



## Genre

Film engagé  
et musical

## Adapté pour les niveaux

À partir de la 2<sup>e</sup>

## Disciplines concernées

Histoire-géographie ·  
EMC · Français ·  
Éducation Musicale



### Un film d'Agnès Varda

France · 1977 · 2h

À travers deux portraits de femmes, dont les itinéraires croisent les combats féministes de leur temps (contraception et avortement, maternité et famille), Agnès Varda reprend à son compte le slogan féministe des années 60-70 : « le personnel est politique »...

Scénariste et réalisatrice Agnès Varda – Avec Thérèse Liotard (Suzanne) et Valérie Mairesse (Pauline/Pomme)

# L'une chante, l'autre pas

À travers le parcours de Suzanne et Pomme, **L'une chante, l'autre pas** retrace quatorze années de luttes féministes qui ont marqué un tournant dans l'Histoire des femmes des années 1960 et 1970. Un film emblématique d'une époque, réalisé par la femme-cinéaste la plus fameuse du cinéma français.

**L'**une chante, l'autre pas est construit sur l'opposition, suggérée par le titre, entre « l'une » et « l'autre », entre Pauline, lycéenne de dix-sept ans au début du film, issue d'un milieu petit bourgeois, et Suzanne, pauvre, jeune mère de deux enfants, enceinte du troisième. Le film retrace, à travers l'itinéraire et l'amitié de ces deux femmes de 1962 à 1976, les luttes féministes pour la maîtrise de leur corps. C'est que Pauline, qui s'appelle plus tard Pomme, et Suzanne appartiennent surtout à la grande « famille des femmes », comme l'écrit Agnès Varda. Pomme et Suzanne suivent des itinéraires parallèles, qui se répondent en écho sur les thèmes de l'amour, du couple, de la grossesse, de la maternité, de la famille. Le film met en relation la construction d'une identité

féminine libre et épanouie avec la progression des idées féministes, notamment autour du droit à la contraception et à l'avortement. « J'ai voulu raconter l'histoire des femmes en France jusqu'à l'obtention en 1972 et en 1976, de lois autorisant la contraception et dépénalisant les avortements. J'ai souhaité aussi sortir des clichés des femmes se jalonnant, se disputant, se chipant les fiancés, et plutôt parler de leur amitié, de leur humour, de leur travail collectif, de leur solidarité », dit Agnès Varda au sujet de la genèse de son film. Ces sujets sont abordés dans un film musical accessible pour les élèves. En effet, **L'une chante, l'autre pas** s'apparente à une fable, car si beaucoup de choses y sont dites en chantant, les lendemains chantent eux aussi. ♪

## L'une chante, l'autre pas, quatorze années, de 1962 à 1976 : la seconde vague du féminisme



1



2

1. Affiche du Mouvement français pour le planning familial, 1974.

2. Enseigne d'un centre parisien de la Maternité heureuse.

À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Histoire du féminisme a vu se succéder trois grandes vagues qui correspondent chaque fois à des revendications nouvelles. Le féminisme de la première vague, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, milite en faveur de l'éducation des filles, de l'égalité dans le droit civil et de l'égalité dans le travail. Le féminisme de la deuxième vague, après 1945, porte les combats principaux de la reconnaissance du travail domestique, de la libération de la sexualité et du droit à l'avortement libre et gratuit. Cependant les stéréotypes et les violences sexistes demeurent. Une nouvelle génération, la troisième vague, se lève pour les combattre. Chacune de ces vagues apporte des modifications, des approfondissements et une réappropriation des héritages des époques précédentes. Les deux premières vagues se situent principalement en Occident, alors que la troisième s'ouvre davantage sur le monde.

**L'une chante, l'autre pas** déploie les combats de la deuxième vague du féminisme. Vague marquée par la lutte pour le droit à la contraception, à l'avortement et à la condamnation de la violence conjugale. Lorsqu'après 1945 le droit de vote est acquis pour les femmes en France, le féminisme de la deuxième vague s'oriente vers d'autres combats. La Maternité heureuse (qui deviendra le Mouvement français pour le planning familial) est fondée en 1956. Elle revendique l'accès à la contraception, obtenue en 1967. Le mouvement américain du *Women's Lib* prend son essor et sert de modèle aux Françaises. Le dépôt d'une gerbe en hommage à la femme du soldat inconnu à l'Arc de Triomphe en 1970 marque le début du Mouvement de Libération des Femmes (MLF). Le MLF appelle à un bouleversement des mentalités pour l'égalité dans tous les domaines. Les années 1970 sont des années de combats intenses. Le Mouvement pour la Liberté de l'Avortement et de la Contraception (MLAC) et le mouvement Choisir la cause des femmes, fondé par Gisèle Halimi, militent et agissent pour une modification des lois notamment sur l'avortement ou sur le viol. Des lois modifiées grâce au travail d'avocate de Gisèle Halimi (Cf. **Le Procès du viol**) et à la Ministre de la santé Simone Veil (1972) pour ce qui est du droit à l'avortement. Au cours des années 1980, le fémi-

