

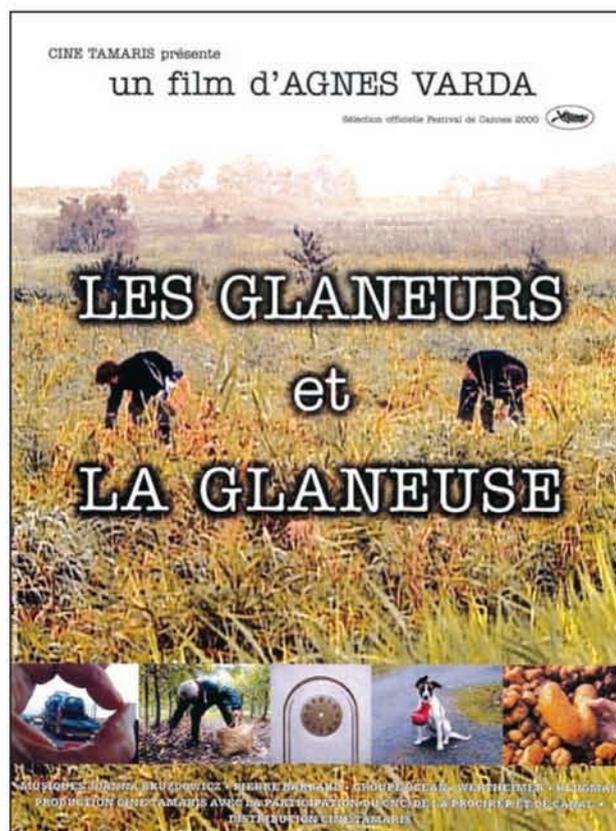


# Les Glaneurs et la glaneuse

**COLLÈGE AU CINÉMA**



Avec la participation  
de votre Conseil général



## SYNOPSIS

Parcourant la France, Agnès Varda va à la rencontre des glaneurs et glaneuses, grappilleurs, récupérateurs, ramasseurs et "trouvailleurs" de toutes sortes. Par nécessité, plaisir, travail ou choix de vie, ils vivent en parallèle de la société de consommation – et donc de gâchis – qui sert de modèle social à notre civilisation.

En fait, en récupérant les rebuts de notre société, en les recyclant, en leur donnant une nouvelle fonction, une nouvelle vie, ces glaneurs jouent un rôle d'harmonisation sociale. Ils ont su garder le contact avec les autres et les aider, car la qualité première de ces glaneurs, c'est la solidarité, l'entraide.

On est loin des glaneuses d'autrefois qui ramassaient les épis de blé après la moisson (comme en témoignent de beaux tableaux du XIX<sup>ème</sup> siècle, dont la célèbre peinture de Millet). Patates, pommes, choux, objets sans maître ou pendule sans aiguilles, aujourd'hui tout est bon à prendre.

Mais les images et les sons du film sont aussi une manière de glanage, et Agnès Varda une glaneuse qui saisit aussi bien les autres au vol, que des images d'elle, de sa vie, de sa vieillesse inexorable qu'il lui faut tout de même accepter.

Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

<http://www.crac.asso.fr/image>

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

### Edité par le :

Centre National de la Cinématographie

### Ce dossier a été rédigé par :

Stéphan Kresinski, scénariste, réalisateur, lecteur de projets, critique

Les textes sont la propriété du CNC.

### Remerciements à :

Agnès Varda, Jean-Paul Dupuis et Cinémataris

### Conception et rédaction en chef :

Jacques Petat et Joël Magny

### Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

### Impression :

I.M.E.  
 3 rue de l'Industrie – B.P. 17  
 25112 – Baume-les-Dames cedex

Achevé d'imprimer : décembre 2006

# LES GLANEURS ET LA GLANEUSE

AGNÈS VARDA

## LE FILM

Stéphan Krezinski

LA RÉALISATRICE	2
GENÈSE DU FILM	4
PERSONNAGES	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
DRAMATURGIE	7
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	8
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	11

## INFOS

INFORMATIONS DIVERSES	14
-----------------------	----

## PASSERELLES

LES GLANEURS DANS L'ŒUVRE DE VARDA	16
LES GLANEURS DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA SOCIAL	18
LE FILM & LE SPECTATEUR	22

## RELAIS

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

## Agnès Varda



Agnès Varda filme. © Ciné-Tamaris.

Agnès Varda est l'éternelle outsider du cinéma français d'après-guerre. Elle naît à Bruxelles le 30 mai 1928, d'un père Grec et d'une mère Française. Elle grandit à Sète et devient photographe de plateau pour le fameux Théâtre National Populaire de Jean Vilar, après une formation aux beaux-arts à l'École du Louvre. Armée de cette expérience plastique, scénographique et photographique, elle se lance dans le cinéma, auquel elle ne connaît pas grand-chose.

Précurseur de la Nouvelle Vague avec son premier long métrage, qui est certes une fiction, mais surtout un essai "formaliste" sur le couple et ses fragilités. *La Pointe Courte* se situe plutôt à côté de cette fameuse Nouvelle Vague. Elle la rejoint sur un point essentiel : la légèreté. Celle du ton, qui la pousse, de *Cléo de 5 à 7* à *Les Glaneurs et la Glaneuse*, en passant par *Sans toit ni loi*, à traiter sans s'appesantir, comme « en passant », des situations graves voire lourdes (le cancer dans *Cléo*, le vagabondage et la misère dans *Sans Toit*, la récupération des rebuts pour survivre dans *Les Glaneurs...*), mais à l'inverse elle sait aussi faire surgir de la gravité, de la douleur et même de la cruauté dans des sujets légers comme *La Pointe courte* ou *Le Bonheur*.

Légèreté des moyens employés également. La Nouvelle Vague a pu s'épanouir grâce à la mise sur le marché de nouvelles pellicules plus sensibles (permettant de tourner sans une encombrante et onéreuse infrastructure d'éclairage), de caméras plus légères ainsi que l'entrée du 16 mm sur le marché du cinéma commercial. Du 35 mm fauché, au 16 mm intime, puis à la vidéo, au DV, Agnès Varda n'a cessé de s'adapter avec souplesse à ce qui lui permettait d'être plus libre dans sa démarche de cinéaste curieuse, fureteuse, contemplative des beautés, des douleurs et des singularités du monde. Dans cette souplesse d'approche du matériel, elle a été, avec Godard, une pionnière, un des premiers cinéastes "sérieux" à se "compromettre" avec la vidéo si décriée à l'époque. À présent que la vidéo numérique haute définition va se généraliser, Agnès Varda va pouvoir boucler la boucle en filmant encore plus doucement qu'avant avec un rendu proche du 35 mm.

Compagne de route de la Nouvelle Vague plutôt que partie prenante de ce mouvement, comme Jacques Demy, son compagnon de vie, lui qui réalisa ses premiers longs métrages *Lola*, *La Baie des Anges*, en suivant les préceptes de cette Nouvelle Vague (peu de pellicule, peu d'éclairage, alternance de caméra "lourde" et de caméras portées), mais qui s'engagea de plus en plus dans un cinéma "coloré", très formel, où se lisait – à travers un regard très personnel – une nostalgie du cinéma hollywoodien et de la tradition française (*Les Demoiselles de Rochefort*, *Peau d'Âne*, *Une chambre en ville*).

La souplesse, la légèreté de Varda ne va pas du tout de pair, comme c'est souvent le cas, avec une mise en scène approximative, avec des plans tremblants qui veulent faire "plus vrais", et qui même dans d'opéresques fictions hollywoodiennes actuelles, veulent faire croire (souvent de façon complaisante et en tout cas peu plaisante pour des spectateurs qui préfèrent être subjugués par les plans qu'effectuer une gymnastique mentale permanente pour évaluer à quoi aurait pu ressembler une "vraie" mise en scène) qu'il s'agit de plans volés dans un cadre documentaire.

Non, chez Varda, même dans un documentaire, on reconnaît, affirmée ou implicite, une grande place accordée à la composition, à la rigueur des cadres et à un formalisme certes moins présent aujourd'hui dans des documentaires que dans l'exaspération de composition des plans de *La Pointe courte* ou de *Ô Saisons, Ô Châteaux*. Agnès Varda veut rendre compte du monde, avec un regard personnel et élégant. Ce goût de l'élégance, de la composition est un autre point commun avec Jacques Demy, ce qui les place tous deux sous l'influence tacite de Max Ophüls, cinéaste suprêmement élégant et virtuose, faussement léger qui faisait dire au mari de *Madame de...* : "Ce n'est que superficiellement que nous sommes superficiels."

Le cinéma de Varda picore, à droite, à gauche, se nourrit de tout en zigzaguant, comme le font ses glaneurs auxquels elle ne manque pas de se comparer avec espièglerie. C'est un cinéma superficiel, dans le sens géographique du terme. Il ne creuse pas en profondeur (à la manière dont Bergman sonde les gouffres de l'âme humaine ou dont Herzog trace à travers ses héros, toujours le même sillon : le dépassement de soi dans la démesure absurde et « sublime » d'une quête), il arpente une étendue, tissant une souple trame thématique en se déplaçant en vastes superficies territoriales comme dans *Les Glaneurs*, ou sur de vastes territoires intérieurs, comme dans *Cléo*, où l'on voit celle-ci aller répéter une chanson, se faire draguer dans un parc par un futur soldat, aller voir un film burlesque entre deux tests médicaux qui pourraient aboutir à un diagnostic dramatique, tous ces événements coexistants à égalité dans l'esprit de la belle Cléo (la magnifique Corinne Marchand filmée par Varda avec un amour tour à tour sensuel et contemplatif) tourmentée puis légère, comme si, après un éclat de rire, elle revenait à elle en se disant : "Ah zut, j'avais oublié, je dois mourir tout à l'heure."

Tous les héros du cinéma de Varda – et le succès des *Glaneurs et la glaneuse*, a fait que les "sans grade" (qu'elle y montre sans pesanteur, en surface, "superficiellement", pour garder intacte leur

pudeur) – sont devenus aussi des héros, c'est-à-dire des gens ordinaires, mais qui pour beaucoup de spectateurs sont emblématiques d'un certain état de dégradation sociale associé à un certain savoir (sur)vivre plutôt tonifiant. Certains se sont reconnus en eux, d'autres les ont découverts alors qu'ils passent devant nous sans qu'on leur prête vraiment attention. La première qualité de Varda c'est déjà cela : un regard qui prête attention. "Je filme souvent ce que tout le monde peut voir, mais que tout le monde ne regarde pas."

Le cinéma d'Agnès Varda est très divers, varié. Il n'a pas de thématique ou de stylistique qui lui donnerait une cohérence commune. Le point commun tient plutôt à une récurrence sous-jacente : l'éloge de la fragilité. Les héros de Varda, particulièrement ceux des *Glaneurs*, mais aussi ceux du *Bonheur* dont le bonheur – si authentique, si serein et si solidement ancré dans la famille et le goût de la vérité, semble indestructible dans sa simplicité - va pourtant se briser comme une bulle de cristal devant l'apparition d'un autre bonheur possible, devant cette vérité qui, vecteur de loyauté, devient facteur de cruauté qui emporte sentiments, famille, ancienne joie, d'un simple coup de vent.

Mais la fragilité des héros est le miroir de celle du film. Le filmage de Varda semble vulnérable, tenir du bout des doigts un plan, une séquence, un mouvement, comme si le film pouvait s'arrêter à chaque instant et qu'il fallait en profiter pour tenter de faire encore un plan sur un beau visage, sur une belle composition rapidement empruntée à la réalité qui s'offre (comme cette belle séquence des *Glaneurs* où les conservatrices du musée, pour que Varda puisse le filmer, sortent le grand tableau d'Hédouin, *Glaneuses fuyant un orage*, dans la cour du musée, où les attend un début de tempête qui fait vaciller les deux femmes et se gondoler le tableau. Varda profite de cette grâce offerte par les éléments, pour composer rapidement un très beau plan en symétrie avec les deux femmes tenant le tableau par un bord). Tout peut s'arrêter n'importe quand, alors vite, vite, faisons encore un plan, allons encore à la rencontre de quelqu'un, filmons, vivons.

