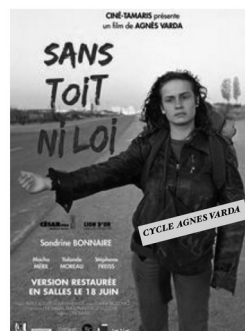


Hommage à Agnès Varda et à son film Sans Toit ni loi

Propos de Didier Boudinet
Pour la soirée au Ciné3@ube du 26-11- 2019.



CINE3@UBE
CINE-CLUB SANCEEN

MARDI 26 Novembre 2019 19H30

AUDITORIUM DE LA MAISON DU PATRIMOINE

Commentaires et débat Didier BOUDINET



TROYES
CHAMPAGNE
REUNION

Intermarché

Aube
LE DÉPARTEMENT

(Nota bene, j'avais laissé la veille à un des membres du comité de pilotage du cinéclub, sur son insistance, les notes de lecture qui n'étaient pas destinées à être lues publiquement par un autre que moi. Les voici quelque peu remaniées pour la ponctuation; celle-ci ayant été ornée pour la soirée d'illustrations en images fixes projetées sur l'écran, mais le propos fut ainsi stoppé net devant une centaine de personnes par l'organisateur, au moment où j'aborde Alexandre Astruc avec "« **Naissance d'une nouvelle avant garde**»... Cela 7 minutes environ après cette fin si symbolique du documentaire d'Arte, où la main de la réalisatrice découvre doucement un autoportrait de Rembrandt... Pour le 7^e art donc, 7 minutes pour Varda, et 7 minutes pour Boudinet, et sur le même plan culturel, Arte et Ciné3@ube alors... Merci pour la comparaison, (L.o.l.), c'est trop d'honneur ! Pourquoi m'avoir demandé en avril, puis confirmé en septembre après avoir repoussé l'échéance d'un mois, 1h d'animation sur le film et son autrice ? Je n'ai jamais eu encore l'explication du pourquoi cette censure ; vous en jugerez donc.)

Introduction.

Quand le comité de pilotage du Ciné3aube a demandé, en avril je crois, quelqu'un pour présenter ce mois d'octobre le film Sans Toit ni loi, je me suis proposé. À quel titre m'a t-on demandé ? Parce que je me sens particulièrement concerné par ce film, ai-je dit ; alors si vous voulez bien, nous verrons pourquoi, dans la seconde partie de mon exposé qui sera consacré à cette véritable **oeuvre d'art** qu'est le film de ce soir, mais d'abord, quelques mots sur le travail de cette **artiste plasticienne** et figure féminine de proue de la **Nouvelle vague** du cinéma français, Agnès Varda, décédée cette année 2019, au mois de mars, deux mois avant sa 91^e année.

Commençons par voir ce documentaire biographique de 7 minutes réalisé par Arte.

=> <https://youtu.be/TgsOW69JmvA>

Ce qui caractérise, je crois, cette Nouvelle vague, c'est l'expression « **Rive gauche** », qui désigne une attitude élitiste, poétique et populaire. C'est ce qu'exprimeront précisément les films de Jacques Demy, célèbre cinéaste lui aussi de cette Nouvelle vague de l'après guerre, et qui deviendra son époux en 1962 après trois années de concubinage, et après que le père de sa fille ait quitté Agnès Varda dès la naissance de Rosalie, qui deviendra costumière de scène, et cela peu avant sa rencontre avec le cinéaste issu des Beaux-arts de Nantes, au Festival du court-métrage de Tours.

Pour mieux comprendre l'esprit très important du couple Varda-Demy dans cette "Nouvelle vague", à travers l'expression "Rive gauche", qui prendra quelque peu une connotation politique, assez trompeuse en fait, ce petit rappel historique. A l'origine, l'expression viendrait du début du XIIe siècle, quand Pierre Abelard, le grand intellectuel chrétien, va initier les études du philosophe grec Aristote, et fonder en 1110 à Paris, dans le quartier dit de La montagne Sainte Geneviève, du côté gauche de la Seine, dans le sens du fil de l'eau donc, le premier collège qui, préfigurant l'Université de la Sorbonne, tente d'échapper à l'autorité épiscopale. C'est ce qui va provoquer l'année suivante, en 1111, la querelle des universaux, c'est à dire une dispute entre l'idée de réalisme et celle de nominalisme : la question de savoir si les choses existent dans d'une réalité extérieure, indépendante de notre esprit, ce qu'est le réalisme, ou faut-il que les choses soient nommées pour qu'elles aient leur consistance dans l'esprit en tant que concept, ce qu'est le nominalisme ... Nous verrons donc ainsi ce qu'évoque "Mon na !", (en deux mots, et invoquant Lisa...); l'affirmation d'un non par le nom même de l'héroïne du film de ce soir, Mona, joué par Sandrine Bonnaire.

Au XIIe siècle Pierre Abelard va ainsi devenir le grand initiateur occidental de la pensée grecque, celle qui, (selon Jean Pierre Vernant dans son livre en 2002 "Les origines de la pensée grecque"), va permettre d'agir sur les hommes de façon positive, réfléchie et méthodique, comme Thales et les « physiciens » de Milet, dans une volonté d'organiser la cité selon des rapports d'égalité, de symétrie et de réversibilité, plutôt que de transformer la nature selon l'ordre d'un demiurge tout puissant, d'un roi divin, avec une classe de scribes et de nobles guerriers, et qui concentrent tous les pouvoirs. C'est aussi ce rapport fraternel et marital, (ou matriarcal selon et dans la suite de Khayyam et je crois, aussi Salomon de Troyes dit Rachi), qui va marquer les amours dits « courtois » entre Pierre Abélard et la grande intellectuelle traductrice, elle aussi, de l'arabe littéraire, (c'est à dire issu d'Al Andalus, dans la suite de la cité « cordouane » d'Al Zahira du calife Almanzor, dit « le champion du djihad » et grand spécialiste des biens de mainmorte), Héloïse d'Argenteuil qui traduit aussi le latin, le grec et l'hébreu : prouesse intellectuelle plutôt rare à l'époque chez une femme. Elle sera la mère du fils d'Abélard qu'elle baptisera Astrolabe, du latin signifiant « le preneur d'astres », et qui deviendra l'abbé de l'Abbaye cistercienne d'Hauterive, maintenant en Suisse, peu après qu'Héloïse, sa mère, soit devenue, elle, l'abbesse de l'Abbaye du Saint Esprit, dite du Paraclet, dans l'Aube, à côté de Romilly sur Seine. (Paraclet, le mot vient du grec parakalein « appeler à son secours », d'où paraklétos, « défenseur, intercesseur, et consolateur ». Il est à noter ainsi que dès la génération suivant celle d'[Héloïse](#), se répand une véritable éthique de la paraclèse, c'est à dire de la Consolation du Saint Esprit. Ethique bannie de l'[Église](#) et donc de l'esprit du [latin](#), qui se propage par l'intermédiaire de la musique et de la poésie en langue vulgaire, (la langue qu'utilisait aussi Rachi pour traduire l'hébreu), dans les cours princières à travers l'idéal courtois, dit aussi Fol amour. Cela dans l'esprit où la bien-aimée, aussi inaccessible que désirable, est chantée comme une consolation de l'âme. A cette époque,

