

Cinéaste et restauratrice

Entretien avec Agnès Varda

Esteve Riambau

Esteve Riambau: Directeur de la Filmoteca de Catalunya et Vice-Secrétaire général de la FIAF.

Note de l'éditeur : Le Prix FIAF est remis chaque année à une personnalité du cinéma «en reconnaissance de son engagement en faveur de la sauvegarde, restauration et diffusion du patrimoine cinématographique mondial, pour le plaisir du public actuel mais aussi celui des générations futures». La lauréate du Prix FIAF 2013, la cinéaste française Agnès Varda, s'est vu remettre le prix des mains d'Éric Le Roy, Président de la FIAF, au cours du Déjeuner du patrimoine organisé par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) et la Cinémathèque française à Cannes le 22 mai 2013.

Dans son discours, Éric Le Roy a souligné les liens très forts qui unissent Agnès Varda et les cinémathèques depuis plus d'un demi-siècle. Si les cinémathèques doivent à Agnès Varda d'avoir toujours été présente à leurs côtés, se déplaçant de par le monde pour présenter ses films, celles-ci l'ont toujours tenue pour une amie, une confidente et surtout pour une artiste qu'ils ont toujours apprécié exposer et programmer. La passion avec laquelle Agnès Varda travaille depuis plus de vingt ans à la sauvegarde son œuvre ainsi que celle de Jacques Demy, en collaboration avec les cinémathèques et archives du réseau FIAF, représente pour tous les cinéastes un modèle à suivre et un exemple de combat à mener. Ce

travail a notamment abouti à la ressortie en salles de plusieurs films restaurés de Jacques Demy, ainsi qu'à l'édition de l'intégrale de ses films en DVD (Arte/Ciné-Tamaris). À noter également la très populaire exposition «Le monde en-chanté de Jacques Demy» qui vient de s'achever à la Cinémathèque française. Agnès Varda a été interviewée chez elle à Paris le 20 juin dernier pour le Journal of Film Preservation par Esteve Riambau.

Esteve Riambau : Qu'est-ce que ça représente pour vous, de recevoir le Prix FIAF ?

Agnès Varda : Il y a toutes sortes de prix. Les prix, ça commence à l'école, à la fin de l'année scolaire. Quand j'étais petite, on recevait des livres rouges, avec la tranche dorée, c'était beau. J'ai été surprise de ce prix de la FIAF parce que, s'il est vrai que je me suis occupée de restaurer des films, je ne suis pas motivée à 100% comme le sont les gens dans les cinémathèques, dans les archives, dont c'est la vie et le métier. Moi je suis un peu... j'allais dire amateur, même si au fil des années je suis devenue une «pro» des restaurations. Initialement, Jacques Demy et moi n'avions tellement pas le sens des archives que nous nous sommes rendu compte que nous n'avions même pas pensé à demander à nos producteurs des affiches, des photos d'exploit-



Anouk Aimée, photographiée par Agnès Varda sur le tournage du film *Lola* de Jacques Demy, 1960

tation, une bande-annonce.... Par exemple, quand Jacques avait fait *Les Demoiselles de Rochefort* ou *Peau d'âne*, il y avait eu des disques, mais nous n'avions pas songé à en mettre deux de côté. Et tout d'un coup, des années après, nous avons commencé à aller aux marchés aux puces acheter nos propres documents. Jacques a aussi exprimé le désir d'avoir des copies 16 mm de ses propres films. Il avait par exemple réalisé un court métrage, *Le Sabotier du Val de Loire* [1956]. Un jour on le regarde, et Jacques me dit : « Il manque une scène ! » On se renseigne, et on se rend compte que Pathé, qui avait produit le court-métrage, avait l'habitude de le vendre dans une version de 26 minutes. Ils avaient donc enlevé une minute du film, la veillée funèbre, qui était la scène la plus triste. On a commencé à chercher où était ce bout de film. Pathé ne savait pas, mais nous avons retrouvé au stock du laboratoire GTC une toute petite boîte dans laquelle il y avait le morceau manquant : la veillée funèbre... silencieuse. On l'a pris, on l'a remis dans le film. Ça nous a réveillés un peu...

C'est un beau début !

