

## Les cabanes d'Agnès Varda : de "l'échec" au "cinéma"

Luc Vancheri

► **To cite this version:**

Luc Vancheri. Les cabanes d'Agnès Varda : de "l'échec" au "cinéma". Les cabanes de Varda : de l'échec au cinéma, Jul 2010, Paris, France. p 121-132. halshs-00597943

**HAL Id: halshs-00597943**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00597943>**

Submitted on 2 Jun 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**LES CABANES D'AGNÈS VARDA  
DE L' « ÉCHEC » AU « CINÉMA »  
Luc Vancheri**

Ces dernières années ont vu se multiplier des déclarations d'artistes qui gagent leurs œuvres d'une proposition théorique : elles ont en commun de ne pas décider de ce qu'elles signifient, mais de ce qu'elles sont. Geste radical qui fait de chaque œuvre le symbole d'une situation esthétique, dans laquelle chaque artiste négocie pour son propre compte son inscription dans le champ de l'art et sa relation au cinéma. Parmi tous les artistes qui témoignent d'une même volonté de conserver le nom de *cinéma* à des œuvres qui en ont détourné ou abandonné le sens et l'usage historiques, je retiendrai une œuvre récente d'Agnès Varda, *La Cabane de l'échec* (2006), présentée à la Fondation Cartier en 2006, et cependant modifiée et renommée *Cabane du cinéma* à la X<sup>ème</sup> Biennale de Lyon (2009-2010).

L'œuvre, en effet, peut surprendre. Là où nous pourrions persister à ne voir dans ses *Cabanes*, quelles que soient leurs différences, qu'une installation et son architecture de bandes pelliculaires tirées de son film *Les créatures* (1966), Agnès Varda déclare qu'il s'agit de « cinéma, puisque la lumière est retenue par des images. »<sup>1</sup> Définition minimale, insuffisante pour certains, irrecevable pour d'autres, qui voudraient juger du nom de cinéma à l'aune de son dispositif historique et de ses institutions. Qu'il y ait du film exposé, installé, prêté à cette architecture de fortune, suffit-il à retenir le nom de cinéma ? La question ressemble à tant d'autres déjà posées, au point qu'on ait fini par s'habituer à la réponse : *Oui, c'est du cinéma.*

Ce qui frappe chez Varda, qui a malgré tout modifié son installation entre 2006 et 2009, en abandonnant la table de montage qui passait le film à l'envers, en démontant la version négative de la Fondation Cartier – *l'échec* – pour sa version positive – *le cinéma* –, c'est cette assurance avec laquelle le cinéma résiste à sa propre disparition. Ce qui subsiste d'un film finalement peu vu, *Les créatures*, dont elle a dit l'échec commercial, a donc été reproposé à la patience et à l'imagination de ses nouveaux spectateurs, qui ont fait le succès artistique de son installation nommée *Cabane du cinéma*. Pour interroger le statut de cette proposition esthétique, je voudrais faire valoir trois points de vue. Le premier sera théorique. Se peut-il que cette proposition ait un poids théorique, une validité esthétique qui l'identifie à des propositions déjà élaborées dans le champ de la théorie du cinéma ? En d'autres termes, se peut-il que cette proposition soit beaucoup plus que le jugement apodictique avec lequel on pourrait la confondre ? Le second sera phénoménologique. Que m'est-il donc donné de voir et d'éprouver, si la projection cinématographique qui justifie la représentation filmique est abandonnée au profit d'une exposition plastique du film ? Pour n'être pas nouvelle – on pensera au *Frozen Film Frames* de Paul Sharits (1960-1970) –, cette question d'une expérience visuelle de l'œuvre, toute entière suspendue à la visibilité refoulée d'une image interdite de mouvement, surgit dans un contexte esthétique différent. En d'autres termes, comment compter cette nouvelle visualité de l'œuvre qui, pour prendre la forme architecturée d'une cabane, ne semble avoir renoncé ni au film ni au cinéma ? Enfin, le troisième point de vue que j'aimerais considérer sera anagogique, conservant de son modèle théologique, le mouvement spirituel qui fait droit à une réalité qui, pour revenir à l'art, échappe à sa littéralité esthétique.



