



Fiche technique	1
Réalisatrice Agnès Varda, la femme sur la route...	2
Genèse Tourner au cœur de la vie	4
Acteurs Copier la vie	6
Découpage narratif	7
Récit Le métronome et le violon	8
Mise en scène De la coquetterie à l'angoisse	10
Séquence La douleur mise à nu	14
Motifs Filmer la peur	16
Décor La forme d'une ville : Paris, été 61	18
Échos Portrait(s) de femme(s)	19
Document Le plan de travail	20

● Rédacteur du dossier

Titulaire d'un doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Bernard Bastide est enseignant-chercheur en histoire du cinéma. Il a rencontré Agnès Varda en 1985 sur le tournage de *Sans toit ni loi* et est devenu son assistant de 1993 à 1999. Il lui a consacré de nombreux travaux : une thèse (sur *Cléo de 5 à 7*), des publications personnelles (*Les Cent et une nuits d'Agnès Varda*) et collectives (*Agnès Varda : le cinéma et au-delà*), un livret pédagogique (*Les Plages d'Agnès*) ainsi que divers articles parus dans *Études cinématographiques*, *Les Cahiers de la cinémathèque*, *303*, etc.

Par la rédaction de livrets et/ou l'animation de sessions de formation, Bernard Bastide a accompagné plusieurs films inscrits dans les dispositifs d'éducation à l'image, notamment *Le Grand Voyage* d'Ismaël Ferroukhi, *Les Citronniers* d'Eran Riklis, *Les Plages d'Agnès* et *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

Agnès Varda © succession Varda



● Générique

CLÉO DE 5 À 7

France | 1962 | 1h 30

Réalisation

Agnès Varda

Assistants réal.

Bernard Toublanc-Michel

Marin Karmitz

Photographie

Jean Rabier

Son

Jean Labussière

Décors

Bernard Evein

Musique

Michel Legrand

Chansons

Agnès Varda

Michel Legrand

Montage

Janine Verneau

Costumes

Alyette Samazeuilh

Photographe de plateau

Liliane de Kermadec

Production

Rome-Paris Films

(Georges de Beauregard –

Carlo Ponti)

Distribution

Ciné-Tamaris

Format

1,66, couleur et N&B

Sortie

11 avril 1962 (France)

Interprétation

Corinne Marchand

Cléo Victoire

Antoine Bourseiller

Antoine, le soldat

Dominique Davray

Angèle, la gouvernante

Dorothee Blanck

Dorothee, la modèle

José Luis de Vilallonga

L'amant

Michel Legrand

Bob, le musicien

Serge Korber

Maurice, dit Plumitif

Loye Payen

Irma, la cartomancienne

Le film dans le film

Jean-Luc Godard

Le jeune homme aux

lunettes noires

Anna Karina

La fiancée blanche

Émilienne Caille

La fiancée noire

Eddie Constantine

L'arroseur

Sami Frey

Le croque-mort

Danièle Delorme

La marchande de fleurs

Yves Robert

Le vendeur de mouchoirs

Jean-Claude Brialy

L'infirmier

Alan Scott

Le marin

● Synopsis

Cléo Victoire, une jeune et belle chanteuse, attend avec anxiété les résultats d'une analyse médicale. Elle se rend chez Mme Irma, la cartomancienne, et tire une mauvaise carte. Mais Cléo ne s'avoue pas vaincue : elle musarde rue de Rivoli, entre dans un café, achète un nouveau chapeau et rentre chez elle en compagnie d'Angèle, sa gouvernante. José, son amant, lui rend une visite furtive. Puis arrivent son musicien et son parolier, venus répéter ses nouvelles chansons. L'interprétation de « Sans toi » provoque en elle un électrochoc. Après avoir arraché sa perruque blonde et revêtu une petite robe noire, elle descend dans la rue et commence à observer le monde qui l'entoure. Au Dôme, elle est déçue de constater que personne n'écoute sa chanson sur le juke-box. Dans un atelier de peinture, elle retrouve son amie Dorothee, modèle, et l'aide à convoier la copie d'un film dans un cinéma de quartier. Elle y visionne un court métrage burlesque : un homme s'aperçoit que c'est à cause de ses lunettes teintées qu'il voyait tout en noir. Cléo raccompagne son amie Dorothee en taxi, puis part se promener dans le parc Montsouris. Près de la cascade, elle fait la connaissance d'Antoine, un jeune militaire en permission de la guerre d'Algérie. Grisée par ses paroles, elle accepte sa compagnie. Ensemble, ils prennent un bus qui les amène à la Pitié-Salpêtrière. Là, le médecin indique à Cléo qu'elle va commencer un traitement dès le lendemain. Mais l'information ne semble pas l'affecter : grâce à Antoine, Cléo est parvenue à conjurer sa peur.



Réalisatrice

Agnès Varda, la femme sur la route...¹

Quand je pense à Agnès Varda cinéaste, c'est l'image d'une femme marchant sur la route qui s'impose à moi. Une route longue de soixante-quinze ans de cinéma, balisée par deux bornes-repères d'une création féconde et protéiforme qui navigue entre récit classique et patchwork kitsch.

À une extrémité de la route, on trouve la blonde Cléo, héroïne de *Cléo de 5 à 7*, marcheuse des villes, effectuant à travers les rues de Paris un voyage vers son destin. Poupée de luxe, offerte à la convoitise des hommes, Cléo la chanteuse en a assez d'être une déesse sans consistance, une apparence vaine. L'imminence du danger, la peur d'abriter en son sein un cancer qui la ronge, la métamorphose en une autre femme. Dans un geste à la fois théâtral et pour la première fois vraiment sincère, elle arrache sa perruque et s'échappe, envoyant au diable musiciens, servante et amant. Cléo va vers la lumière et s'ouvre au monde. Devenue un être pensant, elle prend le temps d'écouter ce troufion beau parleur et joli cœur qui lui apprend que la vie n'est pas si moche à condition de savoir la regarder.

