

Ô saisons, ô châteaux et Du côté de la côte: les films touristiques d'Agnès Varda

Ô Saisons, Ô Châteaux and Du Côté de la Côte: the touristic films of Agnès Varda

Ana Gavina

apgavina@ualg.pt

Centro de Investigação em Artes e Comunicação,
Universidade da Beira Interior

Faro, Portugal

ORCID iD 0009-0000-1773-6637

Alexandre Martins

acmartins@ualg.pt

Centro de Investigação em Artes e Comunicação,
Universidade do Algarve

Faro, Portugal

ORCID iD 0000-0002-4451-8472

Éric Many

ericmany@ese.ipp.pt

Escola Superior de Educação – Instituto
Politécnico do Porto

Porto, Portugal

ORCID iD 0000-0001-7441-1070

DOI <https://doi.org/10.34623/rvgs-4f21>

Artigo recebido em 2023-04-01

Artigo aceite em 2023-06-25

Artigo publicado em 2023-09-21

Résumé

Cet article s'intéresse aux premiers documentaires d'Agnès Varda: *Ô saisons, ô châteaux* (1957) et *Du côté de la côte* (1958), deux films commandés par l'Office de Tourisme de France. En prenant pour point de départ le lien entre l'acte de voyager et celui de filmer - présents dans les récits de voyage, les films d'exploration et les films touristiques -, notre examen de ces deux courts métrages s'appuie à la fois sur l'analyse des films eux-mêmes et sur le discours de Varda au sujet de sa création. En regardant de près ces œuvres créatives *sui generis*, on peut y retrouver les empreintes du cinéma vardien, à savoir ce qui constitue les fondements du style cinématographique revendiqué par la réalisatrice elle-même, celui de la cinécriture. L'utilisation de l'humour et une approche sociologique et lyrique sont également quelques-uns des éléments qui mettent en avant la singularité de la cinéaste, emmenant le spectateur vers une représentation géo-touristique et celle d'un voyage cinématographique.

This paper explores Agnès Varda's first documentaries: *Ô saisons, ô châteaux* (1957) and *Du côté de la côte* (1958), two films that were commissioned to her by the *Office de Tourisme de France*. Taking the link between travel and film as a starting point – a link that is present in travelogues, exploration films and tourist films – our journey through these short films is based both on the analysis of the films themselves and on Varda's speech about their creation. By closely analyzing these strikingly creative pieces, we can find trademarks of Vardian cinema, namely what would come to constitute the foundations of the cinematographic style claimed by Varda herself, that of *cinécriture*. The use of humor and a sociolo-

gical and lyrical approach are some of the elements that display her uniqueness as a filmmaker, taking viewers on a geographic-tourist representation, that is also a cinematographic journey.

Mots clés

Agnès Varda • Film touristique • Cinécriture • *Ô saisons, ô châteaux* • *Du côté de la côte*

Agnès Varda • Travelogue • Cinécriture • *Ô saisons, ô châteaux* • *Du côté de la côte*

Voyager et filmer: une relation symbiotique

Travel was the mainstay of the early moving picture. (Kevin Brownlow, 1979, p. 405)

Le lien entre cinéma et voyage ne se limite pas aux films dits touristiques, une catégorie qui, en règle générale, fait référence aux films réalisés sur commande dans le but de représenter et de promouvoir une destination touristique particulière. Le lien entre ces deux actes – voyager et filmer – est en effet de nature symbiotique, évident dans l'émergence parallèle des technologies de transport industrialisées (comme le bateau à vapeur et l'automobile) et celle des technologies d'enregistrement industrialisées (comme la photographie et la caméra vidéo). En effet, dans la lignée de Ruoff (2006), c'est précisément dans le voyage et le tourisme que ces éléments se croisent, et, selon l'auteur, à l'épicentre de cette rencontre se trouvent les travelogues (récit de voyage). Indissociable du film documentaire, le travelogue peut être défini comme un film non fictionnel dont le thème principal est un lieu (Peterson, 1998, cité dans Ruoff, 2006). Ces films sont considérés par John Grierson comme le premier chapitre de l'histoire du documentaire (Grierson, s.d., cité dans Sussex, 1975) et renvoient le cinéma à sa «vocation de machine à connaître le monde» (Ruoff, 2006, p.1). L'un des films documentaires de référence dans l'histoire du cinéma, *Nanook of The North* (1922) de Robert Flaherty (voir Figure 1),

est un exemple catégorique du dispositif cinématographique associé au voyage et témoigne du rôle de cette association dans la consolidation du film documentaire et ethnographique.



