et joyeux de la révolution, en omettant les dissidences politiques déjà présentes. Agnès Varda ne s'en défile pas.

¹⁵² Philippe Azoury, « Trouver des images évocatrices », *Libération*, samedi 22 et dimanche 23 décembre 2007, <http://www.liberation.fr/week-end/0101118394-trouver-des-images-evocatrices>.

¹⁵³ *Ibid.*

Rejoignant ce qui fut précédemment avancé par l'approche psychanalytique, Agnès Varda fait des œuvres personnelles, qu'elles soient cinématographiques, photographiques ou vidéographiques.

Les photos appellent au commentaire ou à l'analyse du regard ou rejet, ou etc. La photo n'existe que par celui qui la regarde. Même les photos les plus chargées de sens ne sont qu'une représentation du sujet. Le film, lui, est la représentation en continuité, pendant le temps de la vision, d'un projet de l'auteur et du réalisateur. Un film est fait d'images, mais aussi de dialogues, de musique, d'informations et de rebondissements. Le spectateur est entraîné par cette proposition continue. Et ce n'est qu'après la vision qu'il y a réflexion, compréhension ou pas et commentaire. Cette différence m'intéresse et m'a poussée à faire des films sur des photos¹⁵⁴.

Nous pourrions avancer que *Salut les Cubains* s'inscrit dans cette réflexion sur le temps. Elle anime des photos, des souvenirs d'une époque, qui sans le mouvement, seraient condamnés à pâlir et à être oubliés avec le temps. En intégrant la photographie dans le cinéma, Agnès Varda sonde la définition même des images. L'apport au temps constitue la base même de notre étude sémiologique. Leur réception, telle qu'elle le préconise, nous a donné la porte d'entrée à une analyse psychanalytique. Finalement, son compte-rendu de la société cubaine au lendemain de sa révolution nous a permis de jauger de son apport subjectif à l'événement et plus globalement, à l'histoire. Le film documentaire couvre l'image du présent, des survivances du passé et utilise la mémoire des sociétés.

En dégageant de *Salut les Cubains* la représentation de l'événement, ici la post-révolution cubaine, nous avons admis que la cinéaste se détache du film historique en proposant un essai cinématographique qui suppose une vision historique de l'événement rendu tout en laissant libre cours à l'inclination subjective de la réalisatrice. En intégrant des images d'archives, Agnès Varda réitère sa volonté de

¹⁵⁴ Olivier Pierre, « Entretien avec Agnès Varda à propos d'Ydessa, les ours, etc... », *FIDMARSEILLE*, 3 juillet 2004, p.1.

filmer le réel. Celui-ci étant ici photographique, l'image acquiert le double statut de document et de souvenir personnel. En animant les photographies, c'est aussi l'histoire qui y est dynamisée.

Ainsi que le ferait une œuvre d'art, *Salut les Cubains* nous positionne par rapport à ces questionnements invoquées par l'histoire, les rapports qu'entretiennent la réalité et la fiction, ainsi que notre rapport à l'image. Nous sommes ainsi tentés de considérer *Salut les Cubains* en tant qu'œuvre d'art, autonome, sans l'appuyer sur une classification cinématographique. Une étude ultérieure pourrait sonder la réception d'une telle œuvre et sa viabilité dans une institution artistique. Plus que sur l'écran de cinéma, il serait intéressant d'étudier sa phénoménologie artistique. Nous laisserons le mot de la fin à la cinéaste : « *Salut les Cubains* est mon adieu à la photographie¹⁵⁵. »

¹⁵⁵ Antoine De Baecque, « La photo est pour moi un film arrêté », *Libération*, mercredi, 7 juillet 2004, cahier cinéma, p. 9.