nisme marque le pas car on pense que l'égalité des sexes est atteinte. Les courants féministes sont nombreux et expriment des positions parfois divergentes sur la conception de l'égalité et de la différence entre femmes et hommes. Ils peuvent se décliner à partir de deux théories qui se développent dans les pays occidentaux dans les années 1970 : les théories différentialistes et universalistes. Les courants dits différentialistes défendent le postulat que les femmes sont différentes par nature et que le féminisme doit revendiquer des spécificités féminines qui doivent être valorisées et mises sur un pied d'égalité avec des spécificités dites masculines. Les théories différentialistes reposent sur les différences « naturelles » entre hommes et femmes.

Au contraire, les courants universalistes (ou égalitaristes) estiment que les rôles traditionnellement attribués aux femmes et aux hommes n'ont rien d'inné ou de naturel. Ceux-ci ne sont pas la conséquence des différences biologiques, mais le résultat d'une construction sociale. Les universalistes postulent pour l'égalité entre les individus, quel que soit leur sexe. Les différences ne prennent de l'importance que si elles sont structurées par un rapport de pouvoir, de domination.

Ce postulat nous renvoie à une question initiée par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* et qui fait toujours débat, celle de la féminité construite par la tradition patriarcale, les codes sociaux et les stéréotypes de genre. Être féministe impliquerait donc de déconstruire ces stéréotypes pour atteindre l'égalité femme-homme, dans une démarche militante.

Ainsi, une approche artistique féministe consisterait non pas à montrer la femme, comme autre (par rapport à l'homme), mais à libérer la parole féminine dans sa diversité car « on ne naît pas femme, on le devient <sup>1</sup> », pour reprendre la célèbre formule de Simone de Beauvoir. En ce sens, Agnès Varda crée des personnages de femmes différentes les unes des autres dont les voix multiples expriment la réalité d'une condition féminine plutôt que celle d'une féminité intrinsèque et universelle.

<sup>1</sup> Simone de Beauvoir, Cf. Références.

## Agnès Varda, femme cinéaste : « Cinéaste est un mot qui se termine en e mais cinéaste au féminin est quand même un peu différent » (Agnès Varda, *Varda Par Agnès*, 1994)

Née en 1928, Agnès Varda est une figure singulière dans le paysage artistique français, tant le personnage et son œuvre sont non-conformistes. C'est en effet, selon Geneviève Sellier<sup>1</sup>, la seule femme réalisatrice de la Nouvelle Vague dont elle paraît pourtant en marge. Agnès Varda est une femme artiste, une femme cinéaste, à contre-courant, que l'on pourrait presque qualifier d'ovni. Son œuvre cinématographique se caractérise par sa singularité et sa diversité, par le brassage des genres : elle enchaîne longs et courts métrages, fictions et documentaires, mélange la fiction au documentaire.

Dans son essai autobiographique *Varda par Agnès*, la cinéaste s'amuse à poser d'emblée son identité féminine comme un critère à la fois distinctif et dévalorisant par rapport aux autres artistes de la Nouvelle Vague. « J'étais là comme par anomalie, me sentant petite, ignorante, et seule fille parmi les garçons des Cahiers », écrit-elle à propos d'une soirée où, dans l'hiver 1954-1955, Alain Resnais lui présente la bande des *Cahiers du cinéma*.

### Quelle est la situation des femmes en 1954 dans le milieu du cinéma, lorsqu'Agnès Varda réalise *La Pointe Courte* ?

Si la profession réserve de nombreux emplois traditionnels aux femmes (script-girl, costumière, monteuse, etc.), les réalisatrices y sont rares. Alice Guy et Germaine Dulac qui font figure de pionnières n'ont pas rencontré beaucoup de succès dans la France d'après la Seconde Guerre Mondiale. Sur les soixante-dix-sept longs métrages de fiction réalisés en France en 1954, deux seulement ont été réalisés par des femmes : *La Pointe Courte* d'Agnès Varda et *Huis-clos* de Jacqueline Audry. Jacqueline Audry est d'ailleurs la seule réalisatrice française en activité à l'époque où Agnès Varda débute dans la profession. Les vingt ans qui séparent Audry de Varda permettent de prendre concrètement la mesure de l'évolution du statut de femme cinéaste au sein d'une profes-