les Cathares, les « [Bons chrétiens](#) », excluant tout [intermédiaire clérical](#), vont faire, eux, du [Paraclet](#) l'objet de leur rituel principal, le Consolamentum, que ces « Parfaits », c'est à dire ces « accomplis », vont alors demander juste avant de s'engager à mourir...

Il s'agit donc de cette idée tardive et quelque peu spéciale, dite « courtoise » de l'amour, dont Mathieu, le fils qu' Agnès Varda aura avec Jacques Demy en 1972, sera le fruit.

Acteur fétiche de sa mère, et lui-même cinéaste. Ses deux parents seront aussi, à 51 ans intervalle, lauréats de la récompense la plus prestigieuse du Festival de Cannes.

Et c'est aussi dans cette distanciation commune et courtoise qu'ils envisageront leur travail de cinéastes, chacun de leur côté, Agnès Varda dans son atelier du 86 de la rue Daguerre, adresse où il vivent en couple, et hautement symbolique pour ces artistes plasticiens. Elle est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Paris, photographe certifiée de l'école de la rue de Vaugirard, diplômée d'Histoire de l'Art à l'École du Louvre, et sera dès le départ la photographe attitrée de Jean Vilar, le directeur du prestigieux Festival de théâtre d'Avignon, et aussi du Théâtre national populaire (TNP). C'est donc dans cette maison alors délabrée du 14^e arrondissement de Paris, qu'elle va acheter pour la transformer en authentique maison de production autonome de films, sous le nom de Tamaris Films, pour produire en 1954 son premier long métrage, *La Pointe courte*, puis celui de Ciné-Tamaris en 1975 pour produire le *docu-fiction* en hommage à sa rue : « *Daguerréotypes* ». Maison qui n'a plus cessé depuis ses activités de production, puis de distribution, et enfin d'édition et distribution vidéos, cela, je pense aussi en hommage au daguerréotype, (l'appareil de l'artiste alchimiste et décorateur français Louis [Daguerre](#), véritable ancêtre en 1835 de l'appareil photo, car capable alors d'enregistrer et afficher de façon exploitable commercialement une image permanente).

Jacques Demy travaillera, lui de son côté, principalement avec le grand producteur des films de la Nouvelle vague, le marseillais Georges de Beauregard, accompagné par la musique du compositeur Michel Legrand, décédé, lui aussi cette année, en janvier 2019. En révélant en 2008 seulement la véritable cause du décès de son époux 18 ans avant : le sida, Agnès Varda confirme par sous-entendu, l'aspect bisexuel de ce fol-amour dit courtois, et qui va solidifier leur couple, et leur travail, lui sous le couvert de films en apparence colorés et chantants, mais qui montrent par exemples dans « *Une chambre en ville* », ou « *Trois places pour le 26* », un désir de fils d'ouvrier pour un élitisme grand-bourgeois, aristocratique, voir décadent, où les mères veuves sont baronnes, en réalité un univers extrêmement sombre où la figure du père est toujours, soit négative, soit absente, et où la mère vit seule avec sa fille. Et cet élitisme arthurien, c'est aussi ce qui va sous-tendre principalement l'œuvre d'Agnès Varda : la femme désirable et sexuée, dominatrice aussi, du moins indépendante et affirmée comme telle.

« **Naissance d'une nouvelle avant garde** » est le titre d'un article publié dans L'Écran français, du réalisateur existentialiste et ami de Boris Vian, Alexandre Astruc, à l'occasion de son premier court métrage en 1948: « *Ulysse ou les Mauvaises Rencontres* ». Il y revendique le style spontané de filmer selon une « *Camera stylo* », en décrivant une transformation du cinéma comme un moyen d'expression se suffisant à lui-même, dans une vision du cinéaste pleinement auteur de ses films, comme un écrivain l'est avec ses romans. C'est cette idée de « *Camera stylo* », alors purement conceptuelle, qui va aussi inspirer plus tard, en 1970, l'ingénieur et président du ciné-club de Grenoble, Jean-Pierre Beauviala, sur les conseils avertis de ses amis documentaristes et cinéastes [Jean Rouch](#), Jean-Luc Godard et Louis Malle, toujours à la recherche à l'époque de moyens de tournage plus légers et moins contraignants. Cela en collaboration aussi avec d'autres ingénieurs des studios de cinéma et d'audiovisuel du Groupe Éclair, (bien connu ici par son journal de l'Est-), pour réaliser une nouvelle caméra 16 millimètres, effectivement de la

taille d'un micro, la fameuse « Paluche ». Surtout, comme les innovations précédentes de la marque, elle va incruster elle aussi directement un timecode sur la pellicule au moment du tournage, permettant une synchronisation du son et de l'image grâce à un code horaire, nommé [Aatoncode](#). La paluche a notamment été utilisée à la fin des années 70 par les équipes de [Claude Lanzmann](#) pour filmer des anciens nazis en caméra cachée, lors du tournage de *Shoah*. La société Aaton exploitera ensuite en France le filtre mosaïque Bayer pour capteur numérique, constituée à 50 % de filtres [verts](#), à 25 % de filtres [rouges](#) et à 25 % de filtres [bleus](#), de sorte à imiter la physiologie de l'œil humain. En effet, la [perception](#) de la rétine humaine utilise des cônes M et L pendant la vision diurne, qui sont plus sensibles aux longueurs d'onde correspondant au vert...

