

Je meurs, moi non plus

Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda

Catherine Lemieux Lefebvre

Volume 35, numéro 1, hiver 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84207ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lemieux Lefebvre, C. (2017). Compte rendu de [Je meurs, moi non plus / *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda]. *Ciné-Bulles*, 35(1), 40–45.



Histoires de cinéma **Cléo de 5 à 7** d'Agnès Varda

Je meurs, moi non plus

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Les années 1960 ont été une importante période de remises en question et de changements qui se sont opérés aux quatre coins du globe et ont affecté les sphères sociales, politiques et culturelles. Le cinéma n'a pas été épargné par cette déferlante de bouleversements. Se met en place alors une véritable démocratisation du septième art, désormais plus accessible aux créateurs avides d'images en mouvement. À cette époque, la France devient l'un des premiers bastions de la révolution cinématographique et voit naître plusieurs cinéastes dont les noms résonnent encore parmi les plus grands. Dans cette éclosion d'auteurs¹, fortement masculine, ont également percé quelques figures féminines dont les noms et les réalisations, malheureusement, ont souvent été oubliés ou négligés de l'«histoire de cinéma» au profit de collègues masculins dont la présence a été plus dominante et plus flamboyante (Godard et Truffaut étant les plus illustres de ceux-ci). Parmi elles, Agnès Varda dont l'œuvre et l'influence ont pourtant été considérables.

Née en 1928 à Bruxelles, Varda immigre en France à l'adolescence. Au début des années 1950, elle commence une carrière de photographe au Théâtre national populaire de Paris. Photographe officielle, elle s'occupe de la publicité et des archives, tout en immortalisant les répétitions et les représentations. Elle fait ainsi ses premières armes à titre de créatrice d'images. De la photographie, elle glisse vers le cinéma et réalise, en 1954², un premier long métrage intitulé **La Pointe courte**, qui met en scène Silvia Monfort et le jeune Philippe Noiret dans son premier rôle d'importance. Grâce à ce film, les théoriciens reconnaissent aujourd'hui Varda comme la «marraine» de la Nouvelle Vague française. Si la cinéaste et certaines de ses réalisations s'inscrivent dans cette école de pensée, il faut souligner qu'il existait au sein du groupe une scission qui le divisait géographiquement, mais aussi par leur conception du cinéma. Une distinction s'est ainsi établie entre les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma*, qui travaillaient sur la rive droite de Paris, et ceux de la «rive gauche». À ce groupe appartenaient, entre autres, Chris Marker, Alain Resnais et Agnès Varda.

L'un des films de Varda les plus fortement ancrés dans le sillon esthétique et thématique de la Nouvelle Vague est sans l'ombre d'un doute **Cléo de 5 à 7**. C'est avec ce deuxième

long métrage de fiction que la réalisatrice confirme sa reconnaissance dans le milieu du cinéma d'auteur. En lice pour la Palme d'or à Cannes en 1962, le film embrasse pleinement la mouvance artistique adoptée par la jeunesse créatrice, tout en développant une singularité qui le détache des œuvres phares réalisées par les «Jeunes Turcs» du courant. Scénariste et réalisatrice, Agnès Varda intègre à même son récit une pensée féministe souvent absente des films de ses collègues. Elle incorpore ainsi une réflexion sur la question de la

L'un des films de Varda les plus fortement ancrés dans le sillon esthétique et thématique de la Nouvelle Vague est sans l'ombre d'un doute **Cléo de 5 à 7**. C'est avec ce deuxième long métrage de fiction que la réalisatrice confirme sa reconnaissance dans le milieu du cinéma d'auteur. En lice pour la Palme d'or à Cannes en 1962, le film embrasse pleinement la mouvance artistique adoptée par la jeunesse créatrice, tout en développant une singularité qui le détache des œuvres phares réalisées par les «Jeunes Turcs» du courant. Scénariste et réalisatrice, Agnès Varda intègre à même son récit une pensée féministe souvent absente des films de ses collègues. Elle incorpore ainsi une réflexion sur la question de la beauté, mais aussi sur le rapport à l'image, au corps féminin et aux jeux des apparences. Le discours féministe mis de l'avant par la cinéaste est par ailleurs intrinsèquement lié à la structure du film.

beauté, mais aussi sur le rapport à l'image, au corps féminin et aux jeux des apparences. Le discours féministe mis de l'avant par la cinéaste est par ailleurs intrinsèquement lié à la structure du film.

