Agnès Varda à Los Angeles et l'hypothèse d'une forme cinématographique du vernaculaire

Lucas Lei

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/1697>

DOI : 10.4000/interfaces.1697

ISSN : 2647-6754

Éditeur :

Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2020

Pagination : 97-124

ISSN : 1164-6225

Référence électronique

Lucas Lei, « Agnès Varda à Los Angeles et l'hypothèse d'une forme cinématographique du vernaculaire », *Interfaces* [En ligne], 44 | 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/1697> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.1697>

Les contenus de la revue *Interfaces* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

AGNÈS VARDA À LOS ANGELES ET L'HYPOTHÈSE D'UNE FORME CINÉMATOGRAPHIQUE DU VERNACULAIRE

Lucas Lei

Université Paris Nanterre, H.A.R.

Résumé : Cet article s'attache à formuler l'hypothèse d'une forme cinématographique du vernaculaire. Inspirée de la conception paysagère du vernaculaire de John Brinckerhoff Jackson, cette hypothèse repose sur l'analyse de *Mur murs* et *Documenteur*. Tous deux réalisés par Agnès Varda à Los Angeles en 1980-1981, ces films délaissent le mythe hollywoodien en faveur du vernaculaire américain : documentaire consacré aux *murals*, *Mur murs*, dévoile un visage authentique et méconnu de la capitale mondiale du cinéma, tandis que *Documenteur*, une fiction, se caractérise par sa représentation singulière du quotidien. Mais Varda ne se contente pas de représenter une réalité ordinaire spécifiquement américaine de façon transparente : sa mise en scène se distingue au contraire par une réflexivité qui instaure un lien de réciprocité entre le paysage filmé et l'image filmique. Ainsi, selon mon hypothèse, Varda élaborerait un paysage de cinéma singulier ou, pour ainsi dire, mieux qu'une simple représentation, une forme cinématographique du vernaculaire.

Mots-clefs : cinéma, Varda (Agnès), paysage, vernaculaire, Jackson (John Brinckerhoff), Los Angeles, documentaire, fiction, réflexivité, intermédialité

Abstract: *This article aims to address the hypothesis of a filmic form of the vernacular. Originating in John Brinckerhoff Jackson's ideas on the vernacular landscape, such a hypothesis is based on an analysis of Agnès Varda's *Mur murs* and *Documenteur*. Both shot in Los Angeles in 1980-1981, these two movies disregard the Hollywood myth in favor of the American vernacular: a documentary devoted to murals, *Mur murs* unveils an authentic and unknown aspect of the world capital of cinema, whereas *Documenteur* (a fiction) proposes a peculiar rendering of everyday life. Nevertheless, Varda does not simply strive to transparently depict a specifically American ordinary reality. Quite the contrary, her mise en scène is characterized by a reflexivity establishing a mutual interaction between the landscape shot and the filmic image. So, according to my hypothesis, Varda created an original kind of filmic landscape that may be a filmic form of the vernacular rather than a mere depiction.*

Keywords: *cinema, Varda (Agnès), landscape, vernacular, Jackson (John Brinckerhoff), Los Angeles, documentary, fiction, reflexivity, intermediality*

Des spectacles minimaux de la vie des autres. [...] Un geste aperçu par hasard. Le mouvement répétitif d'une machine à laver qui tourne et d'un ouvrier qui refait dix fois de suite le même mouvement. L'émotion subite par un regard entrevu ou un geste déplacé. Le presque pas vu, le non-dit.
 Agnès Varda, *Libération*, 18 août 2006. (Mauffrey 2017, 409)

Le vernaculaire : de la notion au paysage de cinéma...

Dans la langue française, l'adjectif « vernaculaire », régulièrement substantivé, est un terme savant qui désigne des phénomènes socio-culturels définis par leur caractère à la fois local, spontané et populaire – une acception générale qui provient de la linguistique et de l'architecture pour lesquelles le vernaculaire est une question classique. Au sein des études cinématographiques, même s'il n'est utilisé que de façon marginale, on peut distinguer trois usages du terme que je vais brièvement présenter. Chacun de ces usages est tributaire de plusieurs généalogies disciplinaires et influencé, non sans analogie ni remodelage, par l'acception du mot anglais *vernacular*, plus répandu que dans la sphère francophone et dont la portée sémantique a été jusqu'à présent plus particulièrement étudiée dans la littérature scientifique américaine.

À la veille des années 2000, Miriam Hansen a forgé le concept de *vernacular modernism* (Hansen). Avec ce concept, elle propose de redéfinir le classicisme hollywoodien des années 1930 et de concevoir son imagerie aussi bien que son système de production comme une sorte de plateforme redistributrice de cultures populaires provenant du monde entier. Hollywood aurait ainsi distillé dans ses productions une quantité non négligeable de thèmes et de motifs populaires importés par les membres des studios qui étaient issus de l'immigration (scénaristes, décorateurs, techniciens...). Ceux-ci auraient alors fait entrer leurs propres cultures vernaculaires dans la modernité industrielle, économique et artistique du xx^e siècle en les transposant dans le cinéma avec un succès spectaculaire (c'est l'âge d'or d'Hollywood). Pour autant, ce succès aurait reposé sur une refonte substantielle de ces imageries afin de les conformer à un nouveau régime de visualité (celui de l'image en mouvement) tout comme aux normes de la production en série, des genres hollywoodiens et de la diffusion mondiale des films réalisés – d'où le concept (insécable) de *vernacular modernism*. Depuis lors, le terme *vernacular* bénéficie d'une fortune significative dans l'étude des genres cinématographiques qui puisent leur inspiration et leurs origines dans un imaginaire local, par exemple marqué par la littérature populaire, comme c'est le cas du *giallo* italien (Koven). Cette acception s'inscrit par ailleurs dans le champ élargi des *cultural*

studies, associe le vernaculaire au « folklore » et en évalue les implications industrielles, artistiques, publiques et critiques (Sherman et Koven).

Depuis les années 2010, suite à la banalisation des caméras numériques, des ordinateurs portables et téléphones mobiles avec caméra intégrée, un tout autre champ des études cinématographiques s'approprie l'adjectif *vernacular* pour désigner des films et des vidéos habituellement qualifiés d'« amateur »¹. Reflétant un usage massif et individuel de la vidéo et des médias en général (réseaux sociaux inclus), cette acception semble prendre acte de l'introduction de l'image enregistrée/télédiffusée dans la sphère du quotidien avec une visée communicationnelle qui ne correspond guère à la notion d'amateur². Le terme vernaculaire prend ici une deuxième signification : il désigne une appropriation sociale et matérielle des appareils de captation et des médias de diffusion en soulignant leur immixtion dans la vie quotidienne.

Une troisième acception spécifiquement américaine concerne l'étude du paysage. Elle est plus rare et s'inspire des essais de John B. Jackson, en retenant de sa vision de l'Ouest-américain un répertoire de formes paysagères plus que sa conception théorique du *vernacular landscape*. Henrik Gustafsson mentionne Jackson à deux reprises (84, 103) pour expliquer en quoi les paysages des *road movies* des années 1970 se distinguent de ceux mis en image par les westerns de la période classique. De même, Scott MacDonald cite Jackson à propos de films des années 1980-1990 consacrés aux ouragans du Midwest : il y voit un effacement de l'esthétique du sublime à la faveur d'une esthétique qu'il qualifie de vernaculaire, car marquée par l'ordinaire des lieux filmés et l'essor de la vidéo et de la télévision (MacDonald).

Avec ces trois acceptions, il apparaît que le terme vernaculaire est utilisé de façon polysémique dans les études cinématographiques, sans toutefois donner lieu à des contradictions sémantiques à l'intérieur de la discipline : par exemple, Gustafsson et MacDonald intègrent des considérations culturelles (acception 1) et médiatiques (acception 2) à leur approche paysagère (acception 3). En dépit de cet emprunt hétérogène du terme pour parler du cinéma, son acception paysagère permettrait-elle d'envisager *in fine* une appréciation du vernaculaire qui pourrait prendre une forme cinématographique en tant que telle, et selon quelles modalités de mise en scène ?

¹ Sur la « vidéo vernaculaire », voir l'article de Gala Hernandez dans ce même numéro.

² Exaltée ou dénigrée, la figure de l'amateur apparaît dès la naissance du cinéma et se multiplie avec l'essor des caméras de format « substandard » (Odin 1995). « Le sens du mot *amateur* fuit de tous côtés. [...] [il] renvoie aussi bien au passionné [...] qu'au dilettante qui fait quelque chose "en amateur" » (Odin 1999, 47).

