

Sur *Les Glaneurs et la Glaneuse*, l'efficacité et le vagabondage

by Hazlett Henderson

A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of
Bachelor of Arts in French and Francophone Studies at Swarthmore College
2017

French and Francophone Studies Section
Micheline Rice-Maximin

Sur *Les Glaneurs et la Glaneuse*, l'efficacité et le vagabondage

by Hazlett Henderson



A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of
Bachelor of Arts in French and Francophone Studies at Swarthmore College
2017

French and Francophone Studies Section
Micheline Rice-Maximin

Table des matières

Introduction : Une carrière des moments glanés	p. 1
Section I : C'est l'économie inefficace qui produit le glanage	p. 4
Section II : Une histoire vagabonde qui ressemble à la glaneuse	p. 20
Conclusion : Un champ de glanage vide n'est pas un champ de glanage	p. 37
Bibliographie	p. 40

Table des figures

(Toutes les figures viennent de *Les glaneurs et la glaneuse*, 2000, Ciné-Tamaris).

- Fig. 1: Varda soutient l'épi de blé, 4:31
- Fig. 2: Varda l'échange l'épi en faveur de la caméra, 4:40
- Fig. 3: La fermière devant son champ, 1:17
- Fig. 4: Les patates deviennent des déchets, 7:57
- Fig. 5: L'homme des grandes bottes assis à une table, 53:41
- Fig. 6: Une manifestation en frigo, 1:01:38
- Fig. 7: L'image fixe du triptyque « Jugement Dernier », 21:30
- Fig. 8: L'image fixe du triptyque « Jugement Dernier », 21:39
- Fig. 9: Varda peigne ses cheveux gris, 5:40
- Fig. 10: Varda encercle les camions passants avec sa main, 41:23
- Fig. 11: La danse de bouchon d'objectif, 47:08

Introduction : Une carrière des moments glanés

Après quatre minutes et demie du film *Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda apparaît dans le plan. Elle est debout devant un tableau connu, celui des glaneuses de Jean-François Millet, complété en 1857. Sur l'épaule Varda soulève un épi de blé (fig. 1). Elle reflète bien l'image qui vient de rester à côté d'elle, de la glaneuse seule et fière de Jules Breton devant un orage. Mais après un bref regard vers la caméra vidéo numérique—nouvelle en 2000—elle laisse tomber l'épi de blé et fait monter sa propre caméra vidéo numérique (fig. 2). Cette localisation du rôle de réalisatrice de Varda nous signale deux choses : une, qu'elle rend explicite le lien entre le glanage et le cinéma ; et deux, que sa forme de glanage consiste en des restes cinématographiques.



Fig. 1, Fig. 2

Agnès Varda, réalisatrice belge née en 1928, est aujourd'hui reconnue comme une des prédécesseuses principales de la Nouvelle Vague ainsi qu'une artiste notable. Son œuvre consiste en plus de vingt films et documentaires long-métrage et un nombre identique de courts métrages. À travers sa longue et riche carrière, Varda a traité de nombreux sujets, y compris les dynamiques communautaires, les questions féministes, la vie de son mari décédé Jacques Demy et, bien sûr, le glanage. Varda soutient qu'avant la réalisation de son premier court métrage en 1954, *La Pointe Courte*, elle avait vu moins de dix films dans sa vie, et c'est clair que son style cinématographique ne ressemble pas au

courant dominant cinématographique. Pendant sa carrière, par exemple, elle a préféré utiliser les comédiens non professionnels ; elle a aussi développé une façon d'encercler le sujet « vrai » du film dans un dialogue indirect et des plans ambigus. De plus, sa vie professionnelle et artistique a commencé avec la photographie plutôt que le cinéma ; on trouve donc qu'elle incorpore dans ses films des images fixes, en termes de peintures et d'autres formes fixes d'art ainsi que des scènes délibérément composées. En examinant *Les glaneurs et la glaneuse*, on trouvera tous ces éléments uniques de son style cinématographique.

En fait, j'avancerai ici que le choix de sujet dans *Les glaneurs et la glaneuse* reflète d'une manière claire le style cinématographique de Varda. Dans le documentaire, il s'agit surtout des pratiques du glanage : c'est-à-dire, des pratiques traditionnelles de récupération des restes d'une récolte et des pratiques contemporaines de récupération de la nourriture dans les poubelles. Varda élargit cependant cette définition de glanage pour inclure des objets glanés dans les milieux urbains, soit pour la consommation, soit dans des buts artistiques. Elle incorpore de même ses propres pratiques de cinéma dans le cadre du glanage : que faire avec un plan qui n'est pas pris exprès ? L'intègre dans le film, selon Varda. Cette vue généreuse du glanage nous permet de repenser les limites du gaspillage occidental et d'interroger les modèles « d'efficacité » qui se trouvent au sein de nos pratiques économiques.

Le glanage porte surtout sur un discours de l'efficacité économique : combien faut-il produire, pourquoi produire plus que ce dont on a besoin, et que faire avec l'excès ? Dans une première partie, on cherchera à comprendre la centralité du mythe capitaliste d'efficacité dans le cadre du glanage, c'est-à-dire le cadre agricole. Puis, on

verra la méthode systématique qu'emploie Varda pour démontrer les étapes de la production et de la consommation où les glaneurs créent des vraies efficacités. Bien qu'elle trouble la présentation des informations d'une manière linéaire, Varda inclut de nombreuses scènes qui expliquent, de plusieurs perspectives, les trous dans les processus de production et vente de la nourriture. Dans cette première section, on abordera les informations qu'offre Varda en exposant l'inefficacité à travers le contenu du film, c'est-à-dire ce qu'elle choisit de nous montrer des systèmes agricoles liés aux déchets.

Dès que l'on établit une définition pratique d'efficacité et qu'on identifie les exemples de l'inefficacité montrés dans le film, on se dirige vers le style narratif de Varda. Dans une deuxième partie, on examinera l'éthique du glanage qu'elle approfondit en intégrant le domaine au-delà du matériel, ce que j'appellerai le vagabondage narratif. J'entends par cela les « restes cinématiques » mentionnés ci-dessus : où les *glaneurs*-sujets du film visent la nourriture et les autres matériels pour le glanage, la *glaneuse* s'intéresse aussi et en tant que réalisatrice aux occasions immatérielles pour récupérer le gaspillé et l'oublié. Pour saisir la manière dont Varda joue avec une « inefficacité » narrative pour mieux illustrer le glanage matériel, on répondra aux questions suivantes : qu'est-ce qu'elle atteint en trouvant un équilibre entre le caprice et le fait ? Pourquoi, dans un film sur le glanage, inclure des images de soi ? Et quel est l'effet de la caméra vidéo numérique sur sa représentation de la nourriture et son corps à elle ? Enfin, je conteste que ce style cinématique vagabond, que Varda a développé pendant toute sa carrière, convient le mieux au sujet du glanage.

Section I : C'est l'économie inefficace qui produit le glanage

La production efficace

La première personne qui nous parle dans *Les glaneurs et la glaneuse*, qui n'est pas Varda elle-même, est une femme. Elle semble être fermière ainsi que glaneuse. Elle reste debout à côté d'un champ dénudé, portant un tablier diaphane, un mouchoir autour du cou, une chemise à rayures. Les petites ailes grises flanquent son visage. Et elle se souvient un passé du glanage :

Glaner, c'est l'esprit d'antan, ça. J'entends du soir, ma mère, elle dirait, 'Finit de ramasser pour pas gaspiller !' Maintenant malheureusement ça se fait plus, parce qu'il y a des machines tellement performantes... Mais avant, oui, j'ai eu glané, avec mes voisines, avec le blé, comme le riz aussi, se faisait avant... J'avais mon grand tablier, hein, on glanait, on ramassait le blé, les épis, les beaux épis qu'avait. Une journée au soleil, quand il y a des bestioles qui vous piquent, des moustiques, c'est pas trop agréable, mais enfin ça nous plaisait. Le soir, on était fourbu, et on rentrait avec nos sacs, nos tabliers, et après c'était une bonne partie de rire, de boire du café, voyez, voilà. Je suis née là dans ce mas, et j'y mourrais. (1:02 à 2:04 ; fig. 3.)



Fig. 3

Comme début, c'est un monologue frappant. Tout de suite, le spectateur du film est face à trois thèmes notables : le décalage temporel dans lequel se passent les formes diverses du glanage ; le mythe néolibéral de « l'efficacité » ; et une vision de l'inefficacité radicale et joyeuse. À travers les mots de sa mère, la fermière rappelle au spectateur une époque qui ne soutenait pas de gaspillage. Puis elle fait référence aux machines dites « performantes

» qui rendent obsolète le glanage traditionnel à cause de leur immense efficacité. Et enfin, on voit qu'une journée passée avec les moustiques, en ramassant les restes de la récolte, lui plaisait, même si les normes contemporaines de l'efficacité ouvrière ne supporteraient pas un jour gaspillé au service du ramassage.