À l'autre extrémité de la route, on trouve Mona, la vagabonde de *Sans toit ni loi*, marcheuse des champs, image en kaléidoscope d'une marginale qui a refusé d'emboîter le pas à la société de consommation. « Une jeune fille errante meurt de froid : c'est un fait d'hiver », écrivait Varda. C'est aussi le point de départ de son film sec, hiératique et digne comme les ceps des vignes languedociennes qui lui ont servi de décor. Une fois lancée la machine à remonter le temps, nous découvrons peu à peu Mona, ce « miroir qu'on promène le long d'un chemin » et qui reflète ceux qui l'ont un jour croisée. Parfois généreux, d'autres fois radins, serviables mais jusqu'à un certain point, désintéressés, mais jusqu'où ? Leurs témoignages, mis bout à bout, s'efforcent de recomposer l'image de cette morte de froid, SDF avant l'heure. À l'arrivée, pourtant, quelque chose nous échappe. On ne saura jamais qui était vraiment Mona, partie en emportant son secret. Varda est comme ça : elle a toujours eu le goût des puzzles auxquels il manque une pièce.

● La femme de nulle part

Ni Cléo, ni Mona, Agnès Varda (1928-2019) est une « femme de nulle part », surgie comme un météorite dans le ciel du cinéma français, un beau jour de l'été 1954. La photographe du Théâtre national populaire avait envie d'ajouter des mots dits à haute voix sur ses images muettes. Se souvenant de ses lectures (*Les Palmiers sauvages* de William Faulkner) et du décor de son adolescence (la ville de Sète), la cinéaste donnera *La Pointe courte*, portrait mêlé d'un couple en crise et d'une communauté de pêcheurs à l'activité menacée. Un essai de « film à lire », dira Varda dans sa présentation ; un film « libre et pur », écrira André Bazin qui le montrera à Cannes ; « le premier son de cloche d'un immense carillon », prophétisera le critique Jean de Baroncelli.

Lorsque le carillon résonnera de toutes ses notes, baptisées Truffaut, Chabrol, Godard et Rohmer, Agnès Varda copinera furtivement avec cette Nouvelle Vague, seule fille dans cette bande de garçons. « Tous derrière, tous derrière... », comme chantait son compatriote Brassens. Et elle devant ! Pour avoir été cette hirondelle qui annonçait le printemps du cinéma français, certains l'affubleront du titre de « mère », puis de « grand-mère de la Nouvelle Vague », d'autres du titre de chef de file d'une « Rive gauche » qui réunirait Alain Resnais, Chris Marker et Armand Gatti. Mais, inclassable parmi les inclassables, marginale s'il en est, Varda ne sera jamais là où on l'attendait. La grand-mère ne sera jamais la mamie gâteau de la profession, ni le chef de file d'aucun groupe. La pérennité de son œuvre, il faut la chercher ailleurs. Peut-être dans le simple constat qu'aujourd'hui, quand une femme sort un film, on parle de l'œuvre elle-même et non du fait que c'est une femme qui l'a réalisée.

Faisant fi des modes et des courants dominants, Varda a toujours alterné films nés d'une inspiration personnelle (*L'Opéra-Mouffe*) et films de commande (*Du côté de la côte*, *T'as de beaux escaliers... tu sais*), courts et longs métrages, œuvres de télévision (*Nausicaa*, *L'Univers de Jacques Demy*) et de cinéma, avec des durées variant entre une minute (la série *Une minute pour une image*) et près de deux heures (*Lions Love*), nourrissant ses fictions d'une observation aiguë

¹ Ce texte est repris du catalogue du Festival international du film de la Rochelle 1998 et a été actualisé par l'auteur pour ce dossier.



des êtres (*Sans toit ni loi*), bâtissant des documentaires subjectifs (*Daguerréotypes*, *Ulysse*) avec le même soin artisanal que ses fictions (*Le Bonheur*, *Kung-fu Master*), posant sur les « gens de peu » et les marginaux un regard toujours bienveillant mais jamais condescendant (*Les Glaneurs et la Glaneuse*).

● Le choix de l'autoproduction

La force de Varda aura aussi été de comprendre très tôt que l'indépendance artistique passe par l'autonomie financière. Nécessité faisant loi, *La Pointe courte* est financé par Tamaris-Films, une coopérative créée pour l'occasion avec les salaires des comédiens et techniciens du film en participation. Et si Pierre Braunberger, Anatole Dauman, Georges de Beauregard et Mag Bodard produisent ses films au début des années 1960, Varda s'échappe bientôt vers d'autres rivages moins balisés. Elle crée sa propre structure, Ciné-Tamaris, une société de production avec salles de montage, bureaux lumineux... et chats ronflant sur les ordinateurs ! C'est la « fabrique Varda » (selon l'expression du critique Jean-Michel Frodon), un artisanat cinématographique où — à l'heure de la mondialisation — le « fait main » et le « fait maison » s'entêtent à perdurer, contre vents et marées.

Liberté, subjectivité, diversité semblent donc les maîtres-mots d'une œuvre vagabonde qui conduira Agnès Varda sur les routes de Cuba (*Salut les Cubains*), de Californie (*Uncle Yanco*, *Lions Love*)... ou de France ! Liberté de ce regard frondeur et d'une acuité jamais émoussée qui esquissera quelques-uns des plus beaux portraits de femmes du cinéma français : Elle dans *La Pointe courte*, Cléo dans *Cléo de 5 à 7*, Elsa Triolet dans *Elsa la rose*, Pomme et Suzanne dans *L'une chante, l'autre pas*, Mona dans *Sans toit ni loi*, Jane Birkin dans *Jane B. par Agnès V.*

Subjectivité d'une femme qui parvient, sans impudeur, à parler de la grossesse (*L'Opéra-Mouffe*), de l'adultère (*Le Bonheur*), de la complexité des rapports amoureux (*Les Créatures*), puis évoque Jacques Demy, l'homme de sa vie, au fil d'une trilogie amoureuse qui va de *Jacquot de Nantes* à



L'Univers de Jacques Demy, en passant par *Les demoiselles ont eu 25 ans*. Diversité enfin de cette trentaine de films dont aucun ne ressemble au précédent, mais qu'unit un même regard porté sur le monde et les êtres qui le peuplent.

