

Visages, villages

Le colleur et la flâneuse

Réalisation : Agnès Varda et JR

Production : Ciné-Tamaris, Social Animals, Rouge International, Arches Films, Arte France Cinéma, 2016

Distribution : Le Pacte

1h29

Dès le générique, dessiné en ligne claire, *Visages, villages* joue cartes sur table : puisque l'ouverture nomme les six cents internautes donateurs qui en ont permis le financement, il va parler de choses et de gens *mis bout à bout*, d'une collecte moins solitaire mais aussi ramassante que *Les Glaneurs et la glaneuse*. Comment deux artistes de l'image vont-ils s'aboucher pour, fait unique dans la filmographie de Varda, co-réaliser ? Genèse du coup de foudre : leurs yeux se rencontrèrent... mais sous la forme d'yeux géants, photos de JR collées sur des containers, vus du train. Les yeux sont des organes sensibles pour l'octogénaire, qui voit de plus en plus flou. Beaucoup plus pensé que son ton badin ne le suggère, le voyage/montage doit sa réussite à sa puissance d'agglutinement du sens, et donc, il fera revenir les yeux, ceux d'Agnès Varda cette fois, photographiés par JR à la fin. Deux « histoires de l'œil » se sont rencontrées, et accommodées, pour construire un regard véritablement partagé. Ce « double aveugle » tend naturellement, comme par compensation, vers le plus-grand-que-nature : des portraits qui par leur netteté et leur taille font signe dans le paysage, s'y érigent en « totems » (le mot est prononcé), inévitables pour le regard. Le camion qu'utilise JR s'arrête régulièrement pour proposer aux habitants de poser et d'imprimer *illico* leurs effigies. JR, depuis des années, colle ces immenses clichés noir et blanc sur des murs disponibles, si leurs propriétaires acceptent ou s'ils sont désaffectés. *Visages, villages* : le titre ne dit pas autre chose que cette extension de l'individuel au lieu de vie collectif, de l'humain à l'urbain.

Collé-monté

Or chez Varda cinéaste, le cheminement n'est pas aussi simple que cet agrandissement, pour prendre un terme photographique. Presque tous les titres de ses films recouvrent toute image par une broderie langagière compliquée : allitérations (*Lions Love*), mots valises (*Documenteur, Murs, murs, La Cocotte d'Azur*), substitution d'un mot, son ou lettre à un autre (*Sans toit ni loi, L'Opéra-Mouffe, Salut les Cubains*). Le titre de *Visages, villages*, a donc un double sens, l'un pour JR (le visage aux dimensions des murs), l'autre pour Varda (le

plaisir d'une parophonie). Plutôt qu'un compagnonnage un peu mièvre entre un *hipster* et une grand-mère, le film met en scène la complémentarité mais aussi la tension de ces approches, la furie poétique de Varda menaçant parfois de sacrifier tout au calembour ou à l'archaïsme charmant (« le pain d'alouette » dont se régalaient la fille d'un mineur, tout sale car ramené du fond de la mine, ou les insultes tendres et bizarres de « moquassier » ou de « peau de chien »). Comme dans un essai de folkloriste (*Façons de dire, façon de faire* d'Yvonne Verdier), la parlure populaire devenue rare charrie avec elle des fragments de mondes perdus, trouant le tissu du témoignage. Elle déporte l'attention de la personne sur le mot, au gré d'une « cinécriture » parfois redondante, qui se sait telle, et qui en rajoute. JR, lui, passe de la chose à l'image-objet : une affiche en plusieurs morceaux, à imprimer, découper, coller à l'aide d'échafaudages, de seaux de colle. Dans ce duo battu par les vents, les portes closes et les arrêtés municipaux, JR a l'avantage d'allier vitesse d'exécution et goût de la matière qui « cimente » la rencontre. Quand Jeannine, dernière habitante d'une rue de coron du Nord, découvre un immense portrait de son visage sur la façade de sa maison, JR désamorce l'obscénité potentielle du don : « On a vidé son ballon d'eau chaude pour faire de la colle ! ». Sous un aspect mineur (un trait d'humour à peine drôle), c'est en fait une idée du rapport à l'autre et de sa mise en scène qui transparait : les robinsons du camion de *Visages, villages* n'ont rien à voir avec le Robin des bois François Ruffin qui sauve les pauvres de *Merci patron !* en leur décrochant par la menace un job chez Carrefour. Ici, même mis devant leur effigie gigantesque, les gens retrouvent leurs esprits pour parler d'eux-mêmes, souvent ravis et intéressés mais parfois déstabilisés (les femmes de dockers, que Varda a l'idée de faire poser dans les containers alors qu'elles ne sont jamais venues sur les docks) et critiques (la femme modeste devenue égérie de son village). Impossible de « donner la parole », ou, même avec des portraits gigantesques, d'héroïser les *petites gens*. L'image balaie la bien-pensance même si certains pensent qu'elle la véhicule.