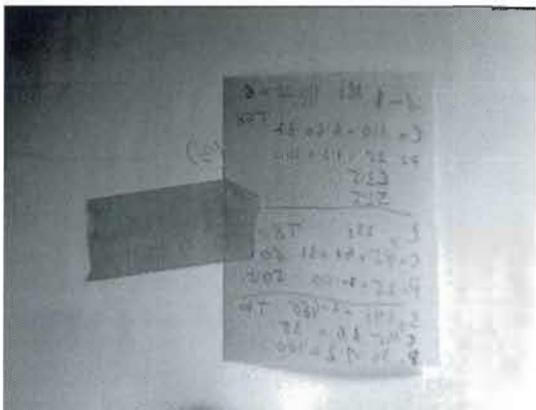
APPENDICE A

PHOTOGRAPHIES PRISES À LA MAISON DE PRODUCTION CINÉ-TAMARIS (MAISON DE PRODUCTION D'AGNÈS VARDA)



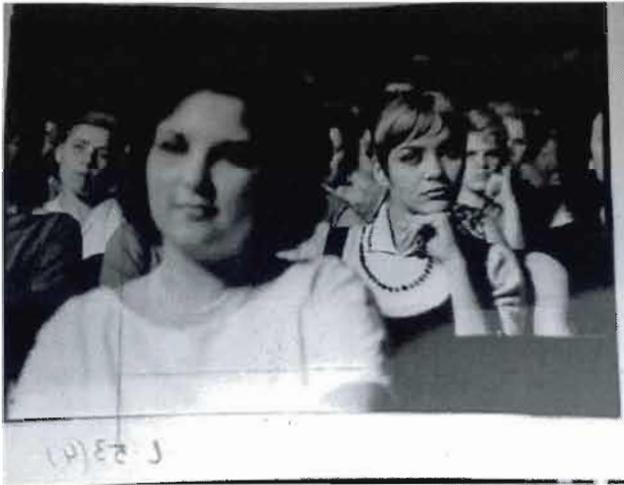
- 1- Boîtier (1/32) contenant les photographies ayant servi au film de *Salut les Cubains*.





2- Notes à l'arrière d'une photographie (Sur le dessus dans la photographie ci-dessous). Elles indiquent l'ordre de l'image dans le film. Il est toutefois à noter que toutes les photos ne sont pas dotées de telles notes.





3 - Photographie témoignant du recadrage effectué par Agnès Varda. (le trait rouge).



4 - Suite de photographies de Salma Diaz. Leur succession à l'écran aura pour effet de créer du mouvement dans l'image.



Photographie provenant d'une revue. Le découpage sur cette photo témoigne de la nature archivistique de cette image.

APPENDICE B

LES BOÎTIERS : LES PHOTOGRAPHIES DE *SALUT LES CUBAINS*

Toutes les photographies sont classées dans des boîtes «Kodak Papier Photographique» chacune portant un titre. Ces titres réfèrent à des séquences dans le film :

Cuba – Chapeaux – Hommes
Cuba – Cha Cha Cha
Cuba – Danses
Cuba – Cigares – Barbes – Chapeaux – Hommes
Cuba – Rues, Maisons
Cuba – De Santiago
Cuba – Loterie
Cuba – Bola de Nivare
Cuba – Hemingway
Cuba – Dimanche
Cuba – Benny More
Cuba – Dessins
Cuba – Benny More
Cuba – Cha-Cha – La Rue
Cuba – Divers
Cuba – Bembe
Noirs – Cuba
Cuba – Pittoresque Classique
Cuba – Miliciennes
Cuba – Campagne – Paysans
Cuba – Expos Photos
Cuba – Fidel Foules
Cuba – Ville USA + Western
Cuba – Gatti. Cristobal
Cuba – Benny More
Cuba – Intellectuels Artistes
Cuba – Musique + Concerts
Cuba – Organo de Mavanillo
Granma – Cuba
Cuba – Expo – Paris

Cuba – Ganissnes

DESCRIPTION DES PHOTOGRAPHIES

Toutes les photographies (95%) portent des notations en bas à droite ou à l'arrière de la photo. Exemple : Cuba L165(3)

Certaines photos en comme notation : Cuba+L + nombre, d'autres sont accompagnées d'un chiffre entre parenthèses.

Les numéros entre parenthèses définissent l'ordre de la même photo dans le montage. Exemple : L165(1), L165(2), L165(3).

Dans chacune des boîtes, nous retrouvons plusieurs doubles, plusieurs photos de la même pose.

Certaines photos sont découpées et leurs retailles conservées dans la boîte.

Parfois, le découpage est effectué à l'aide d'un crayon rouge sur la photo directement.

Les formats des photos varient. Elles sont parfois très grandes (8½ X 11 ou 4 X 6).

Lorsqu'on compare certaines séries de photographies sur papier à leur apparition dans le film, on se rend compte que Varda ne respecte pas toujours l'ordre qu'elle-même leur a attribué sur papier. Ce qui a pour effet d'affirmer encore une fois l'importance et la prépondérance de son intuition sur un quelconque travail préparatif.