Figure 1. Photogrammes du film *Nanook of The North* (1922), de Robert Flaherty (Source: Flaherty, 1922).

Ruoff (2006) soutient que ces films ne constituent pas exactement un genre cinématographique en soi, mais plutôt des objets qui traversent les formes les plus variées du cinéma, comme les documentaires, les films amateurs et le cinéma d'avant-garde. André Bazin (1967), dans le chapitre *Cinema and exploration* – premier tome du livre *What is cinema?* – aborde brièvement les films dits d'exploration, depuis leur émergence (que l'auteur situe au milieu des années 1920), en passant par ce qu'il considère comme leur déclin (entre 1930 et 1940) et jusqu'à leur résurgence qui s'opère après la Seconde Guerre Mondiale. Les différents termes utilisés par l'auteur pour désigner ces films mettent en évidence la multiplicité et la diversité des œuvres qui rapprochent la pratique cinématographique de l'acte de voyager: films d'exploration; films tropicaux; films équatoriaux; documents ethnographiques; films exotiques.

Dans son article *Hollywood and the Travelogue*, Dana Benelli (2002) met en avant les films d'expédition ou ethnographiques ainsi que les travelogues. L'auteur souligne que ces œuvres sont très populaires auprès du public américain – notamment dans les années 1930 –, comme en témoigne le fait qu'en 1931, une centaine d'expéditions ont été

organisées dans le seul but de produire des courts métrages de cette nature: «[...] combing every nook and corner of the globe for new material for travelog shorts [...] Almost every major studio is financing one or more of the expeditions and around 50 are planned independently». (*Variety*, 1931, cité dans Benelli, 2002, p. 5).

Crafton (1997) identifie l'avènement du cinéma avec son synchronisé comme le principal moteur du succès de ces films qui sont, d'une part, des documents ethnographiques et, d'autre part, des films attrayants et captivants. Le son permettait de générer chez les téléspectateurs une plus grande illusion de présence et de proximité avec ces lieux lointains représentés à l'écran : «In the silent days the travelogs were generally looked upon as fillers, but since the addition of sound-effects, plus oral descriptive matter, the scenic material in many stands is getting a better audience play than the short comedies». (*Variety*, 1931, cité dans Benelli, 2002, p. 5).

Certains grands studios ont également misé sur la production de longs métrages documentaires structurés autour de l'aventure du voyage, montrant des paysages et des animaux sauvages et où différentes cultures sont exhibées comme des spectacles exotiques et lointains. C'est le cas du film *Africa Speaks!* (1930) de Columbia, un film sur les tribus africaines réalisé par Walter Futter. Bazin (1967), qui situe cette œuvre dans le déclin de ce type de film, y identifie une sorte d'exotisme instantané dont la principale caractéristique est de miser sur le sensationnalisme et le spectaculaire, tendance qui a grandement contribué à la consolidation de certains mythes et stéréotypes associés au continent africain: «Thus there came into existence the myth of an Africa inhabited by savages and wild beasts [...]» (p. 155).

Plus récemment, avec la démocratisation du tourisme et sa consolidation en tant que secteur économique de premier plan (Shaw & Williams, 2002), les films touristiques sont généralement compris comme des outils de promotion et des instruments de marketing qui informent les visiteurs potentiels sur les lieux et améliorent l'image des destinations (Hudson & Ritchie, 2006; Kim & Richardson, 2003). Comme le souligne Sampaio (2015), il est important de revenir à une notion

de film touristique plus large, hybride et ouverte, reconnaissant ses origines et son rôle fondamental dans les configurations primordiales du cinéma (Brownlow, 1979; Crafton, 1997; Ruoff, 2006), afin de ne pas réduire ces productions cinématographiques à l'activité économique qu'est le tourisme, en les considérant simplement comme des films publicitaires.

Les films touristiques réalisés par Agnès Varda, bien qu'ayant été commandés par l'Office de Tourisme de France et ayant donc des objectifs clairement économiques et touristiques, font partie de la filmographie d'un nom incontournable du cinéma. De plus, les films intègrent des traits clairement autoriaux, caractéristiques de la pratique cinématographique de cette dernière. Réaliser des films sur commande n'est d'ailleurs pas un exercice inhabituel et constitue pour certains cinéastes une façon de rentabiliser leur travail et d'établir des contacts dans le milieu (Sampaio, 2017). D'autre part, certains réalisateurs, comme cela semble être le cas de Varda, considèrent ces films comme un champ d'expérimentation, ce qui justifie la pertinence de l'étude de ces œuvres.