Autre rapprochement immanquable (d'autant qu'un clin d'œil lui est fait dans le film) : les tournées du photographe Raymond Depardon, dont l'hagiographique *Journal de France* réalisé avec Claudine Nougaret mêlait un tour de France des sous-préfectures en camion, trépied-bon œil, et un reparcours aimant de son travail et de ses archives par la compagne et collaboratrice. La ressemblance de méthode (collaboration des passants, technologie mobile) masque une différence de projet cinématographique : chez Depardon, que ce soient les cadres fixes de *Journal de France* ou le principe qui préside aux *Habitants* (un camion-studio où sont filmées des conversations entre deux personnes), le film est le produit du dispositif. JR et Varda, malgré le caractère très écrit leur conversation off ou in, utilisent des outils semblables mais en mettant en scène le hasard. La rencontre prime sur le dispositif, de même que leurs célébrités respectives leur permettent d'estomper leurs egos artistiques. C'est le paradoxe de Varda, en miroir de l'anonymat de JR, que de tenir sa propre maison de production, de gérer les droits des films de Demy, de faire infatigablement la promotion de ses nouveaux films dans les médias, tout en ne se prenant jamais elle-même pour sujet de ses films. D'où l'effet de miroir avec JR enluneté. « Toi aussi ta coupe de cheveux c'est comme un costume », pointe-t-il à la femme aux cheveux bicolores (« parce que je ne voulais pas être blanche »). A un moment de *Visages, villages*, une tristesse sincère affecte Agnès Varda, elle frôle une intimité à peine partageable, mais elle n'en a cure. Chaque bifurcation spatiale, temporelle et émotionnelle sert de carburant. Sans hiérarchie : le souvenir d'une « grande » défunte

(Nathalie Sarraute, à qui Varda rendait visite dans sa maison de Chérance) ne se voit pas accorder plus de déférence qu'un vivant anonyme, de même qu'une tradition (conserver à un troupeau de chèvres ses cornes plutôt que de les brûler) n'est guère plus valorisée que la passion d'un paysan pour son « tracteur truffé d'informatique ». Le temps avance, les deux générations (il a 33 ans, elle 88) montent dans le même camion comme pour en accompagner l'avancée, contre le geste d'emmagasinage, de fixation inhérent à la photographie.

Ramasser, faire tenir ensemble, monter, et puis laisser tomber, lâcher prise : aucun des films de « la glaneuse » n'est absolument « lié », tout passe, comme la clocharde céleste en transit et transie de *Sans toit ni loi*, tout se décompose, de la carcasse de chèvre sur une plage dans *Ulysse* (1982) à la splendide photo, ici, de l'ami photographe Guy Bourdin prise par Varda et soudain ramenée à l'enfance dans le lieu le plus extraordinaire du film, bunker impressionnant par sa position intenable et sa forme de tête de cheval. Même la mort passe : ce n'est pas à elle qu'est consacrée la fin du film, on en parle en chemin, parce que la tombe de Cartier-Bresson est là, dans le plus petit cimetière possible, et que Varda en profite pour glisser qu'il n'aimait pas que l'on le tienne pour un partisan de « l'instant décisif » – même le déclic se voit ici dissous, déshéroïsé. Logiquement aussi, la grand-mère centenaire de JR ne sera pas la dernière visitée, et quant à un autre visité, grand cinéaste, il sera heureusement aux abonnés absents. Entre les petites gens de Ruffin et les grands hommes des *biopics*, *Visages*, *villages* touille, juxtapose les échelles (celles où monter pour coller, celles des images trop grandes), dépasse ce paradigme via l'*oversize*, pure dépense papetière, architecturale et symbolique. Difficile de croire que Varda, sétoise (« la mer toujours recommencée... »), l'auteure des *Plages d'Agnès*, soit surprise qu'une seule marée efface complètement le plus beau collage. Caractéristique fondamentale du *street art* des villes et des champs tout comme du défilement cinématographique, l'éphémère était au centre de *Murs, murs*, en 1980, le documentaire de Varda sur les peintures murales de Los Angeles. Dans une ville que la spéculation immobilière était en train de dévorer, les plus beaux murs peints (*murals*) disparaissaient détruits ou masqués. « Et ce *mural* final », disait Varda dans les dernières secondes du film en rappelant l'existence de la faille sismique californienne, « nous murmure un message : l'avenir, c'est peut-être une vague qui nous emportera ».

Charlotte Garson