● Une jeune plasticienne

Désireuse d'investir de nouveaux territoires et de renouer avec la liberté créative de ses débuts, Agnès Varda inaugure, en 2003 une carrière de plasticienne. « La vieille cinéaste se transformait en jeune plasticienne », dit-elle dans *Les Plages d'Agnès*. Deux étapes importantes ont marqué cette nouvelle « carrière ». La première, *Patatutopia*, a été présentée en 2003, à la Biennale de Venise. Ses trois grands écrans montrant des pommes de terre en germination sont, pour elle, une façon de rendre hommage aux triptyques anciens de la peinture flamande, qu'elle aime tant. La seconde, *L'Île et Elle*, présentée à la Fondation Cartier (Paris) en 2006, est une façon de redéployer, sous d'autres formes et avec un rapport différent au public, des déclinaisons de son travail de cinéaste, articulées autour du thème de l'île.

Quand je pense à Agnès Varda, je vois une femme qui n'a jamais cessé d'avancer, de chercher, de se remettre en question. Agnès Varda ou le mouvement perpétuel.



Liliane de Kermadec © succession Varda

Genèse

Tourner au cœur de la vie

En 1959-1960, Agnès Varda écrit et repère un projet de long métrage en couleur intitulé *La Mélangite*¹. L'histoire sentimentale d'un jeune mythomane qui partagerait son temps entre Sète et Venise et serait interprété par cinq comédiens successifs. Plusieurs productions vont s'intéresser à ce projet ambitieux avant d'y renoncer, faute d'avoir pu en réunir le financement.

Le producteur Georges de Beauregard — que Varda a rencontré à cette occasion — se déclare néanmoins prêt à financer un autre projet d'elle, à condition que ce soit « un petit film en noir et blanc qui ne coûte pas plus de 32 millions »². La cinéaste prend le contrepied du précédent projet : son film se déroulera à Paris, en une seule journée. « Je me suis attachée à l'action réelle, au trajet réel, à la géographie réelle », dira-t-elle³.

● Une chanteuse apeurée

Mais qui placer au centre de son récit ? « À un moment, j'ai même cru que le héros serait un garçon », confiait la cinéaste en 1962⁴. Finalement, elle opte pour une jeune chanteuse, belle et coquette. Pourquoi une chanteuse ? Agnès Varda n'a jamais caché son admiration pour la chanson populaire en général et pour Édith Piaf en particulier. « J'ai adoré sa voix. Et ma mère, qui était une femme assez puritaine, nous parlait d'Édith Piaf comme de quelqu'un qui avait une grande âme. » Dans son cahier préparatoire au film, sous l'intitulé « Penser à », Agnès Varda a listé une dizaine de chanteuses, principalement des chanteuses réalistes : Pia Colombo, Cora Vaucaire, Zizi Jeanmaire ou Juliette Gréco.

Une autre artiste est explicitement citée par Antoine

dans les dialogues du film : Cléo de Mérode. « Pas tant une chanteuse qu'une demi-mondaine. Une de ces cocottes qui ont affolé nos grands-pères. » D'ascendance noble, formée à l'école de danse de l'Opéra de Paris, elle devint, grâce à ses « danses javanaises », l'une des plus célèbres danseuses de la Belle Époque. Une renommée qu'elle devait moins à ses talents artistiques — très limités au dire de ses contemporains — qu'à ses nombreux et célèbres soupirants, entre autres le roi Léopold II de Belgique. Femme sensuelle entretenue par son riche amant et vêtue d'un déshabillé en plumes, Cléo réactive le souvenir de cette cocotte fameuse.

Quel sentiment dominera le film ? La peur. Une peur incontrôlable et diffuse que la capitale a inspirée à la jeune provinciale lors de son arrivée à Paris, à la fin des années 1940. Paris sera donc vu par quelqu'un qui a un regard spécial, comme déformé par son état. Alors que *L'Opéra-Mouffe* était le « carnet de notes d'une femme enceinte », *Cléo de 5 à 7* sera le journal de bord d'une jeune femme atteinte d'un cancer et promise à la mort.

● Sources picturales

Pour nourrir son scénario, Varda puise dans sa mémoire affective, constituée principalement d'art plastique et de littérature. Ancienne élève de l'École du Louvre, elle a toujours considéré la peinture comme incitation à une rêverie créative. Lors de l'écriture de *Cléo*, une image revient en boucle : celle d'une jeune femme blonde et lascive, étreinte par un squelette, inspirée par une œuvre du peintre allemand Hans Baldung Grien (1484 env.-1545). Élève de Dürer, il fut l'un des premiers illustrateurs d'un thème novateur qui deviendra bientôt familier, le mariage contre nature d'Éros et Thanatos. Une iconographie que certains historiens de l'art associent aux épidémies de peste, d'autres aux violences et tortures provoquées par la Réforme. Pour traduire à l'écran la peur du

cancer et de la mort qui ronge Cléo, Varda va donc s'inspirer de ce thème allégorique, maintes fois illustré par l'artiste.