sion très masculine. Sept ans plus tard, au moment de la réalisation de *Cléo de 5 à 7* (1961), on note peu de changements : si quelques réalisatrices continuent de travailler (Jacqueline Audry, Nicole Védres, Yannick Bellon), Varda est et restera la seule femme cinéaste associée à la Nouvelle Vague. Cette situation paradoxale intéresse vivement les journalistes qui se demandent si la difficulté est plus grande pour une femme de devenir cinéaste que pour un homme. Il s'ensuit un questionnement très convenu sur la force physique des femmes, leur autorité sur un plateau de cinéma et leur difficulté à mener de front vie de famille et vie professionnelle. Mais ce sont des préjugés qu'Agnès Varda repousse sans leur concéder la moindre attention et sans faire état des brimades ou des discriminations qu'elle aurait pu subir en raison de son identité sexuelle. Au contraire, elle ne cesse d'affirmer qu'être homme ou femme n'interfère en rien dans l'exercice du métier : « C'est un faux problème. Un homme rencontre autant de difficultés que moi. La mise en scène n'est pas plus difficile pour une femme que pour un homme. Ce qui est difficile c'est de faire du cinéma libre »<sup>2</sup>.

L'héritage culturel familial centré sur l'intérêt porté à la peinture, au théâtre et à la poésie (et non au cinéma), a construit la personnalité d'Agnès Varda. À la différence de la plupart des membres de la Nouvelle Vague, Varda n'a pas depuis l'enfance fréquenté les salles de cinéma, et elle n'a jamais écrit de

critique de film avant de se lancer dans la réalisation.

Affirmant sa personnalité, indépendamment de tout mouvement ou de toute école, Agnès Varda a consacré plus de soixante ans de sa vie à construire une œuvre inclassable, qui doit sa cohérence à la singularité de son regard qui construit des figures féminines inédites au cinéma. Agnès Varda aime parler des femmes. Son œuvre est une véritable galerie de portraits féminins, constituée de femmes de toutes conditions : couturière, chanteuse, comédienne, etc, et aussi de tous les âges : de *Mona*, la jeune SDF à la grand-tante de *Sans toit ni loi*, de Mary-Jane de *Kung-Fu Master*, femme de quarante ans, aux *Veuves de Noirmoutier* : toutes sont convoquées dans la filmographie d'Agnès Varda, avec leurs préoccupations quotidiennes. Cette galerie de portraits, film après film, donne à voir une sorte de synthèse du vivre au féminin dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en France.

Réalité et fiction se conjuguent pour tenter de saisir et de restituer la vérité des êtres et de leur vécu. C'est un regard de femme sur les femmes qui fonde la démarche féministe et politique de la cinéaste.

<sup>1</sup> Geneviève Sellier, Cf. Références.

<sup>2</sup> Propos recueillis par Monique Mounier, Cf. Références.



## Les personnages : un récit à trois voix



*L'une chante l'autre pas*, est un récit à trois voix : on y entend les deux protagonistes, Pomme et Suzanne, mais aussi Agnès Varda elle-même, par le biais du commentaire en voix off, notamment. Il me paraît nécessaire d'analyser successivement les deux personnages, d'abord pour ce qui les caractérise en elles-mêmes, mais aussi dans leur rapport aux hommes et aux stéréotypes de la féminité qui résultent de ce rapport. Enfin, la portée à la fois politique et documentaire des propos en voix off d'Agnès Varda, sera mise en évidence.

**DE PAULINE, LA REBELLE, À POMME, LA FEMME LIBRE** Pauline se rebelle contre l'ordre établi, quel que soit sa nature. À son père qui lui demande des nouvelles du lycée et qui l'encourage à persévérer dans les études arguant que « *pour les filles qui ne font pas d'études, il n'y a que le mariage ou la prostitution* », Pauline répond : « *C'est un peu pareil, hein...* ». Pendant tout cet échange, Pauline garde sa pomme, tantôt dans sa main, tantôt la croquant. Avertis des références culturelles dont Varda aime à émailler ses films, il est permis de penser que ce geste porte une signification symbolique : la pomme, c'est le fruit défendu du jardin d'Eden, le fruit qu'Eve goûte et qu'elle fait goûter à Adam, entraînant la malédiction divine et la soumission des femmes pour l'éternité. Et Pomme, c'est aussi le prénom que Pauline se choisit lorsqu'elle est une femme libre : « *Y'a rien de plus sain que de commencer par une pomme* », rétorque Pauline en défiant sa mère du regard, alors que celle-ci garde les yeux baissés, dans une

attitude soumise. Ainsi, peut-être le choix de ce prénom qui évoque ce qui est « sain », donc naturel, simple, libre et spontané est-il peut-être tout autant un pied de nez au fardeau séculaire d'origine biblique qui pèse sur les femmes, qu'une réaction au « malsain » des codes sociaux et des préjugés sexistes.