Au début des années 50, Agnès Varda n'aura pourtant pas lu l'article d'Astruc, mais commençant sa carrière, elle va se situer ainsi à l'intersection des deux courants importants du cinéma français à l'époque : celui dont le manifeste de la « Camera stylo » d'Alexandre Astruc sera à l'origine, le Groupe des Trente, fondé en 1953, notamment avec Alain Resnais et Georges Franju, (à noter de ce dernier le très beau documentaire de 18 minutes, « Notre-Dame, cathédrale de Paris »), et le courant issu de la critique cinématographique avec notamment Jean-Luc Godard et Jacques Rivette. Elle réalisera aussi un documentaire, plus tard, en 1982, en mémoire à celui d'Alexandre Astruc, qu'elle nommera simplement Ulysse, et qui sera lauréat du [César du meilleur court-métrage](#) et présenté en sélection officielle au [Festival de Cannes 1983](#). A ses débuts, elle confiera aussi plus tard, s'être lancée dans le métier après la lecture d'un autre Ulysse, roman de James Joyce en 1920, publié à Paris en 1922 où les sujets vont de la mort à la vie, en passant par le sexe, l'art, et l'intégrisme religieux, utilisant le processus du courant de conscience, qui consiste à décrire le point de vue des personnages en donnant le strict équivalent de leur processus de pensée ; et considéré comme l'un des romans les plus importants de la littérature moderne, bien qu'il fut totalement censuré pour obscénité aux USA jusqu'en 1934. Le roman est rythmé par trois parties nommées chacune par des noms empruntés à l'Odyssée, à savoir la *Télémaque*, l'*Odyssée* et le *Nostos*, en métaphore de la journée, respectivement traduits par *Aurore*, *Matinée* et *Minuit*. (Et c'est aussi le même type de processus, le courant de conscience du sujet en lui-même, qui sera utilisé dans ce « road-trip » à la Jacques Kérouac qu'est donc le film de ce soir Sans Toit ni Loi).

C'est donc à ce croisement artistique, qu'après avoir réalisé quatre courts-métrages, ses « documenteurs », (du nom d'une de ses autofictions, celle-ci durant une heure, en 1981), qu'elle tourne son 1er long-métrage d'une heure trente, en 1954 : *La Pointe courte*, titre éponyme d'un quartier de pêcheurs situé à Sète, la ville dont est originaire Jean Vilar, et où elle se sera réfugiée en « zone libre » avec ses parents durant la guerre, ayant fui la région bruxelloise. Le film sortira le 10 mai 1955 au Festival de Cannes. Elle raconte cette anecdote sur le Wikipédia du film : « Mon ignorance totale des beaux films très anciens ou récents m'a permis d'être naïve et culottée quand je me suis lancée dans le métier d'image et de son. [...] Ainsi me suis-je mise, assise dans ma cour, à écrire un projet de film, les samedis et les dimanches, et quelquefois aussi pendant que des photos glaçaient ou séchaient. [...] J'aimais les pêcheurs de Sète, leurs propos imagés, leur énergie à faire vivre leurs familles. Le film fut fait, avec l'idée de régénération, en mémoire d'un ami gravement malade qu'elle accompagna avec sa femme Suzou au seuil de sa mort tout en filmant leurs promenades à Sète. Suzou, qui s'était vue obligée de commencer ainsi un métier, fut une amie très proche d'Agnès Varda : « je l'avais prise en apprentissage accéléré, puis comme assistante » dit-elle. Le film lui sera dédié au générique.

Ainsi **La pointe courte**, marquera, dans le style faussement spontané du documentaire, sa thématique artistique, minimale, linéaire et sincère, telle qu'elle la définit, sur les traces

de l'autofiction du Nouveau roman de Nathalie Sarrault, dans une volonté de proximité revendiquée autour de la notion de langue et d'écriture pour intégrer le mouvement à l'image. Avec cette farouche volonté de rompre avec les codes académiques de son temps, celle qui anime dans les arts plastiques à ce moment certains artistes de sa génération ; les Nouveaux réalistes et leur figure féminine de proue, la sculptrice provençale Germaine Richier. Trois muses de la nouvelle vague culturelle donc : Varda, Sarrault et Richier, avec la Provence en toile de fond des plasticiens Armand, César, Yves Klein, et Martial Raysse, tous provençaux et préfigurant ce que sera dans les années 60 L'École de Nice, à la croisée de plusieurs mouvements importants de l'Art contemporain : le [Nouveau réalisme](#), avec [Fluxus](#) et [Supports/Surfaces](#)...

C'est donc à Nathalie Sarrault qu'est dédié le film de ce soir, dont un personnage est particulièrement inspiré d'un de ses romans, « Planétarium » en 1959. C'est Jean Pierre, l'agronome assistant de madame Landier qui soigne les arbres malades dans le film, les platanes, et qui est envieux de l'appartement de sa vieille tante Lydie, et qu'on retrouve sous le nom de Berthe dans le roman. Ce sont en effet les paroles qui, dans le premier roman de Sarrault, « règlent les attirances et les gravitations des uns par rapport aux autres selon des tropismes mystérieux ».

« Tropisme », du titre de ce livre sorti dans l'indifférence du début de l'année 1939, et dont le mot est issu du langage scientifique pour désigner l'orientation des plantes en fonction de leur milieu, l'effet stimulant de l'environnement sur les organismes, (les platanes malades dans le film). Ainsi est inspiré du travail de Nathalie Sarrault, ce « nouveau réalisme ciné-tamarisé », ou « cinécrit » de Varda, (le tamaris, dans la mythologie égyptienne, étant l'arbre où vient s'encaster le coffre contenant le corps d'Osiris avant sa résurrection, et c'est aussi la manne de la Bible qui serait un exsudat du tamaris provoqué par des piqûres de cochenilles). Pour la « documenteuse » Varda, la volonté d'explorer ainsi des zones les plus reculées de la psychologie, de saisir, selon Joël Magny, célèbre critique des Cahiers du cinéma décédé en 2017, « dans la réalité de l'être humain, ce qui par définition se dérobe à la connaissance et trahit le langage de personnages pourtant inoubliables, bien qu'ils sortent à peine de l'anonymat ». Et cette manne, (qui sera aussi exploitée plus tard par la télé-réalité), c'est l'image d'un état fébrile et plein d'espérance des jeunes espoirs dans l'émergence de l'anonymat. État où les êtres ne sont pas encore des personnages stéréotypés, réfugiés derrière un masque de sociabilité codifiée, selon le « persona », nom latin qui désigne le masque que portaient les acteurs du théâtre antique grec, et qui vient du verbe *personare*, (de *per-personare* : « parler à travers »), le « prosopon » en grec.