Comme commente la fermière anonyme, la pratique du glanage s'ancre dans les questions du gaspillage, de « l'efficacité » dans le langage capitaliste. Soit pour des raisons de conscience politique, soit pour des raisons de simple survivance, le glanage est surtout un acte économique, qui intervient dans les discours primaires sur l'économie : comment, comme individu, obtenir ce dont on a besoin ? Comment, dans une société, produire tout ce dont on a besoin et que faut-il faire avec ce qui reste ? Depuis le développement des industries capitalistes vers les années 1830, la réponse à ces questions est une spécialisation au plus grand degré possible. C'est-à-dire, la manière dont on participe à l'économie capitaliste dominante est maintenant divisée en rôles spécialisés : moi, j'effectue cette tâche dans un processus productif ; moi, j'achète de la nourriture mais je ne la cultive pas.

Pour bien comprendre la façon dont le discours de glanage rejoint le discours d'efficacité économique, on abordera dans cette première section quelques-unes des définitions de l'efficacité que les chercheurs économiques anglophones ont formulé pour bien décrire le capitalisme. Cela peut sembler bizarre dans un essai qui traite principalement le cinéma, mais c'est nécessaire d'expliquer le sens économique que j'attribue à l'efficacité pour établir le rapport entre les pratiques économiques des glaneurs et les pratiques cinématographiques de Varda. Après ces définitions rudimentaires, je fournirai des exemples de *Les glaneurs et la glaneuse* qu'offre Varda en dénonçant le

faux récit de l'efficacité. Enfin, la surproduction de la nourriture ne devrait pas être condamnée d'une façon automatique. Cela vaut cependant la peine de bien énumérer le gaspillage qui se trouve par dessein dans les pratiques dites efficaces ; il faut aussi se demander *pour qui* l'économie est en fait efficace. On élaborera des réponses à ces questions dans l'analyse cinématique qui suivra les définitions.

Dans un premier temps, l'efficacité veut dire la capacité de chaque ouvrier de produire autant que possible, ce qui signifie la réduction au degré maximal des frais de la production et l'augmentation maximale du bénéfice de la vente. Les économistes de gauche ont tendance à considérer le travail de l'ouvrier exploité par les capitalistes ; autrement dit, les propriétaires des moyens de production contrôlent les circonstances de la production, et comme ils cherchent à surtout profiter pour élargir l'entreprise, ils essaient de pousser chaque ouvrier à produire autant que possible et aussi vite que possible. De façon prévisible, cette impulsion vers l'efficacité de l'ouvrier empiète souvent sur les droits humains des ouvriers.

Pour retourner cependant aux définitions qui seraient utiles pour la compréhension de l'efficacité au cours de ce travail, on se tourne vers le *Oxford English Dictionary* (OED).¹ Selon le *OED*, bien sûr, il est possible de trouver plusieurs définitions, mais on ne mettra l'accent que sur trois. La première vient d'Alfred Marshall dans la septième édition des *Principes de l'économie: un volume d'introduction* datant de 1916. Marshall écrit : « La santé et la force, physique, mentale et morale..sont à la base de *l'efficacité industrielle*, de laquelle la production de la richesse matérielle dépend »

¹ Ces définitions sont trouvées sur le site-web de *Oxford English Dictionary*. Comme l'efficacité est développée en tant que terme économique dans les recherches anglophones plutôt que francophones, je fournis ici des définitions d'origine anglaise, qui nous permettent de voir le développement du terme avec le temps.

(ma traduction). La deuxième définition simple date de 1965 : « *L'efficacité économique*, la production moyenne maximale de chaque employé » (*Un dictionnaire de l'économie et du commerce*, John Lloyd Hanson, London: Macdonald & Evans, ma traduction). La troisième est plus compliquée, mais contient une information pertinente. Elle vient d'Alan Gilpin dans son *Dictionnaire des termes économiques*, 1966 : « *L'efficacité économique*, l'efficacité avec laquelle les ressources rares sont utilisées et organisées pour atteindre les buts économiques prévus. Dans les conditions concurrentielles, le plus bas coût par unité, sans sacrifice de qualité, par rapport à la valeur ou au prix du produit fini, la plus grande efficacité économique de l'organisation productrice » (ma traduction).

Il faut noter premièrement que la richesse matérielle est liée explicitement à l'efficacité industrielle dans une des premières utilisations documentées. Presque cent ans plus tard, je maintiendrai que Varda ne lierait pas l'efficacité à la richesse d'une façon si nette. Au moins, c'est clair à travers les exemples du film que la croissance de l'efficacité agricole ne veut pas dire la richesse matérielle (c'est-à-dire, comestible) ou même une quantité suffisante pour tous les membres d'une société ; la définition ci-dessus se lirait mieux en la récrivant, « ...de laquelle la production de la richesse matérielle dépend *pour quelques-unes*... ». Edward F. Tverdek explique que, de la perspective des économistes traditionnels, la poursuite théorique de l'efficacité dans la production ne veut pas dire aussi une efficacité égale et juste dans la distribution. C'est-à-dire, la poursuite de l'efficacité ne concerne pas les questions morales de la distribution de la richesse ; ce n'est qu'un moyen d'arriver à une fin (Tverdek, 451). C'est quand même clair qu'une grande partie d'une société capitaliste ne s'intéresse pas au fait de l'efficacité théoriquement impartiale. Si on établit un système qui crée la richesse croissante et

ignore les personnes qui ne peuvent pas bénéficier de la production supplémentaire, on ne vit pas dans une société juste ou durable. Comme le suggère Varda, il faut être conscient de l'injustice fondamentale de la nourriture qui pourrait pendant qu'existe la faim.

Ci-dessus on a abordé la deuxième définition, qui concerne la capacité productive d'un employé, d'une façon suffisante au-dessus, mais on doit aussi noter l'inclusion du mot « moyen. » La production « moyenne » montre bien la systématisation capitaliste ; en considérant l'efficacité de chaque travailleur manuel, on ne met pas l'accent sur la production individuelle mais sur la production collective. On peut donc remplacer chaque individu sans grand problème en vue d'augmenter globalement l'efficacité.

La troisième définition de 1966 traite le sujet de plus près. Elle note surtout l'économie d'échelle, qui a son origine dans les premiers développements industriels. Selon la logique capitaliste du milieu du 19e siècle, on pourrait mieux profiter des nouvelles innovations industrielles si on produisait les marchandises à la plus grande échelle possible et au plus bas coût possible, une conclusion qui se base sur la logique de l'économie d'échelle. La grande production de la marchandise exige la division du travail pour que chaque étape du processus productif se passe au plus vite. Par conséquent, la spécialisation du travail voulait dire que le besoin d'ouvriers très compétents a été beaucoup réduit, parce que presque n'importe quelle personne pourrait vite apprendre la tâche spécialisée (Parfitt et Wysocki, 37). L'efficacité capitaliste s'étendait donc jusqu'aux employés. Pour mieux profiter, il fallait baisser les salaires ; pour baisser les salaires d'une façon justifiable ou qui n'entraînerait pas de révoltes, il fallait remplacer des ouvriers compétents avec ceux qui ne méritaient pas des salaires trop hauts aux yeux des propriétaires.

En cherchant à comprendre les raisons pour lesquelles les glaneurs engagent le dialogue d'efficacité, on doit se souvenir des origines économiques de leur marginalisation. Plusieurs facteurs à part l'économie ont contribué à leurs positions marginales (volontaires ou imposées), y compris la toxicomanie et les problèmes de santé mentale. Mais ces glaneurs survivent et parfois prospèrent grâce au glanage, ce qui est toujours impressionnant vu qu'ils renoncent souvent à toute participation dans l'économie dominante. Comme les produits qu'ils réussissent à glaner, nombre d'entre eux suivent un chemin de consommation tout à fait parallèle à celui de l'économie dominante : ils n'atteignent jamais le niveau de la monétisation. En avançant, il ne faut pas oublier que les glaneurs sont souvent non seulement ceux qui capitalisent sur l'inefficacité économique, mais aussi ceux dont le travail a été éliminé par un discours d'efficacité.

Où se trouve l'inefficacité économique chez Varda ?

À travers son film, Varda met l'accent considérable sur le glanage des déchets comestibles. Comme la nourriture est produite d'une façon qui diffère des autres cycles de production, je fournis ici des informations contextuelles de l'histoire agricole. En bref, c'est important de reconnaître que des *fossés* se trouvent au sein des systèmes agricoles, anciens et nouveaux ; ils sont en fait compris dans les économies actuelles qui ne peuvent pas atteindre l'efficacité parfaite. J'entends par cela que les étapes de *déchet attendu* existent dans chaque système de culture ; on peut les appeler les « externalités », bien que le terme ait d'habitude une plus grande portée. On en verra plusieurs exemples dans les pages suivantes, mais pour illustrer l'idée, le glanage d'un siècle précédent n'aurait pas été possible sans la volonté de capitaliser sur le fossé des épis de blé restants dans le

champ après la récolte. On s'attendait à ce que quelques épis seraient laissés ; les glaneuses travaillaient à fermer ce fossé d'efficacité en les ramassant.