... et le vernaculaire de John B. Jackson à Agnès Varda

Chez Jackson, la théorisation du vernaculaire se précise durant près de deux décennies d'observations des modes d'habitation de la classe ouvrière, des « *blue collars* », en particulier dans l'Ouest américain (Ballesta 2016). Le vernaculaire jacksonien se traduit par des manifestations architecturales³, urbaines⁴ et paysagères⁵, à la fois populaires et non-institutionnelles⁶, fondées sur des pratiques quotidiennes, non-planifiées voire amateurs et répondant aux besoins de la vie courante (Jackson 2003). Il incarne par ailleurs des formes de marginalité économique, de dénuement et de précarité que Jackson identifie jusque dans la rusticité du *cottage* anglais médiéval (Jackson 1979, 136-40) et qu'il observe dans l'Ouest-américain au travers de la figure emblématique du mobile-home (Jackson « The Mobile-Home on the Range »).

Mais la fortune scientifique de Jackson (Davis, Groth et Wilson) n'est pas seulement due à la mise en lumière de cet ensemble de caractéristiques du vernaculaire qui seraient autant de *topoi* pour le cinéma : ses essais ont aussi montré l'intérêt épistémologique d'une appréciation individuelle des lieux et des paysages, fondée sur une pratique amateur de la photographie, du dessin et une liberté d'écriture assumée (Ballesta 2006 ; Ballesta et Fallet ; Mendelsohn et Wilson). Ainsi, en s'inscrivant dans le sillage de la géographie humaine (Besse 2006) et en se situant à la marge du milieu universitaire, Jackson n'a pas assujéti ses textes à ses recherches bibliographiques ni à la rhétorique académique de l'argumentation ; il a largement exploité la description, la narration⁷ voire la fiction⁸ et leur capacité à mettre au jour l'existence géographique, historique et culturelle du vernaculaire (Ballesta 2006).

3. La maison, son agencement intérieur et extérieur (Jackson « Pueblo Dwellings and Our Own »).

4. Le *Stranger Path*, cette rue mal famée qui fait office de voie d'entrée dans la ville (Jackson 1957).

5. La route structure le paysage chez Jackson, fondateur de l'hodologie, l'étude des routes conçues comme un environnement en soi, à la fois un aménagement, une représentation et une expérience paysagère (Tiberghien). « The new landscape can be called the "auto-vernacular-landscape" » soutient Jackson (1997, 152).

6. L'opposition du vernaculaire au paysage « politique » structure *À la découverte du paysage vernaculaire* (Jackson 2003). Comme le résume François Brunet : « John B. Jackson définira le paysage vernaculaire – paysage gouverné non par un plan mais par l'histoire "organique", ou nécessaire, des usages humains locaux – par opposition au "paysage politique", incarné par les routes et les organisations macro-territoriales ; les deux catégories se rejoignant et se distinguant dans cette zone seuil qu'est le bord de route » (Brunet).

7. À la première personne avec interpellation du lecteur et de son propre vécu (Jackson 1985).

8. « The Almost Perfect Town » décrit Optimo City dont l'existence n'est que textuelle (Jackson 1952). De même pour Choctaw City dans *Habiter l'Ouest*. « The Westward-moving House » suit une famille fictive, l'évolution de son mode de vie et de son habitat sur trois générations (Jackson 1953).

Eu égard à ce positionnement épistémologique et institutionnel de John B. Jackson, et sans étroitement explorer la proximité entre géographie jacksonienne et cinéma, mon interrogation porte sur la possibilité d'une appréciation cinématographique du vernaculaire, fondée sur l'aptitude d'un film à mettre en scène le caractère vernaculaire d'un paysage, voire à le révéler en établissant un lien réflexif entre film et paysage. Cette interrogation suppose un double déplacement : à l'endroit même du vernaculaire auquel il faut pouvoir associer les problématiques de l'imagerie, de la technique et du paysage telles qu'elles ont été identifiées par les études cinématographiques ; et, en retour, à l'endroit de l'esthétique du cinéma qui reste à enrichir d'une acception du vernaculaire moins morcelée, intrinsèquement ouverte et pluridisciplinaire (Wright).

Je procéderai à ce double déplacement à partir de *Mur murs* et de *Documenteur*, deux films d'Agnès Varda qui datent de son second séjour à Los Angeles à l'aube des années 1980⁹. Le premier, *Mur murs* (81 min), est un documentaire sur les *murals* de la ville. Le second, *Documenteur* (63 min), est une fiction conçue à la suite et en contrepoint du premier, si bien qu'ils ont été distribués en salle le 20 janvier 1982 sous la forme d'un diptyque (même si les équipes techniques, les financements et les tournages diffèrent). Bien que tous deux explorent des parties topographiquement, urbanistiquement et socialement très contrastées de la ville (Venice, Santa Monica, Compton, East-L.A., etc.), je m'attarderai moins sur l'urbanité notoirement singulière de L.A. (Banham) que sur l'aptitude de Varda à mettre en scène les qualités vernaculaires des *murals* dans *Mur murs* et de deux emblèmes de l'habitat américain (le motel et le lotissement) dans *Documenteur*. Je pourrai de la sorte analyser ces films à l'aune du paysage et envisager sur cette base l'hypothèse d'un rapport spécifique entre un paysage filmé (le paysage *in situ* parcouru par la cinéaste et capté par la caméra) et sa forme cinématographique (le paysage projeté sur l'écran ayant fait l'objet d'un montage visuel et sonore).

Attentive aux usages et aux lieux de vie tantôt d'une population marginale tantôt d'habitants ordinaires, Varda continue de développer à Los Angeles sa manière de faire du cinéma, fondée sur un tournage en extérieur, au milieu de la vie quotidienne, avec des interlocuteurs ou des acteurs parfois non-professionnels et filmés dans leur environnement familier. De ce fait, au cœur de la capitale mondiale du cinéma, *Mur murs* et *Documenteur* se détournent ostensiblement de Hollywood – le quartier et l'histoire du cinéma qu'il incarne¹⁰ – et ont pour ambition de montrer une réalité urbaine et sociale

⁹. Les deux séjours de Varda en Californie ont été des occasions de se heurter au système hollywoodien (Varda 121-22). Grâce à sa société fondée en 1954 à Paris (Tamaris Films puis Ciné-Tamaris depuis 1975), elle y réalise deux courts puis trois longs métrages : *Uncle Yanco* (1967), *Black Panthers* (1968), puis *Lions Love (and Lies...)* en 1969, *Mur murs* et *Documenteur* en 1980-81.

¹⁰. Agnès Varda avait déjà adopté cette posture dans *Lions Love* avec le personnage d'une réalisatrice qui refuse toute concession aux producteurs et qui, de plus, est joué par Shirley Clarke, cinéaste de l'avant-garde est-américaine (de

située en contre-bas des studios, au bord de l'Océan Pacifique ou dans les parties défavorisées de la ville. En conjuguant de la sorte déplacement urbain, social et cinématographique, Varda ne filme pas une ville de cinéma (Higuinen et Joyard ; Shiel) mais prétend plutôt dévoiler sa réalité, aux antipodes de l'imagerie véhiculée par les studios.

Les modalités de ce déplacement urbain, social et cinématographique occuperont le début de mon propos. J'analyserai ensuite comment *Mur murs* fait dialoguer le caractère vernaculaire des *murals* avec le principe de la prise de vue urbaine, avant d'analyser enfin comment *Documenteur* prolonge cette réflexivité entre le paysage filmé et sa forme cinématographique en faisant du vernaculaire le support d'une forme originale du cinéma de fiction.

De Hollywood à « Los Angel'est » : Varda fait découvrir le vernaculaire américain

La séquence qui ouvre *Mur murs* (0'-5'50) invite le spectateur à faire abstraction des images attendues de Los Angeles et à découvrir l'univers des *murals*. Dès le premier plan, une voix *off* malicieuse, Varda elle-même, tourne en dérision quelques stéréotypes angelenos alors que la caméra longe un mur couvert de graffitis :

En Californie, on peut venir voir des amis et fumer des herbes très raffinées.

À Los Angeles, on peut venir voir des anges marcher sur les eaux du Pacifique ; en fait, ce sont des blonds sur des planches.

On peut visiter les studios majeurs d'Hollywood, et voir, pour de vrai, les stars de cinéma.