Néanmoins, malgré le succès et la prévalence des films associés aux voyages, ils sont souvent négligés dans les études de cinéma (Benelli, 2002; Sampaio, 2015). Actuellement, leur étude semble se concentrer surtout sur les impacts que ces films ont sur les touristes et les destinations touristiques en question (Hudson & Ritchie, 2006; Kim & Richardson, 2003). Cependant, il convient de souligner que la nécessité d'étudier ces films ne se justifie pas uniquement par leur négligence fréquente dans le domaine de la recherche sur le cinéma et l'audiovisuel. Comme le souligne Ruoff (2006), ces films sont importants car ils sont «une forme intrinsèque de cinéma» (p. 2). Ainsi, leur étude peut constituer une source de données précieuses, en s'établissant contre la prédominance des longs métrages de fiction dans les études cinématographiques et peut en outre permettre l'avènement de nouvelles perspectives et conduire la théorie cinématographique vers de nouveaux discours, plus complets et plus rigoureux.

Ô saisons, ô châteaux (1957)

On aurait l'air d'être embauchés par l'Office du Tourisme. (La pointe courte, 1954)

Après avoir réalisé son premier film, *La pointe courte* (1954), un long métrage de fiction, Agnès Varda a été contactée par le producteur français Pierre Braunberger pour réaliser un film pour le Tourisme de France sur les châteaux de la Loire. Bien qu'hésitante, elle a finalement accepté la proposition et a réalisé dans ce contexte son deuxième film: un court métrage intitulé *Ô saisons, ô châteaux* (1957), titre d'un poème d'Arthur Rimbaud. Dans une interview publiée dans la revue des *Cahiers du Cinéma* (Varda, 1965), la réalisatrice exprime son mécontentement d'avoir réalisé un film commandé: «J'étais tellement dépitée d'avoir fait un film de commande que je me suis consolée, en tournant en 16mm quelque chose à moi» (Varda, 1965, p. 47), faisant référence à son troisième film, *L'Opéra Mouffe* (1958).

Comme nous le démontrerons ensuite, bien qu'il s'agisse d'un film commandé, cette œuvre présente des particularités qui méritent d'être soulignées. Le film a été réalisé pendant l'automne, à la période de moindre affluence touristique. Loin de l'agitation habituelle des touristes, Varda s'est également affairée à filmer les habitants des lieux: ceux qui veillaient sur les châteaux, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. À propos de ce film, malgré son mécontentement initial, Varda souligne ce qui suit: «[...] [*Ô saisons, ô châteaux*] dure 22 minutes, on voit 7 minutes de châteaux et 15 minutes d'amuseries, de citrouilles, de chapeaux et d'autres choses» (Varda, 1965, p. 47). Ce choix de limiter le temps consacré aux informations sur les châteaux – le sujet sur lequel elle a été invitée à réaliser un film – ne signifie pas pour autant un détachement par rapport à la commande. La réalisatrice affirme: «[...] si vous écoutez ce qu'on dit durant les 7 minutes de châteaux, on vous explique très bien comment l'architecture a évolué du donjon de Loches à Chambord» (Varda, 1965, p. 47). Ainsi, Varda montre qu'elle a cherché à honorer ce qui lui avait été demandé, mais en recourant à un style reflétant son autorité. En

effet, il convient de souligner que les deux films touristiques d'Agnès Varda, ont été commandés par l'Office du Tourisme de France, ce qui implique certaines limitations. En effet, ce type de films suppose généralement des thèmes et des objectifs spécifiques – notamment des intentions pédagogiques – et obéissent à une durée préalablement établie. Varda assimile néanmoins l'acte de création de ce film à l'acte de création des peintres du Moyen Âge, qui se voyaient toujours confier des tableaux à motifs religieux :

the film takes as its reference point the painters of the Middle Ages who were invariably asked to do a limited set of iconic religious subjects [...] with the modesty of one who was responding to such a request yet painting according to their particular talent and/or religious feeling, they succeeding in giving each painting their personal stamp. [...]. It's not so much the subject that counts the most, but rather how, with what violence or what personal feelings they conveyed the subject. (Kline, 2014, pp. 152-153)

C'est précisément la marque personnelle d'Agnès Varda, notoire dans *Ô saisons, ô châteaux*, que l'on souhaite souligner. Comme l'a indiqué la réalisatrice, 15 minutes du temps total du film sont consacrées à montrer «d'autres choses». En effet, le divertissement traverse toute l'œuvre, une œuvre qui ne cache pas ses traits comiques et humoristiques et où toutes les scènes contenant la présence de figures humaines semblent être mises en scène d'une manière ou d'une autre (Gorbman, 2012). Avant même que le titre du film n'apparaisse, nous nous trouvons face à une petite mise en scène performative jouée par un groupe de jardiniers. Pour lutter contre le froid, ils frottent et soufflent sur leurs mains d'une manière visiblement chorégraphiée. Toute la scène est accompagnée par la partition d'André Hodeir qui accompagne les actions de ces hommes – ou est imitée par leurs actions -, rendant encore plus claire l'artificialité de leurs mouvements: d'une part, les sons des balais de percussion de la batterie sont synchronisés avec le mouvement du balai du jardinier

alors qu'il ramasse les feuilles du sol; d'autre part, on entend des instruments à vent tandis que les jardiniers soufflent sur leurs mains.