Agnès Varda, *La Cabane du Cinéma*, 2009, X<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain de Lyon (droits réservés)

### *Le point de vue théorique*

En déclarant cinématographique son installation, sur cette seule propriété de l'image cinématographique – *de la lumière arrêtée par des images* – qui, pour ne plus être projetée, n'en retient pas moins de la lumière, Agnès Varda fait donc deux choses. D'une part, elle condense une définition du cinéma, qui n'est ni totalement arbitraire – ce qu'elle dit de l'image de cinéma n'est pas faux, c'est à peu de chose près ce que l'on rencontre chez un théoricien de l'image comme Jacques Aumont dans son récent *Matière d'images, redux* (2009) –, ni totalement convaincante – la fonction projective de l'appareil Lumière est la pierre d'achoppement de toute réflexion sur le cinéma. D'autre part, Agnès Varda lui donne aussitôt une valeur d'usage. Est cinématographique ce qui peut être essayé sous un certain rapport non spécifique entre une image de celluloïd et de la lumière. De ce point de vue, elle fait valoir une différence entre la fonction économique du dispositif cinématographique et la valence libre de son ontologie. La proximité de la proposition d'Agnès Varda de celle de Jacques Aumont, doit néanmoins nous inciter à vérifier que l'évaluation théorique du second ne saurait tenir d'étoffe à l'hypothèse esthétique de la première. En effet, lorsque Jacques Aumont écrit que « la matière de l'image de film consiste sur ce quelque chose de la lumière projetée [qui] est occulté par chaque photogramme, qui joue le rôle d'un petit écran filtrant, laissant passer par degrés une partie de la quantité de lumière et une partie du spectre lumineux », <sup>2</sup> il dit explicitement qu'il ne « cherche [qu'] à cerner l'effet de matière d'image qui résulte d'un rapport entre une lumière et son altération durant sa traversée d'une surface matérielle et imprimée ». <sup>3</sup> Cette relation lumière/photogramme ne définit donc pas tout le

cinéma, mais un effet proprement cinématographique. Il précise ainsi que ce pouvoir de l'image, qu'elle a déjà rencontré sous d'autres espèces, dans d'autres dispositifs optiques, à d'autres époques, ne s'applique néanmoins au cinéma que sous la condition d'une durée : « L'image de cinéma est faite de lumière et de temps, et dans l'expérience que nous en faisons nous n'avons pas affaire à autre chose que de la lumière et du temps. »<sup>4</sup> Affaire de mise en forme précisément, qui appelle une projection, un milieu propice à sa diffusion et un subjectile qui puisse la recueillir. En bref, les dispositions techniques habituelles qui font le dispositif cinématographique et qui fixent les conditions perceptives de l'expérience filmique. Cette *matière d'image*, que Jacques Aumont assimile à la prémisse de toute poétique du film, ne constitue pas pour autant l'aveu d'une exception ontologique, grâce à laquelle « une définition du cinéma (une de plus) »<sup>5</sup> pourrait être arrêtée. *Matière d'images* ne vient pas servir une ontologie, ce n'est pas son projet, mais, plus simplement, une évaluation de son champ d'invention plastique. Si l'on voit bien comment cette condition technique et esthétique de l'image de cinéma a pu intéresser tout le cinéma expérimental, on se demande si elle n'est pas chez Jacques Aumont ce qui empêche le cinéma de se prolonger en faisant profit de cet abandon. Voilà sans doute pourquoi, sous cette raison particulière, le cinéma n'a finalement d'autre avenir que le moderne, éternellement.

On le voit, si les propositions se ressemblent, elles ne sont pas conquises sur la même raison esthétique. En effet, là où Jacques Aumont concède ce rapport de l'image à la lumière à la seule fin d'instruire une fiction matérielle de l'image qui fonde une nouvelle analytique du film, Agnès Varda fait de ce même rapport, allégé de toute contrainte matérielle et économique, la condition suffisante d'une esthétique du cinéma, débarrassée de sa mise au point lumiériste.

### *Le point de vue phénoménologique et esthétique*

On se demandera ici à quel type d'expérience esthétique nous sommes invités dès lors que, privés de la projection cinématographique, le film ne nous est plus accessible au titre de la fable pour laquelle il a été originairement conçu. Le spectateur contemporain n'échappe pas à la dialectique sur laquelle repose toute expérience esthétique, tendue entre des formes savantes et des pratiques divertissantes, entre une norme sociale qui prescrit des comportements et des attitudes esthétiques – sa réception procède de cet habitus social – et une liberté esthétique qui nous rend potentiellement sensible à des formes non prévues et non préparées.