Cette fragilité, cette vulnérabilité se retrouve chez Varda elle-même. Elle se montre ici plus qu'elle ne l'a jamais fait dans ses documentaires. Elle se filme, petite bonne femme papillonnante et tenace, allant à la rencontre des gens, filme les signes de sa dégradation physique, de ses cheveux teints dont les racines blanchissent, de ses belles mains vieilles, qui semblent des paysages lunaires et dont l'aspect l'afflige, mais qu'elle accepte, puisque tout passe et tout doit disparaître. Et là encore, même si le sujet est grave, Varda le traite avec légèreté, en glissant dessus, superficiellement donc, ayant appris que puisqu'il faut accepter l'inacceptable, mieux vaut en sourire. C'est cela qu'on retient avant tout du cinéma de Varda : un certain sourire. *Les Glaneurs et la Glaneuse* pourrait être un film révoltant sur le gâchis des biens matériels et la mise au rebut des milliers d'hommes et de femmes par la froide mécanique sociale ; pourtant on sort du film avec le sourire, presque soulagé sur l'avenir de l'humanité, car ce qui est avant tout affirmé ici, ce sont des valeurs d'adaptation à la vie, de solidarité, d'affection et d'entraide. Tant qu'il y a de l'espoir, il y a de la vie et tant qu'il y a du désespoir, il y a aussi de la vie.



Agnès Varda dirige *L'Une Chante, l'Autre pas* (1976).



Ph. Noiret et S. Monfort dans *La Pointe courte* (1976).

## Un regard "jeté"



Juste après son premier film, *La Pointe courte*, une fiction, Agnès Varda réaliste un court-métrage, *Ô Saisons, Ô Châteaux*, qui est un documentaire. C'est même un film institutionnel qui devait vanter les châteaux de la Loire et qu'avec son espièglerie, Varda transforma par son commentaire, en film ludique et frais, tandis que ses cadrages, très composés, valorisaient au mieux les châteaux. Ensuite, Varda a alterné fictions et documentaires, mais il semblerait que depuis une vingtaine d'années, elle ait renoncé à la fiction de long métrage et qu'elle consacre ses forces à témoigner avec son regard pointu, de la réalité qui l'entoure ou qu'elle découvre. C'est comme ça qu'est né *Les Glaneurs et la glaneuse*. Par un déclic, dans un regard "jeté". Un jour, à la fin du marché du boulevard Richard Lenoir, au moment où des gens viennent ramasser – glaner – ce qu'ils peuvent dans le rebut laissé par les commerçants, elle voit une vieille femme, très grande avec un manteau noir très long, se baisser pour ramasser une orange, et observe le mal fou qu'elle a à se relever. *"Le temps qu'il lui a fallu pour accomplir ce simple geste racontait beaucoup de choses. Pour commencer un documentaire, une fiction, une installation, il faut que quelque chose me pique, me choque. Il faut une émotion, une peur, une colère pour qu'un sujet me mette en route. Ensuite, il y a l'arborescence de l'enquête, les rencontres, les hasards. J'ai toujours travaillé avec le hasard comme premier assistant."*

*Les Glaneurs et la glaneuse* a été tourné avec un matériel léger : une caméra digitale de type DV Cam pour le tournage « officiel », avec une petite équipe et une mini DV pour les images prises par Varda elle-même. Le film a été tourné dans le Nord de la France, en Beauce, dans le Jura, la Provence, les Pyrénées-Orientales, la banlieue parisienne et Paris de septembre 1999 à avril 2000. Le tournage avec une équipe dura 27 jours par série de 4 à 7 jours. Varda tourna elle-même ses plans de "confession", et pendant une dizaine de jours filma la fin des marchés parisiens entre 13 heures et 15 heures. Sur le montage final de 82 minutes, une quinzaine de minutes ont été tournées par Varda toute seule.



## À la rencontre des autres



Évoquer quelques personnalités rencontrées à travers ce film, c'est aussi parler de la suite qu'Agnès Varda a concoctée : *Deux ans après* où, comme l'indique le titre, nous voyons ce que sont devenus ceux-ci deux ans plus tard.

### Claude

Il vit depuis des années dans une caravane avec d'autres marginaux, dont des Gitans qui précisent d'ailleurs qu'ils sont différents de ces « clochards » qui sont là. Claude vit en glanant les produits de la terre mais aussi en faisant les poubelles des grandes surfaces où il récupère les produits périmés qui peuvent encore être consommés (la date de péremption tient compte d'une marge, pour éviter les intoxications avec des produits consommés après la date). Depuis quelques mois, Claude partage la vie d'une autre SDF : Guilène. On les retrouve, dans *Deux ans après*, séparés, mais toujours amis. Claude peu à peu se relève de ce qui lui est arrivé. Camionneur aux horaires infernaux, à la suite d'un contrôle, il a perdu son emploi, puis sa femme l'a quitté en emportant les enfants qu'il n'a pas vus depuis des années. Ayant tout perdu, il est descendu très bas, mais il remonte la pente. À présent il vit dans un foyer Sonacotra.

### Guilène

Compagne de Claude dans *Les Glaneurs*, où on la voit assez peu (elle se plaint du maire qui veut faire se déplacer la communauté des caravanes qui « gêne » certains de ses électeurs). On la voit plus longuement dans *Deux ans après* où elle confesse son problème avec la boisson. Elle avoue aussi, comme une midinette, son nouvel amour pour un Antillais, ce qui d'ailleurs est parfois mal vu par d'autres marginaux, bien « Français » ceux-ci.

### Jean Laplanche

Viticulteur en Bourgogne, il s'occupe seul avec sa femme de son exploitation. Il est également psychanalyste et philosophe de la psychanalyse. Il articule sa pensée en privilégiant l'Autre plutôt que le Sujet dans la constitution de l'homme. *« L'homme trouve*

*son origine d'abord dans l'Autre. »* Dans *Deux ans après*, il compare sa pratique de psychanalyste à une opération de glanage. Il s'agit de prêter attention à ce à quoi personne ne fait attention : *« Ce qui tombe du discours »,* qui, pour le psychanalyste, est plus important que le discours officiel.

### Hervé

Un « biffin ». Il récupère des « objets sans maître », des objets abandonnés à une date fixée par la municipalité et qu'il acquiert légitimement du seul fait qu'il les prend. Il fait cela par plaisir mais aussi par vocation. En effet, Hervé est peintre et il conçoit ses peintures autour et avec des objets de récupération. Il les y intègre tels quels, mais le plus souvent, il les transforme jusqu'à les rendre méconnaissables. Il donne aux objets, ayant servi, mis au rebut, une deuxième chance. Son but : *« Tendre vers le rien, vers le plus possible de « moins ». »*

### François : « L'homme aux bottes ».

Il arpente la ville, fier comme Artaban, récupérant tout ce qui traîne. Pourtant il a un toit et un travail. S'il fait ça, c'est pour économiser, dit-il, car il n'a pas de gros moyens, mais c'est surtout par éthique. Dans une société de gâchis, il estime de son devoir de récupérer tout ce que les gens jettent comme des « tarés », dit-il. Il fustige la société de consommation qui produit des catastrophes comme le naufrage du pétrolier *L'Erika*. Dans *Deux ans après*, on le retrouve sans ses bottes et sans sa morgue. Il avoue être un SDF faisant des fréquents séjours dans les hôpitaux psychiatriques.

### Salomon

*« L'oiseau migrateur »,* comme l'appelle son ami, Charly, l'asiatique au visage de vieux sage (mort depuis, comme Salomon nous l'apprend dans *Deux ans après*). Salomon, un noir, va et vient, mais retourne toujours au pavillon de Charly avec le produit de ses raids dans les poubelles des hypermarchés, sur les marchés ou dans les rues. Salomon est si bon à ce jeu-là qu'ils se font des festins autour de leur amitié. Et comme ils ont de trop, ils donnent aux amis, à la voisine. Salomon ramène aussi des objets (Charly précise qu'ils ont quatre frigos ici). Depuis la mort de Charly, Salomon loge dans une camionnette devant le pavillon de Charly. Il dit n'en vouloir à personne de son sort. Au contraire : il aime faire rire, rendre heureux et joyeux les gens qu'il rencontre.

### Alain

Tous les jours il se lève à 4 heures dans sa banlieue lointaine, prend le train pour la gare Montparnasse où il arrive à 5 heures 45. C'est l'heure de faire les poubelles des boulangeries où il trouve les pains et les sandwiches de la veille. Puis, Alain va vendre *L'itinérant* devant la gare. À partir de 14 heures, il fait la fermeture des marchés, mangeant les légumes crus et les fruits qu'il ramasse là. Ensuite, il rentre dans la Sonacotra, où il vit depuis huit ans, pour donner des cours d'alphabétisation à ceux qui vivent-là, pour la plupart des Africains illettrés. Dans *Deux ans après*, il fait une analyse, parfois critique, du film de Varda où il a marqué les esprits, et révèle une autre de ses facettes : il participe au marathon de Paris.

## “Maraboutdeficelle”

### 1. Générique

Un chat posé comme un sphinx sur l'écran d'ordinateur de Varda dans lequel est inscrit « *Ciné Tamaris Présente* » : **Les Glaneurs et la Glaneuse**.

### 2. 0h00'20"

Un dictionnaire est ouvert à la page de la définition de « Glaner ». En illustration noir et blanc : “*Des glaneuses*”, le célèbre tableau de Millet. On enchaîne sur le musée d'Orsay où se trouve l'original du tableau. Des visiteurs passent devant.

### 3. 0h01'03"

On enchaîne sur une paysanne dans un champ semblable à celui du tableau de Millet. Elle témoigne : “*autrefois on glanait pour ne pas gaspiller, car la vie était dure*”. Images d'archives noir et blanc et succession de tableaux sur des glaneuses.

### 4. 0h02'13"

La tenancière d'un bistrot, devant deux clients. Ils témoignent du temps de leur jeunesse où l'on glanait car il n'y avait rien à manger. À présent, on glane moins, mais il y en a toujours qui glanent pour manger.

### 5. 0h02'40"

De nouveau les glaneuses de Millet. Images contemporaines de champs, de marchés avec des gens penchés pour ramasser. Plans de tableaux sur des groupes de glaneuses, puis sur une glaneuse seule : “*La Glaneuse*”, de Jules Breton, musée d'Arras.

### 6. 0h04'08"

Plan pris depuis une voiture. Arrivée à Arras, plan du tableau de Jules Breton. Varda pose à côté du tableau avec une gerbe de blé sur l'épaule. Elle laisse tomber la gerbe et prend une petite caméra, autre instrument de glanage. Plans de Varda en désarroi dans un canapé, gros plan sur ses cheveux, blancs à la racine, et ses mains tavelées de tâches.

### 7. 0h05'56"

La Beauce à l'époque du ramassage des pommes de terre. Après le ramassage, le champ est ouvert aux glaneurs. Témoignage de glaneurs qui ramassent et sarclent. Cela évite aux propriétaires de traiter le champ pour la prochaine récolte.

### 8. 0h07'02"

Le triage des pommes de terre : tout ce qui n'est pas calibré et est impropre à la vente est mis de côté et jeté dans une décharge. Là aussi, les glaneurs sont à l'œuvre.

### 9. 0h10'35"

Des bénévoles des “*Restos du Cœur*” viennent collecter les pommes de terre jetées. Témoignage des bénévoles, souvent eux-mêmes au chômage ou dans des foyers, mais qui veulent être utiles, aider les autres personnes en difficulté.

### 10. 0h13'03"

Claude vit avec Guilène dans un camp de caravanes. Ils survivent en glanant et en faisant les poubelles des supermarchés. Claude raconte comment il en est arrivé là.

### 11. 0h17'41"

Une grande cuisine de restaurant : ici rien n'est perdu, tout est recyclé, même les arêtes de poisson avec lesquelles on fait un jus. Témoignage d'un autre chef qui glane presque toutes les herbes qu'il utilise.

### 12. 0h20'13"

La Bourgogne. À Beaune, aux *Hospices*, le chef-d'œuvre de Rogier Van der Weyden : “*Le Jugement dernier*”. On enchaîne sur une vigne, hors saison. En raison des quotas, tout n'est pas récolté. Mais les gens n'ont pas le droit de grappiller ce qui reste.

### 13. 0h23'30"

Jean Laplanche, un viticulteur cultivé nous apprend que le grappillage est interdit en Bourgogne depuis trois ans. Laplanche est aussi psychanalyste, ou plutôt philosophe de la psychanalyse. Il a mis au centre de sa pensée l'Autre plutôt que le Sujet.

### 14. 0h25'34"

La tenancière de bar raconte comment elle a rencontré son mari, puis fait le distinguo entre glaner (ramasser ce qui monte, le grain) et le grappillage (cueillir ce qui descend, les fruits). Varda dans un champ de figuiers. Témoignage d'un ouvrier agricole : ses patrons n'autorisent pas le grappillage bien que la récolte soit terminée.

### 15. 0h28'43"

Deux avocats dans des champs disent la loi : la récolte ayant été faite, le reste des cultures peut-être glané. Filmage de choux et de végétaux. *Voix-off* sur des paysages qui défilent, à propos du glanage d'images et d'émotions, de ce que Varda ramène de ses voyages.