Lors du visionnement du film, plusieurs photographies soulèvent un questionnement quant à leur source : archives, journalisme ou ont-elles été prises par Varda?

Dans une des boîtes, nous retrouvons une photographie sur papier de magazine découpée aux contours de sa protagoniste. Nous retrouvons en effet cette photo dans le film, dans un traitement indifférencié des autres. C'est la seule photo provenant d'un support journalistique qui fut trouvée dans les boîtes contenant les photos. Ceci nous permet de justifier le mélange de plusieurs sources photographiques et leur traitement indifférencié. Agnès Varda re-photographie les photos avec son Leïca, ce qui donne un résultat esthétique similaire pour toutes les photos, quelques soient leurs sources.

APPENDICE C

UNE ENTREVUE AVEC AGNÈS VARDA

Kawthar Grar : Quel est le statut de la photographie dans *Salut les Cubains*? Pourquoi avoir choisi de photographier pour refilmer, plutôt que de filmer dès le début?

Agnès Varda : Invitée à Cuba, je n'avais aucun financement pour tourner même en 16 mm. Je pouvais donc faire des photos en pensant, dès mon arrivée à Cuba que je refilmerais, parfois en séries.

KG : *Salut les Cubains* est un film que l'on décrit composé uniquement de photographies, pourtant, le générique est présenté par des images en mouvement continu, avec quelques arrêts sur image, quelle est la raison d'un tel choix, de ce mouvement continu?

AV : Oui le générique est filmé à Paris, Place St Germain où avait lieu une exposition de photographies de Cuba : bonne introduction.
Les arrêts sur images permettent d'identifier (éventuellement William Klein, Joris Evens, Alain Resnais, Jacques Demy et moi).

KG : Est-il juste de considérer *Salut les Cubains* en tant que métaphore de l'histoire du cinéma et de son avènement (par le traitement de l'image, la déconstruction du mouvement à la Marey...) ou est-ce une réflexion sur la photographie? ou les deux?

AV : Un spectateur peut voir dans *Salut Les Cubains* les métaphores qu'il veut... Le procédé de refilmer des images fixes mais un peu séparées dans le temps recrée un effet de cinéma saccadé, « à l'ancienne ». C'était le seul procédé correspondant au budget possible !

KG : Comment expliqueriez-vous la synchronicité apparue dans les années soixante où il y a une explosion de l'usage de la photographie dans l'écriture cinématographique, notamment *La Jetée*, réalisé la même année que *Salut les*

Cubains, Blow up quatre ans plus tard ainsi que dans plusieurs films de la Nouvelle Vague?

AV : C'est aux cinéphiles et critiques et étudiants d'étudier les correspondances et synchronisations entre les films d'une même époque.

KG : Maintenant que le Leader Maximo est en fin d'exercice politique, est-ce que *Salut les Cubains* peut renouveler notre regard sur la situation politique de Cuba? Est-ce que ce film peut prendre un sens particulier maintenant que le chapitre Castro se referme sur lui-même?

AV : Le film *Salut Les Cubains* est daté de 1962. On ne peut que le regarder comme un témoignage de cette époque là.
Plus de quarante ans plus tard quoi qu'il arrive à Cuba et aux Cubains, le témoignage reste.

KG : Vos oeuvres sont constamment truffées de divers langages appartenant à différents médiums : photographie, peinture, cinéma... Vous interchangez la spécificité de ces médiums dans presque toutes vos productions. Est-ce une volonté ou une réflexion sur l'interdisciplinarité ou tout simplement un plaisir à abolir des frontières?

AV : Heureusement que les artistes se permettent de suivre avec plaisir le fil de leur inspiration, idées, caprices, réflexions diverses et goût pour différents médium.
Il s'agit toujours de proposer à d'autres –les regardeurs- une vision du monde et des situations.
Partager mon regard avec eux.

QUESTIONS SUR LE TOURNAGE DE *SALUT LES CUBAINS*

KG : Comment s'est constituée l'écriture des commentaires en voix-off (avant le montage des photographies, en même temps...)?

AV : Les commentaires, je les pré-écris quelquefois mais je les travaille au montage au point de changer le commentaire à cause du montage ou le contraire.