Reposons donc la question. Peut-on lire sur cette relation image-lumière décidée par Varda, autre chose qu'une condition performative qui radicalise la forme cinéma ? Peut-on éprouver, percevoir, comprendre une réalité esthétique produite cinématographiquement à partir de cette architecture diaphane, alors même que, sans projection, c'est-à-dire sans mouvement ni durée, l'œuvre filmique semble d'abord coupée de son origine esthétique ? Pour y répondre, nous nous aiderons d'une situation historique de l'image qui, bien avant qu'elle ne se resserre ou ne se referme sur le dispositif du tableau occidental, s'est ouverte à une double hypothèse architecturale. Je voudrais donc revenir à la relation participante qui se fait entre l'espace de visibilité des images qui couvrent les murs de l'église et l'espace ecclésial lui-même. Relation, on va le voir, qui n'est pas sans leçon pour ce qui se joue entre le film et la cabane, entre l'espace filmique et l'espace architecturé, entre l'espace cinématographique et l'espace muséal. En effet, dans l'Église d'Orient, l'espace ecclésial est converti en espace liturgique au contact de l'icône, qui, sous la pression de l'expérience anagogique qu'elle autorise – c'est encore ce qui définit le mieux l'icône par rapport au tableau occidental – se transforme en un espace pictural universel, dans lequel toutes les

images se retrouvent associées. Comme le souligne Hans Belting, « les deux niveaux de réalité – l'événement historique et son renouvellement liturgique dans l'espace ecclésial – sont virtuellement inséparables. »<sup>6</sup> Non seulement il existe une grande cohérence plastique entre l'architecture et le programme iconographique de l'église byzantine, mais l'espace sacré est le résultat d'une synergie entre une architecture, des icônes, des reliques, des encens, des rites, des chants et des lumières. Un autre aspect souligné par Tania Velmans<sup>7</sup> concerne la relation dématérialisante qui existe entre les fonds d'or des mosaïques pariétales et l'architecture byzantine. La lumière qui tombe sur les tesselles et qui irradie l'espace ecclésial provoque un allègement des formes architecturales, qui égalise la situation spatiale des figures représentées – elles flottent dans leur fond d'or, symbole de la lumière divine – et celle des fidèles qui sont baignés d'une lumière qui irradie le lieu. « L'espace réel de l'église et l'espace imaginaire des images s'interpénètrent et constituent ensemble un lieu où la lumière magnifiée transfigure les formes. »<sup>8</sup> C'est une expérience souvent décrite, comme en témoigne celle de Photius, patriarche de Constantinople : « C'est comme si on entrait dans le ciel lui-même, avance le patriarche Photius dans son homélie prononcée lors de la consécration de l'église de la Mère-de-Dieu du Pharos (864), sans aucun obstacle d'aucun côté, et comme si on était illuminé par la beauté de tout ce qui brille autour comme des étoiles. »<sup>9</sup>

On sait d'autre part que dans les églises d'Occident, la lumière du vitrail des églises romanes fait sentir ce que Jean-Clet Martin a nommé le *horla* spirituel de la lumière divine. Grâce à son régime de pénétration, la réfraction, la couleur et la lumière sont brisées par le vitrail et projetées en autant d'éclats sur le sol ou les murs de l'église : ils laissent voir que le dehors n'est plus le dehors naturel du monde mais celui, divin, grâce auquel se fait jour une autre réalité. Jean-Clet Martin attire l'attention sur ce point essentiel que le vitrail ne se réduit pas à son iconographie :

*Le vitrail se présente bien comme une image, mais cette image ne consiste pas à recoller les bouts en restaurant les formes et les figures par-delà la ruine qui les dénature. Chaque fragment, au contraire, trouve au sein du vitrail un espace de dispersion qui en affirme l'autonomie ou la singularité. [...] Le vitrail trace ainsi le contour d'un épisode obscur qui met le spectateur en rapport avec un dehors, un dehors qui est là sans être à l'extérieur de la basilique.*<sup>10</sup>