En 1988 ou 89, on a voulu s'occuper des *Parapluies de Cherbourg*. En 1963, Jacques avait rêvé de le tourner en Technicolor. Mais c'était très cher. Comme il avait fait l'école de cinéma et de photographie de la rue de Vaugirard, il avait dit à la productrice, Mag Bodard, qu'il fallait faire une sélection trichrome du négatif couleur. C'est-à-dire qu'on a fait trois copies positives noir et blanc grain fin, chacune sélectionnant une couleur, le rouge, le vert et le bleu. Après la mort de Jacques, en 1990, j'ai eu la mission de m'occuper de ses films. Le projet Ciné-Mémoire se mettait en place. Je suis allée chez Éclair et avec ces trois positifs noir et blanc superposés, ils ont reconstitué un magnifique internégatif couleur, qu'on a étalonné, dont on a tiré des copies.

La couleur est essentielle dans *Les Parapluies de Cherbourg*...

Le projet des *Parapluies de Cherbourg* c'était bien évidemment de raconter une histoire contemporaine, amère, plutôt triste...



Catherine Deneuve, le chef opérateur Jean Rabier et Jacques Demy sur le tournage du film *Les Parapluies de Cherbourg* en 1963

Le premier titre était *Les Parapluies de Cherbourg* ou *l'infidélité*. Ce sujet troublait beaucoup Jacques. Et donc son pari, avec le décorateur Bernard Evein, était de choisir des couleurs très vives, très « art contemporain ». Le classicisme, la simplicité du sujet sont donc incroyablement bousculés par les décors et les couleurs, et par le fait extraordinaire que tout est entièrement chanté. Presque cinquante ans plus tard, en scannant les trois positifs de la sélection chez Digimage et en faisant les travaux nécessaires, on voit bien comme ce projet était audacieux. Il l'est encore. Le résultat final, en DCP, est d'une splendeur totale. Il y a eu, il y a quelques semaines, une projection à la Cinémathèque Française. À la fin, il s'est passé quelque chose que je n'avais jamais vu : une *standing ovation* devant un écran blanc... en l'absence du cinéaste ou des interprètes. Dans cette salle, il y avait de l'émotion, il y avait du respect pour Jacques, il y avait le regret qu'il ne soit pas là. Pour moi, en larmes, c'était un cadeau.

Lola a été aussi restauré.

Un jour, il y a des années, Jacques téléphone au laboratoire GTC à propos de *Lola*. On lui dit : « Ah, mais le négatif et le contretype ont brûlé ». On se renseigne... Georges de Beauregard, le producteur, qui a produit des films formidables mais qui n'avait aucun sens de la technique, s'était retourné vers l'assurance, qui a remboursé le prix de la pellicule ! S'il y avait 10 bobines de négatif original de 300 mètres qui avaient brûlé, alors ils ont payé 3000 mètres de pellicule à Beauregard, qui ne nous a même pas prévenus. On s'en est occupé. Les copies en France étaient très abîmées. Alors, j'ai appelé les distributeurs et toutes les cinémathèques étrangères, d'abord sans résultat. Mais à Londres, au BFI, il y avait un type formidable, David Meeker. Je lui ai dit : « Aidez-moi ; quand on interroge les ordinateurs du BFI, ils disent qu'il n'y a pas de copie du film ». Il m'a répondu : « Wait, my dear. My memory is better than seven computers ». Et il s'est rappelé qu'à l'époque, dans les années 60, la BBC avait diffusé le film. Pour les télévisions,

on tirait une copie spéciale à bas contraste. Alors, via la Cinémathèque française et le BFI, on a pu récupérer cette copie tirée pour la BBC. Les Archives de Bois d'Arcy ont pu re-fabriquer un internégatif, le meilleur possible, d'après cette copie grain fin qui est ensuite répartie en Angleterre. Là aussi, je m'en suis occupée, j'ai re-étalonné les blancs et noirs, et quand on a fait une petite rétrospective de Jacques Demy en 1996, on a pu joindre *Lola* à tous les films. Nouvelle aventure maintenant, parce que pour faire le DCP, pour les projections, on a eu comme élément un internégatif qui est déjà de troisième génération.

Le numérique, c'est une autre histoire...

Quand on fait un DCP, on ne sait pas si ça va durer. Après avoir vérifié, contrôlé, nettoyé, colorisé, on re-filme le résultat numérique avec un négatif couleur de bonne qualité. On met de côté, en général, deux négatifs, l'un de conservation, l'autre pour tirer des copies. Toute cette mise en place, qui commence avec du cinéma 35 mm et qui retourne au cinéma 35 mm, c'est ce qu'ils ont trouvé de mieux pour l'instant pour conserver les films... et pour donner du travail aux laboratoires!