Mais l'augmentation de l'inefficacité dans la production de la nourriture peut être localisée dans les développements agricoles des années 1960. La révolution « verte » dans le domaine agricole, qui se terminait à cette époque, a énormément changé la façon de produire les récoltes. Avec l'invention des engrais chimiques, les limites des substances nutritives dans le sol des champs agricoles n'étaient plus pertinentes. Un fermier pouvait ajouter de l'azote artificiel à ses champs et faire pousser une quantité supérieure de blé, de maïs, et de soja (ces grains-ci étant ciblés en particulier). On peut attacher divers problèmes et bénéfices à ce développement agricole, y compris l'émergence du pouvoir de monopole dans l'agriculture et la capacité potentielle de nourrir une population croissante. Mais il ne faut pas ignorer la culture de surplus qui était établie par la révolution verte. Comme le dit la glaneuse et fermière au début de *Les glaneurs et la glaneuse*, le mépris du gaspillage était un pilier culturel avant la révolution verte d'une façon qui n'existe plus au même degré dans la culture dominante. À cause des excédents attendus dans les supermarchés des régions prospères, une autre mentalité de la consommation s'est développée. Les normes du gaspillage ont évolué selon la disponibilité de la nourriture pour la plupart d'une population.

Une grande partie de *Les glaneurs et la glaneuse* montre le glanage de la nourriture, ce qui implique tout un processus de production, de récolte, de transport, de consommation, et de déchet. Cette mentalité évoluée de la consommation, qui ne dédaigne pas le gaspillage, ne touche pas seulement la consommatrice, mais nuit aussi la production de cette nourriture. Varda nous montre toutes les étapes de ce processus, y

compris les inefficacités qui ont produit les occasions de glaner ainsi que le glanage en lui-même. Pour bien comprendre les exemples explicites que Varda nous donne d'échecs de machinerie ou de distribution, on regardera en profondeur les scènes qui expriment l'inefficacité *productrice* et *consommatrice* dans les pages suivantes.

L'inefficacité productrice

Trois scènes de *Les glaneurs et la glaneuse* exposent les contradictions inhérentes d'un modèle économique qui proclame l'efficacité dans la production des biens. La façon dont Varda joue dans l'espace rhétorique entre l'activité habituelle capitaliste (c'est-à-dire l'achat et la vente des biens) et les activités marginales (ce qui exclut la monétisation) est impressionnante dans ces petites scènes. Ce genre du récit sera le focus d'une autre section, mais il faut noter ici la manière dont Varda profite de la confusion qui règne dans les règles capitalistes. Avons-nous le droit de glaner ? Peut-on s'assurer que les autres ne vont pas empiéter sur votre terre ? Et à combien de mètres faut-il rester au dehors des barrières des huîtres ? En nous posant ces questions, Varda démontre l'espace de négociation qui existe au sein de l'économie : elle nous dit, les règles ne sont jamais aussi fixes qu'elles le paraissent.

On avance en ordre chronologique. Après six minutes, on approche du premier exemple productif :

- Varda: Mais c'est trop tard pour la moisson, donc on va s'occuper du glanage des patates. [...]
- Homme 1: Depuis ce matin ça fait déjà 120 kilos que je ramasse tout seul. Et là, c'est du rabe qui va avec des fils d'hareng et tout ça. Il y en a beaucoup de restaurants qui l'en prennent.
- Varda: Il y en a qui sont bien contents quand la machine a des ratés.
- Homme 2: Là il en reste beaucoup là, parce que le tracteur a des fonds, il patine, et puis (motion). Faut se lever la machine et il ne porte pas avec eux. Quand ils arrachent plus.
- Varda: Quand la machine patine, c'est bon pour les glaneurs ?
- Homme 2: Bon, oui, c'est sûr. [...]

- Varda: Mais il faut les trier.
- Homme 3: Dans la grande surface, les chairs fermes sont commercialisées en barquettes de 2.5 kilos, 5 kilos, et celles-là demandent une gabare bien précise, une grosseur bien précise.
- Homme 4: Tout ce qui est au-dessus devient du déchet pour nous.
- Homme 5: La récolte de pommes de terre, ça équivaut environ à 4500 tonnes. Dans une saison, on jetait environ 25 tonnes de pommes de terre déchet.
- Varda: Nous avons suivi le trajet de ces déchets jusque dans les champs.
- Homme 6: On jette tous les hors calibres, les vertes, les pierres, les coupés par la machine, les accidentés, parce qu'elles sont impropres à la consommation, pour le commerce, nous, on vend les pommes de terre, de grille 45 mm à 75, tout le reste, tout ce qui est au-dessus est automatiquement jeté.
- Homme 7: Le pomme de terre, ça reste un aliment de base pour beaucoup, et le fait qu'on rejette de grosse quantité de pommes de terre, donc le glanage est réapparu. [...]
- Varda: On sait que les patates qui sont laissées à l'air libre deviennent très vite vertes et sont dangereuses à manger. (6:00 à 8:54; fig. 4)



Fig. 4

Il y a ici deux exemples de l'inefficacité marginale. En premier lieu, le tracteur qui permet aux fermiers du champ de pommes de terre de cultiver une parcelle si large crée aussi des pertes marginales. Je dis « inefficacité marginale » et « perte marginale » pour bien situer ces considérations. Le fait de perdre ces petites récoltes dans la récolte globale est attendu ; l'activité centrale qui se passe dans ces champs n'est pas le soin donné à chaque patate comme ressource individuelle, mais le ramassage de la grande majorité des pommes de terre qui constitue pour les fermiers un profit (ou, plus probablement, un retour sur l'investissement). Les pratiques des glaneurs de la scène représentent donc des pratiques marginales : ils se placent à côté de l'activité primaire du champ, celle de

vendre les pommes de terre au lieu de les manger. En entrant dans le champ après la récolte préliminaire et avantageant des produits marginaux, les glaneurs agissent en fait d'une façon *plus* efficace que le système économique qui proclame être efficace. Leurs actions ne constituent pas cependant la définition exacte de l'efficacité donnée ci-dessus. Comme ils ne cherchent pas à s'agrandir, mais qu'à se soutenir, la portée de l'activité diffère de celle des capitalistes. Les glaneurs de pommes de terre n'essaient pas d'atteindre une efficacité toujours croissante. Leur idéologie du glanage semblerait venir de leur jugement des acteurs économiques comme *irrationnels* plutôt que rationnels : ils savent que les produits de déchets seraient disponibles à cause de la logique capitaliste imparfaite et alors ils l'exploitent.

Le deuxième exemple de l'inefficacité qui se trouve dans l'échange de la scène est celui de la machine trieuse. Comme le décrit l'homme six de l'exemple, il faut jeter tout ce qu'il ne peut pas commercialiser : les verts, les accidentés, les trop grands. Quand les pommes de terres rejetées arrivent au stade du pourrissement, quelques glaneurs arrivent aussi pour prendre celles qui sont comestibles sinon agréables à voir. Bien sûr, si les glaneurs ne trouvaient pas ces champs de récoltes abandonnées, cela signifierait un gros gaspillage des ressources et de la subsistance potentielle. Comme la cultivation des pommes de terres a déjà utilisé toutes les ressources qu'il fallait pour soutenir leur développement, c'est un gaspillage double : les combustibles fossiles qui entraînent dans les engrais artificiels qui maintenaient le sol, par exemple, sont consommés qu'on mange les patates ou non. En ramassant ces rejets de la machine trieuse, les glaneurs interviennent dans une deuxième étape marginale pour augmenter l'efficacité agricole.

Enfin, je m'intéresse dans cette scène à la marginalité de l'acte de glaner les pommes de terre pour les vendre aux restaurants, l'acte que mentionne le premier glaneur ci-dessus. Si on participe d'une façon à la fois marginale et aussi engagée à l'activité économique centrale, qui est de vendre les produits aux restaurants, où faut-il se situer ? On voit ici la contradiction ludique qu'invente Varda au sein de *Les glaneurs et la glaneuse* : elle résiste à chaque fois aux définitions faciles du glanage et prouve que le glanage n'est pas une pratique constante. Il se base plutôt dans l'individu, dans la compréhension unique que chaque individu amène à l'acte, bien que le glanage soit un acte qui concerne ultimement le collectif dans la mesure où il concerne la préservation des ressources. Pour le premier homme, le glanage représente un moyen de participer à l'économie dominante d'une position marginale ; pour d'autres, c'est une manière de s'exclure totalement de cette même économie.

Une deuxième scène de la production agricole a lieu en route vers la Beauce, quand Varda visite un vignoble. Elle parle avec le propriétaire du vignoble :

Varda: Les vendanges sont finies, on ne voit pas de raisins, et on ne voit personne dans les vignes. Pourquoi ?
Homme: Si vous voulez faire partie des appellations d'origine contrôlée Bourguignonne, la production annuelle est limitée, c'est-à-dire que par parcelle, vous devez produire un certain quota. Moi, je n'ai pas trop entendu parler à la maison du grappillage, parce que toujours les vignerons se sont protégés justement de ça, parce que quand vous autorisez quelqu'un à aller grappiller dans vos vignes, qu'est-ce qui vous dit que cette personne va faire ça à petite échelle ou à grande échelle ?
(21:58 à 22:54)

Le vinificateur de cette scène paraît avoir deux intérêts rivaux. D'abord, il proclame ne pas être capable de vendanger plus de raisins à cause de l'association de la vinerie. En deuxième lieu, il n'a pas envie de partager ses raisins avec les autres car il a peur qu'ils en prennent trop. Les raisins n'ont de valeur cependant que quand ils deviennent du vin.