Mais Pauline, bien avant de s'appeler Pomme, présente déjà ces traits de caractère. La séquence qui la montre de nouveau en famille et à table donne lieu à une véritable joute verbale entre son père et elle. « *Vive la famille et l'ordre !* » s'exclame-t-elle, après avoir ironisé sur le terme « mignonne » utilisé par son père : être « mignonne » fait en effet partie des injonctions faites aux enfants en général, aux filles en particulier. Malgré les tentatives d'apaisement de la mère, placée hors champ, elle défie l'autorité paternelle : « *c'est pas possible le système parents, d'un côté le papa qui grogne et de l'autre côté la maman qui est silence et douceur* ». Elle échappe à tous les codes. Pauline devient Pomme quand elle quitte définitivement ses parents, suite à l'affaire de l'argent qu'elle leur a soutiré pour aider Suzanne à payer son avortement.

Pomme incarne tout cela à la fois : le naturel, la simplicité, la liberté et la spontanéité. Pomme abandonne ses études, devient une chanteuse engagée et nomade, sillonnant les routes avec son groupe de femmes pour porter, jusque dans les villages les plus reculés, la parole féministe. Son voyage à Amsterdam pour avorter lui donne l'occasion d'organiser une croisière après la clinique pour les « nanavortées », ces femmes dont elle partage l'épreuve.

Elle y découvre une expérience collective de femmes. C'est également à Amsterdam qu'elle tombe amoureuse de Darius, un Iranien féministe en France, mais beaucoup moins lorsqu'il retourne en Iran. Ils s'épousent, et la tradition les rattrape : Darius devient un mari. Leur couple se heurte au poids des coutumes en Iran où « *le monde des femmes, dans les marchés, dans les hammams* », et « *le monde des hommes dans la rue, dans les cafés* » coexistent sans se rencontrer. C'est à l'occasion d'un repas qu'elle a tardé à préparer et dont Darius lui fait le reproche, que la désillusion de Pomme se révèle. La séquence montre Pomme en train d'éplucher et découper les légumes, tandis que Darius l'observe en fumant une cigarette avant de passer un coup de fil dans sa langue maternelle. « *On en est venu aux mots, aux silences* », pense Pomme. Elle se retrouve en train d'accomplir les mêmes tâches que sa mère au début du film. Enceinte et mariée, elle fuit le « danger » que représente Darius, l'homme qu'elle aime, pour rejoindre Suzanne dans le midi de la France. La naissance de leur fils, Parviz-Guillaume, donne lieu à un arrangement familial des plus insolites, négocié par Pomme : elle laisse son fils à Darius à condition qu'il lui fasse un autre enfant. L'évolution du personnage de Pauline, l'adolescente rebelle, à Pomme, la femme libre, mariée, mais séparée, mère de deux enfants, mais n'en élevant qu'un, est faite d'expériences contrastées. Elle reste fidèle à elle-même, à ses convictions, elle conserve tout au long de son itinéraire son ironie provocatrice et sa joie de vivre.

**SUZANNE, « FEMME PATIENTE ET PASSIONNÉE »**

Suzanne est d'abord identifiée par le biais de photographies, où l'on repère surtout la tristesse de son expression : « *vous l'avez pas arrangée pauvre Suzanne* ». Dès la première mention de son prénom, l'adjectif « pauvre » y est accolé. Et c'est bien en effet de la pitié qu'inspire Suzanne, dès les premiers instants du film. La réputation honteuse de Suzanne précède son apparition qui n'intervient qu'au bout de six minutes. Elle est ainsi cachée, cette « fille-mère » en marge, dont l'exemple ne saurait être suivi. Quand Suzanne apparaît enfin à l'écran, c'est encore pour donner à voir et à entendre une femme profondément triste : « *j'ai souvent envie de pleurer* ». Elle est seule pour élever ses deux enfants, à nouveau enceinte, avec un concubin qui ne sait rien faire, perdue, car « *elle n'a rien appris* ». Suzanne porte seule le fardeau de normes sociales fondées sur le modèle patriarcal. Elle pense que sa vie est finie, elle dit avoir l'impression d'avoir cent ans, alors qu'elle n'a en réalité que vingt-deux ans.