### 16. 0h31'25"

Varda revient chez elle. Elle range les objets-souvenirs de son voyage au Japon, dont de belles cartes postales de tableaux de Rembrandt. Sa main passe dessus. C'est ça le projet de Varda : filmer d'une main son autre main, faire comme Rembrandt, un autoportrait.

### 17. 0h33'32"

Hervé, un « biffin » chez lui, à Sannois raconte ce qu'est faire la biffe. On le retrouve la nuit ramassant des objets encombrants dans la rue. Hervé est peintre aussi. Il fait ses toiles à partir de matériel de récupération.

### 18. 0h35'57"

Voiture qui roule. Dans un entrepôt vu en passant, Varda trouve un tableau qui mélange la glaneuse de Breton et les glaneuses de Millet. Elle reprend la route pour le “*Palais idéal*”, de Bodan Litnanski, un maçon qui construit des tours-totems fabriquées avec tout ce qu'il trouve dans les décharges. Louis Pons, un autre artiste, fait des peintures avec des objets usuels.

### 19. 0h41'01"

Par le pare-brise d'une voiture, encore des camions. Varda s'amuse à faire comme si elle les attrapait en fermant son poing dessus. Un parc de culture d'huîtres à Noirmoutier. Quand il y a une grande marée ou une tempête, des huîtres sont arrachées du parc. Les glaneurs ont alors le droit de les ramasser.

### 20. 0h44'55"

Des inondations coupent la route qui va vers le Jura ; plus loin, c'est des moutons. Varda arrive dans une vigne abandonnée où une famille grappille. Ayant oublié d'éteindre sa caméra, Varda filme la danse du bouchon de son objectif.

### 21. 0h47'45"

Elle rencontre Jérôme Noël Bouton, un propriétaire de vignobles qui accepte qu'on grappille ses vignes. C'est l'arrière-petit-fils d'Etienne Jules Marey, l'inventeur de la chronophotographie, l'ancêtre du cinéma. Un musée dans la cave du domaine lui est consacré.

### 22. 0h50'14"

À Prades, Varda rencontre les protagonistes d'une affaire en jugement. Des jeunes marginaux sont accusés d'avoir saccagé le coin-poubelle d'un supermarché où de l'eau de javel avait été jetée sur la marchandise pour empêcher qu'on la récupère. Chacun campe sur ses positions sans vraiment comprendre le point de vue de l'autre.

### 23. 0h53'09"

François, “l'homme botté”, récupère tout. Il est scandalisé de voir tout ce gaspillage. Il récupère par souci d'éthique. Il évoque le naufrage de l'Erika, qui a provoqué une marée noire en Bretagne.

### 24. 0h56'17"

Une exposition “*Poubelle Ma Belle*” est proposée aux enfants. Exposition à la Fondation Cartier, sur les grands mobiles de Sarah Sze, assemblages d'objets de récupération. Une “sculpture” de l'exposition “*Poubelle Ma Belle*” est faite de balais d'éboueurs renversés.

### 25. 0h57'51"

Des éboueurs balaient des ordures. Salomon, un noir, leur serre la main et parle de Charly, un asiatique au visage de sage qu'il considère comme un père. Charlie parle de son ami qu'il compare à un oiseau migrateur. Salomon fait profiter les voisins de tout ce qu'il récupère. Il a ramené quatre frigidaires chez Charly. Un collectif, “*Terrain Vague*”, récupère aussi les frigos et en fait des objets bizarres. On enchaîne sur une manif qui passe devant le lion de Denfert-Rochereau puis sur le lion d'Arles.

### 26. 1h02'20"

Dans des vergers près d'Arles, juste après le cueillage, on autorise le glanage. Méthode de Robert, un grappilleur, pour ramasser plus. Il fait ensuite la tournée des serres. Varda lui demande s'il a le droit aussi d'aller dans les serres. L'avocat qu'on a déjà vu, dit la loi : c'est la même que pour les champs. Enchaînement avec une avocate qui parle des droits de la récupération en ville : tout objet qui est abandonné dehors est sans maître. Il suffit de le saisir pour se l'approprier légalement.

### 27. 1h08'55"

Varda accompagne son ami compositeur François Wertheimer dans sa tournée nocturne. Il fouille, inspecte une pendule sans aiguille, mais la laisse. Varda la récupère chez elle.

### 28. 1h10'22"

Après le marché, un homme ramasse les légumes et les mange sur place. Alain sait exactement ce que contient chaque légume, sa valeur énergétique. Il se lève à 4 heures du matin et arrive à 5h45 à la gare de Montparnasse. À cette heure, il fait les poubelles des boulangeries. Ensuite, il vend le journal *L'itinérant*, puis fait la fin des marchés. Il vit dans un foyer Sonacotra depuis huit ans. Il y a là essentiellement des Africains, la plupart illettrés, à qui il donne bénévolement des cours d'alphabétisation.

### 29. 1h16'35"

Au musée de Villefranche-sur-Saône, Varda fait sortir le grand tableau d'Hédouin : “*Glaneuses fuyant l'orage*”. Mais dehors il y a du vent, une vraie tempête va éclater. Les deux conservatrices ont bien du mal à maintenir la toile que filme Varda.

### 30. 1h17'35"

Générique de Fin. Durée du film **1h18'35"**

## “Jugement dernier”



Difficile de faire l'analyse de la dramaturgie d'un film qui picore de-ci, de-là, en illustrant, de manière variée, diverses manières de glaner. Une “bonne” dramaturgie se définit par la rigueur et le resserrement des divers éléments d'une œuvre autour de quelques axes essentiels. Le théâtre classique français en est un exemple frappant : unité de lieu, d'action, de temps.

Dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*, force est de constater qu'il n'y a guère d'unité de temps, le film étant visiblement filmé sur plusieurs mois, voire plus d'une année. Varda nous balade de Noirmoutier en Bourgogne, en passant par Arles après un détour à Prades, sans oublier Paris et sa banlieue. Ce manque d'unité est même souligné par ces plans récurrents de routes avec des camions qui roulent, plans qui servent littéralement de liaison entre lieux, personnes, situations hétérogènes, qui n'ont de point commun que d'illustrer à leur manière le thème du glanage.

Quant à l'unité d'action, il y en a bien une autour du sujet même : glaner, grappiller, ramasser, cueillir, filmer au vol. Mais loin de chercher à unifier ce sujet sous l'un de ses aspects (par exemple le glanage de ceux qui le font par besoin vital, pour survivre), Varda l'éclate sous toutes ses formes, multipliant les formes de glanage et les motivations de cette activité. On a donc des glaneurs par nécessité, des glaneurs désireux d'aider les autres alors qu'eux-mêmes vivent dans la précarité (comme ces bénévoles des “Restos du Cœur”), des glaneurs par vocation (comme ces artistes qui réalisent leurs œuvres à partir d'objets de récupération), par plaisir (ceux qui ramassent les huîtres ou qui “chinent” sur les trottoirs) et les glaneurs professionnels (Varda elle-même qui considère son métier comme un glanage permanent d'images qu'elle organise ensuite, selon les thèmes qu'elle traite).

Le film lui-même grappille à droite, à gauche, répertoriant diverses formes de glanage, sans volonté exhaustive. La construction n'est ni linéaire, ni thématique. Varda débute son film par le tableau de Millet, mais ensuite, elle n'empile pas les tableaux traitant du sujet, avant de passer aux glaneurs nécessiteux, puis aux glaneurs artistes etc. Non. Le film ne cesse de créer des ponts, de glisser d'un cas de figure à l'autre, sur un simple mot, un simple lieu, ou une image qui, par analogie (les balais au paillage vert, dressés comme des plantes, dans une exposition, sur lesquels Varda enchaîne avec des balais semblables, dans les mains de balayeurs de rues), nous conduit à une autre situation, un autre personnage.

Il y a bien une discrète rime interne qui architecture l'ensemble : le film s'ouvre avec le tableau de Millet “Des Glaneuses”, et se clôt par le tableau d'Hédouin “Glaneuses fuyant l'Orage”. Mais entre ces deux tableaux-piliers, il y a un autre moment-tableau, celui où Varda se rend au musée d'Arras, pour voir “La Glaneuse” de Jules Breton. Il y a aussi des tableaux qui ne sont pas directement associés au thème : “Le Jugement Dernier” de Van der Weyden, parce qu'il est à Beaune, où Varda se rend pour parler du grappillage du raisin, tableau qui n'a à voir avec le sujet que par un biais symbolique : au jugement dernier, les bons se dirigent vers la paix du paradis, les méchants tombent dans les tourments sans fin de l'enfer. Autrement dit, nous serons jugés selon nos actes ; or, en Bourgogne, un arrêté datant de trois ans interdit le grappillage du raisin dont le surplus pourrit donc sur pied, comme l'âme des propriétaires, des gens “chiches” comme dit Varda plus loin, qui n'ont pas envie d'être simplement gentils avec les autres. Mais il y a aussi l'autoportrait d'Utrillo qui enchaîne sur celui de Rembrandt que Varda tient dans sa main vieillie, annonçant que le film est aussi un autoportrait, une main filmant l'autre main : en gros plan, l'objectif de la caméra découvre le naufrage physique de la vieillesse qui nous transforme en bête inconnue à nos propres yeux.

Cet autoportrait de Varda s'intègre au thème du film car elle se considère elle aussi comme une glaneuse d'images, images des autres, mais aussi images de soi. Le lien thématique, comme on le voit est très lâche. En fait la construction du film peut-être envisagée schématiquement, sous deux formes. Si son sujet est le glanage tel que le dictionnaire le définit : “ramasser après la moisson”, on peut considérer que la dramaturgie s'organise en étoile autour de cette définition, prise littéralement et métaphoriquement, dans sa simplicité concrète et dans ce qu'elle suppose comme extensions à d'autres domaines (tout dépend de ce qu'on entend alors par “moisson”). Chaque branche de l'étoile illustre et développe alors des aspects divers du glanage.

On peut considérer qu'en partant d'une définition à la fois aussi claire et floue du glanage, Agnès Varda part d'un point et qu'ensuite elle développe son dessin, en zigzags, courbes, virages et ruptures, sans dessein bien arrêté. Simplement, en fin de parcours, cette série de traits a créé une forme particulière, dont la figure est le film lui-même, qui se veut plutôt improvisation autour d'un thème, (du pur jazz donc, puisque le jazz originel est une série de variations où le soliste peut faire briller son imagination et sa virtuosité autour d'un thème musical souvent repris de standards de l'époque) que construction rationnelle et implacable. On entre et on sort du film de Varda comme dans un moulin ou une auberge espagnole, comme d'un lieu toujours susceptible d'accueillir des nouveaux hôtes (personnages ou situations) qui viendraient enrichir, prolonger, rectifier ce qu'on a vu auparavant (et c'est très exactement ce que fait son codicille *Deux Ans Après*).

## Zigzag

Fin Séquence 5, Séquence 6,  
Début Séquence 7



**Plan 01** - Dans un champ, une femme seule glane des oignons. Plan demi large, un travelling avant en caméra portée accompagne la femme qui porte un seau rempli d'oignons. La *voix-off* de Varda dit qu'aujourd'hui, on glane seul, contrairement aux peintures d'autrefois.



**Plan 02** - Insert dans le tableau de Jules Breton : « *Les Glaneuses* ». Le cadrage met en valeur une femme agenouillée qui ramasse des blés.



**Plan 03** - Raccord dans l'axe arrière qui cadre l'ensemble du tableau de Breton. La glaneuse agenouillée est en fait un personnage secondaire sur le côté d'un groupe de femmes, dominé à l'avant-plan, par une grande femme. En illustration, la voix note que les tableaux de l'époque montraient presque toujours des groupes, rarement une glaneuse seule.



**Plan 04** - Plan d'un dictionnaire : une planche en noir et blanc des « *Glaneuses* » de Millet. Panoramique vers le bas pour recadrer une autre reproduction en noir et blanc d'une glaneuse seule. La voix annonce qu'il y a une exception : le tableau de Jules Breton qui est au musée d'Arras.



**Plan 05** - Plan pris depuis le siège passager d'une voiture, filmant la route et un camion que la voiture double. La voix nous informe qu'ils (Varda et son équipe) ont pris la route pour le Nord et qu'il y avait des camions. La voix précise qu'elle reviendra plus tard à ces camions qui en fait jalonnent tous ces déplacements à travers la France, comme un leitmotiv. Les camions transportent justement ce qui n'est pas (ou pas encore) ramassé par les glaneurs : des produits de consommation et des fruits et légumes calibrés, propres à être mis sur le marché.