Un autre peintre servira, dans une moindre mesure, de source d'inspiration au personnage de Cléo : Leonor Fini. Dans ses notes préparatoires, Agnès Varda note en effet : « Chez Cléo. Sa chambre façon Leonor Fini + comme chez moi, colliers, plumes, etc. » Italienne née à Buenos Aires et installée à Paris, proche des surréalistes, Leonor Fini mena une double carrière de peintre et de décoratrice de théâtre. Agnès Varda puise dans ses œuvres picturales non seulement le décor théâtral de la chambre de Cléo, mais aussi l'idée de ce déshabillé somptueux et vapoureux dans lequel elle se drape en arrivant dans son atelier. Un déshabillé qui donne à Cléo l'image d'une « vamp dans son boudoir », comme l'écrira Varda dans ses notes.

● Sources littéraires

Côté littérature, les références abondent aussi. Des réminiscences de *Jacques le Fataliste et son maître*, le roman de Diderot, donneront au film sa colonne vertébrale : l'idée d'une traversée de Paris. Dans *Cléo de 5 à 7*, Jacques et son maître sont devenus Angèle, la servante fataliste, flanquée de sa maîtresse, la chanteuse Cléo. Quant à l'errance des deux hommes, elle est devenue un trajet délimité dans le Paris un rien surréaliste des années 1960, celui de forains avaleurs de grenouilles et d'hercules se perçant le bras. Si le fatalisme de Jacques a fortement inspiré la superstition d'Angèle, le caractère de Cléo ne semble guère avoir été affecté par son « modèle » romanesque.

Pour pallier le manque de fantaisie de Cléo, Varda pense aussi à Rosanette, l'héroïne de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Cléo hérite des crises de larmes à répétition de Rosanette, qui soulignent sa fragilité et son infantilisation, mais plus encore de sa coquetterie exacerbée : déshabillés qu'elle porte volontiers pour recevoir, et surtout un goût immodéré pour les bibelots (colliers, colifichets, bagues). Quant au sentiment de peur, Varda le puise aussi dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke. Dans ce journal intime, à caractère autobiographique, le poète autrichien met en scène un jeune Danois vivant seul à Paris, dans le plus grand dénuement. Lors de ses déambulations dans les rues, il suit des inconnus dont il s'applique à capter les pensées, les préoccupations et les tourments.

● Un tournage heureux

À l'origine, le tournage de *Cléo de 5 à 7* devait débuter en mars 1961, Agnès Varda souhaitant « capter dans Paris ce passage merveilleux de l'hiver au printemps ». La production n'ayant pas réuni le budget nécessaire à la date retenue, il fut repoussé. « J'ai pleuré deux jours ce rendez-vous manqué avec le 21 mars, premier jour du printemps, j'ai pleuré de ne pouvoir filmer les marronniers en fleurs comme des arbres de Noël », écrira Varda⁵. Finalement, le tournage commence le jeudi 1^{er} juin 1961 pour s'achever huit semaines plus tard, fin juillet. À défaut de capter le passage de l'hiver au printemps, il enregistrera celui du printemps à l'été. L'action du film se déroule d'ailleurs explicitement le 21 juin, premier jour de l'été. « Aujourd'hui c'est l'été officiel, c'est Flore ! », s'exclame Antoine.

Varda rêvait aussi d'un tournage « à deux vitesses », isolant d'un côté les scènes « de plateau » et de l'autre celles réalisées dans des conditions proches du reportage comme les plans de Cléo marchant dans Paris. Là aussi, il lui faudra déchanter : impossible à réaliser dans le cadre d'une production répondeant à des normes professionnelles imposées par le CNC. *Cléo* sera donc tourné d'un seul tenant, avec la même équipe, la « bible » du film alignant pas moins de seize techniciens. De la même manière, il ne sera pas tourné en muet, comme le souhaitait Varda à l'origine, mais la plupart du temps en son direct — en fait, chaque fois que

cela était techniquement possible.

La seule singularité de *Cléo* sera d'être entièrement tourné à Paris, en noir et blanc et surtout dans la continuité du scénario, principalement pour des raisons d'économie budgétaire, mais aussi pour faciliter le travail d'interprétation de la comédienne, favoriser sa lente métamorphose.

Pour ce premier tournage qui marque l'entrée de Varda dans la Nouvelle Vague, l'équipe technique est constituée d'un mélange de techniciens familiers des productions Georges de Beauregard et d'autres amenés par Agnès Varda. Dans le premier « camp » se trouve le directeur de la photo Jean Rabier, Bruna Drigo, directrice de production et future Mme de Beauregard et Jean Labussière, l'ingénieur du son. Dans celui de la réalisatrice, plusieurs collaborateurs attirés de Jacques Demy — le compositeur Michel Legrand, le décorateur Bernard Evein, le premier assistant Bernard Toublanc-Michel —, mais aussi la costumière, Alyette Samazeuilh.

Agnès Varda a gardé du tournage de *Cléo* le souvenir d'un moment heureux, entouré des siens. « Beaucoup de lieux étaient très proches de la maison. Jacques [Demy] passait m'embrasser. (...) Je trouvais normal d'être concernée par Cléo en danger de mort tout en me sentant bien vivante avec Jacques et la petite Rosalie. Certains veulent la gloire, l'argent et le bonheur. J'avais le cinéma et l'amour. *What else?* »⁶

1 Mot forgé par Varda en fusionnant « mélange » et « méningite ».

2 *Varda par Agnès*, éd. Cahiers du cinéma, 1994, p. 48.

3 Michel Dancourt, « Agnès Varda : J'ai cherché le temps de la vérité », *Arts* n° 862, 28 mars-3 avril 1962.

4 Jean Collet, « Entretien avec Agnès Varda », *Télérama* n° 641, 29 avril 1962.

5 *Varda par Agnès*, op. cit., p. 53.

6 *Varda par Agnès*, op. cit., p. 53.

● Laisser surgir le réel

La réalisation de *Cléo* reposait sur un scénario très écrit et un plan de travail soigneusement établi. Néanmoins, tout au long du tournage, Agnès Varda s'est attachée à laisser la porte ouverte au surgissement d'éléments inattendus. Nous en avons retenu deux qui nous semblent les plus éclairants pour illustrer la méthode de travail de la cinéaste.