Il ne s'agit donc pas pour la « cinécrivaine » de traiter en « médium », c'est à dire intuitivement, en captant l'air du temps, les thèmes qu'elle investit dans ses films : le racisme, l'utopie, la liberté, le couple, la famille, la grossesse, la parentalité, le bonheur, et par dessus tout, l'identité féminine revendiquant farouchement son autonomie, mais de susciter de véritables axes de réflexions, (voir de réifications), techniquement et artistiquement autour d'une forme qu'elle veut induire et produire par son art dans le réel, cela, je pense, dans les pas du « Déclin du mensonge » d'Oscar Wilde en 1900 : pour une vérité sur l'Art ... Nous reviendrons après le film sur ce processus d'induction.

Pour conclure cette introduction, une chose encore à souligner qui est, je crois, d'une importance fondamentale pour Agnès Varda, en hommage sans doute à ce père homérique dont le mythe parcourt son œuvre, le sien donc, ce sont **les grecs émigrés en France**, et l'association de la diaspora dont elle sera, je crois, une présidente dévouée. Aussi, en 1970, l'ORTF passe commande à Agnès Varda d'un film sur la Grèce. Elle réalise alors *Nausicaa* ; le titre du nom d'une jeune fille courageuse dans l'*Odyssée*, qui

recueille [Ulysse](#) naufragé sur le rivage, pour le présenter à ses parents. Un film d'une heure trente quatre en couleur, (avec un jeune acteur de 21 ans à l'époque, Gérard Depardieu), sur la base d'une histoire d'amour entre une étudiante française et un intellectuel grec, c'est à dire l'histoire même de ses parents. Tout au long du récit, des parenthèses sous forme de témoignages, d'interviews, de confidences d'intellectuels et d'artistes résidant à Paris ou de réfugiés politiques récents, authentifient la fiction et lui fournissent son contexte historique, (sic, Varda par Agnès). Pourtant, les ministères français des Affaires étrangères et de l'Économie vont interdire la diffusion du film, cela à cause de la critique faite à la dictature des colonels en Grèce, notamment les témoignages véridiques des victimes de torture (tels celui de Periklis Korovessis). Le film censuré d'Agnès Varda, est ainsi resté perdu pendant des décennies, bien qu'elle ait tout de même réussi à sauver une copie de l'œuvre, qui a servi pour [une seule et unique projection publique du film, en 1971 à Bruxelles](#), lors d'un événement contre la dictature. Depuis le film a été oublié. Varda a poursuivi sa carrière et, tout à coup, dans le coffret DVD « Tout Varda » en 2012, la copie de Nausicaa est réapparue. En avril 2017, le film fera finalement son avant-première mondiale en Grèce, à [l'institut Goethe d'Athènes](#), 47 ans après son tournage.

Avez-vous des questions ?

Alors, voyons maintenant son film avec Sandrine Bonnaire

2e partie : commentaires sur le film **Sans Toit ni Loi**.

Agnes Varda est d'abord, comme nous l'avons vu en introduction, une artiste plasticienne dont le but est donc de produire de l'œuvre d'art contemporaine, c'est à dire bien inscrite dans son temps afin d'y induire sa volonté, (puisque c'est là un objet bien connu avec Oscar Wilde de l'œuvre d'art). Et dans ce film, il y a la volonté d'une transcendance du beau dans le sublime, cela non pas pour produire de l'art pour l'art, ou de l'art total comme vont en produire les totalitarismes, mais pour induire par l'art une volonté populaire, ici d'empathie envers les marginaux dans le but de produire le réel, et qui va se matérialiser environ trois ans après sa sortie sur les écrans avec l'instauration du **Revenu Minimum d'Insertion**. RMI qui sera appliqué à partir du 15 décembre 1988 par le [gouvernement](#) de Michel Rocard, de la même génération qu'Agnès Varda, qui est à l'origine de cette loi, et pour qui « le RMI a sauvé de l'absence de ressources près de deux millions de français ». La réalisatrice fait ressortir pour ça dans son film l'indispensable besoin d'un lieu sécurisé de vie, ou du moins de repos, en montrant la tension d'un clivage entre ceux qui en ont un, et qui doivent le défendre contre les intrus, ceux qui veulent empiéter pour s'agrandir, et les autres, les errants, les zonards comme le chante encore à l'époque Daniel Balavoine dans le Star-mania de 1980 : « Quand on arrive en ville, On arrive de nulle part, On vit sans domicile, On dort dans des hangars »... Chanson encore très mode en 1985 ; et encore aujourd'hui, doit-on avouer, car à part cette indispensable sécurité transformée en RSA, le **revenu de solidarité active** en 2009, les progrès d'insertion des marginaux n'évolueront qu'assez lentement. Il y a cependant un grand pas encore par le DALO, le **Droit Au Logement Opposable** ; loi dont j'ai personnellement pu bénéficier ici, à Troyes en Champagne depuis 2010, six ans après sa création. Elle fut élaborée en octobre 2003 sous l'égide d'ATD quart Monde, une manifestation pour le droit au logement opposable ayant été organisée le 5 juin [2004](#) dans plusieurs villes de France, avec une plate-forme nationale constituée autour de 51 associations, et principalement fédérées à l'époque par Les Enfants de Don Quichotte et son cofondateur, Augustin Legrand, né en 1975 . Lui-même est devenu acteur de Sandrine Bonnaire réalisatrice pour son second film sorti en

2012, « J'enrage de son absence ». C'est aussi un homme politique engagé dans Europe Écologie les Verts.