Moi, à Los Angeles, j'ai surtout vu des murs. Tout d'abord des graffitis, beaux comme des peintures, signés par des dizaines d'anonymes sur des murs longs comme des serpents mythiques. (1'10-1'35)

En cinq phrases, le commentaire se détourne des images préconçues de la ville – le *beachboy* californien et la star hollywoodienne – à la faveur d'une réalité dont Varda présuppose, peut-être de façon rhétorique, qu'elle est méconnue de son spectateur. Pour ce faire, les trois premières phrases établissent une disjonction ironique entre le texte prononcé et le mur filmé (entre son et image) jusqu'à ce que la quatrième affirme le point de vue de la réalisatrice et se réfère enfin à l'image : « Moi, à Los Angeles, j'ai surtout vu des murs ». La mention de Hollywood, juste avant ce renversement, inscrit d'emblée

même, Viva, « superstar » de Warhol, tient un des trois rôles-titres). De façon générale, les films californiens de Varda, *Mur murs* et *Documenteur* inclus, s'inscrivent, même indirectement, dans les courants d'avant-gardes angelenos, nombreux dès le début du xx^e siècle (James).

le film dans un discours sur le cinéma et plus largement sur l'imagerie populaire. Sur ce modèle, la suite de la séquence d'ouverture oppose le *billboard* et le « mural »¹¹ : le *billboard*, « grand panneau de réclame [...] bien placé, [...] efficace, [...] souriant [et] maquillé », laisse place au « mural », une image « non-commerciale », « souvent mal placée, pas maquillée, pas souriante », pendant que les cris de guitare électrique laissent place à une mélodie jouée à l'acoustique et que *The Freeway Lady* de Kent Twitchell remplit l'écran (2'-2'30). Appuyé par le fond musical, ce glissement du *billboard* au « mural » est réitéré plus loin, quand la caméra effectue un panoramique allant d'un *billboard* vers *Read Between the Lines* de Botello situé en contre-bas d'une autoroute, dans un quartier mexicain (4'30). En délaissant le *billboard*, cet emblème de la vie moderne américaine, la caméra se consacre à une réalité moins exposée dans le cinéma, celle des « habitants des murs de Los Angeles », et oppose deux visages de la ville : celui inondé de soleil des quartiers balnéaires et celui, bruyant et rageur, des quartiers pauvres de East L.A. La séquence d'ouverture se termine par l'évocation de cette partie de la ville et de ses « *murales* »¹² que Varda ne manque pas d'inscrire dans la tradition muraliste mexicaine (en scandant les noms de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros et Diego Rivera) ainsi que dans l'histoire socio-culturelle récente de la Californie (en faisant allusion à 1968, au mouvement hippie...).

En pastichant l'exotisme de la capitale mondiale du cinéma pour mieux évoquer le phénomène des *murals* avec emphase, la séquence d'ouverture passe astucieusement d'une fiction paysagère (l'imagerie conventionnelle de Los Angeles) à un paysage documentaire auquel les habitants s'identifient volontiers : en effet, tout au long du film, les entretiens avec des personnes issues des minorités – asiatiques, noires et surtout hispaniques – sont pour elles l'occasion de (se) raconter une autre histoire, la leur, celle de leur communauté. Non moins imaginaire que celle dont le film se détourne au début, cette autre histoire collective repose sur des récits parfois fantaisistes et sur une imagerie souvent fantasmagorique qui confère une dimension onirique au film¹³.

Puis, comme annoncé, le film alterne entre East L.A. et les quartiers situés près de l'océan. D'une séquence à l'autre, se dessine une géographie de lieux ordinaires – du moins jusqu'à l'intervention des muralistes – constituée de parkings (*Schoonhoven*, *St. Charles Painting*) de *backyards*

¹¹ Varda prononce le mot anglais *mural* [ˈmjʊərəl] à la française [myral] (« on dit *murals* en Américain, moi je les appelle *murals* »).

¹² Quelques « *chicanos* » interrogés par Varda utilisent le terme espagnol.

¹³ Lorsqu'elle présente son *Great Wall of Los Angeles*, Judy Baca explique le portrait de « Tomas » Alva Edison, pionnier du cinéma, en prétendant que celui-ci serait d'origine mexicaine (24'45-25'15). Néanmoins, cette supposée origine est loin d'être avérée. Quant à la dimension fantasmagorique et onirique des *murals*, elle se manifeste, par exemple, au travers de la représentation de la mort (chez Willie Herrón), de la mythologie amérindienne (chez Judy Baca), ou encore des visions apocalyptiques de Terry Schoonhoven.

(Herrón, *The Wall that Cracked*), de *frontyards* (Mortimer, *Lynn Carey*), de commerces – un vendeur de glaces (Rimassa), une boulangerie (Herrón, *La Doliente de Hidalgo*), un couturier (Twitchell, *The Bride and Groom*) –, d’une usine (Grimes et Jordan, *Hog Heaven*), d’un lycée (Golden, *John Muir Woods*), d’une école (Wyatt, *The Willowbrook Project*), d’un centre culturel (Baca et atelier, *Medusa Head*) et de lotissements situés à East L.A. comme Estrada Courts et ses cinquante *murals*¹⁴.

Outre l’exaltation d’un rapport direct à la création artistique en milieu urbain, cette accumulation de *murals* rend compte de la variété de leur emplacement et surtout des initiatives individuelles et associatives qui sont à leur origine. Ceux qui ont été filmés par Varda ne relèvent pas tous de la politique culturelle engagée par les pouvoirs publics¹⁵. Si la plupart d’entre eux sont des œuvres d’artistes ayant reçu une formation¹⁶, nombre de leurs financeurs, parfois peu argentés, sont de simples amateurs – au sens premier du terme – ayant souhaité embellir leur environnement quotidien : leur habitation, leur commerce, leur quartier, ou l’établissement culturel ou scolaire dont ils ont la charge. Si bien qu’en plus d’alterner entre est et ouest, le film oscille sans cesse entre parole d’artiste et parole d’habitant, entre les revendications artistiques et sociales des peintres (tous critiques à l’égard du marché de l’art, ils lui tournent le dos en peignant sur les murs de la ville), et les revendications politiques des minorités confrontées à la pauvreté et au banditisme. Deux types de prise de parole au rythme desquelles le film s’engage pour la reconnaissance pleine et entière des artistes muralistes et des minorités (Mauffrey 2019, 131-33).

La dimension vernaculaire des peintures qui jalonnent *Murs murs* réside d’abord dans les lieux qui sont investis : souvent liés à la route, au commerce et à l’habitat, les « murals ont fleuri un peu partout » (05’25) sur des façades souvent aveugles. Ils relèvent d’une pratique paysagère qui s’immisce dans les quelques espaces angelenos qui échappent à la publicité politique ou mercantile, ainsi qu’à la planification urbaine, et dont s’emparent conjointement un financeur amateur et un artiste. Ensuite, d’un entretien et d’un commentaire à l’autre, le film met en avant la façon dont les *murals* instituent un mode de sociabilité et créent un espace commun – paysager, imaginaire, voire identitaire – qui fait

¹⁴. Ces *murals*, tout comme ceux de Ramona Gardens, ont été peints par de jeunes résidents qui au lieu d’être recrutés par des gangs, l’ont été par des peintres comme Charles « Gato » Felix (Barnett 166-69).

¹⁵. L’iconographie à la fin de cet article permet de le constater. À part le programme issu du New Deal qui ne concernait que les bâtiments publics et qui prit fin en 1943 (Dunitz 6-10), les structures qui assurent le financement, la réalisation et l’entretien des murals se sont développées à partir du milieu des années 1970 (14-16). Le Los Angeles Parks and Recreation Department avec son Citywide Mural Project, lancé dès 1974 par Judy Baca, est pionnier en la matière. Il a été suivi par le Social and Public Art Resource Center (SPARC), association à but non-lucratif fondée en 1976. Chaque strate administrative ayant la politique culturelle à sa charge, du niveau communal jusqu’au California Arts Council, a pu également soutenir ce phénomène (surtout pour les Jeux Olympiques de 1984).

¹⁶. Une voix *off* masculine mentionne l’auteur des murals filmés comme une sorte de cartel sonore.

office de repère visuel et culturel pour les habitants des environs. D'ailleurs, si certains artistes comme Jane Goldon insistent sur la nécessité de l'Art en milieu urbain (« People, here, need beauty [...] The city is starved for good art, quality art », 35'30-35'50) (**Fig. 1**), d'autres insistent sur ses vertus sociales et politiques, comme Judy Baca qui réinvestit l'iconographie hispano-indienne des « *Tres Grandes* », à savoir Orozco, Siqueiros et Rivera (Latorre 52-54), l'implante fièrement dans le paysage urbain et explique comment elle fait appel à la participation de jeunes issus de tous horizons – repris de justice inclus (192) – pour faire de son art un mode d'émancipation commun et pas seulement un cri de dénonciation (21'52-23'05)¹⁷. Quant aux petits commerçants, ils apprécient leur pouvoir distinctif, comme le souligne Carlos Ortiz (48'30-48'50). Enfin, quelques *murals* disparus font l'objet d'une évocation teintée de nostalgie à la fin du film : souvent issus d'initiatives individuelles déconnectées des politiques urbanistiques, les *murals* ne sont jamais à l'abri de la dégradation, de la destruction ou d'une construction nouvelle voisine susceptible de les cacher... si bien que leur présence paraît être irrémédiablement provisoire pour certains et menacée par la spéculation immobilière pour beaucoup.