**Plan 06** - Plan d'une camionnette municipale verte à l'arrêt, avec un sigle municipal à l'arrière : *Ville d'Arras*. La voix précise la destination du voyage : Arras. C'est la voix qui crée un fil narratif à travers l'hétérogénéité des plans et des situations.



**Plan 07** - Plan demi-ensemble sur deux maisons typiques de la grande place d'Arras. A une fenêtre, une femme époussette une nappe. La voix dit en commentaire illustratif : « *On a vu sa place* ».



**Plan 08** - Plan d'ensemble d'extérieur du musée d'Arras. « *On a vu son musée* ». Entre le premier plan de la séquence analysée et celui-ci, plusieurs thèmes ont déjà été abordés : la manière de glaner à travers les âges, le nomadisme de Varda qui traverse la France pour amasser des images illustrant son thème (avec, en sous-thème, le leitmotiv des camions qui débute ici) et la représentation des glaneurs dans la peinture.



**Plan 09** - Insert dans le tableau « *La Glaneuse* » de Jules Breton, déjà vu en reproduction. La voix ajoute « *la Glaneuse de Jules Breton* ». On est donc passé de la reproduction en noir et blanc de ce tableau dans un dictionnaire, à l'original en couleurs du tableau, comme si Varda était remontée à la source pour vérifier l'existence de cette œuvre et la voir de près.



**Plan 10** - Raccord dans l'axe arrière : le tableau de Breton est vu dans son ensemble. À sa gauche, un autre tableau, vivant celui-là. Pastichant le tableau de Breton, deux hommes tiennent un tapis derrière Agnès Varda qui porte une gerbe de blé, imitant sous forme de clin d'oeil la pose de « *La Glaneuse* ». La voix-off dit malicieusement qu'il y a une autre glaneuse ici : « *C'est moi !* ».



**Plan 11** - Raccord dans l'axe avant sur Agnès Varda en plan taille, qui laisse tomber sa gerbe de blé et brandit sa petite caméra numérique, qu'elle braque, « en miroir » vers la caméra qui la filme. Elle, ce qu'elle glane ce sont des images, grâce à cette petite caméra. Au début du plan, introduction de la musique : un violoncelle qui reprend le thème du générique qui était joué « staccato » et qui ici, est joué « piano » (le violoncelle joue en continu jusqu'au plan 21), mettant une note mélancolique sur la séquence à venir qui traite du temps qui passe sur le corps d'Agnès Varda, sans qu'elle puisse rien y faire que d'accepter.



**Plan 12** - Plan de la gerbe de blé qui gît par terre. A l'arrière-plan, le tapis lâché par les deux hommes choit à terre. Varda nous fait passer du glanage des autres à sa manière à elle de glaner, grâce à ces petites caméras qu'on peut tenir à la main et qui permettent d'attraper des plans au vol. La voix déclare : « *Ces caméras sont numériques* ».



**Plan 14** - Gros plan d'Agnès Varda, pixellisé, brouillé par des problèmes de scratches numériques sur la bande. La voix continue : « *Elle sont fantastiques. Elle permettent des effets stroboscopiques* ». En parlant d'elle à travers son instrument de travail, Varda, passe également d'un pur documentaire à un journal intime qui prend des allures de film expérimental explorant les possibilités techniques, esthétiques et ludiques de ces petites caméras.



**Plan 15** - Gros plan de petit miroir de dos, tenu par Varda, dont on voit le visage en arrière-plan. Elle tourne le miroir dont on voit à présent la glace. Sa voix poursuit : « *Des effets narcissiques. Et mêmes hyperréalistiques* ».



**Plan 18** - Plan moyen d'un salon, avec effet de ralenti qui floute un peu l'image. Panoramique vers la droite recadrant Agnès Varda sur un canapé, qui a l'air mal, fragile, en plein désarroi. Aucune voix sur ce plan. Varda masque l'objectif en tendant sa main.



**Plan 19** - Plan serré du visage dédoublé par un effet d'image, de Varda, qui n'a guère l'air contente. Elle regarde la caméra sans aménité, comme si la présence de celle-ci l'agressait, mais aussi comme si la violence des images d'elle-même que lui renvoie sa caméra, l'obligeait à un face à face elle-même, à son devenir.



**Plan 20** - Très gros plan des cheveux de Varda, dont la racine est blanche : « *Non. Ce n'est pas : Ô rage, Ô désespoir, Ô vieillesse ennemie. Ce serait peut-être même vieillesse amie. Mais il y a mes cheveux.* » Derrière elle, dans la vitre d'une armoire, on voit un léger reflet de Varda de dos.



**Plan 21** - Gros plan de la main vieillie de Varda. A l'arrière-plan, on voit défiler la route. On est à nouveau dans une voiture. « *Et mes mains qui me disent que c'est bientôt la fin. Bon pour le moment, on roule vers la Beauce* ». Ce plan qui semble amorcer une confession (qu'on aura en partie plus loin lorsqu'elle compare des reproductions de tableaux de Rembrandt à sa main qu'elle filme avec son autre main tenant la caméra, précisant que le film est aussi un autoportrait), clôt en fait le chapitre en même temps que, comme une parenthèse qui se ferme, la musique s'arrête. La scène qui s'apparentait à un journal filmé intime, reprend son sujet initial. Cela passe comme une lettre à la poste car Varda filme sa main avec à l'arrière-plan, le pare brise d'une voiture. On passe par association de la main à la route derrière le pare brise, où il y a encore un camion.



**Plan 22** - Plan large d'un champ en Beauce. Tout a été récolté. Au fond, un entassement de meules de paille prouve la véracité des propos et indique qu'on est au début de l'automne. « *Mais c'est trop tard pour la moisson* ».



**Plan 23** - Raccord dans l'axe avant. Plan moyen des meules de paille, accentuant rythmiquement le plan précédent et, en même temps, à la manière d'une dernière note de musique, achevant cette séquence. « *Donc, on va s'occuper du glanage des patates* ». De nouveau par association de mots et de plans, Varda crée une transition avec la suite du film.

\* Les numéros de plans imprimés en caractères maigres ne sont pas représentés.

## Alter ego



En tant que documentaire, *Les Glaneurs et la Glaneuse* n'obéit par définition pas à un "projet" de mise en scène. Il s'agit, de plus, d'un documentaire "maison", filmé et commenté à la première personne, réalisé avec un matériel très léger, avec tout au plus un deuxième caméraman et un ingénieur du son pour le tournage de certaines scènes. Il ne peut donc prétendre, comme les documentaires de Frederick Wiseman, filmant longtemps au sein d'une institution (un camp d'entraînement, un bureau d'aide sociale, un commissariat, un hôpital) s'installer dans un lieu et une temporalité qui façonneraient un véritable espace filmique, architecturant la dramaturgie et organisant la mise en scène autour d'axes très forts.

Dans *Les Glaneurs*, la réalisatrice, se comparant à ses personnages, se plaçant dans la même perspective qu'eux, glane des plans lors de rencontres organisées ou imprévisibles, montées en petites séquences dont aucune ne doit excéder les cinq minutes. La dramaturgie s'improvise de manière très lâche autour du thème du glanage. La mise en scène suit le fil d'un tournage itinérant et éclaté, avec de nombreux personnages, et une grande hétérogénéité des situations (chaque personne glanant pour des motivations

bien différentes). La mise en scène est donc elle-même très fragmentée, alternant des plans pris au vol, parfois dans des conditions difficiles, et des plans plus organisés, voire des plans « posés » (comme ceux de la séquence analysée, où Varda crée un tableau vivant à côté du tableau de Jules Breton) où le talent de composition de Varda est aussitôt mis en valeur.

La mise en scène ne se structure pas autour d'un lieu, ni d'un thème vraiment circonscrit, ou d'un personnage fil conducteur ; elle s'organise au montage. Le film est une série de collages de séquences dont la plupart traitent d'une forme de glanage ou font le portrait rapide d'un personnage, de sa pratique, de ses motivations. Il arrive souvent qu'un sein de ces séquences, des plans « extérieurs » viennent s'intercaler, sur un mot, un geste. Mais ce qui structure avant tout le passage d'un événement à l'autre, c'est la *voix-off* d'Agnès Varda.

Varda s'inspire de procédés d'ellipses narratives qui existent depuis le début du cinéma parlant. Un personnage dans une situation X, dit quelque chose à un autre personnage. Celui-ci lui répond, croit-on, en contre champ, mais en fait, on est déjà ailleurs,

dans une situation Y qui, soit prolonge le contenu de la scène X, soit traite de tout autre chose. Orson Welles généralisa ce procédé dans *Citizen Kane*, souvent en le doublant d'une ellipse temporelle. Exemple : le précepteur du petit Kane lui souhaite en contre-plongée un « joyeux Noël » et après un plan sur l'enfant, un nouveau plan nous montre le précepteur qui ajoute « et une bonne année ». Mais dix ans se sont écoulés entre les deux plans, le début et la fin de la phrase. Le précepteur a des cheveux blancs et Kane a maintenant vingt-cinq ans. Dans le cinéma contemporain, celui qui joue le plus brillamment de ces ellipses spatiales et temporelles est Michel Deville.

Mais ces procédés de montage sont, dans les exemples-ci dessus, des astuces narratives destinées à dynamiser le rythme et à stimuler le regard des spectateurs dans le cadre d'une histoire tout à fait écrite et construite. Dans *Les Glaneurs et la glaneuse* ce procédé de montage à partir de la voix, sert non seulement à cela, mais permet en réalité de construire le film, de lui donner son style et son contenu.

On voit bien dans la séquence analysée plus haut, que Varda aurait très bien pu passer par association, du plan de la femme qui ramasse des oignons, à un plan de glaneurs ramassant des pommes de terre. Elle aurait pu le faire simplement en associant deux images qui riment par leur contenu (deux glaneurs baissés sur un champ par exemple) Mais elle préfère une voie indirecte, une voie qui zigzague à travers plusieurs thèmes et elle le fait justement en utilisant sa voix. C'est sa voix qui guide notre attention, qui permet par association de pensée, de mots, d'images, de manière abstraite ou analogique, de faire des véritables ponts entre les séquences, sous forme de « coq-à-l'âne » : le tableau de Breton étant à Arras, Varda nous y emmène ; après avoir posé pour s'amuser avec une gerbe de blé, elle se compare à une glaneuse dont l'instrument de travail est la caméra. Elle poursuit avec les possibilités techniques et artistiques de la caméra, en illustrant son propos par des plans d'elle. Du coup, elle nous parle d'elle, de son intimité avec la vieillesse et la difficulté d'accepter le temps qui passe, comme il a passé sur sa main tavelée. Et voilà que le plan sur la main, filmé dans une voiture, permet à la voix de revenir au point où cette digression avait débuté. Nous revoilà dans les champs, à la rencontre de glaneurs de pommes de terre.

Cet autoportrait de Varda s'intègre au thème du film car elle se considère elle aussi comme une glaneuse d'images, images des autres, mais aussi images de soi. Le lien thématique, comme on le voit est très lâche, et même si ces considérations sur elle-même, sont émouvantes, il est vrai qu'il est difficile de les « justifier » dans l'économie du film. Dans son film *Deux Ans Après*, consacré à ce que sont devenues les personnes rencontrées dans *Les Glaneurs*, Alain (celui qui mange directement fruits et légumes sur le marché et donne des cours d'alphabétisation), avec son esprit rigoureux de biologiste, ne se fait pas faute de le lui faire remarquer, disant qu'il n'a pas été intéressé par cet aspect du film qu'il trouve déplacé, hors sujet. En fait cet autoportrait ne se justifie que par la présence discrète, mais constante de Varda, qui ne fait pas un documentaire objectif où elle ne s'impliquerait pas physiquement, mais au contraire construit son film sur la rencontre d'une personne (elle) avec d'autres personnes, un film citoyen où le rapport est égalitaire. Mais la remarque d'Alain, nous a nous-mêmes effleurés.



En réalité, c'est l'ensemble du film qui est bâti ainsi, allant là où le vent le pousse, tout en gardant un cap qui n'est pas si différent d'autres films de Varda *Mur Murs* ou *Daguerréotypes* : traiter "écologiquement" de l'humanité, c'est-à-dire, selon la définition du dictionnaire : Écologie (pastiche à notre tour l'ouverture du film de Varda) : "Partie de la biologie qui a pour objet l'étude des rapports des êtres vivants avec leur milieu naturel", milieu qui pour l'être humain est au moins autant social et économique que "naturel". C'est cela qui passionne Varda et légitime sa démarche. Et si parfois on peut penser qu'elle s'égaré, elle retrouve toujours dans son errance le chemin qui l'amène à bon port.