Plus tard, deux modèles féminins sont filmés avec des robes colorées – rouges, jaunes, pourpres, bleues, ... -, perchés sur les tours en pierre blanche des châteaux (voir Figure 2). Cette mise en scène crée une juxtaposition entre l'ancien et le séculaire et le nouveau et le moderne, provoquant des sensations ludiques et quelque peu absurdes (Gorbman, 2012). Une autre particularité très présente dans *Ô saisons, ô châteaux* est liée aux multiples interrelations, au caractère humoristique, entre l'image et le texte. La réalisatrice recourt plusieurs fois à des panneaux de signalisation et des panneaux indiquant les noms des lieux: à un moment donné, nous pouvons voir un panneau indiquant le sens de la localité «Hommes» pointant vers une femme qui marche vers la caméra; dans une autre scène, un panneau indique le nom de la localité «Veuves» et la distance pour y arriver «2». Dans le plan suivant, deux vieilles femmes habillées entièrement en noir sortent d'une boucherie (voir Figure 3).



Figure 2. Photogramme du film *Ô saisons, ô châteaux* (1957), de Agnès Varda (Source: Varda, 1957).



Figure 3. Photogramme du film *Ô saisons, ô châteaux* (1957), de Agnès Varda (Source: Varda, 1957).

D'autres aspects de la narration méritent d'être soulignés. En général, la narration informative – d'autorité – présente dans les documentaires est surtout masculine. Varda a recours à une voix féminine (celle de l'actrice Danièle Delorme) aux caractéristiques très distinctes de la narration masculine traditionnelle: au lieu de se montrer neutre, la narratrice alterne entre différents rythmes et intonations, qui dialoguent avec les images. Gorbman (2012) considère que cette voix représente la voix de la propre Agnès, qui revendique ainsi sa présence – féminine – dans le film. Bien que la présence de la réalisatrice soit un élément prédominant dans ses films, ce n'est qu'à partir de 1975, avec le film *Daguerréotypes*, qu'Agnès Varda commencera à utiliser sa propre voix dans la narration de ses œuvres. Quant à la relation narration-images dans *Ô saisons, ô châteaux*, elle est tantôt discordante

– une intonation douce qui contraste avec les détails de guerre qu'elle raconte – tantôt substantiellement synchronisée. En effet, à certains moments, la voix, le montage et les mouvements de caméra sont coordonnés dans une sorte de chorégraphie: dans une scène, alors que la caméra parcourt le grand hall du Château de Chinon, la narratrice explique que Jeanne d'Arc a parcouru cette salle et «reconnaît le Dauphin Charles» – la caméra s'arrête. La voix continue: «lui promet de le faire sacrer» – la caméra monte – «à Reims» – la caméra s'arrête au sommet des ruines.

La juxtaposition d'images, les jeux de mots, les mouvements de caméra, la musique, les voix et les interactions entre tous ces éléments font de ce film du début de la carrière d'Agnès Varda, une œuvre polysémique dont les composants mettent en évidence la singularité créative de la cinéaste.

***Du côté de la côte* (1958)**

Après le succès de *Ô saisons, ô châteaux*, l'Office de Tourisme de France commande un nouveau film à Agnès Varda, cette fois-ci sur la Côte d'Azur – sur le littoral sud de la France – donnant lieu à son film *Du côté de la côte* (1958), un court métrage d'environ 26 minutes. Ce que la cinéaste nous raconte à propos de ce petit film montre comment elle envisageait ces productions comme des occasions de s'adonner à des expérimentations. Ainsi, bien que son discours soit avant tout centré sur les idées de restrictions ou de limites associées aux films commandés, la réalisatrice semble voir ces limites comme un point de départ pour une création singulière et divertissante, sans aucun mépris pour la commande:

With *Du côté de la côte* I found my taste for commissioned films. The limits of a given subject, the motivations of limited partners and the ambition of producers excited my desire to honour the order, repairing it a bit, introducing personal subjects and making people laugh and smile as much as possible. (ICAS, 2012, p. 197)