Suzanne a atteint le fond du désespoir, Jérôme se montre impuissant, incapable de l'aider. Les personnages sont comme retranchés dans la galerie-prison de Jérôme, l'image est lisse et froide, sur fond de musique mélancolique : le drame exerce toute sa pesanteur, ne laissant aucune issue à Suzanne. Après une sortie au parc Montsouris avec les enfants, où Pauline les rejoint, elles retrouvent Jérôme, pendu dans sa boutique. Après le suicide de son compagnon, Suzanne retourne chez ses parents qui lui font payer sa situation « honteuse ». Peu de paroles, sinon pour rappeler le statut de « bâtards »

des enfants, des silences appuyés et hostiles, un dur labeur à la ferme, constituent désormais le quotidien de Suzanne. Mais son personnage évolue : de victime passive dans sa vie avec Jérôme, elle se mue en résiliente afin de s'en sortir et d'assurer l'avenir des enfants. En travaillant à l'usine, elle découvre la solidarité entre femmes, cela la conduit à choisir un travail qui peut aider d'autres femmes.

On retrouve Suzanne avec sa fille Marie, dix ans plus tard à Bobigny, parmi les manifestantes massées devant le palais de Justice pour soutenir les accusées. Les cheveux de la jeune femme sont coupés, elle semble transformée : battante, elle est indignée contre le fait que le procès se déroule à huis-clos, et n'hésite pas à bousculer les policiers pour essayer d'entrer dans la salle du tribunal. Elle brandit une carte du Planning familial. Devenue secrétaire médicale, elle se retrouve responsable d'un centre de planning, à Hyères, dans le midi. Elle aide à présent d'autres femmes avec lesquelles elle débat du droit de ne pas avoir d'enfants. Suzanne ressuscite. Suzanne, la trop silencieuse et triste, renaît en une femme mûre, libre, indépendante, et souriante.

Cependant, Suzanne est sans cesse dans son rôle de mère, en oubliant sa vie sexuelle. Dans le film, elle se dit à elle-même : « *J'ai pris l'habitude d'être seule* ». Un double obstacle l'éloigne de son intimité : mère seule avec deux enfants, elle a non seulement fait le deuil de son féminin érotique, mais aussi de toute nouvelle maternité à cause de son avortement malheureux qui l'a rendue stérile. C'est la découverte du féminin positif qui lui permet de devenir femme, et notamment la découverte du désir féminin, retrouvé

grâce à un marin, amant de passage. Quand elle rencontre Pierre Aubanel, le médecin qui a soigné son fils et dont elle tombe amoureuse, elle cherche à la fois son partenaire de vie et un père pour ses enfants. Celui-ci répond à ses attentes, mais c'est un homme marié. Suzanne, refoule son sentiment amoureux et, plutôt que de laisser son corps céder à ses pulsions, agit selon sa raison. Sa liberté si chèrement acquise, elle la clame : « *moi je suis libre* », dit-elle à Pierre lorsqu'il lui fait la cour. Elle refuse de subir l'humiliation d'une nouvelle liaison adultère et s'affranchit ainsi de son passé : l'amour d'un homme et pour un homme est un bien moins précieux que l'équilibre qu'elle a conquis. Le féminin montre dans l'évolution de Suzanne plutôt la femme comme sujet désirant, et non plus le féminin passif. Pierre se soumet à ses exigences et divorce pour ne pas la perdre. Une fois le divorce de celui-ci prononcé, elle trouve enfin le bonheur dans le mariage. Suzanne obtient ce qu'elle désire sans renoncer à elle-même et sans se laisser troubler par le désir masculin qu'elle inspire.



## Agnès Varda fait entendre sa voix féministe

Ainsi, malgré les épreuves rencontrées, Pomme et Suzanne assument-elles pleinement leurs choix : elles ont conquis leur indépendance, elles sont capables de subvenir à leurs besoins et à ceux de leurs enfants. Des femmes nouvelles sont nées, libres et solidaires des luttes féministes de leur temps. Agnès Varda invente donc des personnages de femmes libres de se marier ou non, d'avoir ou non des enfants, d'occuper ou non un emploi stable. Autonomes, tant sur le plan économique que psychologique, Suzanne et Pomme arrivent sans regrets à une harmonie, en paix avec elles-mêmes et leurs choix de vie. La revendication du choix est l'argument central du film.