Agnès Varda produit ainsi un docu-fiction typique de son style spontané de « vérité » du message, des sentiments, des mœurs, en improvisant intensément sur une structure très préparée, car elle sait en fait très précisément où elle va, tout en surfant sur les opportunités qu'elle guette. Et comme elle vient du court-métrage, matrice de la Nouvelle vague de l'après guerre, beaucoup de ces projets dans les années soixante dix-quatre vingt ne trouveront pas de financement. Sans Toit ni loi était donc au départ un court métrage qui devait venir compléter celui qu'elle tourna l'année précédente en Avignon, aussi avec Yolande Moreau, « 7 pièces-cuisine-salle-de-bain », et qui concerne l'enfermement « mental » d'une famille. Le film connexe en préparation s'appelait alors « À saisir ». Très opportunément à ce moment, elle va envoyer à Jack Lang un très court synopsis de deux pages, sous ce titre, « À saisir », sachant qu'il attribue parfois, sur les fonds propres du Ministère de la Culture, une aide directe à quelques grands noms, où des noms prometteurs du cinéma, sans passer par la commission d'avances dont les avis ne sont théoriquement que consultatifs. Et comme dans la région où elle tourne alors, dans la première moitié de ces années 80, un marseillais et grand homme de cinéma lui aussi, vient de produire un film qui plaît beaucoup à Gaston Deferre, le maire de Marseille alors ministre d'État, de l'Intérieur et de la Décentralisation, en pleine préparation de sa **Loi de décentralisation** dans le nouveau gouvernement de Pierre Mauroy ; il s'agit du film dramatique Franco-allemand de 117 minutes, Retour à Marseille, de René Allio. Pionnier de la décentralisation par sa très sérieuse dialectique du centre et de la périphérie afin d'analyser, dans les années 60, les articulations entre "liberté" et "déterminations" dans la perspective d'un matérialisme non-déterministe, René Allio va fonder pour cela, en 1980 à la Bastide de Font Blanche à Vitrolles, le **Centre Méditerranéen de Création Cinématographique**, pour la création et la promotion d'œuvres régionales. Un lieu d'échange sur le cinéma, avec la volonté d'entrecroiser par de nombreuses rencontres et débats, diverses approches sociales et environnementales afin d'éclairer certaines procédures artistiques pour mesurer combien l'image, fixe d'une part, car il est aussi un scénographe célèbre, peintre décorateur de théâtre, et bien sur cinéaste, combien celle-ci, avec l'image en mouvement, s'imposent désormais comme un support à la fois discursif et créatif pour la pensée sur la ville et ses transformations, préfigurant une politique de la ville qui prendra forme au début des années 1990. René Allio, par le CMCC, va donc participer aussi au financement du film, avec celui de la société de production d'Agnès Varda, Ciné-Tamaris, en coproduction avec le Ministère de la Culture et les Films Antenne 2, aussi les anglais de Film4Production, fondé à Londres en même temps et appartenant depuis 1998 à la chaîne TV Chanel 4. Agnès Varda trouvera donc le titre de son film très à propos en vue d'instaurer la loi Rocard, en regardant par hasard à la télé le western de Earl Bellamy Sans foi ni loi . Le « Toit », du titre avec un T majuscule sur l'affiche, « Tau de la rectitude et du droit » évoquant le « delta de l'Aigle divin où s'inscrit le tétragramme de Yahvé dans son écriture hébraïque, et la « loi », liée ici à la foi par le nom de l'héroïne, Mona, qui induit l'idée de nomos, c'est à dire la Tradition par le droit coutumier, que j'écris donc aussi avec un T majuscule, c'est à dire la Kabbale, ou pour les grecs dans leur paternité des ordres artistiques, l'héritage ancestral, (traduit en allemand avec une notion génétique par « ahnenerbe »). Cette absence de lien par le refus de la tradition, confondue avec une quête de liberté et d'affirmation de soi dans son particularisme, ce qu'exprime aussi la consonance en deux mots de « Mon na ! », la dissidence par la perte de confiance dans ce qui est ainsi institué par le nomos, (l'aspect coutumier de la loi, mot issu du nome

égyptien, ou district, donc la structure, l'ordre, distinguera originellement le logos du muthos dans la très ancienne réforme hoplitique), c'est à dire l'anomie.

Nous pourrions revenir, si vous voulez dans le débat à la suite, sur le concept d'anomie, étymologiquement par le préfixe privatif « a »: sans nomos, cela sous deux aspects mis en évidence par la sociologie. D'une part celui introduit en pleine affaire Dreyfus par Emile Durkeim pour qui cette perte des valeurs sociales, c'est à dire morales, religieuses et civiques, conduit au suicide, et contre lequel il préconise dans la plus grande fermeté, le corporatisme dans la ligne de René de Latour du Pin, socle donc de la doctrine sociale de l'église dans un milieu étudiant où se formeront bon nombre de ligueurs de l'Action Française, des Jeunesses Patriotes, des Phalanges universitaires, de la Solidarité Française et autres formations déjà plus ou moins fascisantes pour l'époque.

D'autre part le concept sociologique de Max Weber pour qui l'anomie se produit quand l'écart qui se creuse entre ce qui est enseigné et ce qui est pratiqué est trop important et est effectivement et directement lié au phénomène de la foi. En effet, pour le mystique en possession effective du bien de salut, qu'il saisit comme un état permanent, la conséquence de cet état est que le sentiment ne se manifeste pas à partir de l'action mais dans un état de ressenti ainsi que dans la qualité de celui-ci. Le sentiment de n'être alors plus attaché à aucune règle de l'action, mais au contraire de rester certain de son salut, quoi qu'il puisse faire, est aussi un état qui le conduit à l'anomie. C'est un principe rattaché à l'idée de nomination, c'est à dire de désignation par le nom pour être rattaché à une fonction : ce qu'induit le diplôme, (étymologiquement plié en deux, comme un livre), par compétence, parfois même de pseudo-compétences, et au refus de voir ainsi son nom rattaché ou rivé à celles-ci. C'est par désir de transcendance ce qui conduit principalement, je crois, à l'anomie. Cette certitude comme tropisme même, et qui peut-être positif pour le supra-humain, par le renom, (le nomen), le divin, ou au contraire négatif dans l'infra-humain ou damnation infernale, étymologiquement par le suffixe privatif « in », (de in-nomen), due à l'absence de ce renom, c'est à dire l'ignominie, le déshonneur, la négation de soi : et cela par une prétendue loi d'équilibre très équivoque de « la vie éternelle »...