Le film surfe d'une manière à l'autre de glaner, interrogeant au passage ce que dit la loi sur le glanage, opération qui consiste d'une certaine manière à s'appropriier le bien d'autrui, à condition qu'autrui, bien sûr, ait décidé de ne pas en faire usage. C'est de ce côté-là qu'il faut chercher, non pas l'unité, mais ce qui sous-tend le film constamment. Dans ce monde partagé entre possédants et déposés, intégrés et désintégrés, forts et fragiles, il existe une frange étroite où ces deux mondes se rencontrent, ou un échange a lieu.

Difficile de dire si ce « vol » autorisé qu'est le glanage est une soupe de sécurité pour que le système social ne vole pas en éclats, s'il s'agit de charité chargée de mépris et de culpabilité de la part des possédants, de la reconnaissance implicite qu'une richesse non partagée est un crime contre l'humanité (puisque souvent, la propriété a pour origine le vol, la spoliation d'un droit, d'un travail), ou si le glanage est une sorte d'équilibre écologique où les pauvres « nettoient » objets, fruits, légumes, tout ce qui traîne dans la propriété d'autrui, à la manière des insectes qui nettoient carcasses, bouses, mauvaises herbes, et permettent à la nature de se renouveler, de se recycler (comme certains glaneurs recyclent d'une manière imaginative, ces objets de récupération en œuvres d'arts). Les pauvres, envisagés ainsi, joueraient un rôle essentiel dans l'organisation sociale, un rôle nécessaire pour que la machine continue à tourner.

Ce qui transparait en tout cas ici, c'est que le glanage est un lieu d'échange entre des propriétaires de bonne volonté, et des marginaux qui ont choisi cette manière douce, respectueuse, pacifique, de survivre au sein d'une société de profit, de rentabilité, de rapport de force, et de gâchis (terme qui revient souvent dans la bouche des uns et des autres). Le glanage apparaît donc d'une certaine manière, comme un lien social par où le courant passe encore entre le monde du haut et le monde du bas.

Dans le film, cette fonction première du glanage (ramasser pour ne pas gâcher, surtout en ces périodes de vaches maigres) est vite relayée par d'autres formes de glanages mais qui toutes ont, au fond, l'idée de récupérer des biens usagés pour leur donner une nouvelle vie, afin que leur potentiel ne soit pas perdu, de leur attribuer une nouvelle fonction en les transformant, stimulant par-là un imaginaire dans des vies qui, sans cela, pourraient sombrer dans la morosité, l'ennui, ou le désespoir. Varda fait de nous aussi des glaneurs qui viennent ramasser de petits bonheurs, de petits instants d'émotions égrenés tout au long de son film comme les miettes de pain du « *Petit Poucet* ».





## GÉNÉRIQUE

<b>Titre original</b>	<i>Les Glaneurs et la glaneuse</i>
<b>Année de Production :</b>	2000 (sortie salles 07/07/2000)
<b>Réalisateur :</b>	Agnès Varda
<b>Cadreur :</b>	Stéphane Krausz ; Didier Rouget, Didier Doussin, Pascal Sautélet, Agnès Varda
<b>Ingénieurs du Son :</b>	Emmanuel Soland, Nathalie Vidal
<b>Musique :</b>	Joanna Bruzdowicz
<b>Monteurs :</b>	Agnès Varda, Laurent Pineau
<b>Agence de Presse Française :</b>	Claude Davy et Emmanuel Egretier (ex-DDD Conseil)
<b>Production Déléguée :</b>	Ciné-Tamaris
<b>Producteur Déléguée :</b>	Agnès Varda
<b>Distribution France et internationale :</b>	Ciné-Tamaris
<b>Durée :</b>	82 minutes
<b>N° visa :</b>	98 147 (visa délivré le 26/06/2000)

## FILMOGRAPHIE AGNÈS VARDA

### Courts métrages

1957	<i>Ô saisons, Ô châteaux</i>
1958	<i>L'Opéra-Mouffe</i>
1963	<i>Du côté de la côte, Salut les Cubains</i>
1964	<i>Les Enfants du musée</i>
1966	<i>Elsa la rose</i>
1967	<i>Loin du Vietnam</i>
1967	<i>Oncle Yanco</i>
1967	<i>Black Panthers</i>
1975	<i>Réponse de femmes</i>
1976	<i>Plaisir d'amour en Iran</i>
1977	<i>Quelques femmes bulles</i>
1982	<i>Ulysse</i>
1982	<i>Une minute pour une image</i> 170 mini films
1984	<i>Les dites cariatides</i>
1984	<i>7 P. cuis., s. de b...à saisir</i>
1986	<i>T'as de beaux escaliers...tu sais</i>
2003	<i>Le Lion volatil, sketch de Paris, je t'aime</i>
2002	<i>Petit Musée des glaneuses,</i> 11 mini films
2002	<i>Hommage à Zgougou</i>
2002	<i>La Vérité sur Charlie</i>
2004	<i>Ydessa et les ours</i>
2004	<i>Cinevardaphoto</i>

### Longs métrages

1954	<i>La Pointe courte</i>
1961	<i>Cléo de 5 à 7</i>
1964	<i>Le Bonheur</i>
1966	<i>Les Créatures</i>
1969	<i>Lions Love and Lies,</i> (en anglais)
1970	<i>Nausicaa,</i> (film disparu)
1975	<i>Daguerréotypes,</i> (documentaire)
1976	<i>L'une chante, l'autre pas</i>
1980	<i>Murs murs,</i> (documentaire)
1981	<i>Documenteur,</i> (documentaire)
1985	<i>Sans toit ni loi</i>
1987	<i>Jane B. par Agnès V.</i> (documentaire)
1987	<i>Kung-Fu Master</i> (documentaire)
1990	<i>Jacquot de Nantes</i> (documentaire)
1992	<i>Les Demoiselles ont eu 25 ans,</i> (documentaire)
1993	<i>L'Univers de Jacques Demy,</i> fini en 1995, (documentaire)
1994	<i>Les Cent et Une Nuits</i>
2000	<i>Les glaneurs et la glaneuse,</i> (documentaire)
2002	<i>Deux ans après,</i> (documentaire)
2005	<i>Quelques Veuves de Noirmoutier</i> (documentaire)

## BIBLIOGRAPHIE Sélective

- BASTIDE Bernard, *Varda par Agnès*, Éditions Cahiers du cinéma: Diffusion, Seuil, Paris, 1994.
- ESTÈVE Michel (dir.), *Agnès Varda*, Lettres Modernes/Minard, Paris, 1991, textes de Bernard Bastide, Yvette Biró, Jean-Yves Bloch, Frank Curo, Joël Magny, Michel Mesnil, Jérôme Picant, Vincent Pinel, René Prédal, Marie-Claude Picoulet.
- L'Entrepôt imaginaire. *Biographie et filmographie de Agnès Varda*. University of Melbourne, 2002. Mise à jour en 2001.
- COURT-CIRCUIT n°199 (LE MAGAZINE). *Agnès Varda*. ARTE. Mise à jour le 21 septembre 2004. À partir de la page principale : Cinéma et fiction / court-circuit (le magazine) / 17 au 20 novembre / Agnès Varda.
- ALAM O'DINAM. *Le site Agnès Varda, réalisatrice*. Éditions Alam O'Dinam. Mise à jour le 3 octobre 2004. Lien direct avec la recherche « Agnès Varda » dans google francophone. Disponible sur Internet : <http://www.chez.com/demy/Varda.htm>

## PRESSE

« Varda est ici dans son fief de la "cinéécriture". Filmer au hasard des rencontres et des sensations, débiter le montage puis tourner à nouveau, seule ou en équipe, c'est pour elle se permettre toutes les digressions qui la tentent, l'amuse ou éclairent son propos. Confrontant deux approches, elle construit son documentaire comme d'autres mènent leur existence, pratiquent le glanage et le grappillage. [...] Par cette flânerie heureuse, c'est la notion de plaisir que Varda met au cœur de sa création. »  
Frédéric Pelletier *Hors-Champ*

« La petite caméra d'Agnès Varda sous-entend non seulement un nouveau rapport face au cinéma, mais aussi un nouveau rapport face à soi-même puisque du lourd appareillage institutionnel du 16mm et du 35mm, la cinéaste passe au numérique, qui lui permet d'entrer en relation beaucoup plus organique avec chacune des étapes de la création. Le tout nécessite et rend davantage possible une approche où le hasard et l'improvisation deviennent matériau, permettant une écriture directe et personnelle où le film ne peut plus faire abstraction de la subjectivité de son auteur. En effet, l'image passe alors du macro au micro et impose du fait une nouvelle relation au corps ; ce corps vieillissant que Varda étudie avec sa petite caméra numérique, soit ses ridules creuses et ses cheveux grisonnants et fuyants qu'elle scrute avec son objectif.  
Bruno Cornellier *Cadrage*

**LES GLANEURS  
DANS L'ŒUVRE DE VARDA**



**..... LES PASSERELLES .....**



*La Vie est Belle, Frank Capra (1946).*

**UN CERTAIN CINÉMA SOCIAL**

## Les glaneurs dans l'œuvre de Varda

— v. a. Ramasser après froment. || Recueillir mo  
bois tombé. (Lamart.) ||  
GLANER des faits.  
GLANEUR, EUSE n. C  
Glaneuses (LES), tab  
Louvre. — Dans un chan



Sandrine Bonnaire dans *Sans toit ni loi* de Agnès Varda (1985).

Avant de placer *Les Glaneurs et la Glaneuse* dans l'histoire du cinéma et lui trouver des prédécesseurs, il faut d'abord affirmer sa singularité en tant que projet. Quand on lit ce titre, on se demande de quoi va bien pouvoir traiter le film. On suppose que le titre est métaphorique car on ne voit à priori pas comment un long-métrage pourrait « tenir » plus d'une heure sur un sujet qui paraît aussi mince et si anecdotique. Le film commence d'une manière « scolaire » en nous donnant la définition du glanage et en enchaînant sur le tableau de Millet « *Des Glaneuses* ». Immédiatement, Varda passe à l'interview d'une paysanne qui glanait durant sa jeunesse, ce que déclare aussi la patronne du bistrot qui suit. À ce stade, on est surpris : le film a bien l'air de traiter du glanage « glanage ». Mais tout de suite, Varda passe à des glaneurs modernes, qui, comme ceux qu'évoquent les premiers témoins, glanent parce qu'ils ont faim, pour pouvoir survivre parfois. En trois minutes, Varda passe d'un pastiche d'académisme, à un film qui traite « vraiment » du glanage et donne à ce terme un sens étonnement contemporain. Elle nous prend par surprise et nous touche immédiatement, fait résonner en nous une souffrance sociale à laquelle nous nous sommes habitués, et sur laquelle nous glissons pour pouvoir la supporter.

La première émotion du film est là. En bonne prestidigitatrice, Agnès Varda nous fait passer en un tournemain (ou un tour de passe-passe) d'un potentiel film un peu vain sur un sujet d'autrefois, à une vision très actuelle et immédiate de notre société, de nous dans cette société et surtout de « eux » dans cette société, eux, ceux qui n'y ont plus de rôle à jouer, qui y sont tolérés, ostracisés, rejetés et aidés et sont tour à tour victimes de la charité publique et de la violence privée : les SDF, les marginaux, les « misfits », les sans-grade ni fonction.

Varda a déjà consacré un film à l'une d'eux, *Sans Toit Ni Loi*, le film le plus âpre et violent qu'elle ait réalisé, qui débutait par la mort d'une vagabonde, magistralement incarnée par Sandrine Bonnaire. Celle-ci sortait tout juste du film de Maurice Pialat, *À Nos Amours*, qui révélait sa grâce animale, teigneuse, d'adolescente qui n'était pas encore une actrice et jouait, comme dans le film de Varda, sans métier, mais avec une spontanéité, une rage et une tendresse qui avaient ému la France entière.

*Sans Toit Ni Loi* partait d'un cadavre de jeune fille trouvé dans un fossé, pour reconstituer dans un étonnant puzzle, son parcours erratique, mêlant des éléments de fiction très forts à des moments plus documentaires, moins préparés, ou elle donnait la répartie à des personnes tout droit tirées de leur propre vie. Je pense à ce merveilleux moment où Bonnaire discute avec une vieille dame qui s'endort pendant qu'elle lui répond, ce qui fait piquer à Bonnaire une crise de fou rire d'une fraîcheur et d'une émotion confondante. Même au sein de ce parcours d'une fille perdue, sans parents, sans foyer, flirtant avec la drogue, la prostitution, à la recherche d'affection mais mordant la main qu'on lui tend, Varda savait garder une légèreté, des moments de drôlerie et de joie qui rendaient son portrait si contrasté.