Alors que l'équipe prépare un plan dans la boutique de chapeaux, le premier assistant aperçoit, au loin, rue de Rivoli, le miroitement des casques dorés d'un régiment de cavalerie de la Garde républicaine. Il signale à Varda la possibilité — aussitôt validée — de le faire entrer dans son plan. Résultat : dans le reflet d'un miroir, à côté du visage de Cléo, vient s'incruster l'image aussi fugace qu'inattendue de cavaliers en uniforme et à cheval.

Autre exemple : Cléo sort du Dôme et s'apprête à traverser la place Edgar Quinet, tout en ruminant de noires pensées. Au moment de filmer la scène en caméra cachée, la queue d'un cortège funèbre faisant route à pied vers le cimetière Montparnasse a surgi dans le cadre. À ce moment-là, la cinéaste a fait le choix de continuer la prise de vues. Pour ajouter un élément symbolique de plus à la marche vers la mort de Cléo ? Il n'est pas sûr qu'un spectateur non avisé puisse identifier un cortège funèbre à la première vision. Plus vraisemblablement, il s'agit de tirer profit de ce surgissement de l'inattendu qui soudain emplit le cadre et provoque une sorte de suspension temporelle et d'indécision de la comédienne. Indécision remarquable durant laquelle celle-ci ne se soucie plus de jouer mais se contente de vivre la scène, atteignant d'autant mieux la vérité de son personnage.

Acteurs

Copier la vie

Effectué par la cinéaste, en étroite collaboration avec Bernard Toublanc-Michel, son premier assistant, le casting de *Cléo de 5 à 7* ne suit pas les règles qui d'ordinaire président au choix des interprètes d'un film. Si certains font déjà partie des proches de la cinéaste, d'autres seront repérés lors d'une projection, tandis que d'autres encore seront recrutés lors d'un casting classique (Dominique Davray). Bien que provenant d'univers artistiques hétérogènes (théâtre, cinéma, opérette), tous auront au moins un paramètre en commun. « Ils ressemblent le plus possible aux personnages qu'ils incarnent », dira Varda. « C'est ainsi que Cléo, chanteuse dans le film, est jouée par Corinne Marchand, vedette de l'opérette, ou que le rôle de Bob, le pianiste, est tenu par Michel Legrand. »¹

Début janvier 1961, tandis que Varda met en route la préproduction de *Cléo de 5 à 7*, Jacques Demy présente *Lola*, son premier long métrage, à ses producteurs. Dans une scène de cabaret, on découvre une grande fille blonde et sculpturale, tout de noir vêtue, qui donne la réplique à Anouk Aimée. Son nom : Corinne Marchand. Au cours de la projection, Carlo Ponti, coproducteur de *Cléo de 5 à 7* et découvreur de stars transalpines — dont Sophia Loren —, aurait lancé à la cantonade « Mais la voilà Cléo ! », tout en désignant Corinne Marchand sur l'écran. Peu après, Varda valide la suggestion. Il faut reconnaître que Corinne Marchand offre beaucoup d'atouts au regard du personnage : une beauté classique et une nature foncièrement saine, un visage totalement inconnu au cinéma ainsi qu'une petite expérience du chant lui permettant d'interpréter les chansons du film en playback. Pourtant, sa venue au cinéma a emprunté les chemins de traverse. Formée à l'art dramatique, elle sera tour à tour cover-girl, chanteuse de café-concert et meneuse de revue. Mais c'est dans l'opérette *Pacifique* (1958), aux côtés de Bourvil et de Georges Guétary, qu'elle connaîtra son premier succès public. Séduit par son charme et son talent, Bernard Toublanc-Michel la présente à plusieurs metteurs en scène. C'est ainsi que Corinne Marchand fera de modestes débuts au cinéma dans *Cadet Rousselle* d'André Hunebelle (1954) et *Donnez-moi ma chance* de Léonide Moguy (1957). Le film de Jacques Demy opérera sa bascule du « cinéma de papa » vers le « jeune cinéma ».

Les autres interprètes principaux de *Cléo de 5 à 7* seront choisis dans l'entourage direct de la cinéaste. Varda attribue à Antoine Bourseiller (1930-2013), rencontré au Théâtre national populaire (TNP) en 1952, le rôle d'Antoine, le soldat en permission. Ce n'est pas sa première collaboration avec la cinéaste : dans *Ô saisons, ô châteaux* (1957), il lisait des poèmes *off* et fit une brève apparition dans *L'Opéra-Mouffe* (1958). Le comédien et metteur en scène de théâtre, alors âgé de 31 ans, s'est taillé une petite réputation dans les sphères théâtrales comme « plus jeune directeur de théâtre de France ». Pour l'occasion, il invente un personnage de hâbleur compulsif, loin du jeune homme introverti et tourmenté qu'il était alors, profondément meurtri par un service militaire de vingt-neuf mois.

Agnès Varda connaissait Dorothee Blanck (1934-2016), l'interprète de la modèle, depuis 1957. À cette époque, en pleine préparation de son court métrage *L'Opéra-Mouffe*,



Liliane de Kermadec © succession Varda



Liliane de Kermadec © succession Varda

elle avait demandé au peintre Roederer de lui conseiller « un nu froid », c'est-à-dire un modèle dénué de cet érotisme ostentatoire que l'on associe d'ordinaire aux strip-teaseuses. Le peintre lui recommande Dorothee Blanck, qui apparaît aux côtés de José Varela pour une séquence onirique baptisée « Des amoureux ». Quatre ans plus tard, le personnage de Dorothee que lui confie Varda est son premier vrai rôle dialogué au cinéma, inspiré à la fois de sa personnalité solaire et de son activité de modèle professionnel.