Cette raison des images, qui commerce avec l'espace concret de l'église et le dehors divin qu'elle rend manifeste et lumineux, qui forme l'espace symbolique de l'Église, ouvert sur la réalité spirituelle des mystères, est un bon modèle pour comprendre ce qui peut se jouer, au sens de ce qu'on est en droit d'activer comme interprétation et comme fiction esthétique à l'intérieur de la *Cabane du cinéma* d'Agnès Varda. Le film est en effet visible selon deux grandeurs différentes. L'une sollicite la vision de près et le détail des photogrammes, l'autre expérimente une totalité lumineuse, une sensibilité à la lumière enveloppante du lieu. Cette dissymétrie se tend entre l'infra-mince de la vision de près et le suprasensible de la vision d'ensemble de l'espace illuminé. Il semble que nous ayons le choix entre le diaphane, le diffus, la lumière arrêtée par les images, et les images rétro-éclairées, les figures, les formes, la fable. En d'autres termes, il nous faut choisir entre le film transfiguré, le regard renversé et le *horla cinématographique* d'un côté et, de l'autre, l'étendue matérielle du film, le regard captif de la vision partielle et le film démonté.

## *Le point de vue anagogique*

C'est à ce titre que sous l'effet de la lumière nous pouvons imaginer la transformation *anagogique* de l'espace architecturé, désormais capable de nous redonner une pure vision du cinématographique. On devine ainsi une autre voie – qu'il a fallu activer analytiquement et qu'il a fallu réfléchir esthétiquement – pour penser le cinéma, sans recours à son iconographie (ou au programme de sa fable), sans le secours non plus de son dispositif, un cinéma seulement ressaisi sur cette aptitude virtuelle à ouvrir une communication entre des images, l'espace lumineux de leur recueillement et un spectateur disposé à beaucoup d'efforts. Pour autant, nous l'avons souligné, cette faculté nouvelle du cinéma est une fiction. *Une fiction esthétique* proposée au spectateur, libre ou pas d'y céder, libre de se faire témoin d'une nouvelle réalité cinématographique. Une fiction esthétique qui suit le fil d'une restauration phénoménologique de l'univers diégétique du film de Varda, mais au prix d'une conversion anagogique. C'est que la lumière perçue l'est toujours deux fois. Une fois pour l'œil et une autre fois pour l'esprit de ce même spectateur, à qui est proposée une expérience anagogique de l'œuvre. C'est là décider d'un seuil de conversion esthétique de l'œuvre, désormais livrée à une idée virtuelle du cinéma, toute entière à venir. En d'autres termes, là où le chrétien, pris par la lumière qui filtre les vitraux de la cathédrale Saint-Denis, s'abandonne à la voie anagogique qui le fait passer de ce monde-ci à un monde supérieur, le spectateur de *La Cabane du cinéma* est tenu d'imaginer la voie esthétique qui lui permettra de faire de ce monde-là – l'installation – le moyen d'une nouvelle expérience du cinématographique. Le cinéma ne naît plus d'un accord entre des réalités présentes et passées – le montage discursif et institutionnel qui justifie un état de l'art –, il relève désormais d'une imagination esthétique qui lui prête une réalité indéfinie et des formes illimitées.

Ce différentiel esthétique, qui laisse voir une autre réalité esthétique du film, repose donc tout entier sur une reconquête anagogique du cinéma, véritable remontée extatique vers l'inadvenu du cinéma. Ce qui était tout le sens de l'exposition de Jean-Luc Godard au Centre Pompidou, *Voyage(s) en Utopie* (2006). Voyages non pas introspectifs ou rétrospectifs, mais plus volontiers prospectifs, c'est-à-dire utopique et anagogique en même temps. *Voyage(s)* qui dit l'échec d'une exposition, celle qui n'a pas su se faire : elle n'a pu qu'exposer les ruines analytiques d'un projet. *Voyage(s)* qui, tout en échouant sur ses ruines, fait de la ruine le matériau d'un élan anagogique vers un cinéma à venir. En posant l'idée d'une interprétation anagogique, je ne vise donc pas la restauration esthétique du modèle théologique qui, dans l'herméneutique chrétienne, cherche à hiérarchiser les quatre sens de l'Écriture selon des niveaux de réalité différents. Je n'espère pas non plus conserver le principe esthétique qui gouverne l'artiste médiéval, tout entier dévoué à rendre sensible « la splendeur de la Jérusalem céleste et la vision béatifique des ressuscités qui contemplant Dieu face à face. »<sup>11</sup> En revanche, je reconnais une ouverture dans la réponse de Suger aux critiques de Saint Bernard, qui reprochait à la cathédrale de Saint-Denis son luxe et sa richesse, coupables à ses yeux de rappeler les rites des juifs :