Varda ajoute :

J'aime bien rire, (je voulais d'abord appeler le film *Eden-toc*) mais l'ironie implique qu'on se moque des autres. Quand on accepte une commande, il vaut mieux essayer de ne pas s'y ennuyer, mais il s'agit plutôt de second degré que d'ironie. En voyant *Du côté de la Côte*, les gens se marrent, mais ce n'est pas tellement drôle. (Varda, 1965, p. 48)

Dans ces propos, la réalisatrice explique qu'elle cherche également à montrer ces lieux en recourant à un point de vue qui suscite l'intérêt. Elle ajoute que ce film «se rattache à un genre d'observation, d'explication par l'indulgence, ce qu'indique bien le commentaire. [...] Il faut être indulgent et regarder les gens comme on regarde le film. On rit d'abord et on comprend ensuite.» (Varda, 1965, p. 48). La perspective décrite par la réalisatrice, met en évidence sa préoccupation pour la compréhension et l'identification du spectateur avec les personnes représentées dans le film. La position que Varda adopte dans la réalisation de cette œuvre découle de sa volonté de «faire un essai sur le tourisme» (Varda, 1965, p. 48). Plus précisément, elle explique que, à travers ce processus créatif, elle cherche à comprendre «pourquoi les gens vont-ils sur la Côte d'Azur plutôt qu'ailleurs?» (Varda, 1965, p. 48). Nous comprenons ainsi que le regard que l'on découvre dans son film est celui des personnes qu'elle rencontre sur place. En dehors de ses propres motivations, Varda utilise ces personnes et cette destination touristique pour transmettre une idée: «[...] l'idée de repos qui est une belle idée, une idée basique.» (Varda, 1965, p. 48).

Ce film marque une progression dans la voix cinématographique d'Agnès Varda: plus riche en termes d'expérimentation que *Ô saisons, ô châteaux*, *Du côté de la côte* se fonde sur l'idée que le soleil, la beauté naturelle et le bleu, si présents sur la Côte d'Azur, sont des éléments mythologiques dans la conscience collective de ceux qui la visitent, évoquant ainsi le sentiment d'un paradis perdu (Gorbman, 2012). La réalisatrice consacre une partie du film à explorer les caractéristiques historiques, naturelles et culturelles des localités qui composent cette région, proposant un cadre informatif sur certaines personnalités y ayant séjourné – «Cornelia Salonine, l'Impératrice

romaine [...], le Cardinal Maurice de Savoie [...] la Reine Victoria [...] Friedrich Nietzsche» (Varda, 1958) – sur le type de végétation qui pousse dans la région – «les palmiers sauvages [...], les mimosas [...], les cyprès [...] et l'agave.» (Varda, 1958) –, sur des arbres inhabituels – «un orme énorme [...], un olivier millénaire [...], un cyprès chauve du Canada et de Louisiane.» (Varda, 1958) – ainsi que sur l'architecture exotique qui se développe dans les différentes villes côtières – «une mosquée soudanaise (Fréjus) [...], l'Orient Palace (Menton) [...], une maison persane (Monte Carlo) [...], une église russe (Nice).» (Varda, 1958).

En ce qui concerne les personnes qu'elle choisit de filmer, nous trouvons dans ce film une intention notoire de ne pas représenter les locaux, mais plutôt les masses – les foules qui se rassemblent dans cette région à la période la plus propice. Cette idée est d'ailleurs clairement exprimée dans la scène qui suit les crédits d'ouverture: dans un plan visuel symétrique, deux vieilles dames sont assises sur un banc, un arbre les séparant (voir Figure 4). Un âne est tiré de droite à gauche. Dans le plan suivant, une troisième dame (également âgée) sourit à la caméra. Nous revenons ensuite au plan des deux dames assises, cette fois-ci une vache est tirée de gauche à droite. Tout au long de cette petite mise en scène, le narrateur explique : «Notre propos n'est pas de cinématographier les indigènes. Selon l'imagerie classique, ils sont toujours vieux et toujours charmants. Laissons-les entre l'âne et le bœuf» (Varda, 1958). Ces derniers mots font référence à *Entre le bœuf et l'âne gris*, une chanson traditionnelle française de Noël. Les dames, symbolisant l'image champêtre et idyllique d'un lieu (comparées à l'enfant Jésus de la chanson), resteront à leur place et n'apparaîtront plus à l'écran, respectant les vœux du narrateur. La narration continue : «Notre sujet, c'est la foule. Ce sont les touristes, les curieux, les émigrants, les amateurs, les passagers qui découvrent un jour cette côte et s'y rassemblent pour épuiser leur temps de liberté». Simultanément, la caméra nous montre une foule de touristes couchés sur le sable, profitant de leurs jours de repos bien mérités.