Enfin, pour incarner Bob, le compositeur des chansons de Cléo, Varda va logiquement jeter son dévolu sur Michel Legrand (1932-2019), à qui elle a déjà confié l'écriture de la musique de son film. Elle a fait sa connaissance deux ans plus tôt lorsque Jacques Demy l'a engagé au pied levé pour composer la musique de *Lola*, suite à la défection de Quincy Jones. Le compositeur gardera un souvenir mitigé de son unique expérience d'acteur. « Ça me fait marrer, même si mon impatience naturelle supporte assez mal le temps d'attente d'un tournage... »²

1 Agnès Varda, *Image et son*, n°152, juin 1962.

2 Michel Legrand, Stéphane Lerouge, *J'ai le regret de vous dire oui*, Fayard, 2018.

Découpage narratif

Ce découpage reprend le chapitrage tel qu'il est présenté dans le film lui-même.

0 Prologue

00:00:00 – 00:05:46

À 17h, Cléo consulte Irma, une cartomancienne. Consacré à la lecture du passé et du présent, le premier jeu de tarots situe Cléo dans son entourage immédiat. Dans un deuxième jeu, Cléo tire la carte du squelette. Alors qu'elle éclate en sanglots, Mme Irma la pousse vers la sortie. « J'ai vu le cancer. Elle est perdue », chuchote-t-elle.

I Cléo de 17h05 à 17h08

00:05:46 – 00:08:39

Cléo se ressaisit et descend l'escalier, altière. Dans le hall, elle capte son reflet démultiplié dans un miroir. Elle flâne rue de Rivoli, flattée par les quolibets des commerçants. Au café « Ça va, ça vient », elle retrouve Angèle, sa gouvernante. Cléo, anxieuse, cherche le reflet de son image à la jointure de deux miroirs et se met à pleurer.

II Angèle de 17h08 à 17h13

00:08:39 – 00:13:39

Angèle, le patron et un garçon de café s'affairent pour consoler Cléo. Tandis qu'Angèle raconte l'histoire d'un homme condamné par la science, revenu entre les siens après un long voyage, Cléo espionne la discussion orageuse d'un jeune couple. Angèle et Cléo traversent la rue et entrent dans une boutique de chapeaux. Cléo s'agite, fouille partout et essaye plusieurs chapeaux en souriant.

III Cléo de 17h13 à 17h18

00:13:39 – 00:19:07

Cléo achète une toque de fourrure noire. Angèle et elle quittent la boutique et prennent un taxi conduit par une femme. La radio diffuse une chanson de Cléo, qui s'insurge contre la mauvaise qualité du pressage. La rue est bloquée par un bizutage d'étudiants des Beaux-Arts. Le taxi s'immobilise devant une vitrine de masques africains. La peur saisit à nouveau Cléo.

IV Angèle de 17h18 à 17h25

00:19:07 – 00:26:07

Tandis que les étudiants grimés encerclent le véhicule, la conductrice raconte l'agression dont elle a été il y a peu la victime. La radio diffuse un bulletin d'information évoquant « des manifestations musulmanes en Algérie ». Arrivées à destination, Cléo et Angèle descendent du taxi. Dans son loft immaculé, Cléo retrouve son calme et attend ses musiciens.

V Cléo de 17h25 à 17h31

00:26:07 – 00:31:49

Surprise : c'est José, son amant et protecteur qui lui rend une visite éclair. En découvrant sa bouillotte, il se moque de cette hypocondriaque invétérée. L'amant parti, Cléo se plaint à Angèle de son égoïsme et manifeste l'intention de le quitter. Angèle argumente pour l'en dissuader.

VI Bob de 17h31 à 17h38

00:31:49 – 00:37:59

Mis dans la confiance par Angèle, Bob, le pianiste, et Plumitif, le parolier, font leur entrée déguisés en infirmier et en apothicaire. La plaisanterie n'est pas du goût de Cléo. Alors qu'ils commencent à répéter les nouvelles chansons, de vieilles rancœurs surgissent et un malaise s'installe.

VII Cléo de 17h38 à 17h45

00:37:59 – 00:44:55

Cléo répète « Sans toi », une chanson dont les paroles dramatiques entrent en résonance avec ses préoccupations du moment. Bouleversée, elle se met en colère contre Bob. Puis elle revêt une petite robe noire, ôte sa perruque, coiffe sa toque neuve et sort précipitamment. Dans la rue, des passants font cercle autour d'un valeureux grenouilles. Cléo s'enfuit, écoeuvrée.

VIII Quelques autres de 17h45 à 17h52

00:44:55 – 00:52:09

Arrivée au carrefour Vavin, Cléo entre au Café du Dôme. Elle programme une de ses chansons sur le juke-box et s'étonne de ne susciter qu'indifférence. Saisissant au vol le nom de son amie Dorothée, elle se sauve. Un groupe de badauds entoure un homme qui se perce les bras. Cléo pénètre dans une académie de sculpture où Dorothée pose nue devant de jeunes artistes.

IX Dorothée de 17h52 à 18h

00:52:09 – 00:59:32

La séance est terminée : Dorothée se rhabille. Cléo évoque la gêne que lui inspire la nudité. Dans une vieille auto conduite par Dorothée, les deux femmes vont chercher une copie de film à la gare Montparnasse et la livrent à Raoul, projectionniste dans un cinéma de quartier. En chemin, Cléo confie à son amie qu'elle est malade.

X Raoul de 18h à 18h04

00:59:32 – 01:03:37

Raoul installe Dorothée et Cléo dans la cabine de projection afin qu'elles regardent un court métrage burlesque. Il raconte les mésaventures d'un jeune homme découvrant que ses lunettes noires étaient la cause de tous ses tourments. À sa vision, Cléo se détend et reprend goût à la vie.