Vous êtes en quelque sorte devenue la gardienne de la mémoire de Jacques Demy.

Je me suis retrouvée à faire des restaurations, à faire des enquêtes, à aller voir les gens, par amour pour Jacques et respect pour son travail, parce que je crois que vraiment c'est un grand cinéaste, ça valait donc la peine de faire cet effort. À sa mort, il y a vingt-trois ans, mes enfants étaient au début de leur vie, et j'ai vraiment organisé les choses pendant dix ou quinze ans, puis formidablement ils ont pris le relais, revendiquant à juste titre de s'occuper de leur père et prenant conscience que je n'allais pas toujours être là. Mathieu Demy, qui est devenu réalisateur, sait de quoi il s'agit, donc il a pris en main le côté technique. C'est lui qui suit le travail des laboratoires. Rosalie [Varda-Demy] s'est occupée de lever des fonds, de trouver des mécènes, mais aussi de rassembler des documents d'archives, des photographies, de retrouver des techniciens qui pourraient témoigner, même si beaucoup sont morts. C'est comme ça que Ciné-Tamaris a pu faire

en même temps une intégrale Demy en salles et, en co-édition avec Arte Vidéo, un coffret DVD où il y a tout. Et on continue à restaurer les films. C'est beaucoup de travail, mais si on le compare avec le travail qui a été fait par des cinémathèques ou par des grosses boîtes comme Gaumont ou Pathé, non pas sur quatre ou cinq films, mais sur 60 films, j'ai trouvé que c'était presque injuste qu'on me donne le Prix FIAF, parce qu'il y a vraiment beaucoup d'autres gens qui consacrent tout leur temps à faire des restaurations formidables.

Mais il y a peu de cinéastes qui soient si soigneux de leur œuvre. C'est pour cela que nous vous avons décerné le prix.

C'est l'œuvre de Jacques que je protège comme une tigresse. J'étais très exigeante alors que je suis loin d'être aussi maniaque pour mes propres films. Aujourd'hui je suis partagée. Je me dis parfois «Je ne vais pas perdre les dernières années, les derniers mois, les dernières semaines de ma vie à restaurer mes films, alors que je peux peut-être faire une installation de plus, un court-métrage de plus, écrire, qu'importe. De toute façon, bientôt il faudra bien qu'ils le fassent sans moi.» Rosalie, elle, me dit: «Mais il n'y a que toi qui connais bien les couleurs de tes films!». C'est vrai, j'ai vu comment il faut être présent pour guider le travail des techniciens, alors autant s'en occuper.

On a restauré aussi certains de vos films.

J'ai eu de la chance que mon fils Mathieu ait réalisé un film qui s'intitule *Americano*, à propos d'un personnage qui a perdu sa mère et qui repart à Los Angeles retrouver ses souvenirs, leurs souvenirs. Évidemment, Mathieu avait pensé à un film que j'ai fait en 1980, *Documenteur*, dans lequel il avait joué à l'âge de huit ans. Il pouvait donc trouver dans mon film les flash-backs dont il avait besoin. Deux fondations formidables, Gan (Gilles Duval) et Technicolor (Séverine Wemaere) m'ont offert la numérisation et la restauration de *Documenteur* pour que Mathieu puisse en inclure des extraits dans son film qui sortirait en DCP. Ça a été ma première restauration, effectuée chez Éclair avec Bruno Patin, un excellent étalonneur.

Ensuite Martin Scorsese et la Film Foundation ont décidé de restaurer les autres films que j'ai tournés en Californie (*Lions Love... and Lies*, *Mur murs*, et deux courts : *Black Panthers* et *Uncle Yanco*). Comme ils ont un accord avec le laboratoire L'Imagine Ritrovata, je me suis rendue à Bologne quatre fois pour surveiller, indiquer, accompagner l'étalonnage des couleurs pour mes films. C'est un laboratoire épataant.

Restaurer, cela veut dire revenir à l'original. Lorsque vous avez entrepris ces restaurations, c'était toujours avec la volonté de revenir au film tel qu'il était, ou de profiter des nouvelles technologies pour retoucher certaines choses ?