Figure 4. Photogrammes du film *Du côté de la côte* (1958), de Agnès Varda (Source: Varda, 1958).

Ce sujet – la foule – sera traité et représenté avec humour: les personnes filmées deviennent des accessoires pour la caméra et, à travers une série d'interrelations entre les mots et les images, Varda produit un jeu humoristique et amusant d'images, de couleurs et de significations. Dans un champ strictement imagé, à travers différents cadres, Varda va, par exemple, déformer les corps de ceux qui se couchent sur la plage: parfois on voit le corps d'une dame adulte couchée qui a apparemment une tête d'enfant, parfois une autre avec une tête de chien (peut-être un centaure grossier) (voir Figure 5). On trouve également ces illustrations ludiques dans la relation narration-image: dès le prologue, le narrateur explique que «La Côte d'Azur» est aussi appelée «Le Côte d'Azur». Ceci nous est montré par l'image, à travers une enseigne (peut-être celle d'un hôtel) écrite incorrectement avec l'article «Le» au lieu

de «La». Ce phénomène est attribué à la présence préminente d'Anglais dans cette région, qui a laissé sa marque à différents endroits de référence tels que «La Promenade des Anglais [...], L'Hôtel des Anglais [...], La British Pharmacy» (Varda, 1958).



Figure 5. Photogrammes du film *Du côté de la côte* (1958), de Agnès Varda (Source: Varda, 1958).

En ce qui concerne les voix qui racontent le film, bien que la voix qui décrit et explique l'histoire et la culture des lieux soit masculine (la voix d'autorité), contrairement au film précédent, celle-ci est associée à une voix féminine, qui apparaît comme une sorte de complément et révèle les noms de certains lieux et personnes que nous voyons dans les images: «Nice [...], Menton [...], Cannes [...], Saint-Tropez» (Varda, 1958). Une méthode simi-

laire serait utilisée dans une œuvre ultérieure de la cinéaste: dans le film *Mur Murs* (1981), un documentaire sur les fresques murales de Los Angeles. Dans le cas de *Mur Murs* cependant, la voix d'autorité est féminine – celle d'Agnès Varda – et la voix complémentaire est masculine (non créditée). Elle sert à révéler les noms des artistes qui ont peint les fresques que nous voyons dans le film: «Twitchell [...], Gang V13 [...], Azman [...], Takamoto» (Varda, 1981).

Varda explique: «[*Du côté de la côte*] helped me become aware of my attraction for playing with images, for words and acrobatic comments, thus making the editing easier. I had also experimented with movements and rhythms.» (ICAS, 2012, p. 197). *Du Côté de la côte* semble en effet révéler une évolution dans le langage cinématographique d'Agnès Varda, nous montrant comment ces films commandés semblent constituer des points de transition et des opportunités pour la cinéaste de découvrir graduellement sa voix.

Au lieu d'une conclusion

À travers cette analyse, il a été possible de constater que nous trouvons dans ces deux courts métrages ce qui constituera les fondements du style revendiqué par Varda elle-même, celui de la cinécriture (McGuire, 2004). En effet, les deux projets touristiques sont marqués par une sémantique cinématographique dans laquelle se mélangent et s'articulent minutieusement acteurs, plans, textes, musiques et, bien sûr, voix off, qui formeront certaines des principales marques du cinéma vardien, dans son idée globale d'écriture cinématographique. Elle-même a dénoncé, lors d'une interview citée par McGuire (2004), la compartimentation du processus cinématographique:

J'en ai tellement assez d'entendre: C'est un film bien écrit, sachant que le compliment est pour le scénario et pour les dialogues. Un film bien écrit est également bien tourné, les acteurs sont bien choisis, les lieux aussi. Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage ont été sentis et pensés comme

les choix d'un écrivain, phrases denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes... (p. 179)

Dans les deux films en question, la variété de ressources et la polysémie prédominent. Cependant, il n'y a pas, dans cette profusion de significations, de chaos, de cacophonie, mais plutôt une polyphonie soigneusement orchestrée, un dosage des éléments et une synchronisation rigoureuse que le son (tantôt la musique, tantôt la poésie, tantôt la narration) guide jusqu'à la fin de la visite. *Du côté de la côte*, par exemple, commence avec une musique de Georges Delerue, dans une sorte d'opérette en langue occitane qui énumère les principales localités de la Côte d'Azur. Chaque lieu mentionné dans ce générique est introduit, au moment où le nom de la ville est chanté, par une affiche publicitaire ancienne des Chemins de Fer Français faisant référence à chacune de ces villes. Les plans filmés des localités accompagnent littéralement les paroles de la chanson, avec comme leitmotiv visuel des femmes en robes rouges apparaissant aussi bien sur les affiches que dans la mise en scène cinématographique. Ainsi, les deux courts métrages touristiques se déroulent progressivement, dans un enchaînement où les images, les accessoires et la bande sonore se mélangent doucement, avec des transitions qui oscillent entre le voir et l'entendre et qui nous emmènent, par analogie, vers une présentation géographique et touristique qui est aussi un voyage cinématographique.