*Les Glaneurs et la Glaneuse* est une suite à ce film, mais sur un mode strictement documentaire, qui semble suffire à Varda à présent, pour assouvir son appétit du monde, son désir de témoigner de la vie des gens, et surtout des gens les plus simples, les plus démunis face à une société qui ne cesse de demander des comptes, de réclamer qu'on rentre dans son moule sous peine d'exclusion, une exclusion tempérée par une mauvaise conscience qui pousse l'Etat à créer des zones de tolérance, d'accueil, de « gestion » de ces personnes trop sensibles souvent, trop perplexes vis-à-vis des enjeux de la vie sociale, pour pouvoir y adhérer.

Mais à peine a-t-elle posé cela, que Varda généralise son film à d'autres pratiques du glanage, pratiques plus légères, moins « nécessaires », plus ludiques. Plus tard, elle revient par d'autres biais, à ces marginaux souvent clochardisés, pour les inscrire dans ce mouvement pluriel qui pousse certaines personnes à glaner. Le film est une série de vignettes plutôt que de portraits (les portraits, on les trouve plutôt dans la suite du film : *Deux Ans Après* où l'on apprend des choses surprenantes sur Claude et Guilène ou sur Alain, le mangeur de légumes crus, qu'on voit participer à un marathon) sur ces gens si divers, de condition et de motivations, mais qui tous glanent, comme Varda glane aussi, à sa manière, des images et des sons.

Cela, c'est l'autre aspect des « Glaneurs » qui, tout autant qu'un film consacré à ceux qui ne sont jamais les héros des films qu'on nous propose, les laissés pour compte de la société, est un film sur tous ceux qui, à travers cette pratique, disent un

certain rapport aux choses, aux autres, au monde. Ceux-là non plus n'ont guère de place dans les films et les romans. Ce sont des gens pour la plupart anonymes ou connus dans un milieu très restreint, comme Jean Laplanche, ce sympathique viticulteur, un « nanti » donc, mais qui a un rapport très artisanal à son métier, et regrette qu'en Bourgogne le glanage ne soit plus toléré.

Juste après, en même temps que Varda, on découvre que Laplanche est un psychanalyste et même un philosophe de la psychanalyse. Il s'intéresse d'abord à l'Autre et pas au Sujet (je suppose qu'il est proche des thèses de Levinas) ; pour lui ce qui définit en premier l'individu, c'est sa relation aux autres, la manière dont les autres l'affectent et sculptent sa personnalité. Il est en plein dans le sujet du film de Varda : elle aussi cherche ce qui lie les hommes et comment des hommes se définissent, s'affrontent ou se tiennent les coudes, dans un monde beau, généreux mais tout autant hostile, propriété exclusive de certains : le monde, la nature appartiennent de plus en plus à de moins en moins d'individus. La plupart des gens n'ont d'autre choix que de s'intégrer à ce pouvoir, à cette violence, ou de s'y soumettre, à moins de le rejeter, de se révolter. Varda n'interroge pas ce qui se passe « en haut », mais ce qui se passe en bas, là où les conséquences de ce qui a été décidé abstraitement en haut lieu, se font sentir directement sur les gens. Mais elle s'intéresse aussi aux gens du « milieu », ceux qui sont entre les deux, sont des passe-relles, des intermédiaires, des courroies de transmission, ceux grâce à qui le courant peut encore passer entre les classes et qui maintiennent une société vivable.

Il y a vingt ans, dans *Daguerréotypes*, elle faisait un documentaire sur sa rue : la charmante et vivante rue Daguerre, dans le XIV<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Elle filmait ses voisins, surtout les commerçants qu'elle croise tous les jours et avec qui elle a une relation d'échange. Varda a le chic de s'attaquer à des sujets « rébarbatifs », peu « sexy », comme celui de *Daguerréotypes* (ou bien sûr des « Glaneurs »), mais elle nous séduit, nous convainc, nous emporte par sa conviction que tout est intéressant, que le monde nous est donné à tous dans son immédiateté, par son intuition que, si on a la curiosité d'y regarder de plus près, la grâce, la particularité, la bonhomie de la

plupart des gens qui nous entourent nous enchantera. À la fin de *Daguerréotypes*, nous éprouvons un sentiment de bien-être suscité par l'impression que tous ceux qui vivent dans la rue de Varda, vivent aussi à présent dans nos pensées, que nous avons rencontré des gens intéressants, particuliers, uniques.

C'est cela aussi qui a tant touché les spectateurs des *Glaneurs* ; parce qu'au-delà du constat désolant de voir des « rebus » humains de la société subsistant avec les déchets de cette même société, il y a aussi de la grâce ; que ces déchets sont source de vie, d'énergie, de joie et surtout de solidarité. Ce qui est renversant chez la plupart des personnes que nous croisons dans le film, c'est qu'ils n'ont rien, mais que ce rien, ils le partagent, et que c'est une grande richesse, qui les console, qui les stimule et leur donne une fierté, une fonction. Non seulement ils survivent, mais ils aident les autres, se débrouillent, s'adaptent. Ils ont une curiosité d'enfants vis-à-vis de ce qu'ils vont trouver au cours de leur glanage. Chaque trouvaille est une surprise, un petit bonheur.

Du coup le film dépasse le constat social attristant, pour donner des raisons d'espérer. Derrière la société officielle, existe une autre société, officieuse et confidentielle qui s'organise et crée des solidarités parallèles, un réseau tacite d'entraide qui concerne aussi bien les démunis que nous voyons ici que certains privilégiés et les originaux toujours en quête des trésors abandonnés par les autres. *Les Glaneurs et la Glaneuse* est avant tout un film d'espoir qui montre comment des gens se prennent en main, prennent en charge les décharges de cette société pour transformer – on pourrait dire pour employer un langage alchimique, transmuter – l'ordure en or pur. Cet or, davantage que les objets d'art qu'en font les artistes glaneurs rencontrés au cours du film, est d'abord l'échange avec l'Autre, l'entraide, l'envie de vivre avec dignité en partageant.



Agnès Varda © Production Ciné-Tamaris.

## Les “Glaneurs” dans l’histoire du cinéma social



Jules Berry, René Lefèvre et Florelle dans *Le Crime de M. Lange* de Jean Renoir (1936).



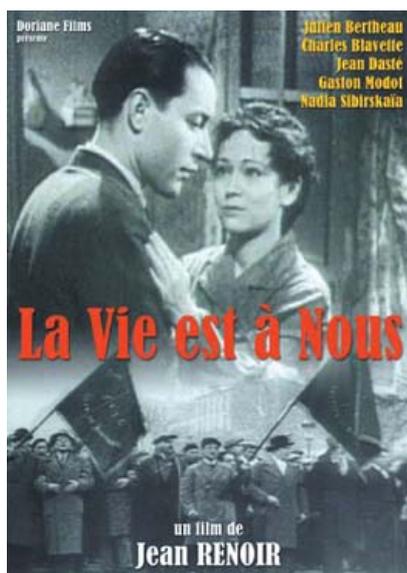
*La Belle équipe* de Julien Duvivier (1936) – Affiche : Gil Buridant.

Si ce film est singulier, par son sujet comme par son traitement, il s’inscrit néanmoins dans un courant cinématographique qui s’est développé au même moment, dans les années 30, dans deux pays : la France du Front Populaire et les Etats-Unis de Roosevelt. Le cinéma a largement rendu compte et même amplifié le message social, plutôt réformiste que révolutionnaire, incarné par la victoire de la gauche unie en France en 1936, sur un programme social à la fois rationnel (la plupart des conquêtes sociales de cette époque sont toujours en vigueur, comme les congés payés) et utopiste (après ces premières conquêtes, la classe ouvrière et les classes moyennes pensaient aller de bonheur en bonheur, vers une société égalitaire et juste, alors que dans le même temps, l’ombre du fascisme s’étendait à travers l’Europe et allait briser ce rêve moins de quatre ans plus tard).

Le cinéma de Duvivier et surtout de Renoir, prolongeait à « la bonne franquette », ce rêve anarcho-communiste. Dans *La Belle Équipe* de Duvivier, des ouvriers gagnent une importante somme à la loterie avec un billet acheté en commun. Cette somme partagée en quatre ne serait qu’un petit magot. Aussi unissent-ils leurs forces et leurs compétences (chacun étant qui peintre, qui charpentier, qui maçon) pour acheter une

grande maison en mauvais état au bord de la Marne et la transformer en guinguette qui s’appellera *Chez Nous*. Une femme va mettre en péril l’entreprise (c’est la limite de Duvivier : chez lui, toute femme porte en elle le péché, est une garce qui détruit les hommes ; chez Renoir, même la dernière des traînées, est au contraire nimbée du regard compréhensif et chaleureux du réalisateur. C’est pour cela que la palette de Duvivier est plus étroite que celle de Renoir, son cinéma, moins profond, plus « pingre », exception faite de l’admirable *Pépé le Moko*).

Dans *Le Crime de Monsieur Lange* de Renoir, un éditeur fripouille (mais même à cette fripouille, Renoir prête sa connivence et la grâce du jeu de Jules Berry qui l’incarne) exploite ses ouvriers et gagne de l’argent grâce à monsieur Lange, auteur d’histoires à deux sous, aussi imaginatives et naïves que lui-même qui ignore le profit qu’en tire l’éditeur. Ce dernier, endetté, disparaît dans la nature. On le croit mort dans un accident de train. Les ouvriers de l’imprimerie décident de ne pas lâcher l’affaire. Lange invente un héros du Far West qui devient très populaire. Les romans de gare publiés par la coopérative se vendent comme des petits pains. Du coup, flairant la bonne affaire, l’éditeur marron réapparaît, ressuscite pourrait-on



*La Vie est à Nous* de Jean Renoir (1936).

dire. Il réclame ses droits et veut remettre dans son lit sa secrétaire qui est à présent la fiancée de Lange. Celui-ci finit par tuer l'éditeur. Avec la complicité des ouvriers, il se débarrasse du corps, sans peur d'être inquiété : l'éditeur étant donné pour mort, il ne peut mourir une deuxième fois. Le patron est considéré ici non seulement comme inutile, mais nuisible à la bonne marche de l'entreprise, ce qui correspond à un imaginaire ouvrier très développé jusque dans les années 80.

Dans *La Vie est à Nous* (commandité à Renoir par le Parti Communiste Français, ce qui n'est évidemment pas anodin, comme le fait que juste après la CGT finança par souscription son très ambitieux *La Marseillaise* qui faisait du Front Populaire l'héritier de la Révolution Française), ce film à sketches (réalisé démocratiquement, Renoir confiant à ses assistants une partie de la réalisation. C'est ainsi que Jacques Becker réalisa une grande partie du sketch de la vente aux enchères des biens d'un paysan endetté) montre plusieurs facettes de la solidarité ouvrière, paysanne, populaire avec, là aussi, la volonté de montrer l'utopie égalitaire et partageuse à l'œuvre au sein du « petit peuple », qui est le vrai peuple de France.

Le Front Populaire allant du Parti Communiste au Parti Radical en passant par le Parti Socialiste, avec un vieux fonds anarchiste, mélangeait plusieurs tendances, allant de la gestion plus « juste » du système capitaliste, à la volonté de changer d'abord de l'intérieur, par étapes, le libéralisme économique pour aller vers le socialisme, jusqu'à l'idée révolutionnaire - s'appuyant sur la Révolution Russe qui à l'époque pouvait encore servir de modèle à certains - visant à en finir tout de suite avec le capitalisme en confiant les clés du royaume aux producteurs de richesses, ouvriers, paysans, artisans.

Le cinéma de cette époque rend compte de toutes ces tendances, mais en faisant la part belle à l'utopie, ne voyant que le côté bon enfant, bande de copains et de copines de l'affaire, sans trop s'intéresser à ce qu'il y a autour, à savoir une bourgeoisie désireuse d'une revanche et dont une partie passera au fascisme sous sa forme française, le pétainisme, et d'un contexte international ou en Italie d'abord avec Mussolini, en Allemagne ensuite avec Hitler, enfin en Espagne (où dans les

combats des phalanges franquistes contre le mouvement Républicain de gauche, démocratiquement élu, se joua en fait le sort futur de l'Europe, les nazis aidant massivement les franquistes tandis que le gouvernement de gauche français restait « neutre » dans ce conflit, abandonnant de fait l'Espagne à son sort) avec Franco, le mouvement fasciste (né sur les ruines de la première guerre mondiale et par la peur de la bourgeoisie devant l'émergence soudaine du premier pays dit socialiste, l'URSS) allait provoquer la page la plus noire de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Tout cela, pendant trois années, est ignoré par un cinéma français populiste, qui se laisse griser par la perspective des lendemains qui chantent. Mais dès 1939, le même Renoir, avec une lucidité amère, ouvre les yeux d'un pays sur ce qui se prépare, dans *La Règle du Jeu*. Quand le film sort, son pessimisme désenchanté et léger, le fait rejeter par la critique et le public et c'est un échec. Moins de vingt ans plus tard, il sera considéré – et il l'est toujours – comme le plus beau fleuron du cinéma français.