*Quand — en dehors de l'amour de la beauté de la Maison de Dieu — la beauté des pierres aux multiples couleurs m'arrache aux soucis extérieurs et qu'une honorable méditation me conduit à réfléchir, en transposant ce qui est matériel à ce qui est immatériel, sur la diversité des vertus sacrées, je crois me voir, en quelque sorte, dans une étrange région de l'univers qui n'existe tout à fait ni dans la boue de la terre ni dans la pureté du Ciel et je crois pouvoir, par la grâce de Dieu, être transporté de ce monde inférieur à ce monde supérieur d'une manière anagogique, anagogico more.<sup>12</sup>*

Le mouvement anagogique de l'analyse cherche ici tout autre chose. Il cherche à penser le devenir esthétique de l'*archi-originaire*. Il cherche à affirmer tout à la fois le motif analytique

qui identifie le nom de cinéma – c’est la formule de Varda, véritable le théorème *archi-originnaire* d’une fiction esthétique –, et la forme poétique qui le justifie expérimentalement, c’est-à-dire extatiquement. Si *La cabane de l’échec* porte encore la trace d’une conception archéologique de l’anagogie – le film qui passe à l’envers dans la table de montage dit le retour, la remontée vers l’origine en même temps qu’il noue une relation analytique entre le film, *Les créatures*, et l’installation du même film –, *La cabane du cinéma*, elle, tourne le motif anagogique du côté de l’*inadvenu* et de la phylogénèse, qui fait advenir le différent dans l’espèce. Phylogénèse et non pas ontogénèse, parce que dans la phylogénèse ce qui advient modifie la constitution de ce qui précède. Le cinéma n’a donc pas disparu dans les *Cabanes* de Varda, parce qu’il n’est jamais que l’annonce de ce qui s’invente en son nom, parce qu’il n’est jamais que l’*inadvenu* qui advient en pensée, en brisant la résistance de l’art et de l’ancien régime qui le gouverne, qui voudrait que rien n’advienne qui ne se conserve.

On a dit que ce geste de réexposition du film, au propre comme au figuré, n’est ni premier ni isolé. Il est donc temps de saisir l’espèce de certitude esthétique qui s’est emparée de nombre d’artistes contemporains, qui n’hésitent pas à déclarer cinématographiques des œuvres plus ou moins fidèles à leur modèle supposé. Là où au 19<sup>ème</sup> siècle la multiplicité des expériences d’image et des dispositifs optiques a produit tout un ensemble de noms et de techniques différenciés, proposés à la production variée de mouvements et de durées inégales, plus ou moins incompatibles, plus ou moins échangeables, nous voyons aujourd’hui un même nom, *cinéma*, réduire des techniques, des pratiques, des types d’images et des œuvres au titre d’une même imagination esthétique. Le paradoxe, s’il en est un, c’est que le nom de *cinéma* nous dispense aujourd’hui de circonscrire sa réalité artistique, pour ne retenir que sa puissance d’affirmation anagogique et son pouvoir de transformation phylogénétique.

## Notes

<sup>1</sup> Agnès Varda, dans Thierry Raspail (sous la direction de), *10<sup>e</sup> Biennale d’art contemporain de Lyon – Le spectacle du quotidien*, Presses du réel, Dijon 2009, non paginé.

<sup>2</sup> Jacques Aumont, *Matière d’images, redux*, La différence, Paris 2009, p. 22.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> Hans Belting, *Image et culte, Une histoire de l’art avant l’époque de l’art (Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H. Beck, München 1990), trad. Frank Muller, Cerf, Paris 1998, p. 244.

<sup>7</sup> Tania Velmans, *L’Image Byzantine, le réel transfiguré*, Hazan, Paris 2009.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>10</sup> Jean-Clet Martin, *Ossuaires, Anatomie du Moyen Âge roman*, Payot-Rivages, Paris 1995, p. 98 et p. 101.

<sup>11</sup> Jacques Darriulat, « Introduction à la philosophie esthétique, L’allégorisme médiéval », *Jacques Darriulat*, <<http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/MoyenAge/AllegorismeMediev.html>> (page consulté le 6 janvier 2011).

<sup>12</sup> *Ibidem.*

Pour citer cet article : Luc Vancheri, Les cabanes de Varda : de « l’échec » au « cinéma », in *Cinéma, Architecture, Dispositif*, sous la direction d’Helena Biserna, Precious Brown et Philippe Dubois, Campanotto editore, 2011.