KG : De quelle façon s'est constitué le choix des photographies (1800 sur 4000) ?

AV : J'ai choisi d'après le projet, le travail passionnant du montage les associations d'idées ou d'images. C'est le

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Anzieu, D. et coll. *Art et fantasme*. Coll. « L'or d'Atalante ». Paris : Champ Vallon, 1983, 253 p.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 1964, 285 p.
- Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 1982, 192 p.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma*. Coll. « 7^e art ». Paris : Cerf, 1958, 372 p.
- Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia, 2003, 79 p.
- Bellour, Raymond. *L'entre-images, photo, cinéma, vidéo*. Paris : La Différence, 1990, 374 p.
- Campany, David. *The Cinematic*. Londres : Mit Press, 2007, 221 p.
- Castant, Alexandre. *La photographie dans l'œil des passages*. Paris : L'Harmattan, 2004, 128 p.
- Chevassu François. *L'expression cinématographique : les éléments du film et leurs fonctions*. Coll. « Cinéma Permanent ». Paris : Editions Pierre Lherminier, 1977, 251 p.
- Comolli, Jean-Louis. *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*. Coll. « Côté Cinéma ». Paris : Yellow Now, 2002, 219 p.
- Daney, Serge. *L'exercice a été profitable, Monsieur*. Paris : POL, 1993, 372 p.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel, 1967, 175 p.
- Delage, Christian. *Le cinéma devant l'histoire*. Coll. « Collections : Vertigo; no 16 ». J.-M. Place, Paris, 1990, 190 p.

- Deleuze, Gilles. *L'Image-mouvement*. Collection « Critique ». Paris : Éditions de Minuit, 1983, 298 p.
- Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. Collection « Critique ». Paris : Éditions de Minuit, 1985, 378 p.
- Delmeulle Frédéric, Dubreuil Stéphane et Lefebvre Thierry. *Du réel au simulacre : cinéma, photographie et histoire*. Paris : L'Harmattan, 1993, 205 p..
- Delord, Jean. *Roland Barthes et la photographie*. Michigan : Université du Michigan, Créatis, 1981, 161 p.
- De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Coll. « Grande bibliothèque Payot ». Paris : Payot, 1972, 520 p.
- Dormoy, Nadine et Lazar Liliane. *À chacun sa France*. Californie : P. Lang, 1990, 76 p.
- Dubois, Philippe. *L'acte photographique*, Paris-Bruxelles : Nathan-Labor, 1990, 309 p.
- Duras, Marguerite et Porte, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris : Éditions de Minuit, 1977, 103 p.
- Ferro, Marc. *Analyse de film, analyse de société : une source nouvelle pour l'histoire*. Paris : Hachette, 1975, 161 p.
- Fiant, Antony, Hamery Roxane, Thouvenel Eric. *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Paris : PU Rennes, 2008, 257p.
- Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse au-delà du principe du plaisir ; Psychologie collective et analyse du moi ; Le moi et le soi ; Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*. Paris : Payot, 1948, 250 p.
- Fraser, Marie. *Explorations narratives*. Montréal : Le mois de la photo à Montréal, 2007, 394 p.
- Freud, Sigmund. *L'Interprétation des rêves*. Coll. « Œuvres complètes de Freud ». Paris : P.U.F, 2003, 759 p.

- Gingras, Nicole. *Les images immobilisées, procéder par impressions*. Montréal : Guernica, 1991, 155 p.
- Groupe μ . *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*. Paris : Éditions du Seuil, 1992, 504 p.
- Horak, Jan-Christopher. *Making images move, photographers and avant-garde cinema*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1997, 297 p.
- Ishaghpour , Youssef. *D'une image à l'autre, la nouvelle modernité du cinéma*. Paris : Denoël / Gonthier, 1982, 309 p.
- Kracauer, Siegfried. *History : The Last Things before the Last*. New York : Oxford University Press, 1969, 320 p.
- Lauzon, Jean. *La photographie malgré l'image*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2002, 224 p.
- Lherminier, Pierre. *L'art Du Cinéma*. Paris : Éditions Seghers, 1960, 631 p.
- Le Maître, Barbara. *Entre film et photographie : essai sur l'empreinte*. Saint Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2004, 153 p.
- Liotard, Jean-François. *La condition post-moderne*. Paris : les Éditions de Minuit, 1979, 109 p.
- Metz, Christian. *Le signifiant imaginaire*. Coll. « Choix Essais ». Paris : Christian Bourgeois, 2002, 370 p.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Coll. « Esthétique ». Paris : Klincksieck, 2003, 220 p.
- Montebello, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Coll. « Philosophie et cinéma ». Paris : Vrin, 2008, 138 p.
- Michals, Duane. *Photographies* préfacé par Renaud Camus. Paris : Centre national de la photographie, 1983, 144 p.
- Mitry, Jean. *Esthétique et Psychologie du cinéma*. Vol.1, Paris : Éditions universitaires, 1963, 526 p.