La narration et les commentaires par lesquels Agnès Varda intervient en voix off marquent sa présence dans l'itinéraire de Suzanne et de Pomme dont elle accompagne l'évolution. C'est donc bien une narration à trois voix qui construit le récit : les voix off de Suzanne et de Pomme qui nous associent à leurs pensées intimes, alternent avec les commentaires d'Agnès Varda elle-même, adoptant la posture d'une narratrice omnisciente. Ainsi, Agnès Varda, réalisatrice, se solidarise-t-elle avec les personnages féminins qu'elle a conçus, commentant, se glissant dans leur peau, dialoguant presque avec elles. Un peu à la manière du coryphée de la tragédie antique, qui commente l'action et interagit avec les protagonistes, Agnès Varda, en voix off, mêle l'intime à l'universel pour porter un message politique. Les lignes de force qui se dégagent de

son discours en voix off, sont les thèmes d'une amitié indéfectible entre deux femmes très différentes, de l'injustice des préjugés qui pèsent sur la condition féminine entravant leurs parcours, et de leur engagement pour la cause des femmes, engagement qu'Agnès Varda partage lorsqu'elle commente l'action. Lorsqu'elle prête sa voix, en tant que narratrice omnisciente, aux réflexions de ses personnages, c'est pour rappeler les principes d'une indépendance féminine, affective, sociale et économique avec lesquels on ne saurait composer, quitte à faire le sacrifice de ses propres sentiments. Suzanne en fait l'expérience lorsqu'elle repousse Pierre, qu'elle aime pourtant, pour ne pas redevenir la maîtresse d'un homme marié : « *pour Suzanne les choses étaient claires, même si c'était difficile.* »

Par le biais de la narration partagée, mais aussi par la position de narratrice omnisciente d'Agnès Varda, les deux héroïnes possèdent chacune un point de vue et une subjectivité, permettant une empathie et une sympathie constante envers elles.

La polyphonie du récit, où se mêlent trois voix de femmes, celles de la réalisatrice et des personnages qu'elle a conçus, donne à entendre un témoignage commun entre fiction et documentaire. Les personnages secondaires, femmes, hommes, enfants construisent la critique sociale et fondent les revendications féministes tout en dessinant les contours d'un bouleversement de l'ordre établi, tant dans la construction d'une identité féminine, que dans l'évolution des

mœurs ou dans la redéfinition d'une cellule familiale à géométrie variable, corollaire de toute émancipation.

Le film se clôt sur un propos universaliste et optimiste d'Agnès Varda. La voix off énonce une sorte de manifeste féministe qui conclut la fable constituée par l'histoire de Suzanne et de Pomme, en élargissant la portée politique de leur trajectoire respective : « *c'est sûr, elles étaient différentes. L'une chantait, l'autre pas. Mais elles étaient aussi pareilles. Elles avaient lutté pour conquérir le bonheur d'être femme. Peut-être leur lutte optimiste pouvait servir à d'autres ? À Marie, par exemple, qui devenait une femme. Personne ne pensait que ce serait plus facile pour elle, mais ce serait peut-être plus simple, plus clair.* »

Au-delà de son parti pris de narration omnisciente, qui lui permet tour à tour d'adopter le point de vue des personnages ou de raconter de l'extérieur, Agnès Varda semble ici intervenir vraiment en tant que femme, en particulier dans le propos concernant l'espoir pour une nouvelle génération, porté par Marie, 17 ans, l'âge de Pomme au début du film. Ce personnage est interprété par sa propre fille Rosalie, à qui est dédié le film. Agnès Varda signifie par cette ouverture que les épreuves par lesquelles sont passées Pomme et Suzanne ont justement servi à clarifier les choses pour l'adolescente aujourd'hui. Ici, réalité et fiction se rejoignent encore afin d'inclure la femme réalisatrice dans la lutte des femmes des années 1960-1970 pour leur émancipation.



## Étudier les figures masculines de *L'une chante, l'autre pas*

Dans le film d'Agnès Varda, les personnages masculins, pères et maris, font tous plus ou moins référence à un modèle traditionnel, qu'ils assument avec plus ou moins de difficulté ou de distance.