Figure 1. VARDA Agnès, *Mur murs* (35'30).

Jane Golden parle de son œuvre située en arrière-plan (*John Muir Woods*).

© 1980 ciné-tamaris

¹⁷. Ce qu'étaient par ailleurs les historiens de l'art (Barnet-Sanchez et Drescher 40)

Vers une réflexivité cinématographique du vernaculaire

En dernière instance, c'est Varda qui, éprise des *murals*, semble leur reconnaître les qualités vernaculaires qui viennent d'être évoquées et se mesurer à celles-ci en adoptant une mise en scène fondée sur la prise de vue urbaine. D'abord, sa curiosité pour le vernaculaire prend forme avec sa manière de présenter les lieux, toujours décrits en fonction du mode de vie de leurs habitants. Tous les *murals* sont introduits par une description de leur quartier, une anecdote, une fête, une cérémonie ou le portrait d'une personne, avant d'être commentés par un artiste, un financeur ou un passant. Par ce dialogue entre paroles et images, la mise en scène fait interagir constamment les fonds picturaux, leur voisinage et les visages qui les commentent devant la caméra. L'interprétation des *murals*, effectuée par les artistes ou les habitants interrogés, voire leur façon de s'y identifier, justifie souvent le cadrage (comme lorsque Willie Herrón s'adosse à son *Wall that Cracked* au milieu de la fissure peinte, entre ombre et lumière, et qu'une cravate jaune scindant sa chemise noire évoque le traumatisme causé par le meurtre de son frère) si bien que, parfois, l'on ne sait plus très bien si le *mural* est le portrait (fidèle ou allégorique) de la personne qui nous parle ou celle-ci l'émanation filmique du portrait peint (notamment avec les *murals* d'Arthur Mortimer qui jouent avec la porosité entre réalité et représentation) (Fig. 2).

Figure 2. VARDA Agnès, *Mur murs* (34'03).

Arthur Mortimer « passe un savon à sa femme », Lynn Carrey, représentée sur la façade de sa maison.

© 1980 ciné-tamaris

Figure 3. VARDA Agnès, *Mur murs* (51'37).

Vue urbaine avec *Our People* de John Valadez, Glenna Boltuch Avila et Carlos Callejo.

© 1980 ciné-tamaris

La mise en scène des lieux et des entretiens repose ainsi sur une spatialité à la fois frontale, redondante et ouverte. Frontale car, souvent, le *mural* fait office de *frons scenae* (**Fig. 1**), redondante entre arrière-plan et avant-plan car l'interlocuteur est parfois intimement lié au *mural* qui représente sa vie ou son portrait (**Fig. 2**.) et ouverte parce que cette configuration à trois entités (fond, interlocuteur et caméra) est sans cesse traversée par les véhicules ou les passants (**Fig. 3**). Ces multiples niveaux d'interactions sont induits par le cadrage : certains *murals* envahissent tout le cadre (**Fig. 4**), d'autres laissent une petite échappée (**Fig. 5**), d'autres encore sont filmés de loin (**Fig. 6**) ou dans un panoramique les faisant contraster avec le paysage alentour¹⁸ (**Fig. 7**). Chaque fois, ils sont animés par les passants et les voitures qui traversent le champ de sorte que, dans ce film, le *mural* se prête à une recherche esthétique en termes de cadrage et des liens qu'il peut suggérer entre cinéma et peinture, image fixe et mouvement. En l'espèce, cette recherche se nourrit de la vie ordinaire qui entre inmanquablement dans le champ dès qu'une ouverture interstitielle est laissée entre le *mural*, les interlocuteurs et la

¹⁸. Celui effectué sur *St. Charles Painting* (3'35-3'55) est remarquable car, inspiré par la Renaissance et le vedutisme italiens, ce *mural* a déjà la représentation de la ville pour sujet.

caméra (**Fig. 3**). Avec une telle mise en scène, le caractère vernaculaire des *murals* (figuré par leurs interférences avec le voisinage immédiat) offre l'opportunité, saisie par Varda, de proposer une forme originale, sophistiquée et réflexive de la prise de vue urbaine, exercice cinématographique archétypique depuis les vues Lumière où l'interaction entre fond urbain et habitants est déjà palpable (Bertozzi).

Figure 4. VARDA Agnès, *Mur murs* (36'30).

Enfants adossés à *Ocean Park Pier* de Jane Golden.

© 1980 ciné-tamaris

Figure 5. VARDA Agnès, *Mur murs* (38'12).

Un patineur devant le *mural* de Cristiano Rimassa.

© 1980 ciné-tamaris

De plus, cette mise en scène, avec sa réflexivité cinématographique subreptice, bénéficie ponctuellement d'un lien thématique offert par les figures emblématiques du cinéma qui sont représentées sur certains *murals* (Thomas Edison, Charlie Chaplin, Steve MacQueen). Kent Twitchell, quant à lui, a peint d'anciennes vedettes de télévision pour incarner sa vision personnelle de la Trinité chrétienne dans *The Holy Trinity with Virgin* (26'50-29-35) (**Fig. 6**) : Jan Clayton, « the mother-without-a-husband of a dog, Lassie », prête son visage à Marie, Clayton Moore, « The Lone Ranger known as the mask man », prête son regard démasqué à Dieu le Père ; et Billy Gray, fils idéal de la série *Father Knows Best*, est le Christ. Tous trois incarnent un Hollywood qui apparaît comme le véhicule d'une imagerie populaire remobilisée par l'industrie télévisuelle, tout en faisant écho à la notion de *vernacular modernism* développée par Miriam Hansen. S'appuyant sur l'intégration de vedettes américaines secondaires au sein de ce *mural*, Varda explore ici le caractère vernaculaire des séries télévisées (populaires, elles sont largement exportées mais ont une résonance particulière au sein de la culture américaine) auquel s'ajoutent d'autres emblèmes que le Christ arbore :

his hands are the hands of an American motorcycle racer. [...] Blue-jeans, the American uniform [...] perhaps when Christ would come back in America, he would wear blue jeans. [...] My army shirt [and] my Air-Force tie that I used to wear. 28'20-29'10.

Figure 6. VARD A Agnès, *Mur murs* (26'52).

Plan d'ensemble avec *The Holy Trinity with the Virgin* de Kent Twitchell.

© 1980 ciné-tamaris

Alors qu'ils sont religieusement énumérés par Twitchell, ces attributs du Christ semblent être, pour Varda, une nouvelle occasion de pasticher le mythe américain (la séquence suivante oppose le *mural* de Twitchell à ceux peints par « les *chicanos* [où] le Christ est encore traditionnel [et où] la Vierge est toujours de la *Guadalupe* »). C'est ainsi qu'avec cette *Holy Trinity with Virgin*, les *murals* apparaissent un peu plus comme un exemple à part entière de la singularité culturelle des États-Unis, d'autant qu'ils tendent à devenir un art officiellement soutenu : ce *mural* est une œuvre de fin d'études qui a permis à Twitchell d'être diplômé par la prestigieuse Otis School of Art and Design – cela est significatif d'une reconnaissance académique et muséale en germe, prônée par Josine Ianco-Starrels, directrice de la Municipal Art Gallery de Los Angeles lors de son entretien (38'19-39'49).

Pour toutes ces raisons, les *murals* sont l'occasion pour Varda de prolonger leur caractère vernaculaire (à la fois social, urbain et représentationnel) sous une forme proprement cinématographique. Ils sont également l'occasion de s'identifier à des artistes parfois marginaux, eux aussi sensibles à ce type d'image : tous reconnaissent dans les *murals* une opportunité à la fois esthétique, sociale et anti-mercantile, fondée sur leur localisation comme sur leur vulnérabilité, très appréciée voire convoitée par certains muralistes. « It was more important to produce a vital work of art in a functioning environment » (1'14'50) conclut Schoonhoven dont les *murals* sont confrontés aux mutations du paysage angelino : la fin du film relate la disparition de *Venice in the Snow* et de *Brooks Street Painting* derrière de nouvelles constructions avant d'évoquer les menaces qui planent sur *St. Charles Painting* (aujourd'hui disparu) (Fig. 7).

Figure 7. Varda Agnès, *Mur murs* (3'35-3'55).

Panoramique-droit sur *St. Charles Painting* de Terry Schoonhoven.