Nous retrouvons alors cette controverse célèbre notamment au XIIIe siècle et entrevue au début de mon propos de ce soir, entre Abélard préfigurant l'université, et Saint Bernard préfigurant l'esprit celto-gothique du christianisme cistercien. Entre réalisme et nominalisme, la querelle des universaux où, précisément, plus l'aspect de dispositions pratiques de la foi est élaboré systématiquement, plus il est facile de voir apparaître, directement comme dans toute mystique, des conséquences d'anomie évoquées déjà par St Paul dans le « Tout m'est permis, mais tout ne me convient pas. Tout m'est permis mais je ne me laisserai asservir par rien », de sa première lettre au corinthiens, (Chap. 6, verset 12). Cette conception paulinienne du salut-délivrance par la foi induit une confiance inébranlable de l'homme se pensant vertueux, la preuve en étant alors donnée dans le calvinisme par la réussite dans la profession-vocation, (le Beruf ou berufen en allemand) ; l'amour de Dieu certifié donc par la réussite sociale, et exprimé d'abord par une sanctification de l'argent et des moyens qu'il procure par le corporatisme. Et ça induit aussi directement le principe templier ; ce que nous montre, je pense, l'artiste américain Jeff Koons en offrant à la ville de Paris le principe de la force de cette foi évoquée par le nombre onze, (arcane de La Force dans le Tarot de Marseille), des « fleurs pneumatiques » de son bouquet à la main-morte réaliste surgie de terre, symbole éventuellement de renaissance si ce n'est de résurrection. Onze fleurs « pneumatiques » pour onze fois le symbole de l'acronyme calviniste TULIP, pour les cinq points du calvinisme, à savoir : *Total depravity*, *Unconditional election*, *Limited atonement*, *Irresistible grace*, *Perseverance of the saints* (*Dépravation ou Corruption totale*, *Élection*

inconditionnelle ou Prédestination, Rédemption limitée, Grace irrésistible et Persévérance des saints. (Notez en aparté que $11 \times 5 = 55$ et que si « z » = 26, par valeur d'ordre alphabétique, cela induit notamment que le mot « S... » = 55, en 5 lettres) ; une confiance paulinienne en ces lois corporatives spécifiques du marché pouvant ainsi atteindre des hauteurs vertigineuses, et provoquer une intensification émotionnelle du type puritain... Néanmoins, pour le philosophe et poète libertaire français adepte du darwinisme social d'Herbert Spencer, c'est à dire de la « sélection des plus aptes », qu'il mettait en rapport avec la sélection naturelle de Darwin et qui a notamment profondément inspiré Nietzsche, Jean-Marie Guyau, jeune licencié Es-lettres à 17 ans et décédé de la tuberculose à trente trois ans, idéalise alors, dans *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, essai publié en 1884, la possibilité d'une paix sans violence dans cette perte de confiance dans les valeurs sociales, l'anomie pouvant conduire selon lui à de nouvelles formes de sociabilité moteur de la création artistique; ce qui, possiblement, motiverait actuellement la crise des Gilets jaunes.

J'ai aussi évoqué pour ce film, le passage du beau au sublime. Pour comprendre cette distinction, il faut revenir aux définitions qui vont marquer profondément l'histoire de l'art depuis l'invention de la photographie.

Durant le XIXe siècle, le « beau » est d'abord une conquête humaine de l'idéal terrestre, (sublunaire), à travers l'idée du vrai et du bien, au moyen de la science, de l'industrie et de l'art, dans le sentiment du lien qui doit les unir et en constituer l'harmonie. Idéal d'ordre, de proportion et d'unité donc, par l'harmonie qui, depuis l'antiquité, en matière d'art est d'abord recherche d'unité, et en cela même, d'exclusion de ce qui en diffère...

Cela induit, par ce qui en diffère, cette transcendance, ou dépassement du beau dans le sublime par ses deux polarités; en partant de l'état de pureté originelle, d'unité fondamentale de Mona sortie des eaux de la mer, telle Vénus, ou Marie, puisque l'étymologie de Myriam vient de l'hébreu pour « goutte de mer », et sortie nue sur la plage au début du film, pour passer à l'état éthérique d'éternité. Cela se produit dans le film par la création d'un tropisme, une force obscure mortifère qu'Agnès Varda symbolise par la succession de 12 ou 13 travellings, déplacement latéral de la caméra pour des plans allant tous de droite à gauche, c'est à dire dans une lecture inverse à celle de l'alphabet latin. Ces plans long vers la « sinistra », (la gauche en latin), plutôt inhabituel au cinéma, induisent subrepticement dans la tête du spectateur l'idée d'une malédiction par un processus d'induction sociale, un tropisme donc, dans le but d'amener à une transcendance du siècle, un passage à l'au-delà de la vie mondaine ou séculière, mais ici par sa mort, non pas purement symbolique mais aussi physique, sous prétexte d'une recherche aveuglée par une idée de liberté et de refus catégorique de l'asservissement à la société. C'est ce qu'évoque son personnage de Simone par le pseudo, « Mon na ! », (en deux mots). Induction aussi par l'enchaînement inexorable des faits dans leur chronologie, et qui forment, sous leur aspect aléatoire, une combinatoire implacable pour une mise à mort programmée, comme le montre le point de départ du film avec le symbole des deux cyprès qui surplombent l'autoroute et qui désignent d'entrée, par sa symbolique funéraire, le lieu même du passage définitif dans le sublime de l'au-delà : la mort du pharmakon, celui qui, pour l'antiquité classique grecque, apporterait ainsi, par son sacrifice, le remède à une société malade en le chargeant de ses maux.

Il faut comprendre aussi que le beau, dont la science, depuis le néoplatonisme, est l'esthétique, (mot venu du grec *aisthétikos*, « qui a la faculté de percevoir par les sens, de sentir, d'avoir des sensations, notions qui le distinguent du beau purement platonicien), le beau n'est pas un superlatif du sublime, ni du joli. Les trois concepts sont différents. Le beau, comme nous l'avons vu, est du domaine de l'humain, de la science donc, mais aussi

de l'harmonie, (ou de l'unité), et de la liberté, c'est à dire de vérité, voir de vérité citoyenne vouée au culte de la souveraineté du sujet... Comme le disaient, dans leur fantasme de la toute puissance des idées, Albert Gleize et Jean Metzinger sur la liberté infinie qu'aurait apporté le cubisme en peinture : « il n'est qu'une vérité, la notre, lorsque nous l'imposons à tous ! ». C'est ce qui fera dire à Mussolini « toute la question consiste à maîtriser la masse comme un artiste », (propos rapporté par Emil Ludwig dans ses entretiens).