Dans le même temps, aux Etats-Unis, après la crise économique de 1929 qui plongea le pays dans le marasme (chômage, misère, paralysie économique), le système capitaliste montre ses limites. Le libéralisme prône en effet la libre entreprise. Chacun peut (comment ? Avec de l'argent) monter son entreprise. Chacun est responsable de lui-même et donc libre de devenir riche ou d'échouer et de mourir sur le bord de la route, sans que l'Etat n'intervienne (c'est ce qu'on appelle le « struggle for life »). Mais là, la cohésion même des Etats-Unis comme état de droit (impliquant des devoirs envers les autres, envers la société, donc une solidarité sociale, des projets communs à bâtir avec l'argent de tous) se trouve compromise. Le président Roosevelt lance alors un contrat social et économique : « Le New Deal » (littéralement le « Nouveau Contrat »). L'Etat intervient dans l'économie du pays, soutient la création d'emplois et surtout devient lui-même entrepreneur, lançant une politique de grands travaux (barrages, routes, construction etc) pour relancer une politique d'emploi. Des millions de chômeurs dans un pays sinistré, retrouvent ainsi un emploi et une dignité.

Dans le « rooseveltisme », il ne s'agit pas de changer le système (le capitalisme y est



Jean Renoir.



La Règle du Jeu de Jean Renoir (1939).



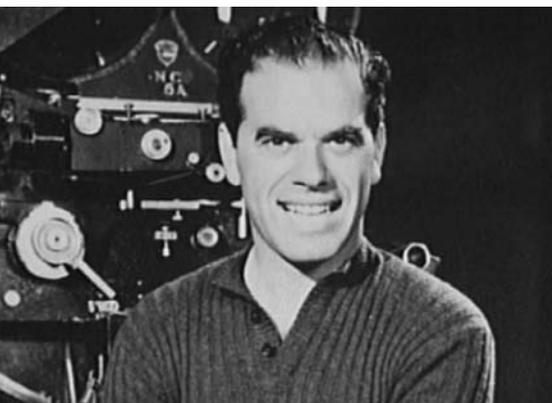
Franklin D. Roosevelt.



Henry Fonda dans **Les Raisins de la Colère** de John Ford (1940).



**Notre Pain Quotidien** de King Vidor (1934).



Franck Capra.

perçu comme le seul système possible), mais de l'aménager, de lui donner un contenu social qui permette à la population américaine constituée essentiellement de vagues successives d'émigrés, de se donner, à travers la solidarité et un meilleur partage des richesses, une identité faite de toutes ces différences. Ce mouvement réformiste était en fait la seule solution pour que l'entité du pays n'explose pas en une série d'intérêts personnels où la seule loi serait celle du plus fort, avec le risque d'une rébellion sauvage des va-nu-pieds dégénéralant en guerre civile telle que l'avait imaginée Jack London dans son terrible « *Talon de Fer* ».

Roosevelt comprit aussi que pour légitimer sa politique, convaincre les populations de son bien fondé, il devait, en plus de son discours, avoir un relais émotionnel dans l'imaginaire des gens. Aussi s'adressa-t-il à Hollywood pour que des films portent sa bonne parole. Certains producteurs et cinéastes convaincus, s'engagèrent dans ce combat et, comme en France, les films dépassèrent rapidement, par l'utopie généreuse qu'ils portaient, le strict cadre du « New Deal ».

**Les Raisins de la Colère** de John Ford, puissant film inspiré du roman encore plus puissant et radical de John Steinbeck, rend compte de l'état de misère qui chasse des familles entières de paysans sur les routes, exprime le sentiment d'injustice, de révolte qui pousse certains d'entre eux au combat politique et donc vers le parti communiste, qui était déjà avant-guerre sévèrement réprimé aux USA.

**Notre Pain Quotidien** de King Vidor, fait le même constat amer sur des gens qui n'avaient pas grand-chose et ont été dépossédés de tout à cause d'un crack boursier dans lequel ils n'étaient pour rien. Dans ce film, on voit un jeune couple de chômeurs, qui hérite d'une ferme à l'abandon et, avec l'aide d'autres laissés pour compte, la remet sur pied. L'union fait la force et ce petit groupe humain va parvenir à faire revivre cette terre desséchée. Pour cela, il leur faut irriguer leur terre. Ils creusent donc le sol depuis une rivière jusqu'à leur champ, pour faire venir l'eau et la vie. Cette scène montrant tous les hommes creusant en même temps un fragile canal, reste un des grands moments épiques du cinéma. La fin est une véritable métaphore sexuelle : le canal est ouvert et l'eau file tout le long

du canal avant de jaillir dans les terres, submergeant les hommes et les femmes qui se vautrent dedans en hurlant de joie.

Dans le moins connu **Stand In** de Tay Garnett (auteur de **La Maison des Sept Péchés** et du **Facteur sonne toujours deux fois**), tout le petit peuple d'Hollywood, Humphrey Bogart à sa tête, en a assez du régime arrogant des Studios et finit par prendre en main la gestion des films (un des derniers plans montre littéralement un producteur éjecté par-dessus un mur d'enceinte par les travailleurs du Studio). Ce film appelle quasiment, sur un mode humoristique, à l'insurrection, pour mettre en place une autogestion que ne renieraient pas les communistes.

Mais le cinéaste qui personnifia le « New Deal » fut sans conteste, Franck Capra. Dès **American Madness**, il montrait un banquier aux méthodes « nouvelles ». Là où les banques ne se risquaient jamais à prêter à des gens qui n'avaient presque rien et voulaient entreprendre (monter une petite boîte ou se lancer dans une nouvelle plantation demandant un peu d'investissement), lui se risque, encourage les initiatives, et quand le conseil d'administration lui demande des comptes, il répond qu'il applique à la lettre le libéralisme en encourageant tous ceux qui veulent entreprendre à réaliser leur rêve. Il investit des sommes raisonnables sur des gens qui n'offrent certes guère de garanties, mais sont de bonne foi, pleins d'enthousiasme et sont prêts à relever leurs manches. Ainsi, il offre à la banque le meilleur moyen de s'enrichir tout en jouant un vrai rôle social, rôle qui a présidé à la fondation des premières banques au Moyen Age, (ayant vu en salle, il y a cinq ans, ce film de 1931, j'ai assisté à quelque chose qui arrive rarement durant un film : des spectateurs applaudissant ce discours de bon sens du banquier ; c'est dire, si aujourd'hui aussi, nous aurions besoin d'un « New Deal »).

Dans **Vous ne l'emporterez pas avec Vous**, un gros capitaliste rompt avec son fils qui s'est entiché d'une petite danseuse avec qui il s'installe dans une grande maison. Ils en partagent le loyer avec d'autres locataires qui vivent comme dans une communauté, partageant les tâches et, chacun dans son domaine (la plupart ayant, il faut le dire, des métiers plutôt inhabituels voire farfelus), aidant la communauté. Le père, bientôt exaspéré par l'attitude de son fils,

vient voir ce qui se passe dans cette « pétaudière ». Après avoir manqué s'étrangler, il finit par être séduit, convaincu, et finit par s'installer avec sa femme au sein de cette communauté qu'il va aider au mieux (la métaphore rooseveltienne est claire).

Après guerre, *La Vie est Belle* donne au rooseveltisme son chant de cygne, et dépasse d'ailleurs largement ce cadre. Malgré son idéalisme évident, ce n'est pas, comme les autres films de Capra, une utopie qui ne peut exister que par la bonne volonté de tous (y compris des capitalistes, ce qui, bien sûr, est un vœu pieux). Son héros, interprété par James Stewart, s'occupe d'une association d'entraide dans une petite ville que veut régenter un grand capitaliste sans scrupules. À la suite d'une bévue, l'association va devoir déposer le bilan : il manque 5000 dollars dans les caisses. Stewart songe au suicide, pensant avoir échoué dans sa mission (acceptée d'ailleurs à son corps défendant), et pressantant que la ville va être livrée au capitaliste avec les conséquences prévisibles : rupture du lien social, exploitation à outrance de ceux qui se soumettent tandis que pour les autres ce sera la misère ou pour les filles, la prostitution et partout, la corruption. Il se produit alors un « miracle ». Sachant ce qui se passe, tous ceux que l'association de Stewart a toujours aidés et protégés, vont lui rendre la pareille. Dans une solidarité sans réserve, tous ces gens démunis, vont rassembler les 5000 dollars nécessaires pour sauver l'association. Stewart qui jusque-là doutait du bien fondé de son action, est bouleversé par ce geste et légitimé dans ses choix de vie.

Dans ce film, il n'y a aucune utopie, aucun pacte social : il y a d'un côté un capitaliste qui ne songe qu'à son profit, de l'autre, un homme qui consacre sa vie à aider les démunis et doit donc objectivement lutter contre le capitaliste, les valeurs mais aussi le système qu'il représente. En retour, les démunis donnent tout le peu qu'ils ont pour l'aider quand il est dans la détresse : et ce peu, multiplié par tous devient une richesse, qui est avant tout, là encore, une richesse humaine.

Ce film, il y a peu encore, a été élu par les Américains comme représentant le mieux les valeurs de leur pays. La population « représentative » est en effet dans son ensemble attachée à la vie associative, à

la vie de quartier, à ce qui valorise la vie en commun, le tout avec une forte connotation puritaine, puisque ces rapports « horizontaux » entre les gens résultent de l'organisation de la communauté autour de la vie religieuse, avec, pour ce qui est des systèmes d'entraide, très développés aux USA, une connotation caritative évidente. Ils se sont reconnus dans ce film qui est pourtant bien plus qu'un simple miroir de ces valeurs et qui, d'une certaine manière, vante un mode de vie dont le nom ferait frémir d'horreur la plupart des Américains : le communisme. Pas le communisme marxiste qui élabore une doctrine tout à la fois économique et sociale, mais le communisme tel qu'il existe depuis l'Antiquité : des communautés d'entraide qui partagent tout, font tout en commun et créent une économie de survie au sein de l'économie de profit dominante.

Dans tous ces films qui ont précédé Varda dans sa démarche, plutôt qu'une volonté idéologique de changer le monde pour créer une société juste, plutôt qu'une revendication révolutionnaire, on sent plutôt la tentative, au sein de l'adversité, sans nier le système dominant (capitaliste), de créer un système parallèle à petite échelle. Là, le meilleur d'êtres humains qui ont souvent été laminés par la vie, peut s'exprimer. Il ne s'agit pas de changer le Monde (avec les résultats souvent catastrophiques que l'on a pu connaître), mais de changer le rapport entre les gens et donc les gens eux-mêmes. C'est ce rêve, à la portée de tous, qui a remué tant de spectateurs du film de Varda, après ceux des films de Capra, de Renoir et d'autres qui ont toujours cru que le fonds commun de l'humanité était la bonté.



*La Vie est Belle* de Frank Capra (1946).



*Vous ne l'emporterez pas avec Vous* de Frank Capra (1938).

## Un "Moyen-Âge" qui est de notre âge !



Deux Ans Après de Agnès Varda (2002). © Ciné-Tamaris.

Les textes qui précèdent laissent entendre que l'attachement d'un nombreux public à ce film très simple, peu "ambitieux" d'Agnès Varda, a plusieurs raisons. Il doit, bien sûr, au traitement, la forme du film, discrètement élégante (n'oublions pas que dans un documentaire, cette forme est moins maîtrisable et qu'on ne peut presque jamais l'anticiper, en raison de la nature même du genre) que Varda lui insuffle avec son sens photographique et plastique aigu allié à son don d'attraper les images au bond. Il doit aussi à la décontraction avec laquelle Varda passe du coq à l'âne, sans que l'on en soit gêné. Ce qui lie le contenu hétérogène du film, c'est Varda même, par sa présence, sa voix, son écoute et son respect des autres. Mais cet attachement se comprend surtout pour d'autres raisons.