XI Cléo de 18h04 à 18h12

01:03:37 – 01:12:17

En sortant, Dorothée brise un miroir de poche. La peur reprend Cléo. Un peu plus loin, un attroupement devant une vitre brisée ; on parle d'un mort. Cléo raccompagne Dorothée en taxi, puis prolonge la course jusqu'au parc Montsouris. Près de la cascade, elle est accostée par un jeune homme. Cléo l'écoute, amusée, puis s'éloigne lorsqu'il évoque le signe zodiacal du « cancer ».

XII Antoine de 18h12 à 18h15

01:12:17 – 01:15:48

Bavard invétéré, Antoine la rejoint ; il lui parle de son service militaire, de la guerre d'Algérie, de l'amour et de la mort. Lorsque Cléo lui avoue sa peur d'être atteinte d'un cancer, il décide de l'accompagner à l'hôpital où elle doit aller chercher le bilan de sa biopsie.

XIII Cléo et Antoine de 18h15 à 18h30

01:15:48 – 01:30:09

Antoine continue son monologue : sa grand-mère, l'été, Cléo de Mérode, Florence et Cléopâtre... Ils quittent le parc et sautent dans un bus. Dans la cour de l'hôpital, le médecin indique à Cléo qu'elle devra se présenter le lendemain pour commencer son traitement. Tandis qu'Antoine demeure pétrifié par le diagnostic, Cléo a enfin trouvé l'apaisement.

Récit

Le métronome et le violon

Cléo de 5 à 7 est rigoureusement découpé en treize chapitres — clin d'œil à la superstition de l'héroïne — précédés d'un prologue dans lequel Cléo tire, chez Mme Irma, l'Arcane sans nom, 13^e arcane du tarot de Marseille représentant la mort. Chaque numéro de chapitre, suivi d'un prénom et d'une heure de début et de fin, est incrusté dans l'image pour indiquer la durée exacte de l'action qui va suivre. Ce temps minuté sert aussi de décompte : il rappelle sans cesse au spectateur le temps de projection restant. À l'intérieur des chapitres, les pendules, horloges et bulletins d'informations radiophoniques viennent redoubler ces données temporelles.

Cette construction rigoureuse et le terme même de « chapitre » renvoient inévitablement à la forme romanesque dans son ensemble et plus précisément à des romans comme *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf (1925), récit de la journée d'une jeune Londonienne effectuant des emplettes pour le dîner qu'elle donnera le soir même chez elle. Les chapitres ne sont toutefois pas présentés comme des morceaux indépendants dont l'unité n'apparaîtrait au spectateur qu'à la fin du film, à la manière d'un puzzle ; ils s'enchaînent sans césure, débent au milieu d'une séquence et laissent parfois advenir l'impondérable. Le choix du prénom placé en tête de chapitre n'est pas dû au hasard. Il désigne sans ambiguïté le personnage pivot de la séquence (Cléo, Angèle, Bob ou Antoine), mais pas forcément celui par qui elle est vue. Parfois, deux personnages se passent le relais à l'intérieur d'une même séquence. C'est le cas de celle du magasin de chapeaux qui donne d'abord la primauté à Angèle [chap. II], puis à Cléo [chap. III].

La grande majorité des chapitres portent des prénoms féminins, dénotant ainsi une domination évidente du regard féminin sur le regard masculin.

Seul le dernier chapitre porte le nom de deux personnages, « Cléo et Antoine ». Par ce geste, la cinéaste a voulu signifier la relation égalitaire, presque gémellaire qui se noue entre ces deux personnages. Ils sont l'un et l'autre menacés dans leur intégrité physique : elle par le cancer, lui par la guerre d'Algérie ; ils sont l'un et l'autre coincés par le temps : lui par son train, elle par son rendez-vous chez le médecin ; ils sont tous les deux sur le point d'entrer dans un espace-temps dont ils n'auront plus la maîtrise : lui comme appelé du contingent, elle comme patiente d'un hôpital.

Bien que n'étant pas indiquée, la durée du prologue peut



Liliane de Kermadec © succession Varda

être déduite aisément (le chapitre I commence à 17h05) et fait partie intégrante du dispositif général. Son rôle est de servir en quelque sorte de bande-annonce au film à venir : il nous expose, sous une représentation symbolique, les différents protagonistes qui entourent Cléo et les enjeux dramaturgiques dont ils sont porteurs : « une veuve qui vous tient compagnie » (Angèle), « un homme de cœur » (l'amant) et « un bavard, un bonimenteur » (Antoine).

Le film est clairement scindé en deux parties d'égale longueur. La première partie met en scène Cléo capricieuse et frivole, une poupée de son offerte aux regards concupiscent des hommes. L'interprétation de la chanson « Sans toi » [chap. VII] lui fait soudain prendre conscience qu'elle n'est qu'une image glacée, une apparence sans contenu. Dans une scène charnière, elle troque son déshabillé blanc pour une petite robe noire et arrache sa perruque. Dans la deuxième partie qui s'ouvre alors, Cléo descend dans la rue ; elle s'ouvre au monde et se met pour la première fois à regarder et écouter ceux qui l'entourent.

● Temps réel

« Temps exact. Temps réel. Trajets réels », note Agnès Varda dans les premières pages de ses notes préparatoires. Elle synthétise ainsi, dès l'origine, la singularité de son projet : raconter quatre-vingt-dix minutes de la vie d'une jeune chanteuse de variétés, de 17 h à 18 h 30, à Paris, le 21 juin 1961. L'aspect le plus intéressant concernant le traitement du temps dans *Cléo de 5 à 7* tient donc au fait que le film se déroule « au temps présent », presque sans aucune ellipse ou contraction (hormis quelques discrets *jump cuts*), sans flashback, le temps de la projection se superposant exactement au temps de la narration, soit une heure trente.

Dans un registre de cinéma expérimental, on aurait même pu envisager que temps de tournage, de projection et de narration se superposent exactement. « Idéalement, *Cléo [de 5 à 7]* aurait dû être tourné en une heure et demie », avoue d'ailleurs Varda à la sortie du film¹. Mais la production s'inscrivant dans un cadre classique, le tournage de *Cléo de 5 à 7* s'étalera sur deux mois.