Cléo, une chanteuse de variétés, redoute avec angoisse 19h, heure fatidique à laquelle elle pourra enfin obtenir de son médecin les résultats de prélèvements effectués quelque temps plus tôt. Inquiète et persuadée d'être gravement affectée d'une maladie au ventre — le cancer ne sera directement nommé que par une voyante, mais les pistes sont suffisamment claires pour faire comprendre aux spectateurs qu'il s'agit bien du mal dont pourrait souffrir Cléo —, la jeune femme tente d'occuper les deux heures d'attente restantes. Elle est ainsi tiraillée entre les activités habituelles et les peurs

1. Terme utilisé en référence à la notion mise de l'avant et défendue au sein des *Cahiers du cinéma*.

2. Les sources ne s'entendant pas, 1955 est également mentionné.

irrationnelles qui l'assaillent, à la limite de l'hypocondrie, et qui lui rappellent constamment la perspective d'une possible mort. Lorsque questionnée sur le thème de son film, Agnès Varda répond : « C'est un film sur la peur de la mort. Je voulais que l'on sente l'émotion. Parfois, ça se précipite, parfois, ça se calme. J'avais cette volonté de glisser d'une ambiance à l'autre³. » La réalisatrice développe une rythmique spécifique construite par son histoire même, mais aussi par son utilisation de la matière audiovisuelle.

Le film de Varda se déroule en temps réel, débutant à 17 h par une visite de la chanteuse chez la tireuse de cartes. Le spectateur suit le personnage au fil du temps qui s'égrène jusqu'à 18 h 30, alors qu'elle obtient finalement les résultats des tests de son médecin. Le film est divisé en chapitres, qui présentent la succession des diverses scènes et qui sont identifiés par

un titre précisant l'heure et parfois les personnages qui seront impliqués (le premier porte le titre « Chapitre 1 CLÉO de 17 h 05 à 17 h 08 »). Le récit suit Cléo dans ses activités et ses déplacements à travers la ville. Le long métrage en est donc un de l'espace et du temps, car il s'inscrit dans un rapport temporel et géographique particulier et réaliste. Ainsi, un spectateur averti peut suivre le parcours physique du personnage dans Paris et en reconnaître les différents lieux. À travers les déambulations spatiotemporelles de la jeune femme, le public est témoin de l'évolution du personnage, de sa métamorphose, et ce, grâce à la succession « réelle » de tous les instants vécus par Cléo, qui ont été recréés avec rigueur par Varda.

D'une durée de 90 minutes, **Cléo de 5 à 7** se divise en deux parties presque égales, la première mettant en scène une Cléo objet des regards et la seconde inversant les rôles : de regardée, Cléo devient regardante. D'abord observée par les autres, mais aussi par elle-même, se concentrant avec narcis-

3. REGNIER, Isabelle. « Trois extraits de **Cléo de 5 à 7**, commentés par Agnès Varda », *Le Monde.fr*, 18 mars 2014.

Nouvelle(s) vague(s)

Le 3 octobre 1957, *L'Express* publie un article de Françoise Giroud qui relève l'animation de la jeunesse en France : « La Nouvelle Vague arrive. » Ce titre est repris un an plus tard par un journaliste qui l'applique cette fois aux jeunes cinéastes qui se réapproprient le septième art. L'expression perdure et est intrinsèquement associée à la période de révolution cinématographique qui a marqué la fin des années 1950 et le début des années 1960, en France.

Avides cinéphiles fréquentant la Cinémathèque française et les grands maîtres hollywoodiens, les jeunes réalisateurs — dont plusieurs associés aux *Cahiers du cinéma* — montent aux barricades afin de dénoncer le « cinéma de papa » qui formate et alourdit la production française d'alors, inaccessible auparavant aux nouveaux venus. Plus qu'une question idéologique, cette révolution est aussi rendue possible par une évolution technique : caméra légère permettant de sortir dans la rue, pellicule plus sensible pour filmer en éclairage naturel et enregistreur portable pour capter le son synchrone. Les cinéastes de la Nouvelle Vague brisent les codes classiques de l'image, du son et du montage (donnant, entre autres, naissance au *jump cut*). Il y a, dans leurs réalisations, une volonté d'immédiateté, d'actualité et de simplicité perceptible dans le déroulement des tournages autant que dans les thématiques abordées, car les « grands sujets [...] sont remplacés par des anecdotes quotidiennes,

mettant en scène des jeunes dont les amours, les rapports au monde et aux autres n'ont plus rien à voir avec le symbolisme empesé de la qualité française »¹.