Il y a deux réponses à cela. Oui, on repart du négatif original qu'on scanne puis on restaure. Quand une copie de projection a des trous, des poinçons pour que l'opérateur dans la cabine comprenne que c'est la fin de la bobine, ces trous-là ne sont bien entendu pas nés du désir du metteur en scène. Donc on les enlève. Quand il y a des fondus d'une fin de séquence à une autre, si les sociétés de production n'avaient pas beaucoup d'argent, on ne truquait que la fin du plan. Ça ce n'est pas le désir du metteur en scène. Donc ça, on le corrige aussi. À l'inverse, il y a un exemple très précis, dans *Peau d'âne*, autre très beau film de Jacques. Le roi propose à sa fille une robe du soleil, une robe de lune et une robe couleur du temps. Nous sommes en 1970. Jacques et Bernard Evein ont imaginé une robe en tissu de projection, plus ou moins, et ils ont filmé des nuages en 16 mm. Puis au tournage, un technicien s'est promené avec un projecteur 16 mm en suivant Catherine Deneuve pour que le nuage soit toujours sur sa robe, même si parfois ça débordait un peu. Lors de la restauration du film, chez Éclair, leur première idée a été de faire mieux, d'incorporer un trucage moderne... Mathieu et moi avons dit «stop». Non. Il faut garder cet effet d'origine du projecteur qui débordait un peu. Les labos il ne faut pas les laisser tout faire. Parce que dans leur désir de faire mieux, ils font parfois des contresens...

Cette situation nous est familière...

Le désir du metteur en scène et son projet, pourtant c'est cela qui compte. Quand il y a des rayures qui ont été faites lors de l'exploitation

d'une copie, pas de problème, on les enlève. La grande discussion est celle du poil qui apparaît au bord du cadre lorsque l'assistant opérateur n'a pas épousseté correctement la caméra avant de charger la pellicule. Ce n'est pas le désir du metteur en scène d'avoir un poil sur l'écran, il faut donc l'enlever. Mais il y a des gens qui disent : «Ah oui, mais autrefois, on a vu le film comme cela, avec un poil!» La question est donc : Que voulait Jacques ? Des couleurs très fortes, oui. Un trucage artisanal, aussi. Évidemment, on les garde. Mais pas les poils !

Pour ce qui est de mes films, dans *Cléo de 5 à 7*, par exemple, j'avais un générique sur un jeu de tarot. La cartomancienne donne les tarots pour lire l'avenir de Cléo et on a inscrit le générique sur les cartes. À l'époque, le contretypage qui contenait les titres avait tremblé. Ce n'était pas mon désir. Donc on a séparé le fond et les lettres, et maintenant elles sont stables. Lorsque la Cineteca di Bologna a très généreusement décidé de restaurer *La Pointe courte*, mon premier film (1954), j'ai même eu la coquetterie d'apporter un petit changement au film. Comme ça on peut dater la restauration, parce que j'ai fait quelque chose. J'ai enlevé le plan d'un panier que je n'aimais pas. Trois ou quatre secondes au moins ont été supprimées. Et dans *Cléo*, j'ai enlevé huit images. À un moment il y avait un coup d'œil qui ne me plaisait pas, je l'ai enlevé. Ça ne change pas le film. Mais c'est en tous cas moi qui ai ajouté une petite note personnelle datée, pour les maniaques. À eux de trouver où sont les raccourcis minimes.

Pour en revenir au numérique, je suis d'accord que c'est le futur et qu'on ne peut pas lutter contre cette évolution, mais ça pose quand même un certain nombre de questions théoriques, éthiques même, sur la pellicule. Vous avez fait des restaurations en analogique et en numérique...

Personnellement, je préfère l'argentique. Les copies des *Parapluies de Cherbourg* qui sont sorties en 1992 ressemblaient comme des sœurs aux copies de 1965. La copie actuelle est une merveille, mais elle ne ressemble pas tout à fait aux copies d'origine. Pourquoi ? Parce que le procédé du scan, qui est un outil extraordinaire, prend chaque image avec toutes ses informations mais il les prend avec une saisie

neutre. Et quand on se positionne en couleurs moyennes, normales, on s'aperçoit que par exemple les tons très chauds, particulièrement les rouges, sont captés d'une façon trop violente. Les rouges sont trop forts, ils sont un peu comme les stabilos qu'on utilise pour surligner. Pour *Les Parapluies de Cherbourg* il a fallu que Mathieu, avec Jérôme Bigueur, un très bon étalonneur à Digimage, travaille tous les rouges dans chaque image. Et l'ensemble est peut-être un peu trop saturé. Je ne suis même pas sûre... Il est possible qu'on retrouve une relative suavité de la pellicule argentique. Mais déjà le DCP est très beau. Je passe de Jacques à moi. On a restauré *Cléo de 5 à 7*, on l'a montré au mois de mai, à Cannes Classics. C'était vraiment un beau travail. Parce que là, ça joue sur les gris, les blancs et les noirs, et c'est réussi.