- Ravel Emmanuelle. *Maurice Blanchot et l'art au XX^{ème} Siècle: une esthétique du désœuvrement*. Amsterdam, New York : Éditions Rodopi, 2007, 197 p.
- Royoux, Jean-Christophe. « Remaking cinema. Les nouvelles stratégies du remake et l'invention du 'cinéma d'exposition' », *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*. Bruxelles : La Lettre volée, 2001, 235 p.
- Sanders Pierce, Charles. *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil, 1978, 262 p.
- Smith, Alison. *Agnès Varda*. Manchester : Manchester University Press, 1998, 240 p.
- Tisseron, Serge. *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*. Paris : Les Belles Lettres, 1996, 187 p.
- Varda, Agnès. « 3 questions sur : Photo et Cinéma ». *Photogénies*. N° 5, Centre National de la Photographie, 1984.
- Varda, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1994, 285 p.
- Yagil, Limor. *L'homme nouveau et la révolution nationale de Vichy (1940-1944)*. Coll. « Histoire ». Villeneuve d'Ascq : France Presses universitaires du Septentrion, 1997, 382 p.

Actes de colloque

- Bastide, Bernard. *La cinéphotographie d'Agnès Varda : Acte du colloque De la photographie au cinéma, quelles passerelles ?*, Ajaccio, Centre régional de documentation pédagogique de Corse, 2004, 59 p.

Articles de périodiques

- About, Ilse et Clément Chéroux. « L'histoire par la photographie ». *Études Photographiques* (Paris), no.10, novembre (2001), p.8-33.
- Altman, Rick. « Penser l'histoire du cinéma autrement: Un modèle de crise ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. numéro spécial: *Cinéma, le temps de l'Histoire*. n° 46, avril – juin (1995), p. 65-74.

- Bellemare, Denis. « Cinéma et Intermédialité ». *Protée*, vol.28, no 3, 2000, p 85-87.
- Capdenat, Constance. « Les enfants terribles de la nouvelle vague ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, numéro spécial: *Les générations*, n° 22, avril – juin (1989), p. 45-51.
- Clay, Jean. « Une cinéaste vous parle : Agnès Varda ». *Réalités*, N° 195. avril (1962).
- Coissac, Michel. « Histoire du cinématographe ». *Isis*, Vol.9, no. 1. février (1927), p. 125-127.
- Dort, Bernard. « Un cinéma de la description ». *Artsept*, no. 2, avril-juin (1963), p. 125-130.
- Ferro, Marc. « Un film, une contre-analyse de la société? ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, volume 28, n°1, 1973, p. 109-124.
- Genette, Gérard. « Frontières du récit ». *Persée*, Vol.8, No 8, 1996, pp 152-163.
- Guerreschi, Jean. « Territoire psychique, territoire photographique ». *Les cahiers de la photographie*, no.14, 1984, p. 64-74.
- Groupe μ . « L'iconique et le plastique. Sur un fondement de la sémiotique visuelle ». *Revue d'Esthétique*, vol 1324, 1979, p. 173-192.
- Joan Rivière. « La féminité en tant que mascarade ». *Études psychanalytiques*, Paris : Seuil, 1994, p. 197-213.
- Leutrat, Jean-Louis. « Histoire et cinéma Une relation à plusieurs étages ». *Le Mouvement social*, no.172. juillet – septembre (1995), p.39-50.
- Metz, Christian. « Photography and Fetish ». *October*, vol. 34. automne (1985), p. 81-90.
- Royoux, Jean-Christophe. « Cinéma d'exposition : l'espace de la durée ». *Art Press*, n° 262, novembre (2000), p.36-41.
- Véray, Laurent. « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? ». *1895 Revue de l'association française de l'histoire du cinéma* (Paris), no.41, octobre (2003), p.71-83.