En termes de contenu touristique (après tout, il s'agit du thème central de ces œuvres), le choix de Varda se porte évidemment sur de grandes références historiques, littéraires et architecturales. Cependant, comme dans d'autres productions de la cinéaste, elle évite la vision élitiste, combinant le sacré et le populaire, les rois et les anonymes, les exploits et la vie quotidienne. Ainsi, nous pouvons entendre, aux côtés de la poésie de François Villon (XVe siècle), des voix populaires; nous pouvons voir, à côté des statues de monarques, des jardiniers, des maçons, des portiers, des bagagistes ou des villageois qui posent. Dans les deux films, la cinéaste offre aux populaires un rôle central, mettant en avant l'activité tantôt du peintre amateur, tantôt du baigneur sur la plage, et sort ainsi de l'objectivité cinématographique (qui domine habituellement dans le film

documentaire). Elle met en scène et théâtralise les dialogues et les gestes des anonymes: par exemple, comme nous l'avons mentionné précédemment, dans la chorégraphie des jardiniers qui se meuvent au rythme d'une musique jazz.

On peut entrevoir ici les caractéristiques du futur monde cinématographique d'Agnès Varda où «tout détail est choisi avec minutie, tout est significatif: les objets quelconques, les lieux, les couleurs, les musiques, et surtout les prises de vue et le rythme du montage.» (McGuire, 2004, pp. 179-180). En ce qui concerne la perspective, dans les deux films touristiques, le point de vue externe prédomine – ce que Gaudreault et Jost (1990) appellent l'ocularisation zéro, également cité par Lahaie (1992) –, renforçant le sentiment d'objectivité et de neutralité de la réalité. Cependant, Varda nous emmène bien au-delà du cinéma documentaire et d'une prétendue impartialité cinématographique. Elle ne nous montre pas la réalité des territoires touristiques, mais une réalité (ré)créative, créée et subjectivée par des choix visuels et sonores qui s'organisent sémantiquement et analogiquement, et qui, mis en scène par la narration, prennent la forme de jeux de mots, de métaphores, d'illustrations, etc.

Dans les deux œuvres, on remarquera les artifices: le travail de mise en scène, la direction d'acteurs, la création de décors et de costumes. Par exemple, les jeux de couleurs dans *Du côté de la côte* ou, dans *Ô saisons, ô châteaux*, les plans des deux dames en noir qui apparaissent après le panneau de signalisation *2 Veuves*. Plus courant dans le cinéma de fiction, ce travail préparatoire vient ébranler l'archétype du film documentaire traditionnel qui vise à décrire le réel et dont on attend spontanéité, naturalité et vraisemblance.