Et Lola aussi a été restauré numériquement...

Oui, ce fut traité à Technicolor, à Los Angeles, en présence de Mathieu. Moi j'ai trouvé la copie trop contrastée. Ils y retravaillent. On en arrive à la question de la subjectivité des restaurateurs et des étalonneurs.

Vous parliez auparavant du besoin de récupérer tous les matériaux qui sont autour du film – les affiches, les photos, les documents. Ceci, vous l'avez fait très consciencieusement.

Oui, je vous l'ai dit : Jacques et moi nous avons commencé à récupérer, à rassembler des archives. J'ai continué, Rosalie aussi. On a trouvé des affiches polonaises dans une vente, j'ai acheté un disque de *Peau d'âne*, j'ai retrouvé des copies... On va aux Cinglés du cinéma à Argenteuil [une rencontre internationale annuelle de collectionneurs de cinéma]. Il y a eu un premier livre sur Jacques Demy qui a été fait il y a trois ans, et pour cela Rosalie avait trouvé des documents formidables. Pour l'exposition de la Cinémathèque Française, il y a un catalogue, très bien fait, incluant des documents qu'elle a sortis, auxquels on n'est pas habitué. Toujours en ce qui concerne l'exposition, Mathieu et Rosalie avaient décidé avec Serge Toubiana que je ne m'en occuperais pas, qu'ils me feraient une surprise. J'ai seulement rédigé quelques petites légendes. Il y a aussi mes photos, évidemment, que j'ai prêtées de bon cœur. Il y a une réelle volonté de nos enfants d'assu-

mer complètement l'héritage, ainsi que le travail et la gloire qui vont avec... Ils sont assez formidables d'avoir pris ça à cœur, d'une façon pratique, réelle. La découverte de l'exposition m'a été une surprise très agréable.

Depuis 1988, vous avez aussi utilisé tous ces matériaux pour bâtir de nouveaux courts-métrages ou des compléments pour des DVD... Même si, en 1988, il n'y avait pas encore de DVD, et on ne savait pas qu'on aurait toutes ces possibilités.

Les DVD de mes films et ceux de Jacques Demy sont très connus pour leurs bonus, que j'appelle des « boni », c'est plus latin, c'est plus joli. Le film, c'est le plus important, mais le DVD devient une petite création en soi. C'est un peu une marque de fabrique de chez Ciné-Tamaris vidéo.

C'est aussi un travail en parallèle à celui des cinémathèques, où l'on montre les films dans un certain contexte, avec des expositions, des débats, et des présentations. On ne jette pas seulement le film en pâture au public, mais on l'entoure des éléments qui aident à comprendre ce qu'il y a derrière.

Ce que nous faisons avec nos DVD, c'est un peu comme un ciné-club. Je crois que ce prix de la FIAF englobait tout cela. Le respect des œuvres – pour que ce ne soit pas juste un produit dont on a changé le support et qu'on vend. Mais il y a bien d'autres sociétés qui font de beaux DVD.

Vous avez souvent dit ne pas être une vraie cinéphile, au sens historique... Quelles ont été vos relations avec Henri Langlois ?

Henri Langlois est entré dans ma vie parce qu'Alain Resnais, monteur de *La Pointe courte*, m'a parlé à l'époque d'une cinémathèque à Paris, avenue de Messine. Je n'en savais rien. Il m'a suggéré d'aller voir *Vampyr* de Dreyer. Premier contact avec le temple des cinéphiles ! Un choc. Et évidemment j'ai rencontré Langlois quand *La Pointe Courte* a été finie. Il a découvert que j'existais. J'ai un souvenir très drôle de lui, plus tard. On est allés ensemble présenter le cinéma français en Bulgarie. Il était très tête en l'air. Au cours de ce voyage on a été invi-



Catherine Deneuve, photographie de tournage du film *Peau d'âne* de Jacques Demy, 1970.