Redoute-t-il alors que les glaneurs extérieurs vont préparer du vin avec ses raisins et lancer un défi à la légitimité de sa marque ? Cette préoccupation représente un deuxième aspect important de la production inefficace. Un des développements des économies d'échelle a été l'accent fort mis sur des produits de consommation de masse. Comme il faut avantager l'économie d'échelle pour mieux profiter, les capitalistes contemporains cherchent un équilibre entre deux extrémités de la production : produire autant que possible en réduisant les coûts de la production ? Ou produire un nombre plus limité et commercialiser le bien comme article de luxe ? Dans le cas du vinificateur, c'est évident qu'il se voit plutôt comme participant au deuxième modèle de production. La protection de son droit à lui seul d'utiliser ses raisins devient donc impérative. Le gaspillage des raisins, ce qui constitue une perte où la population non dégustatrice du vin est concernée, est donc une inefficacité justifiable aux yeux du propriétaire, une externalité intégrée dans le plan d'affaires comme une perte attendue et nécessaire.

Un dernier exemple de la production porte aussi sur la négociation entre les capitalistes, ceux qui possèdent, et les glaneurs, ceux qui cherchent. Cela se passe sur une plage où les huîtres sont récoltées.

- Varda: Il y a deux occasions de glaner. Après les grandes tempêtes et quand il y a grande marée.
- Homme: Quand il y a grandes tempêtes, il y a des huîtres se détachent des collecteurs et ils viennent carrément au bord de la plage, mais on sait très bien qu'en cette période de fête de fin d'année, ayant plein de travail dans les établissements, on ne peut pas aller ramasser, les huîtres, donc on laisse ça aux glaneurs, dès le lendemain de la tempête. (42:17 à 42:45)

L'homme responsable des huîtres reconnaît ici des circonstances dans lesquelles le glanage devient la récolte la plus efficace. Quand les capitalistes ne peuvent pas profiter de toutes les huîtres, les glaneurs sont les bienvenus. Il développe donc un sens du droit

du glanage « au cas où » ou tout à fait conditionnel aux vœux des capitalistes. Ce n'est que ces jours-là ou après ces événements météorologiques que l'on considère le glanage approprié et sanctionné. En assimilant le droit du glanage à l'entreprise qui produit les restes, cet homme et l'entreprise qu'il représente institutionnalisent en fait l'acte du glanage, ce qui veut dire qu'il fait du glanage un acte qui augmente l'efficacité commerciale au lieu d'assurer la survivance marginale. Les huîtres ramassées dans cette scène ne ressemblent pas aux pommes de terres de la scène précédente, parce qu'elles ne sont pas abandonnées de la même façon : lorsque les glaneurs des patates participent à l'économie dominante dans des positions marginales, les glaneurs d'huîtres participent presque à une action collective de récréation, une action qui n'émerge pas si explicitement des marges socio-économiques. Ils glanent, oui, mais avec la bénédiction des vrais propriétaires d'huîtres. On verra que bien d'autres glaneurs voient leur travail comme représentatif d'une lutte entre ceux qui possèdent et ceux qui ne possèdent pas et croient que la coopération des glaneurs avec les capitalistes n'est pas désirable. En particulier, cette attitude des glaneurs envers la société dominante se trouve dans le glanage urbain, ce qui se passe dans le domaine de consommation.

La consommation

En ce qui concerne la consommation, de nombreux aliments deviennent aussi des déchets. En France, soixante-sept pour cent des déchets alimentaires viennent du consommateur individuel (par rapport à quinze pour cent des restaurants et onze pour cent des épiceries). Cela se traduit par quatre millions sept cent cinquante-sept mille tonnes de nourriture gaspillées chaque année, une somme qui dépasse l'imagination (Dvorsky, 2016). Pour bien comprendre les façons dont les glaneurs réagissent à un tel

niveau de gaspillage, Varda interroge plusieurs glaneurs. On commence vers la fin du film avec un homme qui soutient qu'il vit « cent pour cent » sur les choses récupérées.

- Varda: On nous a dit, c'est un homme, il a des grandes bottes et il récupère tout.
L'homme: Moi, je vis cent pour cent récup, quasiment cent pour cent récup. Tout le monde jette, les riches, les pauvres, les moyens, tout le monde jette de la nourriture. Pourquoi? Parce que, on a l'attitude absolument stupide vis-à-vis des choses. Par exemple, des gens voient qu'un yaourt a une date de péremption, c'est-à-dire que X date, 'Oh là là! Mon dieu, mon dieu, faut pas le manger, je vais claquer. [...] Vous savez très bien, ne serait-ce qu'à l'odeur si c'est bon, c'est pas bon. Oh moi, c'est bien simple. Je me nourris cent pour cent poubelle depuis dix ans, depuis dix ans, quinze ans, et je veux dire, jamais je ne suis tombé malade.
- Varda: Vous n'avez pas de travail?
L'homme: Si, si, absolument, j'ai du travail, je suis salarié, j'ai un numéro de sécurité sociale. (53:36 à 54:30; fig. 5)



Fig. 5

Cet homme représente un des exemples bien connus des glaneurs. D'une part, on a déjà vu des glaneurs qui choisissent de glaner pour qu'ils puissent survivre. Il se peut qu'ils se comprennent aussi en tant qu'acteurs politiques, mais quelques glaneurs des patates, par exemple, semblaient surtout s'intéresser au glanage pour sa valeur matérielle. D'autre part, cet homme avec les grandes bottes n'a pas décidé de glaner en vue de la survivance, mais pour des raisons politiques. Il fait référence ici à la « mentalité de trop » développée pendant les augmentations agricoles des cinquante années passées, en impliquant que les consommateurs ont perdu la connaissance simple de la nourriture et se moquant d'eux. Mais il devient clair qu'il considère ses activités nécessaires d'une position politique

plutôt qu'économique quand il explique qu'il est en fait salarié. Par rapport aux glaneurs dans les positions qui exigent la pratique, la manière dont cet homme choisit de s'exclure des économies communes est plus compliquée. S'il est vrai qu'il a en fait les moyens de se nourrir sans le glanage, il ne prend donc la décision d'intervenir dans le capitalisme que d'une perspective de consommateur, c'est-à-dire qu'il ignore ici sa perspective en tant que travailleur.

Le dernier glaneur du film présente un contrepoint au modèle de l'homme en bottes. Alain glane de la nourriture pendant la journée et le soir enseigne le français aux migrants et aux réfugiés analphabètes. Pour soutenir son travail sans beaucoup de valeur monétaire selon la société dominante, il avait décidé de poursuivre un mode de vie qui lui permettrait de vivre sans beaucoup d'argent. Il semble alors entreprendre une intervention politique qui émane des perspectives productive et consommatrice : il refuse de tout côté de soutenir un système de gaspillage. Il n'empiète pas sur les droits des capitalistes, comme le craignait le vinificateur, car il s'exclut de presque toutes les situations où l'exploitation ou la violation serait possible. Enfin, il abandonne des récoltes et c'est tout.

Varda profite du film pour nous montrer ces exemples de glanage et des glaneurs. Elle met l'accent sur les vraies pratiques qui produisent les déchets et qui rendent le glanage possible à travers les entretiens avec les glaneurs et les capitalistes et les plans du glanage en action. Ce qu'elle fait de cette façon constitue *le contenu* du film : les images qu'elle montre, les histoires qu'elle inclut. Mais Varda ne se limite pas à un discours qui examine l'inefficacité d'une façon uniquement économique. Dans la prochaine section, je démontrerai que *le style* du film, c'est-à-dire la manière dont Varda décide de construire

le film, exemplifie une inefficacité narrative qui reflète l'inefficacité au sein du système agricole.

Section II : Une histoire vagabonde qui ressemble à la glaneuse

À première vue, le style documentaire de Varda est détonnant. Parmi les nombreuses scènes des glaneurs et des propriétaires en train de discuter les coutumes du glanage, elle insère ses pensées sur la fin de sa vie—un sujet à peine objectif ou, semble-t-il, pertinent. De plus, elle s'incorpore souvent dans les entretiens en lançant son corps ou sa voix dans le cadre de la caméra. Quand elle aperçoit les patates en forme de cœur, par exemple, elle interrompt l'homme qui glane pour les saisir. Dans un documentaire dit normal, qui se caractérise parfois comme « news in a longer format », c'est-à-dire qui présente uniquement les faits, pourquoi le spectateur s'intéresserait-il au caprice de Varda avec les patates ? (Corbett, 130).