© 1980 ciné-tamaris

À deux reprises, le film imite ce parti pris des muralistes en mettant en scène la fragilité de son propre mode de production. Peu financé, le tournage est doté d'un matériel rudimentaire que Varda

montre une première fois quand Twitchell commente *Six L.A. Artists* (9'45-11'50). Millimétrée, cette séquence confronte six artistes-modèles à leurs figures peintes en jouant sur la profondeur de champ et les effets de trompe-l'œil, de sorte que les figures humaines filmées au-devant se confondent *in fine* avec leur image, de sept mètres de haut, située sur le *mural* (Quéméner 114). Mais la précision de ce dispositif visuel est soudainement brisée quand le matériel d'éclairage apparaît en amorce d'un panoramique quelque peu hésitant, devant visiblement s'adapter à l'intrusion inopinée d'un défilé militaire sur le lieu de tournage (11'25) (**Fig. 8**). « Nous n'avions pas prévu les flonflons d'une fanfare locale » explique la voix *off*. Laissé au montage, ce clin d'œil au sujet du matériel et le commentaire *off* de Varda mettent en récit la perméabilité du film à l'imprévu, voire la précarité recherchée d'une mise en scène dont deux des principes sont de prendre acte des aléas du tournage et d'utiliser un matériel léger. Le matériel apparaît une seconde fois pendant que Varda interroge Orlando Pelligrini, vendeur de glaces sur Ocean Front Walk (36'40-37'55). Assis sur un tabouret devant son *mural* peint par Cristiano Rimassa, son entretien débute par un clap (accessoire canonique de la mise en abyme du tournage) et se termine avec l'apparition d'un réflecteur qui crée un petit espace scénique digne de la *comedia dell'arte* (**Fig. 9**). La modestie du matériel balancé par le vent se fait encore remarquer : cet effet de rime peut être considéré comme une revendication esthétique car plus tard, dans la minute consacrée à la détérioration des *murals*, ce même *mural* apparaîtra tagué, autre signe de la vulnérabilité de ces peintures qui serait à mettre en parallèle avec la fragilité des films, enregistrés par une équipe de tournage itinérante, éphémère, utilisant un matériau périssable, la pellicule¹⁹. *Mur murs* précède ainsi de quelques années la formulation par Varda de la notion de « cinécriture », dont « la dimension réflexive du visuel associé au verbal » suppose une poétique où « les arts plastiques [...] offrent la fixité de leurs œuvres au mouvement du film qui se sert de leur cadre ou de leur support pour s'y réfléchir en les habitant » (Mauffrey 2017, 536 ; 533). Une poétique qui se traduit aussi par une manière de faire du cinéma placée « sous le signe du hasard [,] par le jeu spontané des associations d'images [...] et par le tropisme des rencontres » (536).

En somme, si l'identification entre Varda et les muralistes peut être si franche, c'est parce que la réflexivité de *Mur murs* s'appuie sur les qualités vernaculaires que Varda reconnaît aux *murals* et qu'elle reconduit au travers de sa mise en scène. Néanmoins, cette proposition serait incomplète si elle ne concernait que le versant documentaire du diptyque que *Mur murs* forme avec *Documenteur*. Il convient maintenant d'estimer les qualités vernaculaires de ce second volet qui est un film de fiction.

¹⁹. Ces thèmes sont récurrents chez Varda : on l'observe dans d'autres films californiens, comme *Lions Love* lorsque Shirley Clarke tient une caméra en carton, ou *Uncle Yanco* lorsque des filtres de couleurs découpés illustrent la rencontre entre Varda et son oncle. Plus récemment, *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000) développe ces thèmes en faisant un parallèle avec le vieillissement de la cinéaste.

Figure 8. VARDA Agnès, *Mur murs* (11'25).

Entrée en scène de la cavalerie derrière un réflecteur.

© 1980 ciné-tamaris

Figure 9. VARDA Agnès, *Mur murs* (36'27).

La scène de tournage comme petit théâtre autour d'Orlando Pelligrini.

© 1980 ciné-tamaris

Vers une forme figurative du vernaculaire dans le cinéma de fiction

Comme *Murs Murs*, *Documenteur* est marqué par l'intention de représenter le véritable visage de Los Angeles et de ses habitants. Mais filmé dans des teintes grises, bleues et glauques, il en est la face cachée et mélancolique. La voix de Varda qui accompagne malicieusement le premier volet glisse dans le second en interprétant un prologue lugubre, aux ambitions littéraires affirmées et dont le thème est la douleur. De la même façon, le *mural* de Schoonhoven, *Isle of California*, qui remplissait les derniers plans de *Mur murs* (et devant lequel apparaissaient déjà Émilie et Martin, les personnages de la fiction à venir (**Fig. 10**)), s'impose dans le plan inaugural de *Documenteur* avec son pont brisé dont la puissance suggestive installe aussitôt la tonalité du film (**Fig. 11**). Sur le modèle de cette transition, la portée réflexive de *Mur murs*, qui reposait sur un dialogue entre image de cinéma et image urbaine, se prolonge dans *Documenteur*, en s'appuyant sur la construction du personnage principal féminin, Émilie Cooper, qui apparaît à l'écran à la fois comme une habitante ordinaire et comme un regard posé sur la ville. À partir du générique et d'une séquence où le matériel de cinéma est de nouveau mis en abyme, l'analyse tentera d'estimer en quoi la construction de ce personnage génère une forme cinématographique originale, fondée à la fois sur les qualités vernaculaires des lieux filmés et sur les enjeux fictionnels du film. Pour ce faire, il s'agira de saisir comment la mise en scène, tout en figurant le récit, restitue visuellement la singularité architecturale, sociologique, culturelle et paysagère de deux emblèmes de l'habitat américain (le motel et le lotissement).

Figure 10. VARDA Agnès, *Mur murs* (1'16'56).
Émilie (Sabine Mamou) et Martin (Mathieu Demy) devant *Isle of California* de Schoonhoven dans le plan servant de fond au générique de fin.
© 1980 ciné-tamaris

Figure 11. VARDA Agnès, *Documenteur* (00'48).

Plan inaugural du film avec *Isle of California* de Schoonhoven comme toile de fond.
© 1980 ciné-tamaris

Documenteur développe d'emblée une réflexion sur le cinéma avec deux sous-titres : « dodo-cucu-maman-vas-tu-te-taire » et « an emotion picture » (le premier détourne le terme documentaire, le second une des expressions anglaises qui désigne un film de fiction : *motion picture*). Ils l'inscrivent dans une double histoire, bilingue et transatlantique, entre fiction et documentaire, et résument le projet du film qui se formule de façon chiasmatique : documenter l'état affectif de Varda lors de son second séjour en Californie par le détour d'un film de fiction dont la portée émotionnelle fictive se nourrit de plans documentaires filmés à la dérobée (Delvaux 3, 58). Dans le film dialoguent deux types d'images : celles qui affichent les ambitions symboliques et institutionnelles de Varda vis-à-vis de Hollywood, avec des compositions géométriques raffinées, des mouvements de caméra complexes qui nécessitent une machinerie lourde montée sur rail (et digne des *motion pictures* mentionnées au générique) ; celles qui affirment sa sensibilité esthétique et sociale, qui se basent sur des prises de vue captées sur le vif, effectuées grâce à un appareillage léger, et qui montrent des situations ordinaires parmi lesquelles nombre de scènes marquées par la présence de personnes sans domicile, de marginaux, etc. Par ailleurs, la majorité des personnages est incarnée par des acteurs non-professionnels comme Sabine Mamou, monteuse attitrée des deux films, qui joue le rôle d'Émilie Cooper : une française, séparée de son compagnon américain, qui cherche un logement pour elle et Martin, son fils, joué par Mathieu Demy²⁰, et dont la « douleur » encore vive est traduite par des monologues intérieurs, des passages musicaux, et par les fameux plans filmés à la dérobée. À ce titre, le personnage d'Émilie structure visuellement la mise en scène car elle en est aussi bien le sujet filmé privilégié (une femme ordinaire cheminant

²⁰ Fils d'Agnès Varda et de Jacques Demy. Tom Taplin (cameraman pour *Mur murs*) est issu de l'équipe technique et incarne Tom Cooper. Lisa Blok qui s'est occupée des repérages et de la logistique incarne un petit rôle.

dans la ville) que l'énonciateur principal (en sus des monologues, les raccords-regard teintent les plans documentaires d'une dimension affective comme si on voyait la ville à travers son regard).