Agnès Varda dans *Les plages d'Agnès* (Agnès Varda, 2008)

tés chez le Consul de France. On sort tous les deux de l'hôtel. Dans la voiture, il sort de sa poche une cravate et me dit : «Là on va dans un endroit où il faut mieux que je mette une cravate»... Il a commencé à la mettre, mais il en avait déjà une, bien nouée. Je l'ai laissé faire puis je lui ai dit : «Non Henri, là je crois que ça suffit, vous en avez déjà une». C'était un homme qui était constamment dans la lune. C'est cet homme-là, qui ne vivait pas du tout dans la réalité, qui a eu l'idée formidable de collectionner les films, et qui a eu la vision extraordinaire d'un musée du cinéma.

Dans un futur proche, nous, les cinémathèques allons devenir les seules institutions de conservation du cinéma sur support photochimique, mais aussi du spectacle cinématographique tel qu'il était au XXème siècle.

Il y a des gens, en 2013, qui sont contents de revoir en salle un film qui existe en DVD depuis longtemps. Il est donc sûr que les cinémathèques et quelques salles de cinéma vont être les conservateurs du plaisir de voir un film en salle. En tout cas, pour en revenir à la FIAF, cette association d'archivistes, de cinémathèques et de gens qui ont intériorisé l'idée qu'il fallait conserver la mémoire du cinéma, les ac-

cessoires et le matériel, moi à côté je me fais l'effet d'être un peu amateur, même si j'ai fait ce que j'ai pu. Alors ce Prix FIAF m'a surprise, mais surtout, j'ai été émerveillée par l'objet lui-même. Rendez-vous compte que c'est la cinémathèque de la UNAM au Mexique qui a récupéré des sels d'argent à partir de vieilles copies qu'on ne peut plus montrer, a refondu cet argent, et a fabriqué une boîte de pellicule de film en argent massif. Jamais je n'ai reçu un prix aussi beau. Jamais je n'ai reçu quelque chose qui ait autant de sens. De plus, j'ai tellement porté de bobines dans ma vie, quand on allait en projection ou au mixage. Des centaines pour chaque film ! Avec le numérique, on ne porte plus de boîtes. Et me voilà avec cette boîte merveilleuse. Un bijou professionnel. Merci.

Veteran French filmmaker Agnès Varda, who was presented with the 2013 FIAF Award during the last Cannes film festival, was interviewed for the *Journal of Film Preservation* by Esteve Rimbau in Paris on 20 June 2013. The main subject of their conversation was her indefatigable work to preserve, restore and show the work of her late husband Jacques Demy, as well as her own, over the last 25 years.

She starts off by explaining how, in the late 1980s, both she and Demy realized that they had made no effort to keep copies of their films, or related paraphernalia. They started hunting for these in film labs and flea markets, and thought of restoring Demy's *The Umbrellas of Cherbourg*. Following his passing in 1990, Varda supervised the (then photochemical) restoration of the film herself. The film was restored again recently – this time digitally – and in her opinion the film projected on DCP looks wonderful and amazes audiences. She then evokes the restoration of Demy's *Lola*, and in particular the difficult search for an acceptable print, the original negative having been destroyed. For that film too, she followed the restoration process closely. She also mentions the restoration work carried out on some of her own films, from her American documentaries to *Cléo from 5 to 7*, although she admits that she has never fulfilled this mission as enthusiastically as for Demy's oeuvre. She then explains with great satisfaction that although her initial search in the 1990s for films by Demy and herself was carried out alone, their two children, Mathieu and Rosalie, have since joined her in her quest to preserve and promote the family's film heritage, and will soon take over that task completely. Besides, her own involvement in the organization of the recent Demy exhibition at the Cinémathèque française was very limited.

Asked about her views on the new digital carriers of film such as DCP, she thinks a return to 35mm film is still the safest way to preserve a film over a long period of time. She also still has a slight preference for photochemical restorations, even though she accepts that the shift to digital is unavoidable and even recognizes that recent screenings on DCP of some of her digitally-restored films were very impressive indeed.