D'abord, il y a le thème, le glanage, qui semble au départ très "étroit", très "technique" (ou "pire" : culturel ; le film débute par une définition de dictionnaire suivie d'une visite au musée, devant le tableau de Millet : bref, une introduction qui a tout pour déplaire avec sa connotation scolaire ostensiblement pédagogique, et qui pourtant, par le ton, capte tout de suite l'attention) et qui bientôt se déploie sous des aspects inattendus.

Le glanage renvoie à la paysannerie, à la pauvreté, à l'ancien temps, où il fallait se baisser vers la terre pour en extraire ce que les moissonneurs y avaient laissé, pour ne pas gâcher, certes, mais aussi et surtout, pour survivre, pour ne pas mourir de faim. Et voilà que des témoins évoquant ce temps d'autrefois, Varda passe à ces glaneurs contemporains, qui eux aussi grattent à la surface de la terre pour y trouver de quoi manger un jour de plus. Autrement dit, ce "Moyen-Âge" est de notre âge, il est à notre porte. Le thème se connecte subitement à celui de l'exclusion, des laissés pour compte de la société de consommation et de la mondialisation ; il devient d'une actualité brûlante.

Varda interroge notre rapport à la propriété physique et légale du sol, des biens, des produits, et pose implicitement ces questions : pourquoi y'a-t-il des propriétaires et des vagabonds, des riches et des pauvres ? La vie se partage-t-elle entre forts et faibles, et si c'est le cas, comment ces deux mondes coexistent-ils ?

La réponse à ces questions pourrait être la haine, la guerre permanente à la société. C'est la réponse des criminels, des voleurs, qui agissent souvent par ressentiment social. Mais le glanage est une sorte de

“vol” autorisé, une manière du côté des possédants et des démunis, de trouver un pacte social qui permet par sa tolérance, son économie spécifique, de préserver une certaine paix civile. Le film soulève, par un biais inattendu, la question sociale actuelle, constate l’injustice. Mais les personnes rencontrées ne sont pas en révolte, ne revendiquent pas. Elles essaient de s’adapter et de pouvoir vivre dans les interstices, les béances de cette société qui leur a ménagé des espaces de droit et de tolérance, pour éviter que ces “rebutés” ne fassent dérailler la machine sociale.

Mais, si ce film a tellement séduit un large public, alors qu’il semblait destiné à une diffusion confidentielle, c’est certainement pour une autre raison. Des phrases égrenées tout au long du film, par les gens que rencontre Varda, nous en donnent une idée : “*Quel gâchis, alors que des gens n’ont rien à manger !*” – “*On récupère les rebuts de la société, les choses inutiles, dont plus personne ne veut*”...

Dans *Deux Ans Après*, le complément indispensable, pour tous ceux qui ont aimé *Les Glaneurs et la Glaneuse*, certains des personnages sont approfondis (le philosophe-viticulteur), modifiés dans la perception que nous avons d’eux (Claude qui avoue son problème avec la boisson, tout comme sa compagne d’un temps, Guilène), démasqués (François, “l’homme aux bottes” si hâbleur et affirmatif qui, deux ans après, a perdu de sa superbe en même temps que ses bottes, et apparaît pour un pauvre hère sortant d’un asile psychiatrique).

Dans ce film qui fait écho, qui répercute l’autre, on mesure l’impact des *Glaneurs* dans la sensibilité profonde des spectateurs, émus aux larmes parfois, non que le film soit bouleversant, ou d’une grande force dramatique, ou que certains personnages soient particulièrement pathétiques. Non, on voit bien que ce qui touche les gens est très intime : c’est un rapport aux autres, à la vie, à certaines valeurs, qui est rarement montré, et surtout rarement valorisé que ce soit dans les médias, dans les œuvres et même dans les relations habituelles entre les gens.

Il y a dans *Deux Ans Après* de nouveaux personnages qui ont vu *Les Glaneurs*, dans lequel ils auraient pu figurer, comme ce jeune couple qui invite Varda à la terrasse de l’ancienne charcuterie qu’ils ont recon-

vertie en maison-atelier. Le film les a touchés dans leur quotidien, dans ce qu’ils vivent de plus immédiat. La jeune femme dit avoir vécu le film comme une renaissance, car il faisait fleurir les valeurs qui germaient en eux, alors qu’ils pouvaient avoir l’impression que personne d’autre ne voyait les choses comme ça. À ce joli couple, Varda fait remarquer pourtant que son film ne montre que des objets, des choses abandonnées. “*Oui, mais filmées par une vivante*”, réplique la jeune femme avec un frais sourire.

Ce qui séduit si fort dans *Les Glaneurs*, c’est que les « ombres » de notre vie, les SDF (qui ne sont même plus humanisés par le vocable démodé de “clochards”), les “amoindris” et les humiliés que nous croisons sans vraiment les voir, sans leur donner en tout cas une identité propre, mais plutôt un vague statut générique, nous sont ici présentés dans leur individualité, leur parcours, leurs motivations. Le film nous rend proches, fraternels de ces êtres humanisés à nouveau par la proximité que crée Varda entre eux et nous.

Mais la fibre que le film touche en nous, davantage que la compassion, est la générosité. Il fait appel au meilleur en nous, la solidarité et la fraternité. Si dans le film, certains “possédants” se montrent généreux sans qu’à aucun moment cela puisse se confondre avec l’aumône ou la pitié, c’est surtout du côté de ceux qui n’ont rien qu’on retrouve ces valeurs. Autrement dit, ce sont ceux qui n’ont rien ou trois fois rien, qui se montrent le plus soucieux du sort des autres, de la planète, qui ont le sens du partage.

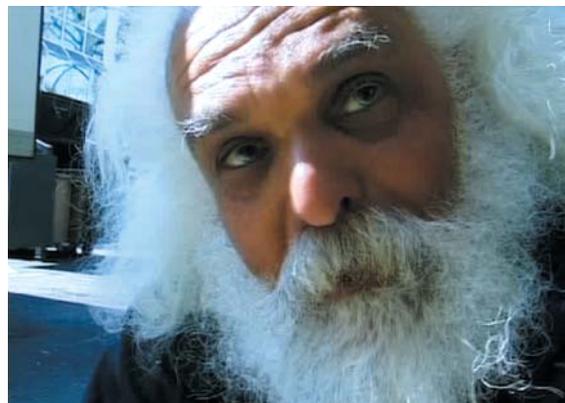
De nombreux spectateurs devant les modèles sociaux et comportementaux qui leur sont proposés par les médias, les œuvres contemporaines ou par leur entourage (l’ambition, l’égoïsme, le cynisme ou du moins l’attitude de non dupe de ceux qui ne veulent plus être les dindons de la farce ou passer pour naïfs, donc fragiles et faibles aux yeux des autres) pensaient être peut-être les seuls à éprouver des sentiments généreux attentifs et “gratuits” envers autrui. Dans *Les Glaneurs*, ils ont vu une ouverture, ont ressenti un bien-être. Ils ont pu respirer et d’autant mieux qu’ils sentaient que d’autres respiraient comme eux : s’il y a du malheur et de l’injustice sur terre, il y a aussi du bon, du partage, de l’échange, sans autre finalité que le



Delphine et Philippe dans *Deux Ans Après* de Agnès Varda (2002)



Macha Makaïeff dans *Deux Ans Après* de Agnès Varda (2002).



*Deux Ans Après* de Agnès Varda (2002).



*Deux Ans Après* de Agnès Varda (2002).



*Documenteur* de Agnès Varda (1980).



plaisir de partager, de donner, d'aider. Le film de Varda invite à devenir meilleur, et à ne pas avoir honte de ce que nous portons en nous de plus simplement altruiste, de plus intimement concerné par le sort des autres, de la nature et même des objets.

Enfin la vertu première des *Glaneurs*, c'est qu'il s'agit d'un film démocratique : Varda n'y installe pas un rapport de cinéaste à sujet de cinéma, mais d'individu à individu, de citoyenne à citoyen. Son film est ouvert à tous ceux qui ont le désir d'y entrer comme spectateurs ou comme participants. Chacun peut s'approprier *Les Glaneurs et la Glaneuse*, comme ces objets laissés dans la rue qui deviennent propriété de ceux qui les prennent ; on peut prendre ce film pour le partager avec d'autres (je place ici une note un peu personnelle. Quand le film a été diffusé à la télévision où je l'ai vu la première fois, au bout de cinq minutes, j'ai appelé ma mère pour l'informer qu'un film qui allait l'intéresser, passait en ce moment même. Le lendemain, elle me dit comme ce film l'avait émue, lui avait fait du bien, l'avait rendue fière, elle qui s'est battue toute sa vie pour le droit et la justice, jamais pour elle-même, mais toujours pour ceux qui l'entouraient), en parler ou démarrer de son côté le filmage des gens, des choses, qui nous entourent, comme le fit déjà Varda dans *Mur Murs* ou *Daguerréotypes*.

Dans ce film, elle allait à la rencontre de ses voisins de la rue Daguerre, souvent des commerçants, pour leur tirer le portrait. Déjà, elle prenait pour sujet de cinéma ce qui n'est ni assez romanesque, ni assez flamboyant ou tragique pour faire un "beau" sujet de film : ceux qui vivent là, jour après jour, près de nous, et forment notre environnement, font partie de notre équilibre de vie. Dans *Mur Murs*, elle filma un quartier pauvre de Los Angeles, dont les habitants peignent des fresques sur les murs de leurs immeubles. Elle saisissait le rapport de ces habitants avec leur environnement, la manière dont ils se le réapproprient, soit en le prolongeant de manière hyperréaliste, soit en le dépassant par des visions imaginaires qui, sans nier cet environnement, le peignaient des couleurs d'un ailleurs.

Dans *Les Glaneurs*, cet ailleurs c'est simplement notre voisin, notre prochain, dans lequel Varda nous invite à nous reconnaître et nous épanouir en lui tendant la main, en lui accordant un regard.



**LE MONTAGE**

**DOCUMENTAIRES  
& DOCUMENTEURS**



• • • • • **L E S R E L A I S** • • • • •



**AUTOUR DU FILM**

**LES PERSONNAGES**



## LE MONTAGE

- Relever toutes les transitions entre séquences (ou au sein des séquences, de plans insérés). Cela concerne aussi bien les transitions visuelles que celles, plus nombreuses, qui passent par les dialogues et la *voix-off*. 
- Décrire ensuite, comment le film se construit au montage.
- Établir autour d'un thème un découpage dont le fil conducteur sera la *voix-off* qui appellera le plan suivant, comme un « maraboutdeficelle » qui devra néanmoins s'astreindre à rester uniquement dans le thème traité.
- Même exercice mais en filmant cette fois : créer une continuité (musicale, thématique ou autre) uniquement en utilisant des raccords de gestes, de mouvements qui enchaînent sur un autre geste, un autre mouvement. Monter les plans en tâchant d'obtenir une unité malgré l'hétérogénéité de plans filmés.

DOCUMENTAIRES  
& DOCUMENTEURS

Dans *les Glaneurs et la glaneuse*, le réalisateur ne filme pas à la "forme directe", "objectivement" à la manière de Frederick Wiseman (*Basic Training*, par exemple), les films de ce dernier ne comportant ni commentaires, ni interviews, ni musique. Il filme des pratiques sans influencer sur l'action. Au contraire, Varda utilise la forme indirecte, commente ses images, utilise l'interview journalistique, et surtout apparaît dans le film qui fait son portrait. 

- Définir la "forme journalistique".
- Comparer le film de Varda à d'autres documentaires qui utilisent le même principe : *Enquête sur la sexualité*, de Pier Paolo Pasolini, et les films de et avec Michael Moore comme *Roger and Me* et les suivants.



## AUTOUR DU FILM

- Découpez des publicités dans un magazine pour dégager les modèles qui vous sont proposés et comparez avec ce que montre la réalisatrice.
- Faire le même exercice avec des émissions télévisuelles : que ce soit des *talk show*, des journaux télévisés, des feuilletons pour adolescents ou des séries pour adultes.
- Petit exercice pratique : faire le même geste que faisait Jean-Luc Godard dans un de ses films (dans un but à la fois pédagogique et polémique) : prendre un magazine grand public et déchirer chaque page comportant une publicité. Dégager les valeurs véhiculées par cette publicité. Compter à la fin ce qu'il reste du magazine par rapport au nombre de pages initial.



## LES PERSONNAGES

- Faire la liste des personnages (Claude Guilène, Jean Laplanche, Hervé, François...). 
- Appartiennent-ils tous à la même classe sociale ? Quels sont leurs points communs ?
- Imaginez ce qu'ils sont devenus.
- On pourra montrer ensuite la suite réalisée par Agnès Varda : *Deux ans après* (qui figure sur le DVD Ciné-Tamaris-CNDP, voir bibliographie,  où nous voyons ce qu'ils sont devenus.