Dans le corpus artistique, le beau est donc cette liberté de l'harmonie, le rapport des membres du corps entre eux et de chacun d'eux avec le tout, ce qui, dans le 1^{er} des arts graphiques qu'est l'architecture, se nomme un Ordre.

Le sublime, lui, est comme une échappée de vue sur l'infini, l'éther, l'esprit ou le divin dans la vie éternelle, (hors du siècle donc, comme le font aussi les moines, clergé régulier par opposition au clergé séculier), par le passage dialectique entre ombre et lumière, aussi du lumineux au **numineux**, ou « chthonien », c'est à dire issu des profondeurs de la nature. (Numineux est un mot inventé par le pasteur luthérien Rudolf Otto, en 1917, pour qualifier dans son ouvrage sur « Le sacré », une sphère au-delà de l'éthique et du rationnel ; le mot vient du **latin** « *numen* », la puissance agissante de la divinité. Le mot chthonien vient lui de Chthonos qui était le nom donné à la Terre, mère des Titans, et séjour des morts et des vivants : la terre donc, sous son aspect interne et obscur, d'antré liée aux idées et aux forces de la germination, voir du « germanisme », et de tout ce qui peut faire craindre le surgissement soudain et violent, quasi irrésistible du sentiment opposé à celui de sécurité : la terreur donc. Ainsi, symboliquement, le sublime, par l'alchimie picturale de l'harmonie colorée dans l'échelle des valeurs entre ombre et lumière, des tonalités dans la « tactilité de l'oeil » donc, échappant ou pas aux formes imposées du dessein, (ou du destin), le sublime est du domaine de la poésie, du drame, c'est à dire ce qui est grave et sérieux, ici dans son aspect grec de la tragédie, (de tragos en grec, « le bouc »), le malheur du pharmakon par cette idée passionnelle de la liberté. Le sublime parle d'abord aux yeux de l'esprit pour sa lumière qui, au cinéma comme pour la peinture, a pour moyen l'optique et sa science... Optique de pures apparences qui ne relèvent pas du toucher, mais de la vue et de l'ouïe qui sont le toucher et la résonance de l'âme, pour que le beau, échappant par certaines lois d'ordre, de proportions et d'harmonie, au domaine de la nature pour sortir des entrailles du sublime, (telle cette Vénus-Marie du début du film), est donc, pour la cause même des arts plastiques, appelé à y retourner. Et ici, tragiquement, par le sublimé alchimique que provoque le rituel dionysiaque des Pailhasses, afin d'y être, définitivement précipité ainsi chargé des fautes que la société veut évacuer en les enterrant. (N.b., en chimie, la sublimation est l'opération du passage d'une substance de l'état solide à l'état gazeux sans passer par l'état liquide).

Cette « utilité » apparente, (apparente car le bouc émissaire n'a, en fait, jamais réglé les problèmes sociaux, loin de là même), n'a donc que très peu à voir avec le domaine de l'agréable ; qui, avec l'utile, sont donc souvent les plus grands ennemis du beau et du sublime, car ils appartiennent à celui du joli. Et malgré sa crasse et sa misère, elle est tout de même **Jolie Mona**, elle peut donc apparaître agréable et utile ; la preuve en est qu'on la viole, dans les bois, après que la bonne madame Landier l'ait abandonnée dans la campagne, sur le bord d'une route. Mais pas toujours, car elle arrive parfois à négocier ainsi un peu de sa joliesse, de sa jeunesse miséreuse pour un emplacement pour la nuit dans l'arrière cour d'un garage pour mettre sa tente, oui, mais pas même pour se laver, prendre une douche, cela non, faudrait pas abuser !

Et puis elle est « légère » aussi Mona, avec ses sourires énigmatiques à la Joconde, (en latin, légère vient de leg, mot qui signifie « cueillir, choisir, rassembler », et donnera le verbe lire en français, et aussi l'adjectif elegans [élégant] en latin : « qui sait choisir »), alors, « légère », dans une arrière cour ou dans les bois, tant qu'elle est jolie ; agréable,

utile, et qu'elle suscite, Mona, par son caractère gracieux et bien fait, lorsqu'on la regarde, l'agrément, le plaisir, qui peut n'être que superficiel, mais après tout, c'est toujours bon à prendre, hein ... ?!

Je crois d'ailleurs que le joli sert aussi à l'art à se décréter sincère, c'est à dire organique et national, car il permet au peuple de s'identifier et de se rassembler ainsi, dans l'identification à ses œuvres qui en sont les véritables héros ; ces œuvres, ou « élégances », (mot qui au XIIIe siècle se dit « joli »), avec l'habitude centralisée de leurs arbitres, comme par exemple pour ces élégantes tulipes gonflables de 12 mètres de haut tenues par une main-morte réaliste sortie de terre en plein cœur de Paris. Sont elles belles ou sublimes ? Personnellement, je les crois seulement jolies, pour certains, en hommage à Néron et ses arbitres des élégances sans doute, mais surtout utiles dans leur symbolisme...