Or, en miroir de *Mur murs*, le matériel de tournage est une fois de plus montré au spectateur et met en récit le statut d'actrice non-professionnelle de Sabine Mamou : au milieu du film (33'6-35'50), des preneurs de son munis de leur appareil portatif viennent enregistrer un texte devant être lu par la patronne d'Émilie, une scénariste dont elle est la secrétaire et à laquelle Delphine Seyrig prête sa voix. La patronne d'Émilie étant toujours en déplacement, Seyrig n'apparaît jamais à l'écran : le timbre de sa voix – reconnaissable entre mille et sur lequel repose sa *persona* – crée une confusion entre ce personnage sonore et l'actrice elle-même, utilisée comme un être imaginaire de cinéma. En l'absence de la patronne d'Émilie donc, les preneurs de son doivent trouver une solution d'urgence. Émilie la remplace et le texte lu correspond au commentaire de *Mur murs*. L'intention réflexive est évidente : une voix « amateur » remplace au débotté celle d'une star (avec application et avec talent : les preneurs de son félicitent chaleureusement Émilie). Lors de la vérification de la bande, Émilie ne reconnaît pas sa voix – « on ne reconnaît jamais sa propre voix » lui répond-on (le spectateur entend celle de Seyrig au lieu de celle de Mamou). À cet instant, la mise en abyme du matériel d'enregistrement, filmé en gros plan, fait entendre comment celui-ci peut métamorphoser, comme par magie, une personne ordinaire (à la fois Sabine Mamou et son personnage, Émilie) en un être de cinéma (un être d'images et de sons, figuré par la voix d'une star). Elle peut alors être comprise comme l'exposé d'une vision du cinéma selon laquelle un film peut se construire au gré des circonstances et des rencontres, avec des interlocuteurs non-professionnels qui constituent en eux-mêmes une matière filmique vernaculaire. Cette anecdote prolonge beaucoup plus implicitement la réflexivité de *Mur murs* qui faisait dialoguer image de cinéma et image urbaine, et qui se trouve, dans cette séquence de l'enregistrement vocal, transmuée en une mise en abyme de l'acteur au cours de laquelle la figure de la star est remplacée par son contraire : une femme ordinaire trouvée pour ainsi dire sur place²¹. Enfin, cette séquence montre comment se déroule la construction concomitante et réciproque du personnage et de son interprète (Émilie enregistrée devient une voix comme Mamou filmée devient un personnage, Émilie). Dans d'autres séquences, la construction du personnage s'effectue plus visuellement dans la façon dont Émilie-Mamou s'inscrit dans l'espace de la ville (qui, sur l'écran, est aussi l'espace figuratif du film), ce qui m'amène à nouveau vers des considérations paysagères.

21. Dans une autre séquence, Sabine Mamou est confrontée à Charles Southwood qui incarne le dragueur au *waterbed*. Né à Los Angeles, il a eu peu de succès malgré la conformité de son physique aux normes hollywoodiennes. En tant qu'acteur américain, il complète la typologie d'acteur qui sert de contraste à Sabine Mamou.

La séquence où Émilie se met à la recherche d'un endroit où habiter avec son fils Martin (8'30-9'45) est l'occasion privilégiée de filmer Sabine Mamou dans un environnement urbain vernaculaire. Cette séquence, comme la plupart, conjugue des effets de mise en scène opulents avec une humble immersion du cinéma de fiction dans la réalité, capable d'inclure des scènes quotidiennes glanées lors du tournage. Elle débute par un travelling latéral qui suit Émilie en train de faire du porte-à-porte dans un lotissement composé d'habitations sommaires et manifestement construites en série (**Fig. 12**). Pendant ce temps, Émilie décline une vision laconique de l'habitat (un homme – qu'elle n'a plus –, « un cube, une porte, deux fenêtres ») et les contraintes inhérentes à la recherche d'un logement (« il faut que je trouve pas trop cher, pas trop moche, pas trop loin de la mer, et qu'ils ne me disent pas “pas d'animaux, pas d'enfants” ») avant qu'un air de piano ne couvre sa voix et n'accompagne le rythme de ses pas. La modestie itérative des maisons (le motif vernaculaire du travelling) se présente sur l'écran en un espace figuratif singulier méticuleusement composé par le mouvement du plan (à la fois visuel, musical, textuel et chorégraphique). Si l'on spéculé à nouveau sur le positionnement que Varda adopte vis-à-vis de Hollywood, on constate qu'il repose moins sur l'imagerie qui était mobilisée dans *Mur murs* que sur les procédés ambivalents mis en œuvre dans *Documenteur* (si, techniquement, le travelling de cette séquence relève des *motion pictures*, figurativement, il se conforme à l'architecture sérielle du lotissement et au mouvement du personnage).

Figure 12. VARDA Agnès, *Documenteur* (8'30-9'30).

Travelling suivant Émilie (Sabine Mamou).

© 1980 ciné-tamaris

À la fin de la séquence musicale survient un événement situé dans le parking d'un motel (autre motif emblématique de l'habitat américain, 9'45-11'50). Émilie est dans une cabine téléphonique et voit un couple se disputer violemment à propos de charges impayées (**Fig. 13a**). La dispute est réelle, elle est survenue à proximité du tournage et a dû être filmée à l'improviste par Nurith Aviv, chef-opératrice du film (Varda, *Les Plages d'Agnès* 1'16'20-1'17'20). Sans raccord spatial, la scène conjugale est d'abord filmée de loin : l'homme, torse nu, cheveux longs, dentition abîmée, reste dans

l'encadrement de la porte et ne s'avance vers l'extérieur que pour bousculer la jeune femme dont le pull rose fait écho à une serviette rouge située à l'intérieur et qui contraste avec le mur écaillé, blanc et gris. À gauche, une moustiquaire laisse entrevoir le logement mitoyen, et même l'ombre du voisin en train de vaquer à ses occupations. Ce plan rapproché-cuisse et zoomé dévoile simplement la condition sociale du couple, visiblement pauvre, et un mode d'habitat précaire, marqué par son exigüité et sa promiscuité avec le parking et les autres logements. Les deux plans suivants raccordent soudainement la scène à l'espace diégétique : la caméra se positionne tout près du couple et effectue un contrechamp quand Émilie passe entre eux et reprend sa voiture (**Fig. 13 b et c**).

Figure 13a, b et c. VARDA Agnès, *Documenteur* (10'12-11'50).
Scène conjugale filmée à la dérobée (13a) puis mise en scène (13b, 13c).
© 1980 ciné-tamaris

En trois plans, le montage effectue une fictionnalisation progressive de l'événement et transforme deux personnes en personnages. Cet épisode (un événement de tournage « fictionnalisé ») participe de l'établissement d'une forme cinématographique où l'événement filmé se conjugue aux effets esthétiques de la mise en scène. Car malgré la violence et la détresse sociale qu'elle documente, la dispute (qui pourtant ne repose pas sur un texte joué) participe de façon cohérente au projet esthétique du film et à sa « cinécriture » : les gestes agressifs et les insultes répétées par le couple « riment » et font écho aux airs de piano tout comme au texte d'Émilie. De même, l'architecture sommaire du motel répond aux cadrages géométriques et frontaux de l'ensemble du film (le cadre est géométriquement centré sur la porte où se tient la dispute, avec la moustiquaire du voisin à gauche et une fenêtre à droite). Les deux plans suivants poursuivent d'ailleurs cette composition : fixes, ils montrent Émilie de dos, figée devant des façades modestes rayées par leur placage en bois (11'50-12'05) (**Fig. 14**). La séquence se clôture enfin par deux travellings : comme celui évoqué précédemment, ils longent un second lotissement, situé au 694 S. Venice Blvd, où Émilie et Martin vont s'installer (12'15-13'12) (**Fig. 15**).

Figure 14. VARDA Agnès, *Documenteur* (12'00).
 Émilie (Sabine Mamou) devant un logement mis en location.
 © 1980 ciné-tamaris

Figure 15. VARDA Agnès, *Documenteur* (12'15-13'12).
 Dernier travelling de la séquence suivant Émilie (Sabine Mamou) et Martin (Mathieu Demy) qui viennent de
 trouver le lieu où ils vont habiter.
 © 1980 ciné-tamaris

L'ensemble de cette séquence (l'épisode de la dispute tel qu'il est encadré par les deux travellings) figure le récit à partir des lieux où il se déroule, qui participent tous du vernaculaire américain. Autrement dit, il prend forme, d'une part, visuellement, au travers de l'architecture sérielle du lotissement ou rudimentaire du motel, et d'autre part, narrativement, à partir d'un mode de vie (le règlement strict des rapports de voisinage avec le « pas d'animaux, pas d'enfants » que redoute Émilie

ou une intimité rendue impossible à cause de l'aménagement du motel). La dimension vernaculaire de cette séquence résiderait donc autant dans l'ordinaire des lieux et des situations filmés que dans la dépendance, à la fois figurative et narrative, de la mise en scène à son environnement immédiat, liée au mécanisme d'enregistrement de la caméra et, plus encore, aux procédés cinématographiques engagés (travellings, cadrage, montage ou prise de vue effectuée au débotté).