Références bibliographiques

- [1] Bazin, A. (1967). *What is Cinema? Volume I*. University of California Press.
- [2] Benelli, D. (2002). Hollywood and the Travelogue. *Visual Anthropology*, 15, 3-16. <https://doi.org/10.1080/08949460210640>
- [3] Brownlow, K. (1979). *The War, the West and the Wilderness*. Random House, Inc.
- [4] Crafton, D. (1997). *The Talkies: American Cinema's Transition To Sound, 1926-1931*. Charles Scribner's Sons.
- [5] Hudson, S. & Ritchie, J. R. (2006). Promoting destinations via film tourism: An empirical identification of supporting marketing initiatives. *Journal of Travel Research*, 44(4), 387-396. <https://doi.org/10.1177/0047287506286720>
- [6] Kim, H. & Richardson, S. L. (2003). Motion picture impacts on destination images. *Annals of Tourism Research*, 30(1), 216-237. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(02\)00062-2](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(02)00062-2)
- [7] Kline, T. J. (2014). *Agnès Varda. Interviews*. University Press of Mississippi.
- [8] ICAS (2012). *Entre Moteur! et Coupez! Dialogues with Agnès Varda* [Sevilla IX Festival de Cine Europeo – Festival Catalogue]. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla. <https://docplayer.es/111017968-Es-un-proyecto-de-con-el-apoyo-del-instituto-de-la-cinematografia-y-de-las-artes-audiovisuales-con-el-apoyo-del-programa-media-de-la-union-europea.html>
- [9] Gaudreault, A. & Jost, F. (1990). *Le Récit cinématographique*. Nathan-Université.
- [10] Gorbman, C. (2012). Finding a Voice: Varda's Early Travelogues. *SubStance* #128, 41(2), 40-57. https://www.jstor.org/stable/23260790#metadata_info_tab_contents
- [11] Lahaie, C. (1992). Visions en mouvement de la condition féminine: trois œuvres de femmes cinéastes. *Recherches féministes*, 5(1), 83-96. <https://doi.org/10.7202/057671ar>
- [12] McGuire, S. (2004). Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda. *Initial(e)s*, 19, 178-194. <https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/view/5160>
- [13] Ruoff, J. (2006). Introduction: The Filmic Fourth Dimension: Cinema as Audiovisual Vehicle. In Ruoff, J. (ed.) *Virtual Voyages. Cinema and Travel* (pp.1-21). Duke University Press.
- [14] Sampaio, S. (coord.) (2017). *Viagens, olhares e imagens: Portugal 1910-1980*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- [15] Sampaio, S. (2015). Outros filmes, outro cinema: o filme turístico. In Ribas, D. & Penafria, M. (eds.) *Atas do IV Encontro Anual da AIM* (pp. 340-347). AIM.
- [16] Shaw, G. & Williams, A. M. (2002) *Critical Issues in Tourism: A Geographical Perspective*. Blackwell Publishing.
- [17] Sussex, E. (1975). *The Rise and Fall of British Documentary: The Story of the Film Movement Founded by John Grierson*. University of California Press.
- [18] Varda, A. (avril, 1965). *La grâce laïque. Entretien avec Agnès Varda par Jean-André Fieschi et Claude Ollier* [Entretien]. *Cahiers du Cinéma*, n.º 165.

Filmographie

- [19] Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanook of The North* [Film]. Revillon Frères.
- [20] Varda, A. (Director). (1981). *Murs Murs* [Film]. Ciné-tamaris.
- [21] Varda, A. (Director). (1975). *Daguerréotypes* [Film]. Ciné-tamaris.
- [22] Varda, A. (Director). (1958). *Du côté de la Côte* [Film]. Argos Films.
- [23] Varda, A. (Director). (1958). *L'Opéra Mouffe* [Film]. Ciné-tamaris.
- [24] Varda, A. (Director). (1957). *Ô saisons, ô châteaux* [Film]. Les Films de la Pléiade.
- [25] Varda, A. (Director). (1954). *La pointe courte* [Film]. Tamaris Films.

Bio

Ana Gavina est titulaire d'un diplôme en Langues et Cultures Etrangères (Institut Polytechnique de Porto), d'un diplôme en Cinéma (Université de Beira Interior) et d'un master en Gestion et Planification du Tourisme (Tourisme Culturel) (Université d'Aveiro). Avec expérience dans la production de films indépendants, ses principaux domaines d'intérêt sont le cinéma, les pratiques post-cinématographiques et les sous-cultures cinématographiques.

Alexandre Martins est doctorant en Art des Médias Numériques (UAIG/UAb, CIAC), titulaire d'un master en Patrimoine, Arts et Tourisme Culturel (ESE-IPP 2020) et d'un diplôme en Langues et Cultures Etrangères (ESE-IPP 2018). Il collabore actuellement avec la Direction Régionale de la Culture du Nord (DRCN), contribuant à la révision et à l'édition de la collection monographique «Património a Norte», et avec le Cine-Clube de Avanca pour l'organisation de ses archives documentaires. Il est chercheur au Centre de Recherche Transdisciplinaire «Culture, Espace et Mémoire» (CITCEM) et au Centre de Recherche sur les Arts et la Communication (CIAC), où il développe des études sur les arts numériques et la communication audiovisuelle.

Né à Angoulême (France) en 1971, Éric Many enseigne la langue, la culture et la littérature françaises à l'École Polytechnique d'Education de Porto depuis 1999. Titulaire d'un doctorat en Sciences de l'Education, il travaille également à la traduction et au sous-titrage de films et de documentaires. Il est l'auteur de livres de littérature jeunesse, publiés au Portugal et en France, et a reçu le prix Bissaya Barreto de littérature jeunesse en 2020.

Comment citer e licence

Gavina, A.; Martins, A. & Many, E. (2023). *Ô saisons, ô châteaux et Du côté de la côte: les films touristiques d'Agnès Varda*. ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes, 3(2), 28-39. <https://doi.org/10.34623/rvgs-4f21>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.