Le grand architecte de Notre Dame de Paris, Viollet-le-Duc, répétait inlassablement en 1872, dans ses Entretiens sur l'architecture, que malgré notre langue, malgré nos lois, malgré notre imitation détestable des monuments romains, « nous ne sommes pas des Latins » : nous sommes des Grecs, dont nous héritons « le sentiment de la forme » et, surtout, la sincérité. Pour lui, Virgile, (le Latin donc), ne croit évidemment pas un mot de ce qu'il écrit, tandis qu'Homère et ceux qui récitaient L'*Illiade* « croyaient fermement à leurs héros, ils s'identifiaient avec eux » ;(tome 1, p. 274 et 344 -345). Il fait aussi en cela expressément référence, dans le 8e entretien, (tome 1 p.342) au racisme de Gobineau en lui empruntant l'idée de la nullité culturelle de Rome en raison de l'absence d'une race romaine : « Rome n'avait rien en propre, ni religion, ni lois, ni langue, ni littérature ... », (c'est aussi dans le vol. 2, p. 273 de son Essai sur l'inégalité des races humaines). Déjà, « à mesure qu'on avance dans le dix-huitième siècle », pour ce professeur d'histoire de l'Art et d'esthétique de la « contre lumière » qui avait donc succédé à la chaire de Viollet-le-Duc à l'École des Beaux-arts, et qui sera nommé aussi à Saint Cyr, Hippolyte Taine, dans ses propos sur La Fontaine et ses fables, « les règles se rétrécissent, la langue se remplace, **le joli** remplace le beau, l'étiquette définit plus minutieusement toutes les démarches et toutes les paroles ; il y a un code établi qui enseigne la bonne façon de s'asseoir et de s'habiller, de faire une tragédie et un discours, de se battre et d'aimer, de mourir et de vivre ». Un politiquement correct affirmant donc la conscience de la décadence esthétique qui fait passer du beau à l'utile, en comparant la grâce des corps nus de l'antiquité grecque qu'il oppose aux compressions qu'entraîne le costume dans la culture moderne de la femme. Costume qui fait devenir, ainsi et selon lui, une « sorte de scarabée sanglé à la taille, et dont le comble est atteint par le pantalon »... (sic, Voyage en Italie, t.1. p. 48, ed. Julliard 1962). Notez bien que François Hollande en 2013 fera abroger définitivement l'article qui obligeait les femmes à tenir : soit des rênes de cheval, ou un guidon à la main, pour être autorisées à porter un pantalon, par une autre publication abrogatoire au J.O., le Journal Officiel, ce qui signifie donc que sans cela, l'interdit demeurerait quand même, officiellement, discrètement. Mais quel dommage, non ?... Dans sa Philosophie de l'art, Hippolyte Taine examina la convergence des effets dans les rapports du fond et de la forme, afin d'éviter, par la réminiscence de la tradition, (c'est à dire l'hellénisme, la religion grecque antique), une rupture de l'unité organique de l'œuvre, et l'abaissement de l'art par la faiblesse du sentiment. Pour lui, « deux groupes de peuples ont été et sont les principaux ouvriers de la civilisation moderne, (...), d'un côté les peuples latin ou latinisés, (...), de l'autre, les peuples germanisés ». Taine cherchait également les « causes permanentes » de cette opposition dans le « sang », à partir duquel se développait, selon un processus naturel, la croissance organique de l'art. Pour lui comme pour son contemporain autrichien Alois Riegl qui utilisait une opposition du

tactile et de l'optique, venue des sculpteurs, pour différencier l'art des Latins et celui des Germains ; l'art germain, pictural, coloré, visuel, était plus évolué que l'art latin, sculptural, tactile, linéaire ; c'était une évolution, un progrès. Et cette opposition entre germains et latins devenait ainsi psychologie des peuples, et surtout là où se trouve maintenant Mona, en Septimanie, ancien fief Wisigoth...

Alors, que peut donc être là, à cet endroit particulier, l'utilité de la jolie Mona, dans sa pauvre carapace rapiécée pour la préservation de cette société provençale contemporaine afin de lui redonner force et vigueur en ce milieu d'hiver ? Le mot joli nous l'indique, car il vient de l'ancien scandinave jól « grande fête païenne du solstice d'hiver ». Nous y voilà ! Pour le sociologue rémois Roger Caillois, c'est parce que sous nos climats l'ivresse et le masque ne vont guère de pair que nos fêtes ne prennent pas un tour plus violent.

Personne ne peut alors prétendre incarner la violence légitime d'un dieu dont il porterait le masque. Au contraire, nos fêtes sont égalitaires, elles dénudent et démasquent par la dérision. Ailleurs, plus ritualisée, la fête n'est pas étrangère au « tremendum », c'est à dire à l'épouvante caractéristique de la confrontation au Sacré que l'homme moderne ne connaît plus guère qu'au travers de certains films d'horreur. Chez les Viking, la fête de Jól qui dure plusieurs jours est l'occasion d'un rassemblement autour d'un sacrifice à but propitiatoire de fertilité et de renouveau des forces créatrices, un « blôt », et pour lequel un porc est engraisé, ou un cheval. Le [vieux norrois Jól](#), dont sont issus les mots *Jól* en [islandais](#), *Jul* en [danois](#), [norvégien](#) et suédois, ces mots signifient tous « solstice ». Le terme Joli apparaît ainsi avec le sens de « gai », « enjoué », au XIIe siècle chez Chrétien de Troyes. En Angleterre, Jolly, avec deux « l » et « y », dans le pavillon pirate, pavillon noir à tête de mort sur croisée d'humérus du début du XVIIIe siècle, est nommé ainsi « Jolly Roger », « l'enjoué vagabond », (le fripon, l'espiègle), signification de « rogue » qui donnera « Roger » en anglais.

D'autres peuples ont emprunté cette appellation aux Germains ; *Joulu* pour les Finlandais, ou sous la forme *Jõul* pour les [Estoniens](#). Mais, plutôt que cette fête du solstice du 21 décembre qu'est *Yule*, et bien que l'étymologie soit commune, la fête sacrificielle de l'ivresse dans le réveil de la terre qu'est *Jól*, se confond traditionnellement, avec celle qui annonce le retour de la lumière par le culte des ancêtres, soit la fête païenne d'Imbolc, et qui correspond au jour où les Romains renouvelaient le feu des Vestales. Dans le monde chrétien c'est le jour du Mardi gras, et son lendemain le mercredi des Cendres, c'est à dire le jour de la fête des Pailhasses dans le village de Courmonterral dans l'Hérault. (N.b., si Agnès Varda a bien passé sa jeunesse non loin de là, elle n'a cependant pas eu l'autorisation de la part des organisateurs de tourner la scène lors de la fête, et la scène a donc été tournée ailleurs).

Voilà donc quelques grands thèmes basiques au fondement des science esthétiques et philosophiques que je voulais aborder avec vous ce soir, car j'ai pensé qu'ils suffisaient déjà à l'argumentation avant un question-réponses concernant ce film sélectionné pour être inscrit au programme du CAPES, à l'agrégation d'Arts plastiques et à l'agrégation des lettres modernes et classiques depuis 2000. Il reste de nombreux points à aborder, par exemple : le jeu des acteurs et la psychologie de chaque personnage, la mise en scène, le symbolisme du film, tout particulièrement les arbres, le plan du tertre aux deux cyprès qui démarre le film et qui inscrit d'entrée le lieu de sa marche funèbre, celui de ces « hommes de paille », les Pailhasses, et bien d'autres choses encore auxquelles je m'efforcerai de vous répondre au mieux.

Merci de votre patiente écoute.
Des questions ?