C'est sur la base de cette analyse que je tire l'hypothèse la plus spéculative de mon propos : dans *Documenteur*, les manifestations du vernaculaire que rencontre la caméra président à la mise en scène et surtout créent à l'écran une forme figurative originale. Ainsi, à la lisière de la composition spatiale et de la narration, l'image n'est pas seulement assujettie au vernaculaire (comme motif architectural et thème social) mais prend forme avec lui : en suivant les déambulations de Sabine Mamou tout au long du film, la mise en scène offre la possibilité de se détourner d'une vision de l'acteur professionnel (héritée des arts dramatiques et du Star system) autant que de restituer cinématographiquement les caractéristiques de deux emblèmes de l'habitat américain (la sérialité monotone du lotissement, la promiscuité du motel). En bref, en combinant des ambitions formelles, une intention documentaire ainsi que le positionnement institutionnel, symbolique et esthétique de Varda vis-à-vis de Hollywood, la mise en scène restitue un paysage urbain, des modes de vie et de sociabilité. Elle fait de sa proximité avec la réalité filmée non seulement une marque documentaire mais aussi une forme figurative extraite du vernaculaire américain, grâce à la composition visuelle et sonore des plans et des séquences.

Le vernaculaire, du paysage filmé à sa forme cinématographique

Au terme de ce parcours à l'intérieur du diptyque formé par *Mur murs* et *Documenteur*, le vernaculaire apparaît comme une notion encore complexe, dont la manifestation dans chacun de ces deux films pourrait être un cas isolé. Introduit dans le champ du cinéma par l'entremise d'une réalité locale et humaine, temporairement côtoyé par Agnès Varda durant ses quelques années passées à Los Angeles, le vernaculaire apparaît dans ces deux films au prisme de la culture américaine et en contraste avec l'hégémonie mondiale de sa production cinématographique. La mise en scène y établit un principe de réciprocité entre le paysage filmé et sa forme cinématographique qui repose sur la composition visuelle et sonore du film plus que sur un répertoire de *topoi* et d'effets de style constitutifs d'un corpus plus large. C'est que la mise en scène de *Mur murs* et de *Documenteur* est assez singulière pour être unique et surtout fondée sur l'unicité de l'habitat et du paysage parcouru, en amatrice, par Varda. Au point de rencontre du paysage, des imageries populaires et des formes cinématographiques, formuler cette hypothèse suppose de ne pas réduire l'inscription locale d'un film à ses dimensions géographiques ou

esthétiques, à l'exhumation d'un folklore ou à la seule exaltation d'une poétique du paysage vécu, ni de se restreindre à l'étude des conventions relatives au pittoresque, mais d'ouvrir l'analyse à l'horizon interdisciplinaire que réclame la notion de vernaculaire, au fait même d'habiter un territoire, de se l'approprier tant par les usages quotidiens que par l'imaginaire le plus prosaïque ou le plus fantasque qu'il inspire – imaginaire qui concerne directement l'esthétique du paysage au cinéma.

OUVRAGES CITÉS

Ouvrages cités

- BALLESTA, Jordi. « John Brinckerhoff Jackson, au sein des paysages ordinaires : Recherches de terrain et pratiques photographiques amateurs ». *L'Espace géographique* 45.3 (2006) : 211-224.
- BALLESTA, Jordi. « Le vernaculaire selon John : Quatre étapes dans la définition d'une notion centrale dans l'œuvre de J. B. Jackson », *Carnets du paysage* 30 (« John Brinckerhoff Jackson » 2016) : 31-45.
- BALLESTA, Jordi et Camille FALLET. *Notes sur l'asphalte : Une Amérique mobile et précaire, 1950-1990*. Vanves : Hazan, 2017.
- BANHAM, Reyner, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. 1971. Dir. Anthony Vilder. Berkeley : University of California Press, 2001.
- BARNETT, Allan W. *Community Murals: The People's Art*. Philadelphia : The Art Alliance Press, 1984.
- BARNET-SÁNCHEZ, Holly et Timothy W. DRESCHER. *Give Me Life: Iconography and Identity in East LA Murals*. Albuquerque : University of New Mexico Press, 2016.
- BERTOZZI, Marco. *L'Immaginario urbano nel cinema delle origini : La veduta Lumière*. Bologne : CLUEB, 2001.
- BESSE, Jean-Marc. « Fonder l'étude des paysages : John Brinckerhoff Jackson face à la géographie humaine française ». *L'Espace géographique* 45.3 (2006) : 195-210.
- BRUNET, François. « Walker Evans, photographe vernaculaire ? ». *Métropolitiques* (19 octobre 2017). URL : <https://metropolitiques.eu/IMG/pdf/met-brunet.pdf> (page consultée le 12 novembre 2020).
- DAVIS, Timothy. « Passing the Torch: Landscape Studies in the Post-Jacksonian Age ». *Drawn to Landscape: The Pioneering Work of J.B. Jackson*. Dir. Janet Mendelsohn et Chris Wilson. Staunton (VA.) : George F. Thompson Publishing, 2015. 186-222.
- DELVAUX, Claudine, dir. *Revue Belge du cinéma* 20 (« Agnès Varda », été 1987).

- DUNITZ, Robin J., *Street gallery: Guide to 1000 Los Angeles Murals*. Los Angeles : RJD enterprises, 1993.
- GROTH, Paul et Chris WILSON, dir. *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson*. Berkeley : California University Press, 2003.
- GUSTAFSSON, Henrik. *Out of Site: Landscape and Cultural Reflexivity in New Hollywood Cinema: 1969-1974*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm cinema studies, 2007. URL : <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:197054/FULLTEXT01.pdf> (page consultée le 12 novembre 2020).
- HANSEN, Miriam Bratu. « The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism ». *Modernism/modernity* 6.2 (avril 1999) : 59-78. URL : <https://doi.org/10.1353/mod.1999.0018> (page consultée le 12 novembre 2020).
- HIGUINEN, Erwan et Olivier JOYARD. « Los Angeles ». *La Ville au cinéma : Encyclopédie*. Dir. Thierry Jousse et Thierry Paquot. Paris : Cahiers du cinéma, 2005. 449-457.
- JACKSON, John Brinckerhoff. « The Almost Perfect Town ». 1952. *Landscape in Sight: Looking at America*. Dir. Helen Lefkowitz Horowitz. New Haven : Yale University Press, 1997. 31-42.
- JACKSON, John Brinckerhoff. « The Westward-moving House ». 1953. *Landscape in Sight: Looking at America*. Dir. Helen Lefkowitz Horowitz. New Haven : Yale University Press, 1997. 81-106.
- JACKSON, John Brinckerhoff. « The Stranger's Path ». 1957. *Landscape in Sight: Looking at America*. Dir. Helen Lefkowitz Horowitz. New Haven : Yale University Press, 1997. 19-30.
- JACKSON, John Brinckerhoff. « Maisons et caravanes [Houses and trailers] ». 1979. *Carnets du paysage* 30 (« John Brinckerhoff Jackson » 2016) : 126-151.
- JACKSON, John Brinckerhoff. *À la découverte du paysage vernaculaire*. 1984. Trad. de l'anglais par Xavier Carrère. Arles, Versailles : Actes Sud, ENSP, 2003.
- JACKSON, John Brinckerhoff. « The Vernacular City ». 1985. *Landscape in Sight: Looking at America*. Dir. Helen Lefkowitz Horowitz. New Haven : Yale University Press, 1997. 237-248.
- JACKSON, John Brinckerhoff. « Pueblo Dwellings and Our Own ». *A Sense of Place, a Sense of Time*. New Haven : Yale University Press, 1994. 27-38.
- JACKSON, John Brinckerhoff. « The Mobile-Home on the Range ». *A Sense of Place, a Sense of Time*. New Haven : Yale University Press, 1994. 51-67.
- JACKSON, John Brinckerhoff. « The Future of the Vernacular ». *Understanding Ordinary Landscapes*. Dir. Todd W. Bressi et Paul Groth. New Haven : Yale University Press, 1997. 145-154.
- JACKSON, John Brinckerhoff. *Habiter l'Ouest*. Dir. Jordi Ballesta. Trad. de l'anglais par Jessica Shapiro. Marseille : Éditions Wildproject, 2016.