Période féconde, mais éphémère, la Nouvelle Vague, qui a vu le jour vers 1958, s'essouffle et s'éteint lentement en 1964-1965, seulement six ans après ses débuts explosifs. Bien que l'existence de ce mouvement paraisse brève, il ne faut pas négliger son impact et son influence encore prégnante sur le cinéma jusqu'à aujourd'hui. Si l'expression « Nouvelle Vague » reste principalement attachée à la France, il s'est développé en périphérie de l'Hexagone une cinématographie profondément ancrée dans les valeurs de renouveau propres à cette époque socio-politico-historique. Le monde verra ainsi naître le cinéma direct au Canada et aux États-Unis, où croît aussi le nouveau cinéma américain (New Hollywood), le Cinema Nuovo italien, le jeune cinéma suédois, l'école de Barcelone en Espagne, le nouveau cinéma allemand (Neuer ou Junger Deutscher Film), le *Free Cinema* britannique, les cinémas nationaux d'Europe de l'Est et du Japon, ainsi qu'une cinématographie émergente, dont l'important Cinema Novo brésilien. (Catherine Lemieux Lefebvre) 

1. « La Nouvelle Vague française » dans *CinémAction: Histoire du cinéma*, n° 73, 4^e trimestre 1994, p. 131.

sisme sur son apparence et sa beauté, la jeune femme se ferme à ce qui se déroule autour d'elle. Agnès Varda élabore des compositions complexes qui intègrent des miroirs et d'autres surfaces réfléchissantes (vitrines de magasins, de cafés, etc.). La cinéaste peut ainsi démultiplier le cadre — le cadre dans le cadre, de même que les miroirs qui se font face et se dédoublent à l'infini — et par le fait même, le reflet de Cléo en autant d'images où se dévoile l'égoïsme appuyé du personnage. Dans cette première moitié, Cléo s'acquitte avec soin de son rôle féminin, envoûte les hommes par sa grâce et son caractère bon enfant. Toutefois, dès que transparaissent ses angoisses et ses changements d'humeur, elle devient « capricieuse ». C'est lors de la répétition avec son auteur-compositeur (interprété par Michel Legrand, qui signe également la musique du film) que se rompt le jeu des apparences; Cléo la-femme-de-spectacle laisse place à une femme inquiète et troublée qui cherche un nouveau rapport interrelationnel. Abandonnant ses vêtements d'apparat pour la sobriété d'une petite robe noire, elle arrache la perruque blonde qui recouvrait sa blondeur naturelle. Symbole explicite, elle quitte le costume et la performance, rappelant les paroles d'une chanson amorcée plus tôt: « Il y a une femme, il y a dix femmes, il y a mille femmes en moi. »

La deuxième partie du film révèle une Cléo observatrice qui, sans s'oublier entièrement, se tourne vers les autres pour mieux comprendre la place qu'elle occupe. Les pensées de la jeune femme, présentées en narration, confirment ce renversement: « Depuis toujours, je pense que tout le monde me regarde, et moi, je ne regarde personne que moi. » Ce brusque changement d'attitude s'explique par les intentions et le message que souhaitait transmettre Agnès Varda: « Pour moi, le premier acte féministe, c'est de lever les yeux de son nombril ou de sa cuisine et de se mettre à regarder autour de soi⁴. » Toujours sujette aux craintes intimes qui l'habitent, Cléo décuple cette peur par ce qu'elle découvre hors d'elle-même, effrayée; par exemple, par les amuseurs publics et de nouvelles superstitions. Elle entreprend malgré tout un inhabituel apprentissage de soi. C'est également par cette ouverture qu'elle peut désormais capter des bribes des conversations de ceux qui l'entourent: l'Algérie, la musique (la sienne) trop forte et qui dérange, le surréalisme, les souvenirs... Autant de sujets apparemment éloignés d'elle, mais qui lui permettront toutefois de saisir le prénom de Dorothée, une amie que Cléo choisit de rejoindre à l'atelier où elle pose comme modèle. Dorothée personnifie une forme de libération vis-à-vis des contraintes et des jugements qui sont imposés aux corps des femmes. Cette incarnation s'oppose aux perceptions pudiques de Cléo vis-à-vis de sa propre nudité. Au contact de cette amie de longue date, la protagoniste abandonne un peu plus



4. BLOTTIÈRE, Mathilde. « Vague », *Télérama.fr*, 24 mars 2014.

l'artificialité de son personnage pour dévoiler ses inquiétudes. Pour la première fois, elle peut parler de sa maladie et trouver une source de réconfort absente chez Angèle, son assistante. Grâce à Dorothée, qui lui suggère d'aller au parc Montsouris, Cléo amorce inconsciemment les dernières étapes qui complèteront sa transfiguration, alors qu'elle rencontrera Antoine, un soldat français.