Articles de journaux

Azoury, Philippe. « Trouver des images évocatrices ». *Libération*, samedi 22 et dimanche 23 décembre 2007, <http://www.liberation.fr/week-end/0101118394-trouver-des-images-evocatrices>

De Baecque, Antoine. « La photo est pour moi un film arrêté ». *Libération*, mercredi, 7 juillet 2004, cahier cinéma, p. 9.

Pierre, Olivier. « Entretien avec Agnès Varda à propos d'Ydessa, les ours, etc... ». *FIDMARSEILLE*, 3 juillet 2004, p.1.

Dictionnaire

Aron, Paul. Saint-Jacques Denis. et Viala Alain. (sous la dir. de). *Le Dictionnaire du littéraire*. Coll. « Quadrige Dicos Poche ». Paris : Presses Universitaires de France – PUF, 2004, 654 p.

Films

Antonioni, Michelangelo. *Blow up*. Film 35 mm, couleur, 111 minutes. Bridge films. 1966.

Godard, Jean-Luc. *À bout de souffle*. Mono 35 mm, noir et blanc, 89 min. SNC, Imperia Films, Les Productions Georges de Beauregard. 1960.

Godard, Jean-Luc. *Le Petit Soldat*. Mono 35 mm, noir et blanc, 84 min. Les Productions Georges de Beauregard. 1960

Eisenstein, Serguei, *Le cuirassé Potemkine*. 16 mm, noir et blanc, 57 min, S.I. Russia, 1925.

Federico Fellini. *Huit et demi*. Mono 35 mm, noir et blanc, 138 min. Angelo Rizzoli. 1963.

Frankenheimer, John. *The Manchurian Candidate*. Film 35 mm, noir et blanc, 126 min. MC Productions. 1962.

Hitchcock, Alfred. *Rear Window*. Film 35 mm, 112 minutes. Paramount Pictures. 1955.

Marker, Chris. *La Jetée*. Film 35 mm, noir et blanc, 28 min. Argos Films. 1962.

Resnais, Alain. *Nuit et Brouillard*. Film 35 mm, noir et blanc et couleur, 32 min. Anatole Dauman. 1956.

Resnais, Alain. *Hiroshima mon amour*. Film 35 mm, noir et blanc et couleur, 91 min. Samy Halfon, Anatole Dauman. 1959.

Truffaut, François. *Les Quatre Cent Coups*. Mono 35 mm, noir et blanc, 1h33. Les films du Carrosse, SEDIF. 1959.

Truffaut, François. *La Chambre verte*. Film 35 mm, couleur, 94 min. Les Films du Carrosse, 1978.

FILMS D'AGNÈS VARDA

Varda, Agnès. *Cléo de 5 à 7*. Film 35 mm, noir et blanc, générique : couleur. 90 minutes. Ciné-Tamaris. 1961.

Varda, Agnès, *Salut les Cubains*, Film 16 mm, noir et blanc, 28 min. Ciné-Tamaris. 1962.

Varda, Agnès. *Le bonheur*. Film 35 mm, couleur, 79 min. Ciné-Tamaris. 1965.

Varda, Agnès, *Black Panthers*, film 16 mm, noir et blanc, 28 mi. Ciné-Tamaris. 1968.

Varda, Agnès, *Ulysse*. Film 35 mm, couleur, 21 min. Ciné-Tamaris. 1982.

Œuvres

De Vinci, Léonard. *La Joconde*. 1503. Collection du Musée du Louvres à Paris

Hill, Gary. *Loop Through*. 2005. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

Lange, Dorothea. *Filipinos Cutting Lettuce, Salinas, California*. 1935.

Varda, Agnès. *L'Ile et Elle*. 2006. Installation vidéographique. Collection de l'artiste.

Sites Internet

Le Dictionnaire des Sciences Humaines, 2006 :

[http://www.puf.com/wiki/Autres Collections:Le dictionnaire des sciences humaine
s](http://www.puf.com/wiki/Autres_Collections:Le_dictionnaire_des_sciences_humaines)

L'Internaute :

<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/cinematographe>

Libération

<http://www.liberation.fr/week-end/0101118394-trouver-des-images-evocatrices>

Centre de recherche sur l'intermédialité

http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches_champ_principal.asp