**LE PÈRE DE PAULINE [1]** montre une autorité paternelle face à sa fille, lorsqu'il évoque le modèle féminin qu'il souhaite pour elle. Certes, son ambition est de faire de Pauline une femme intelligente et savante, mais il n'envisage sûrement pas qu'elle devienne une « career woman », ni, a fortiori une célibataire, encore moins une mère célibataire. Dans son esprit, plus la femme est éduquée et instruite, plus elle a de chances de séduire un homme issu d'une classe sociale supérieure et de se marier avec lui. Son appréciation est très banale et globalisante, son propos peut s'appliquer à n'importe quelle fille. L'autorité patriarcale du père de Pauline s'exerce non seulement face à sa fille, mais aussi face à la mère.

**JÉRÔME [2]** est le tragique compagnon-artiste de Suzanne au début du film : il n'assume en rien ses responsabilités dans le couple et en tant que père. En effet, son incapacité à endosser son rôle de mari et de père est maintes fois mise en évidence, verbalisée par Suzanne, elle-même : « *il ne sait rien faire pour eux* [ses enfants]. *Il les aime, c'est tout* ». Lorsque Suzanne s'absente pour avorter, il n'est pas capable de s'occuper de Marie et de Mathieu. Il ne peut reconnaître légalement les enfants de Suzanne, car son épouse légitime refuse le divorce. Si sa sensibilité d'artiste perçoit bien et parvient à capter chez Suzanne, et chez ses modèles, une indicible et intime tristesse, il est incapable d'y remédier, d'agir. Dans la séquence où l'on découvre le suicide de Jérôme, la corde du pendu est attachée à un poteau sur lequel est fixée une photo de Suzanne encadrée par deux photos la représentant avec leurs enfants. Cet indice sonne comme l'aveu de son impuissance, de son incapacité à être ce que la norme sociale exige de lui.

La figure masculine de **PIERRE AUBANEL [3]** permet de montrer un rapport

femme-homme serein et équilibré, de projeter une sorte d'idéal de vie conjugale égalitaire, loin du stéréotype de la femme au foyer, puisque le mari de Suzanne devient aussi son partenaire de travail.

**DARIUS [4]** Doux et attentif, il semble, en France, tout à fait acquis aux idées libérales de cet après mai 68, voire séduit par la liberté subversive de Pomme, qu'il contemple avec amour lorsqu'elle chante contre l'oppression du patriarcat devant le palais de Justice de Bobigny. Lorsqu'il devient son mari, sous l'influence de la tradition orientale dans laquelle il a grandi et a été lui-même éduqué, il se métamorphose en mari traditionnel. Lorsqu'il devient père, il fait preuve d'une violence plutôt inattendue, exigeant le retour de Pomme et de l'enfant à ses côtés en Iran. Puis, devant le refus de celle-ci, il décide de ramener le bébé avec lui, quelle que soit la décision de Pomme : « *c'est moi le chef de famille!* » Le choix du premier prénom de l'enfant est imposé par Darius : son fils portera le prénom de son propre père, Parviz. L'enfant s'appellera aussi Guillaume, en deuxième prénom, « *pour faire plaisir à Pomme* », comme une concession de Darius à la mère de son fils. Cette préoccupation de Darius, d'inscrire l'enfant dans une lignée patriarcale, montre son attachement à ces valeurs traditionnelles. Ainsi, tant que Pomme était identifiée comme sa maîtresse, il se montrait sous le jour d'un amant, libre de toute entrave, n'imposant rien à sa compagne. Dès lors que leur union, par le mariage, est devenue légale, et, qui plus est, lorsque naît l'enfant, le rôle de Pomme assignée au foyer ne fait plus pour lui, l'objet de la moindre discussion.

**FRANÇOIS [5]**, le « fils-père », qui, plus père que géniteur, assume pleinement sa paternité d'homme seul, « plaqué » par la mère de son petit garçon, répondant non sans humour au prénom de Zorro, « Zorro, fils de François II ». On note au passage, un trait d'humour d'Agnès Varda, s'en prenant directement à une icône de la virilité, Zorro le justicier, et tournant en dérision les dynasties fon-

dées sur le patriarcat. François, donc, personnage marginal, rencontré sur la route par la troupe de chanteuses qui « l'adoptent », semble répondre aussi en un écho décomplexé et joyeux au statut de Suzanne, fille-mère, femme seule, dans une grande partie du film.



1



2



3



4



5

## Des références pour aller plus loin



### Bibliographie

· **Agnès Varda**, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994. Dans cet essai autobiographique, la cinéaste s'amuse à revenir sur ses inspirations artistiques et sur son œuvre.

· **Bernard Bastide**, *Agnès Varda, une auteure au féminin singulier* de Fiant Antony, Hamery Roxane et Thouvenel Eric (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

· **Monique Mounier**, *Le cinéma n'est pas plus difficile pour une femme que pour un homme*, Paris-Presse/L'Intransigeant, 17 avril 1962. Cité dans l'article de Bernard Bastide.