Si Dorothée représente un rapport au physique et à la corporalité, Antoine, lui, touche un aspect plus social, émotionnel et psychologique de la psyché de Cléo. Ce dernier joue un rôle central dans le récit, qui ouvre une autre façon d'envisager l'amour et devient le moteur d'un discours engagé. Si l'amour et les relations hommes femmes sont au cœur des films de la Nouvelle Vague, Agnès Varda amène à cette thématique une perspective féminine qui aborde avec nuances les questions interrelationnelles. Lorsque Cléo — pour Cléopâtre — rencontre Antoine, on ne peut faire fi du clin d'œil au mythique couple historique et littéraire (le titre du 13^e et dernier chapitre, le plus long, ne rappelle-t-il pas le titre inversé de la pièce de Shakespeare⁵?). La nature de leurs sentiments se clarifie et se complexifie tout à la fois, car s'ils ne se connaissent pas, il se développe entre eux un amour fraternel, complice et intense qui dépasse la simple pulsion charnelle. Plus encore qu'avec Dorothée, c'est devant Antoine que Cléo se dévoilera, révélant jusqu'à son identité véritable qu'ignorait encore le spectateur. De Cléo, elle devient Florence. « Et pour la première fois dans le film, Cléo parle ouvertement à un étranger qui n'a apparemment aucune idée de qui elle est. Leur anonymat réciproque facilite l'échange de confidences, parfois plus compliqué quand on se connaît⁶. » Ainsi, les deux personnages se révèlent mutuellement, exposant leurs peurs respectives : pour Florence, le cancer et la mort ; pour Antoine, la guerre et la mort.

Le thème de la guerre, apporté par Antoine, permet à Varda de se distinguer d'une lame de fond observée chez les réalisateurs de la Nouvelle Vague ; en effet, elle n'hésite pas à aborder des thématiques lourdes et à intégrer un sous-texte qui s'éloigne du caractère souvent anecdotique mis de l'avant dans d'autres films de ce courant. Si l'arrivée du soldat lui donne l'occasion d'exprimer plus directement un message pacifiste, elle avait déjà commencé à inscrire le conflit dans la vie de Cléo. Durant un premier trajet en taxi, la radio diffusait un réel bulletin d'informations mentionnant des manifestations antifrançaises en Algérie et le procès du commandant Robin. S'il s'agit des premières évocations du conflit, une autre référence y est faite par deux clients lors du passage de Cléo au restaurant. Au début des années 1960, la France s'est

déjà enlisée depuis plusieurs années dans la Guerre d'Algérie. L'affrontement s'étire et les nouvelles du front font les manchettes au côté du sport et de l'état de santé d'Édith Piaf. La population française ne saisit pas les rouages politiques sous-jacents et cette guerre semble de plus en plus vaine. La présence d'Antoine recentre le caractère engagé du film, tout en détournant une fois pour toutes la nature introvertie de Cléo, qui s'ouvre à la valeur des sentiments véritables et se conscientise. Les paroles du soldat laissent poindre l'idée romantique de mourir d'amour plutôt que par l'absurdité des armes⁷. En 2014, Agnès Varda confirmait de nouveau l'injustice « d'être obligé de faire une guerre qu'on ne comprend pas »⁸. Forte de son expérience documentaire (en 1961, elle a déjà réalisé trois courts métrages de ce type), Varda intègre à la fiction une critique sociopolitique qui fait de **Cléo de 5 à 7** plus qu'un portrait de femme, une juste esquisse de la France des années 1960.

Au moment de réaliser **Cléo...**, Varda a affirmé n'avoir visionné qu'une dizaine de films. Elle s'éloigne en cela des Truffaut, Godard et autres cinéastes cinéphiles ayant grandi dans les ciné-clubs et dont les œuvres sont teintées de références au cinéma de maîtres hollywoodiens comme Ford, Welles et Hitchcock, pour ne nommer qu'eux. N'embrassant pas véritablement cette tendance, Varda a plutôt puisé du côté de sa formation de photographe, à laquelle s'ajoute son expérience documentaire. Avec acuité, la réalisatrice manie la composition du cadre, conférant à chaque photogramme une construction des lignes et de la perspective qui tient de la photographie. Mais elle exploite aussi pleinement l'image en mouvement, propre au cinéma. La caméra effectue en effet des déplacements dont le rythme colle aux scènes filmées : elle crée ainsi une fluidité aqueuse dans la scène du magasin de chapeau ou encore une grande spontanéité du regard dans les scènes de marche tournées en caméra subjective. À cette caméra mobile s'ajoutent les déplacements à l'intérieur du cadre (mouvements internes), qu'il s'agisse de ceux des personnages ou de leur gestuelle, mais aussi de l'agitation des rues de Paris et des figurants qui habitent cet espace. Alimentée par son intérêt pour le documentaire, Varda en épouse sporadiquement le style et part à la rencontre des citoyens. Au plus près d'eux, la caméra capte les visages, les gestes, les attentes et les regards ; elle recense les conversations, les expressions et les préoccupations. Que ce soit les images saisies au détour d'une ballade en taxi ou lors des déambulations de Cléo dont la caméra adopte le point de vue, la cinéaste fait de certains passages de **Cléo de 5 à 7** de véritables documents ethnographiques. Pour Varda, la fiction permet une forme