Varda also discusses what, in her views, is acceptable or not when restoring a film, especially in the digital age. In her opinion, what really matters is to respect the initial desire of the filmmaker. That's why even though she praises the quality of the film labs' work, she thinks her supervision of the process is essential, to ensure that they do not over-use the great digital tools at their disposal (she cites the example of a recent restoration of Demy's *Peau d'âne*). However, it is perfectly acceptable to remove from the film all defects not intended by the director. She even confesses having removed a few frames she no longer liked in several of her films while restoring them, as a sort of hidden signature of the filmmaker-turned-restorer.

She then remembers her first meeting with Langlois in the 1950s, and tells an anecdote showing how disconnected from reality this visionary film collector was. Finally she speaks of her surprise at receiving the FIAF Award, as she only considers herself as an (experienced) amateur in the field of film restoration, and she admits having been particularly touched by the significance of the trophy itself, which is made from silver recovered from discarded films in the lab of the FilMOTECA de la UNAM in Mexico. For her, this "professional jewel" is the greatest trophy she has ever received.

La veterana cineasta Agnès Varda, galardonada con el premio FIAF 2013 durante el último Festival del film de Cannes, fue entrevistada para el *Journal of Film Preservation* por Esteve Rimbau el pasado 20 de junio. El motivo y tema de dicha entrevista era el continuo esfuerzo de los últimos 25 años por preservar, conservar y mostrar la obra de su difunto marido Jacques Demy.

Empezó contando cómo, a finales de los años 80, tanto ella como su marido se dieron cuenta de que no habían hecho ningún esfuerzo por guardar copias de sus películas y del material de rodaje. Por ello, comenzaron a "cazarlos" en laboratorios y mercadillos y pensaron en restaurar la famosa película de Demy, *Los paraguas de Cherburgo*. Después de su fallecimiento en 1990, Varda supervisó en persona el proceso de restauración (entonces fotoquímico) de la película. Hace poco, la película fue restaurada de nuevo (esta vez en formato digital) y, en su opinión, la película en DCP salió espectacular y sorprendió al público. Evocó también la restauración de la película *Lola* de Demy, y en particular la difícil búsqueda de una copia en buen estado, ya que el negativo original había sido destruido. Para esta película también siguió todo el proceso de restauración de cerca. Mencionó también el trabajo de restauración llevado a cabo en ciertas películas suyas, desde sus documentales americanos hasta *Cleo de 5 a 7*. Sin embargo, reconoció que nunca se había entusiasmado tanto con la restauración de su propia obra como con la de su marido. Explicó después con gran satisfacción cómo había empezado las búsquedas de las películas de Demy sola en los años 90 hasta que sus dos hijos Mathieu y Rosalie se unieran a ella para preservar y promover el patrimonio familiar. Un trabajo que están a punto de terminar. Por otro lado, comentó que su implicación en la organización de la reciente exposición sobre Demy en la Cinémathèque Française fue muy limitada.

Cuando le preguntaron cuál era su punto de vista acerca de los nuevos soportes digitales del film como el DCP, explicó que el 35mm sigue siendo la mejor forma de conservar una película para periodos largos. Reconoció también que las restauraciones fotoquímicas le gustan más, aunque admitió que el paso hacia el mundo digital es inevitable y que las recientes proyecciones de algunas de sus películas en DCP fueron muy impresionantes.

Varda explicó lo que, según ella, es aceptable o no en la restauración de películas, especialmente en la era digital. Para ella, lo más importante es el respeto hacia el deseo inicial del director. Por eso, y aunque reconozca los valores del trabajo de los laboratorios, piensa que la supervisión de este proceso es esencial para asegurar que no se sobreexplota las capacidades de las herramientas digitales a expensas de la película original (y cita como ejemplo la reciente restauración de *Piel de asno* de Demy). Sin embargo, se entiende perfectamente que se quiten los defectos que el director no quería. Incluso confesó haber quitado algunos planos que ya no le gustaban en la versión restaurada como un tipo de firma escondida del director convertido en restaurador.

Recordó su primer encuentro con Langlois en los años 50, y contó a modo de anécdota lo desconectado de la realidad que estaba el gran coleccionista. Al final de la entrevista habló de su sorpresa al recibir el Premio FIAF, ya que se considera como una amateur – aunque ya experimentada – en el ámbito de la restauración, y reconoció que la había conmovido particularmente el significado del galardón en sí, que está hecho de plata recuperada por el laboratorio de la FilMOTECA de la UNAM en México. Para ella, esta "joya profesional" es el trofeo más importante que haya recibido en su vida.