· **Simone de Beauvoir**, *Le deuxième sexe, tome I & II*, Paris, Gallimard, 1986, cop. 1949. Le premier tome explore l'identité féminine à travers les mythes et les symboles, dans une étude historique très étendue. Le deuxième tome propose de confronter ces représentations à la vie réelle d'une femme au XX<sup>e</sup> siècle.

· **Florence Rochefort**, *Histoire mondiale des féminismes*, Que sais-je ?, 2022. Depuis les révolutions de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle se pose la question des droits, de la citoyenneté et de l'émancipation des femmes. Nés dans un contexte occidental, des féminismes se sont implantés peu à peu sur tous les continents pour libérer la parole et l'action de la moitié de l'humanité.

· **Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel**, *Ne nous libérez pas, on s'en charge ; Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Ed. La Découverte, 2020. Cette sociohistoire renouvelée des féminismes rend compte des stratégies plurielles déployées par les femmes et les hommes qui ont combattu les inégalités entre les sexes et l'oppression spécifique des femmes. Le chapitre IX s'intéresse à la période du film et notamment aux questions relatives au droit à l'avortement libre et gratuit.

### Filmographie

C'est en poursuivant l'objectif d'apporter un éclairage sur les innovations d'Agnès Varda à l'œuvre dans ce recensement du féminin pluriel, que je proposerai de regarder les films suivants :

· **Cléo de 5 à 7** (1962), en ce qu'il propose un constat sur la femme en tant qu'objet du regard avant d'imposer une subjectivité féminine, celle de Cléo. Ce glissement, associé au caractère inédit d'un « road movie urbain » guidé par une femme, s'avère très original dans le contexte cinématographique des années 1960.

· **Sans toit ni loi** (1985), est tout autant marqué par le refus de la narration classique. Mona, jeune femme sans domicile fixe, est un personnage principal sans subjectivité, esclave des personnages secondaires et de la voix de Varda. Le récit, novateur et complexe, participe aussi à la construction d'une identité féminine hors-normes. Agnès Varda remet en question l'idée commune de ce que serait une bonne héroïne.

· **Le Bonheur** (1965), en ce qu'il met à nu les processus identificatoires et la manipulation narrative afin de nous dévoiler ce qu'ils nous forcent à accepter. Le mariage, le couple traditionnel s'apparentent à une sinistre comédie, et ils sont forcément voués à l'échec, les femmes étant les premières victimes de cette mauvaise farce qui les assigne au foyer et à la domination masculine. Après *Le Bonheur*, la famille traditionnelle disparaît de ses films. Au couple et à la relation amoureuse adulte et positive trop éphémère, se substitue un duo féminin, souvent contrasté : Cléo et Angèle, Mona et Mme Landier, Pomme et Suzanne, Jane B. et Agnès V. Chacune de ces protagonistes porte en elle une facette de la féminité, et livre des points de vue variés, de l'intérieur, sur la condition féminine.

· **La Fiancée du pirate** de Nelly Kaplan, 1969. Ce film, insolent et drôle, en forme de manifeste féministe donne à voir la vengeance de Marie, une jeune femme trop longtemps humiliée par les hommes du village. Marie se prostitue pour les faire chanter et la satire est impitoyable. Interdit aux moins de 18 ans à sa sortie en 1969, le film demeure une œuvre majeure de Nelly Kaplan.

· **Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?** de Coline Serreau, doc., 1977. Dans ce premier essai cinématographique, Coline Serreau enquête sur la condition féminine en France dans les années 1970 à travers une série d'interviews de femmes d'origines sociales diverses. Ce qu'elles veulent ? Dire leur condition, se dire, exprimer à travers une parole enfin libérée et désirée leur réalité et leurs aspirations.

### Ressources en ligne

· <https://doi.org/10.4000/cli0.265>  
Geneviève Sellier, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 1999, mis en ligne le 22 mai 2006.

· <https://doi.org/10.4000/cli0.266> « Brigitte Rollet, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 1999, mis en ligne le 22 mai 2006.

### Ciné-Dossiers

Dans ce volume :

- **Gisèle Halimi, la cause des femmes**
- **Le Procès du viol**

**Ciné-dossier rédigé par Estelle Carbonneau**, diplômée en Approches historiques, réalisatrice de documentaires et intervenante en éducation à l'image. Auteure d'un mémoire de recherche : « Féminin, féminité et féminisme dans l'œuvre d'Agnès Varda. »