Dans ce chapitre, j'expliquerai la manière dont le style documentaire de Varda reflète les pratiques non-conventionnelles du glanage qu'elle cherche à représenter. De la même façon que les glaneurs bénéficient des inefficacités produites forcément dans les systèmes agricoles capitalistes, Varda utilise à son avantage un style narratif d'inefficacités, de vagabondage. J'entends par cette expression, « inefficacité narrative », les nombreuses parenthèses que fait Varda dans le film : on voit des peintures qui n'ont pas de lien avec le glanage ; les cheveux, les mains, les chats, une tache d'eau sur le plafond de Varda ; l'ouverture et la fermeture des mains de Varda sur les camions passants. En plus, on entend des histoires qui ne veulent rien dire par rapport au glanage dans le contenu propre : les couples heureux discutent les débuts de leurs relations romantiques ; un homme discute les films que créait Eadweard Muybridge sur la ferme de l'homme depuis plusieurs générations.² Le spectateur décontracté pourrait regarder ces

² Le style vagabond de Varda n'a pas que des fans. Dans un article de magazine qui lamente à certains égards le documentaire traditionnel, Kevin Corbett écrit : « But she [Varda] does not dedicate equal time

scènes en les attribuant à une éthique plus généreuse du glanage ; c'est-à-dire, Varda glane de petits moments pour son film tout à fait comme les autres glaneurs prennent de la nourriture ou des matériaux recyclés. C'est une interprétation juste. Je propose cependant ici que ces scènes de digression ont un sens plus profond que le fait d'être capable de glaner l'immatériel ainsi que le matériel. Comme l'écrit Mireille Rosello, je pense qu'en demandant au spectateur de reconnaître le potentiel du glanage dans les parties de la vie qui n'ont pas de lien avec la nourriture ou le recyclage, Varda imite une technique narrative qui rend évident le discours d'efficacité dans les domaines incorporels.³

Il faut d'abord imaginer la structure habituelle des documentaires. On avance souvent d'une façon linéaire : l'introduction du sujet, le traitement du sujet à travers les entretiens et les exposés et puis une conclusion qui résume et lie souvent le documentaire aux événements actuels ou aux occasions de continuer l'étude du sujet. On ne voit rien de personnel du cinéaste ou de l'équipe cinématique ; ce n'est pas jugé pertinent pour le film. En plus, une limitation de durée est imposée aux films. Il n'existe pas donc de temps pour s'écarter du sujet ; pour bien promouvoir le sujet du documentaire, il faut se focaliser.

Par contre, les écrivains des récits romanesques et non romanesques sont capables d'errer plus librement hors de la narration centrale. Ils sont libres de raconter une histoire d'une façon non-linéaire en réduisant le risque que les lecteurs seraient confondus. Ils

and/or critical consideration to both parts of her title. Although the bulk of the actual film content concerns the 'gleaners,' this content is neither the heart of the film nor is it treated as a substantive 'issue.' » (132).

³ « Critic Mireille Rosello states that she was at first tempted to disregard the sections in which Varda appears as irrelevant and disconnected to the rest of the narrative about gleanings. She concludes, however, that it is in fact this irrelevance that makes the spectator question notions of 'waste, excess, re-appropriation, and collecting' within the overall logic of the film » (McFadden, 57).

sont limités par des contraintes temporelles à un degré moindre. Bref, ils peuvent pratiquer le vagabondage, le récit inefficace : inclure les détails sans liens explicites, pour faire réfléchir le lecteur par rapport au sujet traité. Varda elle-même a inventé un mot-valise pour exprimer l'essence de son style documentaire de parenthèses : « cinécriture » (Kline, xi). Elle l'a caractérisé ainsi :

J'ai lancé ce mot et maintenant je m'en sers pour indiquer le travail d'un cinéaste. Il renvoie à leurs cases le travail du scénariste qui écrit sans tourner et celui du réalisateur qui fait sa mise en scène. Cela peut être la même personne mais la confusion persiste souvent. 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, alinéas, parenthèses, études continuant le sens du récit ou le contraignant, etc. (Varda, 14).

Selon Varda, la cinécriture consiste alors en l'unité atmosphérique du film. Tous les éléments doivent contribuer l'un avec l'autre pour créer une totalité compréhensible. Les digressions de *Les glaneurs et la glaneuse* deviennent donc les épisodes essentiels—non plus des scènes non pertinentes, mais quelque chose de nécessaire—et *Les glaneurs et la glaneuse* suit la tradition littéraire plutôt que documentaire.

Il faut nous demander maintenant : comment Varda imprègne-t-elle son film avec l'atmosphère du glanage ? Qu'est-ce qui constitue une atmosphère de glanage ? Et pourquoi voit-on des digressions plus vagabondes dans ce documentaire-ci que dans ses autres films ? Dans son film *Sans toit ni loi* (1985), par exemple, les scènes se suivent l'une après l'autre d'une façon linéaire (mis à part le début frappant qui contient un flash-forward) ; le personnage principal, Mona, est rarement en dehors du cadre, et on ne diverge jamais de sa propre histoire. En abordant ces questions de *Les glaneurs et la glaneuse*, on examinera de près la structure narrative du film et la signification autoréflexive de la caméra vidéo numérique.

La structure narrative

En regardant *Les glaneurs et la glaneuse*, on observe quelques tendances narratives : premièrement, de la production vers la consommation et deuxièmement, du domaine plutôt alimentaire vers les domaines inclusifs des autres moyens de glanage. On voit aussi que certains genres de scènes apparaissent tout au long du film : les entretiens avec les glaneurs, les capitalistes, et les autres spécialistes en glanage ; les autres formes d'art, comme la musique et la peinture ; et enfin, les plans vagabonds. La plupart de ces choix semblent rationnels, comme ils suivent un fil narratif direct ; ce qui trouble cette linéarité est la présence des plans qui nous amènent en dehors du développement explicite de sujet principal, le glanage. De plus, bien que ces scènes représentent quelque chose de compréhensible dans leur structuration, il deviendra bientôt clair que Varda joue même avec ces choix sûrs.

Varda commence le film en associant le glanage au monde agricole. Elle fournit une définition du *Nouveau Larousse Illustré* : « G, comme glanage. Glaner, c'est ramasser après la moisson » (0:25 à 0:27). Comme nous l'avons discuté dans le premier chapitre, Varda procède en mettant l'accent sur le gaspillage de la nourriture à l'étape de la production. On voit des champs de patates ainsi que les machines qui les trient et les personnes qui viennent les ramasser. Elle continue avec l'étape de la consommation en montrant les déchets des supermarchés et les poubelles des quartiers. Mais Varda établit en fait dès le début du film que le glanage s'étend au-delà de la nourriture. La première déclaration rhétorique qu'elle fait au début du film, quand elle lève la caméra vidéo à son œil au lieu de l'épi de blé, représente déjà ce fait essentiel, que le glanage est possible dans des façons inattendues.

À part le mouvement de la production à la consommation, une prépondérance des objets non-alimentaires arrive après la première moitié du film. Il se peut que cette nouvelle catégorie d'objets glanés débute avec l'entrée du spectateur dans la maison de Varda. La structure fondamentale du film suit les voyages de Varda, à travers la France en cherchant les glaneurs ainsi qu'à travers le globe, ce qu'elle fait pour promouvoir ses films. Donc, après une trentaine de minutes, Varda rentre chez elle après un séjour au Japon : elle ouvre la porte, salue ses chats qui siègent par terre et au soleil, montre le courrier qui est tombé de la boîte à lettres. Cette exposition de la maison est précédée par quelques pensées sur le glanage comme activité mentale, pensées qui rendent compréhensible le saut vers l'immangeable : « Pour ce type de ce glanage-là, d'images, d'impressions, d'émotions, il n'y a pas de législation. Et dans le dictionnaire, glaner au figuré se dit des choses de l'esprit. Glaner des faits. Glaner des faits et gestes. Glaner des informations » (31:03 à 31:17). Après cette scène qui n'a rien à faire avec l'agriculture, les glanages métaphoriques continuent. Par exemple, vers la fin du film, Varda entre dans une exposition de frigos recyclés d'une façon créative. Dans un des frigos, les petites figurines lego semblent défiler vers la porte ouverte en simulant une manifestation (1:01:38 à 1:01:45; fig. 6). Le glanage veut dire ici la récupération des déchets immangeables afin de satisfaire une impulsion créative ; l'exemple met l'accent sur le gaspillage, mais il s'intéresse surtout à l'occasion de nouvelle jouissance gagnée à travers l'objet.



Fig. 6

Varda utilise cependant les mêmes outils pour fournir les informations de ces divers sujets. En caractérisant tous les types de glanage, elle interroge les intervenants : ceux qui sont d'accord avec le glanage, ceux qui s'opposent au glanage, et ceux qui glanent eux-mêmes. Elle parle avec les avocats qui connaissent les subtilités légales, avec un psychanalyste et avec les propriétaires des champs. Cette méthode correspond bien sûr aux documentaires plus traditionnels : pour mieux représenter un sujet, c'est-à-dire pour établir la légitimité et la connaissance du cinéaste, il faut offrir au spectateur des sources fiables et diverses d'information. À cet égard, l'approche de Varda ne diverge des documentaires linéaires ou sans digression que de deux manières significantes. D'abord, j'ai déjà noté un des moments où Varda se met au milieu d'un entretien : quand son regard tombe sur la patate en forme de cœur, elle saute dans le cadre de la caméra pour prendre quelques-unes des patates. Elle devient donc sujet ainsi que cinéaste ; réalisée et réalisatrice.