- JAMES, David E. *The Most Typical Avant-garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley : University of California Press, 2005.
- KOVEN, Mikel J. « Toward an Understanding of Vernacular Cinema ». *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Lanham, Oxford : Scarecrow, 2006. 19-43.
- LATORRE, Guisela. *Walls of Empowerment: Chicana/o Indigenist Murals of California*. Austin : University of Texas Press, 2008.
- MacDONALD, Scott. « From the Sublime to the Vernacular ». 1999. *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 2001. 125-146.
- MAUFFREY, Nathalie. *La cinéécriture d'Agnès Varda : Pictura et poesis*. Thèse de doctorat soutenue le 17 octobre 2017 à l'Université Paris Diderot sous la direction de Claude Murcia.
- MAUFFREY, Nathalie. « Des murs d'intégration. De-ci de-là les frontières de Los Angeles : *Mur murs* et *Documenteur* d'Agnès Varda ». *Frontière(s) au cinéma*. Dir. Vincent Lefebvre, Estelle Epinoux-Pougnant et Magalie Flores-Lonjou. Paris : Mare & Martin, 2019.
- MENDELSON, Janet et Chris WILSON, dir. *Drawn to Landscape: The Pioneering Work of J.B. Jackson*. Staunton, Virginia : George F. Thompson Publishing, 2015.
- ODIN, Roger. « La question de l'amateur ». *Communications* 68 (« Le Cinéma en amateur » dir. Roger Odin 1999) : 47-89.
- ODIN, Roger, dir. *Le Film de famille : usage privé, usage public*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1995.
- QUÉMÉNER, Roselyne. « *Mur murs* et *Documenteur* : impressions recto-verso signées Varda ». *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Dir. Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009. 113-121.
- SHERMAN, Sharon R. et Mikel J. KOVEN, dirs. *Folklore/Cinema: Popular Film as Vernacular Culture*. Logan, Louisville : Utah State University Press, University Press of Colorado, 2007.
- SHIEL, Mark. *Hollywood Cinema and the Real Los Angeles*. London : Reaktion Books, 2012.
- TIBERGHEN, Gilles A. « Jackson : chemins et routes ». *Carnets du paysage* 30 (« John Brinckerhoff Jackson » 2016) : 46-59.
- VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris : Cahiers du cinéma, Ciné-Tamaris, 1994.
- WRIGHT, Gwendolyn. « On Modern Vernaculars and J. B. Jackson ». *Geographical Review* 88.4 (octobre 1998) : 474-482. URL : <https://www.jstor.org/stable/215707> (page consultée le 12 novembre 2020).

Films cités

- VARDA, Agnès. *Uncle Yanco*. 1967. Ciné-Tamaris. Coffret DVD « Tout(e) Varda », 2012.
- VARDA, Agnès. *Black Panthers*. 1968. Ciné-Tamaris. Coffret dvd « Tout(e) Varda », 2012.
- VARDA, Agnès, *Lions Love (and Lies...)*. 1969. Ciné-Tamaris. Coffret DVD « Tout(e) Varda », 2012.
- VARDA, Agnès. *Mur murs*. 1982. Ciné-Tamaris. Coffret DVD « Tout(e) Varda », 2012.
- VARDA, Agnès. *Documenteur*. 1982. Ciné-Tamaris. Coffret DVD « Tout(e) Varda », 2012.
- VARDA, Agnès. *Les Glaneurs et la glaneuse*. 2000. Ciné-Tamaris. Coffret DVD « Tout(e) Varda », 2012.
- VARDA, Agnès. *Les Plages d'Agnès*. 2008. Ciné-Tamaris. Coffret DVD « Tout(e) Varda », 2012.

Murals cités (Source : Dunitz, sauf mention contraire).

- BACA, Judy, et atelier. *Medusa Head*. Acrylique sur bois et ciment. 1975. Wabash Recreation Center Boyle Heights, 2765, Wabash Ave., Los Angeles, CA 90033. Financé par les habitants du quartier et le Los Angeles Department of Recreation and Parks.
- BACA, Judy et atelier. *The Great Wall of Los Angeles*. Acrylique sur béton. 1976-1983. Tujunga Flood Control Channel, 12920 W, Oxnard Street, Valley Glen, CA 91401. Financé par Social and Public Art Ressource Center (SPARC), Citywide Mural Project (CMP), Project Heavy San Fernando Valley.
- BOTELLO, David Rivas. *Read between the Lines (Cuidense Amigos)*. Acrylique sur stuc. 1975. Sloan's Dry Cleaners, 4539, East Olympic Blvd., East Los Angeles, CA 90022 (visible sur Ford Blvd). Financement privé. Repeint en 1995.
- GOLDEN, Jane. *John Muir Woods*. Acrylique. 1978. John Muir School (désormais Olympic High School), Ocean Park and Lincoln Blvds, Santa Monica, 90405 CA. Financé par le Comprehensive Employment and Training Act (CETA), City of Santa Monica.
- GOLDEN, Jane. *Ocean Park Pier*. 1976. 200, Ocean Park Blvd., Œuvre détruite par le nouveau propriétaire du bâtiment en 2011 : URL : https://www.surfsantamonica.com/ssm_site/the_lookout/news/News-2011/December-2011/12_02_2011_Iconic_Santa_Monica_Mural_Succumbs_to_Age_Vandalism.html (page consultée le 12 novembre 2020).
- GRIMES, Les et Arno JORDAN. *Hog Heaven (Pig Paradise)*. 1957-. Clougherty Packing Plant LLC (Farmer John Brand), 3163 E, Vernon Ave., Vernon, CA 90058.
- HERRÓN, Willie III. *The Wall that Cracked*. Laque et acrylique sur stuc. 1972. 4125 City Terrasse Dr. (accessible par N Carmelita Avenue), Los Angeles, 90063 CA. Autofinancé.

- HERRÓN, Willie III. *La Doliente de Hidalgo*. Acrylique sur stuc. 1976. Mercado Hidalgo, 4101 City Terrace Dr., Los Angeles, 90063 CA. Autofinancé.
- MORTIMER, Arthur. *Lynn Carey*. Acrylique sur plâtre. 1978. Santa Monica. Non référencé par Dunitz. Rapport établi pour le conseil municipal de Santa Monica le 27 oct. 1980, file 303-004. URL : <https://publicdocs.smgov.net/WebLink/DocView.aspx?id=2311598&dbid=0&repo=SMGOV> (page consultée le 13 novembre 2020).
- RIMASSA Cristiano. Titre non connu. Ocean Front Walk, entre Westminster Ave. et Clubhouse Ave., Venice, CA 90291. Financé par Orlando Pelligrini. Non référencé par Dunitz.
- SCHOONHOVEN, Terry. *St. Charles Painting*. Laque. 1979. 26, Winward Ave, Venice, CA 90291. Financé par le California Arts Council.
- SCHOONHOVEN, Terry et L.A. Fine Arts Squad. *Brooks Street Painting*. 1969. 52, Brooks Avenue, Venice, CA 90291.
- SCHOONHOVEN, Terry et L.A. Fine Arts Squad. *Venice in the snow*. 1970. 1905 Ocean Front Walk, Venice, CA 90291. Financé par Jerry Rosen.
- SCHOONHOVEN, Terry et L.A. Fine Arts Squad. *Isle of California*. Laque. 1972. 1616 Butler Ave. Los Angeles, CA 90025. Financé par Geordie Hormel.
- TWITCHELL, Kent. *The Bride and Groom*. Émulsion d'acrylique. 1972-1976. Victor Clothing Company, façade nord-est, 242 South Broadway, Los Angeles, CA 90012. Financé par Carlos Ortiz.
- TWITCHELL, Kent. *The Freeway Lady*. 1974. 1255, West Temple Street, Los Angeles, CA 90026, visible depuis la Hollywood Freeway. Financé par le L.A. County et le National Endowment for the Arts. Illégalement recouvert à partir de 1986 et repeint en 2016 sur le Student Service Building du Los Angeles Valley College, 5800 Fulton Ave, Van Nuys, CA 91401. URL : <https://www.lavc.edu/revitalizingvalley/Public-Art-at-LAVC.aspx> (page consultée le 12 novembre 2020).
- TWITCHELL, Kent. *The Holy Trinity with the Virgin*. Acrylique. 1978. Otis/Parsons School of Art and Design, 2401 Wilshire blvd, Los Angeles, CA 90057. Autofinancé.
- TWITCHELL, Kent. *Six L.A. artists*. Acrylique. 1979. Employment Development Dpt. Building, 1220, Engracia Avenue, Torrance, CA 90501. Financé par The Office of the State Architect, California Arts Council.
- VALADEZ, John, BOLTUCH AVILA, Glenna et Carlos CALLEJO. *Our People*. Peinture sur stuc. 1978. 248 N Soto Street, Los Angeles, CA 90033.
- WYATT, Richard. *The Willowbrook Project*. Huile sur béton. 1979. Wilmington Ave., El Segundo Blvd, Compton, CA 90222. Financé par Compton Unified School District.