5. « CLÉO ET ANTOINE » pour *Antoine et Cléopâtre*.

6. UNGAR, Steven. *Cléo de 5 à 7 de Agnès Varda*, Paris, G3J Éditeur, 2013, p. 103-104.

7. « Si vous étiez avec moi en Algérie, vous auriez tout le temps peur [...] Moi, c'est plutôt mourir pour rien qui me désole. Donner sa vie à la guerre c'est un peu triste, j'aurais mieux aimé la donner à une femme. Mourir d'amour. »

8. REGNIER, Isabelle. *Op. cit.*



Agnès Varda (assise au centre) lors du tournage — Photo: Raymond Cauchetier/coll. Cinémathèque québécoise

d'ouverture, en dehors des enclaves codifiées, offrant une perspective «documentaristante».

La création de **Cléo de 5 à 7** est mue par les possibilités nées de révolutions techniques — la caméra synchrone son-image — permettant d'arpenter les rues sans entraves, à la recherche du vrai. Varda adopte ainsi la modernité stylistique qui rompt avec les canons classiques. Le film ose plusieurs esthétiques par les variations de la mise en scène, qui passe d'une théâtralité en phase avec l'évolution du personnage à une approche plus réaliste. La cinéaste utilise le *jump cut* pour dynamiser certains déplacements de sa protagoniste. Elle répète un plan à plusieurs reprises pour mettre l'accent sur l'émotion de Cléo, mais aussi pour la faire ressentir au spectateur par l'image. Libéré des conventions, le film alterne noir et blanc et couleur sans forcément associer le premier à l'idée du passé ou du souvenir, mais en fait plutôt un usage aléatoire qui ne saisit en couleur que les cartes de tarot et les mains qui s'agitent autour d'elles, lors de l'ouverture. Le film s'inscrit dans la volonté de brièveté et de spontanéité propre à la Nouvelle Vague, mais l'équipe suit également un modèle de tournage inhabituel: celui-ci fut réalisé en une seule journée, le 21 juin 1961, et respecte l'ordre du scénario. Plusieurs scènes seront d'ailleurs enregistrées à l'heure correspondant à celle du récit.

Par l'attention portée à la composition des images et à la mise en scène, **Cléo de 5 à 7** est alimenté de ces moments magiques de cinéma naissant de la justesse d'exécution et de leur puissance significative. Ces instants peuvent sembler banals, mais enrichissent la structure complexe et les niveaux de compréhension du film. Un passage incontournable du chapitre final («Cléo et Antoine de 18h 15 à 18h 30»), qui se déroule dans un autobus, appartient à ces moments dont la brièveté n'amoindrit aucunement l'importance du souvenir et de l'impression que l'on en garde. Cléo, une fleur offerte par Antoine à la main, repousse derrière son oreille ses mèches de cheveux rebelles agitées par le vent; ce geste en apparence banal laisse pourtant transparaître l'authenticité de Florence, qui quitte définitivement le maniérisme théâtral de Cléo. Bien que sorti il y a plus de 50 ans, **Cléo de 5 à 7** est un classique indémodable qui, selon le critique Roger Ebert, demeure «d'une modernité saisissable⁹» malgré le passage du temps qui paraît l'avoir épargné mieux que certains films de la même période. Véritable polaroid de la France de 1961, l'œuvre de Varda a réussi le difficile pari du temps et parvient toujours à toucher l'esprit du spectateur contemporain qui perçoit en **Cléo...** une sensibilité intemporelle et universelle. 

9. Adaptation et traduction d'un passage d'une critique publiée en ligne par Ebert le 26 août 2012 sur le site de l'auteur: <http://www.rogerebert.com>.