L'autre exception notable concerne le contenu des entretiens. Oui, Varda fait beaucoup d'entretiens qui ne consistent qu'en information sur le glanage, ce qui reflète bien les pratiques des documentaires typiques. On entend cependant quelques autres entretiens qui ne le mentionnent même pas. Un des plus impressionnants de ces entretiens

est celui entre une femme qui est la propriétaire d'un café et son mari ; ils se parlent devant Varda à propos de leur vie amoureuse et, en particulier, les vêtements que le mari avait porté le jour de leur première rencontre. On révèle plus tôt dans le film que cette femme possède un peu d'expérience avec le glanage et donc son inclusion n'est pas entièrement aléatoire. Mais avec l'ajout de ce discours non-conventionnel, Varda joue toujours avec son rôle de régulatrice des informations méritant l'incorporation dans le film, son rôle comme quasi-sujet du film qui est en même temps responsable de sujet. On a l'impression que la discussion entre épouse et époux n'était pas provoquée : s'ils avaient décidé de discuter leur fils ou le café, cela aurait de même été inclus. Pourquoi Varda cède-t-elle un peu d'autorité sur son propre film ? Que contribue-t-elle à « l'atmosphère de glanage » en le faisant ? C'est clair que le glanage est toujours un jeu de hasard, dans lequel aucun glaneur n'a d'avantage ou de droit incontestable. En incorporant ce sens de hasard à travers les entretiens qui ont l'air aléatoire, Varda installe un des nombreux éléments du glanage atmosphérique, ce que l'on peut apprécier à cause de sa vision unifiée de cinécriture.

Varda complique aussi sa position de cinéaste en donnant à d'autres formes d'art des places majeures dans le film : elle laisse dans le film un espace ouvert pour les images créatives qui ne sont pas les siennes. Les formes d'art non-cinématiques apparaissent à travers tout le film.⁴ D'un côté, elles servent à renforcer l'effet littéraire (ou « pictural » dans le sens du peintre) du film. On se souvient que Varda a débuté sa carrière en étudiant l'histoire de l'art ; elle a mis l'accent à travers sa carrière sur la prééminence de l'image fixe dans les séries des images mouvantes (Smith, 12-13).

⁴ On ne traite que les peintures ici, mais pour une analyse intelligente de la musique du film, voir Vesey, 2014.

D'autre part, ces formes diverses d'art historicisent pour le spectateur l'acte du glanage et rendent visibles les glaneuses historiques, plus nombreuses que les glaneurs. Il devient à nouveau évident que Varda permet à cet élément répété du film de simuler les documentaires factuels tout en les subvertissant. En montrant des tableaux tels que « Les Glaneuses » de Jean-François Millet, les nombreuses glaneuses de Jules Breton et la peinture qui mélange les glaneuses accroupies de Millet avec la glaneuse qui est debout de Breton et que Varda trouve chez un antiquaire, elle illustre le genre typique des glaneuses du passé. Elle crée aussi pour le spectateur les liens entre la classe sociale, les tenues paysannes, le paysage agricole et le glanage historique, une tâche qui exigerait des minutes à expliquer explicitement mais qui est bien accomplie à travers ces images. En ce sens, Varda n'erre pas trop loin de la tradition ; les peintures sont au moins sur le sujet du glanage. Mais une fois de plus, Varda inclut des digressions qui élargissent la portée du film au lieu d'offrir plus de contexte ou de contenu spécifique sur le glanage. Quand elle arrive en Bourgogne, par exemple, elle regarde le polyptyque du « Jugement Dernier » aux hospices de Beaune (fig. 7, fig. 8).⁵ Sur l'écran, elle met les petits visages des humains qui semblent être jugés dans la Seconde venue du Christ. Dans le cas de l'exposition des frigos, le travail pourrait bien sûr être justifié grâce à son origine glanée. Il n'existe pas ici de telle logique. On peut comprendre le choix d'inclure le polyptyque de deux façons : d'abord, on peut lire cette scène comme un exemple des moments glanés de la vie de Varda. Puis, il se peut que Varda propose que l'enjeu du glanage est élevé. L'appel à la religion fait paraître le glanage comme un sujet sérieux : la scène infernale

⁵ Pour plus d'information sur le tableau, voir : <http://hospices-de-beaune.com/jugement-dernier/>.

du polyptyque ne diverge pas trop de la vision apocalyptique que présentent des scénarios catastrophiques du changement climatique.



Fig. 7 ; fig. 8

En plus, il faut noter que la comparaison entre *Les glaneurs et la glaneuse* de Varda et les peintures qui dépeignent le glanage lie le discours de l'efficacité à l'acte créatif. C'est-à-dire, le visionnement d'une peinture évoque la période du temps consacrée à sa création et ne suggère guère un chevauchement de l'acte efficace et l'acte créatif. Où les autres parties de cette analyse cinématique mettent l'accent sur la subversion narrative, qui trouble le chemin efficace d'un point A à un point B, le rapport entre le temps et les tableaux est plus simple. La commémoration du glanage à travers les formes artistiques qui exigent un processus engagé et long commente sur la nature du glanage en soi. Ce sont tous des actes de précision patiente : le peintre doit choisir ses couleurs et ainsi de suite d'une manière méticuleuse ; la glaneuse doit attentivement choisir une bonne nourriture ; le cinéaste doit d'abord glaner une équipe douée et puis enregistrer les courts moments du temps. L'art, dans ce sens, s'oppose à l'efficacité.

Jusqu'ici, les décisions structurales du film pourraient paraître logiques, même si elles contiennent des éléments étranges : on commence avec la forme mieux connue du glanage, les récoltes, et on se dirige vers les formes moins connues. On suit le cycle de production de la nourriture, de la ferme à la poubelle. On utilise des entretiens ; on

illustre avec des exemples autrement artistiques. Les plans vagabonds sont le vrai cœur de la confusion. Il faut examiner quelques-unes des scènes pour saisir leur sens par rapport au glanage. Je propose qu'il y a deux sujets exposés par les scènes vagabondes qui révèlent beaucoup à propos du glanage mais qui ne sont représentés d'aucune autre façon : le passage du temps qui est central au glanage et la joie du hasard.

Depuis le début du film, c'est clair que le vieillissement préoccupe Varda. Après deux entretiens rapides sur le passé du glanage et avec les glaneuses âgées, Varda effectue sa ruse rhétorique avec l'épi de blé devant la peinture de Breton. Elle commente l'effet de la caméra vidéo numérique, et puis elle saute tout de suite dans une auto réflexion sur le fait de son propre vieillissement. Pendant que les violons jouent lugubrement, Varda met quelques images floues sur l'écran : elle se repose sur un canapé chez elle en refusant de retourner le regard de la caméra ; la moitié supérieure de sa tête apparaît contre un fond de noir (4:55 à 5:20). Puis, on voit toujours la partie supérieure de sa tête, mais elle peint maintenant ses cheveux gris et fins. Elle invoque *Le Cid*, encore une autre œuvre d'art, en disant, « Non, non, ce n'est pas ô rage, non, ce n'est pas ô désespoir, ce n'est pas ô vieillesse ennemie. Ce serait peut-être même vieillesse amie. Mais tout de même, il y a mes cheveux, et mes mains, qui me disent que c'est bientôt la fin » (5:21 à 5:53; fig. 9). Cette scène frappante invite une interrogation des liens entre le glanage, la temporalité et le vieillissement du corps. Hoday King traite le sujet dans un article sur le temps du film ; elle écrit que le style documentaire de Varda met l'accent sur « the time-bound ». Elle continue : « That which is bounded in time has both a beginning and an end: it is ephemeral and destined to expire, but also potential, beginning and becoming » (King, 424). En citant les nombreux instants de la temporalité dans le

film, King ne commente pas en détail le vieillissement du corps de Varda, un élément du film qui ne devient compréhensible que dans le cadre de la temporalité du glanage. Comme les aliments périmés et les meubles rejetés, le corps de Varda est considéré inutile par l'économie dominante ainsi que la culture dominante de la jeunesse.⁶ Quand elle met l'œil de sa caméra sur son corps ignoré, sans apologie, elle lance une nouvelle considération vers les corps vieux tout à fait comme elle montre les « secondes chances » données aux déchets.



Fig. 9

Varda communique un deuxième sens du glanage à travers ces scènes discordantes : celui du hasard joyeux. L'occasion de trouver quelque chose jetée par la société dominante, soit avec une conscience politique, soit pour des raisons économiques, inspire le plaisir de la part de tous les glaneurs du film. Ce n'est pas cependant facile à capturer cette émotion d'une façon profonde. Comme la lutte de Varda avec son propre corps est mieux montrée à travers les scènes de l'indétermination—et pas à travers un discours exprimant ses soucis d'une façon directe—la joie du glanage est rendue plus puissante en la capturant dans les moments vagabonds. Varda met l'accent sur

⁶ Comme note McFadden : « A link could be made...between Varda filming what some people deem as garbage and others see as salvageable and how she sees herself as part of a social category on which society places little aesthetic value. While standards of beauty are related to questions of representation of women, Varda does not question beauty *per se*, but rather the value placed on what exists in the margins » (69).

l'impulsion vers la joie dans tout le glanage en limitant le discours joyeux aux sujets non-conventionnels : comme le discours du vieillissement nous fait questionner la temporalité de tous les aspects du film, l'effusion de joie dans les parties modérées du film atteint le même effet.

Je veux que l'on se porte notre attention sur deux scènes pour examiner cette joie du hasard. La première se trouve au milieu du film et consiste en la main de Varda courbant autour des camions passants sur l'autoroute. Varda dit en introduisant cette scène, « Encore une main qui filme, et l'autre qui est là, et toujours ces camions. Je voudrais les attraper. Pour retenir ce qui passe ? Non. Pour jouer » (41:13 à 41:58; fig. 10). Cette attitude rappelle l'exposition des frigos : c'est plus un acte d'impatience et de créativité née des ressources contraintes qu'un acte politique. Varda exprime ici que non, le glanage ne s'intéresse pas seulement à la rétention du temps, à l'efficacité temporelle ainsi que matérielle. C'est aussi un point ludique de départ des tendances habituelles de consommation, une manière de reconceptualiser le fonctionnement du monde en termes non-financiers.



Fig. 10

L'autre scène qui exemplifie bien le glanage comme jeu suit une chanson de quelques glaneurs dans un vignoble. Pendant une cinquantaine de secondes, on regarde

un capuchon d'objectif osciller en pendant vers la terre : Varda a oublié d'arrêter la caméra après avoir filmé la chanson. Elle explique : « Ce jour-là, j'ai filmé des sécateurs qui dansaient, et j'ai oublié d'arrêter la caméra, ce qui nous vaut la danse d'un bouchon d'objectif » (46:46 à 46:56; fig. 11). À nouveau, cette scène n'est pas seulement un exemple des moments perdus et retrouvés enregistrés dans la caméra, mais une inclusion consciente du glanage inattendu, en ce sens non-alimentaire, et joyeux. On la caractérise comme joyeuse à cause de la musique qui accompagne l'image du capuchon dansant : c'est une valse rapide et heureuse. Mais elle sert aussi à refléter la scène précédente, de la chanson dans le vignoble. Varda crée donc un chemin entre les glanages multiples, ce qu'on voit à travers tout le film, dans cette petite minute d'activités vagabondes. Comme l'acte de montrer les glaneurs en train de chanter étend le glanage d'un acte économique de survivance à un acte social de convivialité, la reconnaissance du hasard cinématique étend le récit de *Les glaneurs et la glaneuse* d'un acte efficace, dit linéaire, à un acte de digression joyeuse.



Fig. 11

Ensuite, on abordera l'autre élément du film qui influence la nature de son récit : l'autoréflexivité permise par la caméra vidéo numérique.

La caméra vidéo numérique

La caméra vidéo numérique, c'est-à-dire la petite caméra vidéo qui ne compte pas tout un équipement cinématique, a bouleversé le monde filmique dans les années 90. Subitement, il ne fallait plus une équipe de plusieurs personnes ou un scénario glorieux et cher pour pouvoir faire un film ; les cinéastes comme Varda pouvaient plutôt emporter tout ce dont ils avaient besoin avec eux et changer de direction narrative d'une façon vite et volontaire. D'avoir la capacité d'emporter sa propre caméra changeait aussi le degré auquel les cinéastes pouvaient représenter le soi. Dans le cas de *Les glaneurs et la glaneuse*, on observe de nombreuses fois dans le film que Varda emploie une de ses mains pour filmer l'autre, ce qui est noté par des chercheurs, y compris Romain Chareyron, comme un rendu du soi en termes de l'Autre (Chareyron, 90). Cette transition rhétorique ne devient possible qu'avec la parution de la caméra vidéo numérique et elle assure que l'accent du film est sur le glanage *via* Varda. Enfin, comme l'exprime Phil Powrie, « Varda's journey is as much a journey of self-discovery as one of discovering the hidden underbelly of France » (79).

On a déjà discuté la manière dont Varda s'insère parfois dans les scènes autrement traditionnelles de *Les glaneurs et la glaneuse* (l'exemple éternel, la détection des patates en forme de coeur), mais inclut aussi des scènes qui suivent les conventions documentaires. La section précédente a démontré le contenu non-conventionnel du film qui sert à faire le spectateur remettre en question les présomptions du glanage : pourquoi le vieillissement ? Pourquoi la danse d'un capuchon d'objectif ? Maintenant, on descend plus profondément dans les mécanismes techniques qu'utilise Varda pour permettre une expérience intellectuelle ainsi qu'émotive de la part du spectateur.

Avant que Varda tourne la caméra vers son propre corps, elle la focalise sur les surfaces détaillées des objets glanés du film : surtout, les patates. Romain Chareyron offre une analyse utile de l'effet de la caméra vidéo numérique sur l'expérience spectatrice en proposant une vision « haptique », c'est-à-dire une vision qui fait sentir au spectateur la texture d'un matériel au lieu de le regarder uniquement. Chareyron écrit : « Varda's *mise-en-scène* engages with the viewer on a deeply intimate level, as its emphasis on surfaces echoes personal and subjective experiences on the spectator's part. This closeness between the spectator and the images, combined with his or her physical and emotional involvement, make for an apprehension of the onscreen world that is removed from any external considerations » (89). Il continue,

The shooting scale [Varda] uses whenever she films other people gleaning—mostly medium or long shots—no longer prevails when she is the one reenacting it. [...] We are physically engaged in the act of gleaning and the use of *haptic* vision, which allows us to feel the potatoes' skin, conveys a sense of touch that takes precedence over any form of understanding... by filming herself gleaning potatoes and by emphasizing their textural qualities, Varda offers a social discourse that is not conveyed through words, but through the expression of the memories encoded in this vegetable. (Chareyron 91-2)

La caméra vidéo numérique est essentielle pour la création de cette relation entre spectateur et patate, ce qui implique la relation entre spectateur et glaneurs : à cause de sa petite taille et son poids léger, Varda pourrait s'approcher de ses sujets-objets d'une façon qui n'aurait pas été possible avec un équipement plutôt traditionnel. En plus, cette approche qui lance le spectateur dans le film comme dans la vie réelle fait aussi partie de l'autoréflexivité de cette caméra. On examinera bientôt la façon dont la caméra vidéo numérique permet une représentation du soi, mais on voit ici que la relation passe aussi à l'envers. C'est-à-dire, la caméra invite la pénétration du spectateur dans le film, une manière de lier les expériences vécues avec les expériences vues. À un certain degré, c'est cela le projet filmique en général : de faire oublier au spectateur la vie actuelle,

d'incorporer la vie individuelle dans la vue collective. Mais l'effet de la caméra vidéo numérique et le style cinématique de Varda demandent un dialogue intime en nous rappelant notre vécu : après tout, les plans qui évoquent la vision « haptique » sont tous pris au niveau oculaire de Varda.

La capacité de régler facilement la caméra ne veut pas dire seulement que l'on peut reproduire les plans qui semblent pris de la réalité, mais que le renversement de la caméra, c'est-à-dire le tournage du soi, n'est plus bloqué par les conventions attachées au coût de la production. Avec l'arrivée de cette caméra, Varda pourrait mieux construire un récit qui va et vient entre les pôles narratifs : celui du soi, de réalisatrice, et celui de l'autre, d'objet conventionnel du documentaire. Agnès Calatayud écrit à propos de ce va-et-vient, « These two 'miroirs indisciplinés' (Jourde and Tortonese 177) enabled Varda, from the beginning of *Les glaneurs et la glaneuse*, to let some doubt creep into the mind of the viewer, to cause them to question what they are seeing. The image of her fragmented face, the reflection she is unable to seize hold of and which motivates her search, provokes the unspoken question: 'Who is this other that makes me?' The answer can be found at the end of the 'Journey to Japan' sequence: 'Je suis une bête que je ne connais pas' » (118). Ailleurs, Hilary Neroni écrit, « ...Varda's film clearly shows that her obsession or drive to make this film revolves around her visual experiences of the world. [...] These objects that she searches for in the field of the visible represent to her all her own existential angst and ambivalent feelings about aging » (181). Les deux chercheurs juxtaposent des scènes de Varda, des scènes qui ignorent les conventions filmiques pour se focaliser sur le corps de Varda, avec les scènes plutôt informatives. Mais les scènes sur lesquelles elles mettent l'accent—celle du visage de Varda capturé

dans un miroir, celle des souvenirs japonais—nous amènent plus proche à une compréhension du rôle de soi pour Varda. La recherche d'une identité compréhensible dans la vieillesse dont parle Calatayud reflète bien « l'obsession du film » dont parle Neroni : Varda démontre la vieillesse, son identité soulignée, à travers les signes visuels. Oui, elle utilise un « voiceover » pour parler de sa vieillesse, mais d'une façon plus touchante, elle nous montre de près les rides de ses mains et le blanc de son cuir chevelu. Enfin, ce projet de l'autoréflexivité, qui lui permet de créer des liens entre son corps et les objets glanés, est beaucoup aidé par la caméra vidéo numérique. À cause d'un tel appareil, Varda a pu compliquer le récit du glanage, démontrer que les problèmes du gaspillage ne sont pas limités aux questions matérielles, mais touche aussi les questions de différence et de construction identitaire.

On a démontré à travers cette étude de la structure narrative du film et l'utilisation de la caméra vidéo numérique que *Les glaneurs et la glaneuse* ne suit pas les conventions documentaires. Il vagabonde plutôt d'un sujet à un autre, d'un entretien qui révèle quelque chose d'historique sur le glanage à une scène qui ne compte que les mains de Varda encerclant les camions passants. Je nomme l'effet de ces décisions l'inefficacité narrative, ce qui veut dire que Varda a bien compris que le glanage ne s'arrête pas à la nourriture, mais doit s'étendre vers les autres domaines de la vie, y compris la façon dont on raconte les histoires. On peut encore observer que l'impression de l'inefficacité—que l'on n'atteint pas le but voulu de la façon la plus directe—crée les moments inattendus, qui permettent un approfondissement du sens et une reconsidération des matériels autrement gaspillés. Loin d'être indésirable, l'inefficacité est après tout nécessaire.

Conclusion : Un champ de glanage vide n'est pas un champ de glanage

Dix-sept ans ont passé depuis la réalisation de *Les glaneurs et la glaneuse*. En ce temps-là, la caméra vidéo numérique proliférait ; en fait, l'émergence des portables a totalement changé les manières potentielles de documenter la vie. De même, la nécessité pressante de répondre au changement du climat n'a que grandi, ce qui implique une utilisation plus efficace des ressources. Face à ces conditions, comment faut-il voir *Les glaneurs et la glaneuse* dix-sept ans plus tard ? En particulier, comment étaient reçus les récits d'efficacité ?

Il faut noter l'adoption d'une loi française en 2016 qui met l'accent sur le gaspillage alimentaire. Mené par l' élu Arash Derambarsh de Courbevoie, la loi n°2016-138 interdit aux supermarchés d'une certaine taille de jeter la nourriture invendue (Blavignat). Au lieu de la jeter, la loi exige qu'ils la donnent aux banques alimentaires ou payent une amende de €3,750 (Chrisafis). Selon *Le Figaro*, la loi a fourni plus de 10 millions de repas pour ceux qui en ont besoin l'année passée, ce qui constitue une réussite impressionnante (de La Chesnais).

On peut tracer deux résultats du récit d'efficacité venant de cette loi : le premier, l'institutionnalisation des déchets attendus du système alimentaire ; et le deuxième, une affirmation de l'efficacité trouvée au sein de l'économie. Pour aborder le premier résultat, il faut se demander : où se trouvent les glaneurs par rapport aux banques alimentaires ? Pour quelques-uns des glaneurs du film, ils glanent à cause de l'occasion de résister aux structures institutionnelles qui permettent de gaspillage en premier lieu. Ils ne cherchent pas à accéder à la nourriture à travers les sources d'aide, mais à déclarer quelque chose de politique à travers leur consommation. Pour cette sous-section de glaneurs, la loi

représente une nouvelle marginalisation d'un groupe déjà ignoré. Mais dans la reconnaissance des « fossés » dans la production et la consommation de la nourriture, les plaintes des glaneurs sont-elles rendues périmées elles-mêmes ? C'est-à-dire, en essayant de réduire l'occurrence de gaspillage alimentaire et en reconnaissant donc une imperfection du système économique, devrait-on être apaisé ?

Ces questions concernent le deuxième résultat de la loi, l'affirmation de l'efficacité économique. Elles concernent l'histoire sociale racontée à propos des capacités du marché et des structures puissantes. D'où viennent les moyens de régler les problèmes sociaux ? Quel acteur peut intervenir pour atteindre une efficacité plus parfaite ? Dans ce cas-ci, c'est évident : des acteurs gouvernementaux, des lignes rationalisées de distribution. Enfin, c'est bien de nourrir des personnes avec la nourriture autrement gaspillée, mais cette réponse ne s'adresse pas aux problèmes profonds qui ont créé le gaspillage et qu'aborde Varda. Cette réponse ne laisse pas ouverte une manière de se nourrir ou d'habiter le monde en dehors de la bureaucratie. Elle ne questionne pas l'utilité du traitement de l'efficacité comme l'étoile polaire en toutes choses.

J'écris sur ce développement pour deux raisons. D'abord, c'est clair qu'après tout, les documentaires n'ont pas l'habitude d'effectuer de changement matériel. Derambarsh ne fait aucune référence à Varda ; l'éclaboussement que faisait *Les glaneurs et la glaneuse* au moment de sa réalisation était senti dans le monde artistique et pas dans le monde politique. Deuxièmement, cela nous donne une idée de la direction récente du discours d'efficacité. Ici, on a tracé les nombreux lieux dans lesquels l'efficacité joue un rôle dominant : dans la production de la nourriture, où l'efficacité veut dire une prépondérance des patates en forme de coeur dans les champs isolés ; dans la

consommation, où l'efficacité du profit veut dire un champ de glanage dans les bennes des supermarchés et les poubelles des quartiers résidentiels. On a vu la manière dont Varda utilise et rejette les conventions du documentaire traditionnel pour créer une forme narrative qui vagabonde d'un sujet à un autre : le soi, la peinture, le romantique. Mais cette promotion juridique anti-gaspillage nous montre que la piste vers une critique de l'efficacité n'est pas, en fait, efficace.

Bibliographie

Sources primaires

Varda, Agnès, réalisatrice. *Les glaneurs et la glaneuse*. Ciné-Tamaris, 2000.

Varda, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1994.

Sources secondaires

Blavignat, Yohan. « Gaspillage alimentaire : Arash Derambarsh dénonce les ‘pressions d’un système.’ » *Le Figaro*, 3 février 2017. Accédé 17 avril 2017.

Calatayud, Agnès. « The Self-Portrait in French Cinema: Reflections on Theory and on Agnès Varda’s *Les glaneurs et la glaneuse* ». *Textual and Visual Selves: Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*, éd. Natalie Edwards, Amy L. Hubbell, et Ann Miller. University of Nebraska Press (2011): 209-233.

Chareyron, Romain. « Haptic Vision and the Experience of Difference in Agnès Varda’s *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000) ». *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 7, 2013, pp. 83-96, DOI: 10.2478/ausfm-2014-0016.

Chrisafis, Angelique. « French law forbids food waste by supermarkets ». *The Guardian*, 4 février 2016. Accédé 17 avril 2017.

Corbett, Kevin. « ‘Gleaners’ and ‘Waste’: The Post-Issue/Advocacy Documentary ». *Journal of Popular Film and Television*, vol. 41, no. 3, 2013, pp. 128-135, DOI: 10.1080/01956051.2012.755487.

de La Chesnais, Eric. « Comment une loi a réussi à réduire le gaspillage alimentaire en France ». *Le Figaro*, 3 février 2017. Accédé 17 avril 2017.

Dvorsky, George. « Why the US May Never Pass a Food Waste Law Like France ». *Gizmodo*, 5 février 2016, <http://gizmodo.com/why-the-us-may-never-pass-a-food-waste-law-like-france-1757351244>. Accédé 10 avril 2017.

« efficiency, n ». *OED Online*. Oxford University Press, March 2017. Web. 10 April 2017.

Neroni, Hilary. « Documenting the Gaze: Psychoanalysis and Judith Helfand’s *Blue Vinyl* and Agnes Varda’s *The Gleaners and I* ». *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 27, no. 3, 2010, pp. 178-192, DOI: 10.1080/10509200802310616.

King, Homa. « Matter, Time, and the Digital: Varda’s *The Gleaners and I* ». *Quarterly Review of Film and Video* 24:5 (2007): 421-429. DOI: 10.1080/10509200500536322

- Kline, T. Jefferson, éd. *Agnès Varda: Interviews*. University Press of Mississippi, 2014.
- McFadden, Cybelle H. « Introduction: Gendered Frames, Embodied Cameras in Contemporary French Cinema (1987-2009) » et « Reflected Reflexivity: Agnès Varda's Aging Female Body » dans *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*. Plymouth, UK: Fairleigh Dickinson University Press, 2014. 1-74.
- Parfitt, Trevor et Jay Wysocki. « The Meaning of Work in Neoliberal Globalisation: the Asian exception? ». *Third World Quarterly*, vol. 33, no. 1, 2012, pp. 37-53, DOI: 10.1080/01436597.2012.627233.
- Powrie, Phil. « Heterotopic Spaces and Nomadic Gazes in Varda: From *Cléo de 5 à 7* to *Les Glaneurs et la glaneuse* ». *L'Esprit Créateur*, vol. 51, no. 1, printemps 2011, pp. 68-82, DOI: <https://doi.org/10.1353/esp.2011.0009>.
- Smith, Alison. *Agnès Varda*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- Tverdek, E. F. « The efficiency imperative: Five questions ». *Science & Society*, vol. 68, no. 4, 2005, pp. 447-474, <https://proxy.swarthmore.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/216129131?accountid=14194>
- Vesey, Alyxandra. « Waste not: *Les Glaneurs et la glaneuse* and the heterogeneous documentary film score ». *Studies in French Cinema*, vol. 14, no. 3, 2014, pp. 167-179, DOI: 10.1080/14715880.2014.949455.