Dans ce dispositif général, le « temps réel » n'est qu'un des éléments constitutifs et sans doute pas l'élément essentiel. De son propre aveu, Varda a préféré s'attacher avant tout à retranscrire à l'écran une géographie réelle ; on sait d'ailleurs le soin tout particulier qu'elle a apporté à patiemment repérer et chronométrer les futurs trajets pédestres ou en bus de son héroïne. Quand Cléo doit traverser la rue, il y a, à l'écran, le nombre exact de pas dont elle a besoin pour atteindre le trottoir d'en face, sans ellipse. « Je ne me suis pas dit : "Mon personnage a dix secondes pour monter quinze



Chapitre XIII
CLÉO et ANTOINE de 18 h. 15 à 18 h. 30

marches»», explique la cinéaste. «Si mon personnage doit gravir quinze marches, elle gravira quinze marches et mettra le temps qu'il faut, selon son état d'âme.»²

● Temps objectif et temps subjectif

«Selon son état d'âme»: voilà sans doute la clef de la perception du temps dans *Cléo de 5 à 7*. Dans cette tranche de vie d'un seul tenant, Varda fait en effet cohabiter deux registres de temps différents, le temps objectif et le temps subjectif, s'amusant à jouer avec un flux temporel indexé sur les fréquentes sautes d'humeur de Cléo. «Je voudrais, malgré cette orchestration sur deux tempos simultanés (...), malgré donc le violon et le métronome également mis en valeur, qu'on entende davantage le violon», écrit Varda dans le découpage du film édité chez Gallimard³.

L'image du métronome qui bat inexorablement la mesure et du violon qui module à loisir est ici particulièrement éclairante pour désigner, respectivement, le temps objectif et le temps subjectif. Tout au long du film, le temps objectif qui représente une menace pour l'héroïne se matérialise de différentes manières. Dans la bande sonore, par une musique scandée avec plus ou moins d'intensité lorsque Cléo sort de chez elle. «Comme si des bambous et des tiges de verre pleuvaient de toute part», écrit Varda dans son découpage pour accompagner les images de Cléo traversant la cour de son atelier. Dans l'image, par la profusion de pendules, horloges et compteurs qui peuplent les différents espaces qu'elle traverse.

Dans ce temps objectif, qui s'égraine, il y a aussi la volonté de rappeler au spectateur que l'héroïne est lancée dans un compte à rebours fatal qui immanquablement la rapproche de l'échéance — les résultats médicaux — et au-delà, de sa mort.

Le temps subjectif prenant souvent le pas sur le premier, parfois le temps paraît long à Cléo, il s'étire comme un élastique, voire se démultiplie, comme pour raviver la douleur de l'attente, creuser la durée qui la sépare de l'heure du verdict médical. C'est notamment le cas dans la scène où, descendant l'escalier de la cartomancienne, le même plan de

l'héroïne est répété trois fois en montage rapide, comme pour mieux signifier son enlèvement progressif dans la douleur, rendre visible pour le spectateur le surplace mental auquel elle est confrontée. Dans d'autres occasions, le temps semble se contracter. C'est notamment le cas du premier trajet en taxi de la rue de Rivoli à la rue Huyghens ou de la visite de l'amant.

À certains moments du film, la grande proximité du temps mécanique et de la perception sensible provoque des sortes de hiatus dans le dialogue, Cléo affirmant à Antoine: «Il nous reste si peu de temps» et, une minute après, «Nous avons tout le temps». Au fur et à mesure que l'échéance du verdict approche, une certitude se fait jour: grâce à la présence apaisante d'Antoine, Cléo semble avoir appri-voisé le temps; elle cesse d'en être le jouet et se surprend à le domestiquer. «Il me semble que je n'ai plus peur. Il me semble que je suis heureuse» seront d'ailleurs les derniers mots qu'elle prononcera.

Tout au long du film, Varda se livre ainsi, sur le spectateur, à une véritable expérience de perception temporelle. «L'intéressant pour moi, c'était de confronter, devant le spectateur, durée objective et subjective, lui montrer des tranches égales de temps, soigneusement minutées sur l'écran, et lui faire découvrir que telle promenade apparemment interminable et tel épisode court et brillant, n'avaient duré que cinq minutes de temps réel.»⁴

« Si mon personnage doit gravir quinze marches, elle gravira quinze marches et mettra le temps qu'il faut, selon son état d'âme »

Agnès Varda



- 1 Claude Fléouter, «Cléo de 5 à 7: pourquoi j'ai fait ce film: une interview d'Agnès Varda», *Vie populaire*, 16-30 avril 1962, p. 16.
- 2 Michel Dancourt, «Agnès Varda: J'ai cherché le temps de la vérité», *Arts* n° 862, 28 mars-3 avril 1962. Nous soulignons.
- 3 Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7: scénario*, Gallimard, 1962, p. 9.
- 4 Jean Clay, «Une cinéaste vous parle: Agnès Varda», *Réalités* n°195, avril 1962.



Mise en scène De la coquetterie à l'angoisse

Dans *Cléo*, le récit repose sur une focalisation interne du seul personnage de Cléo. À deux exceptions près (la cartomancienne s'adressant à son mari ; les musiciens préparant leur entrée en scène), nous passons en effet les quatre-vingt-dix minutes de la durée du film en sa seule compagnie. Qu'elle apparaisse ou non dans le cadre, qu'elle donne ou non son prénom au chapitre, l'héroïne est toujours impliquée dans l'action, à un degré plus ou moins élevé.

Cette focalisation interne va en fait se traduire de deux façons. Dans la première partie du film, Cléo regarde surtout en elle-même, multiplie les phases réflexives et introspectives. On voit aussi Cléo regarder les choses, mais ce qu'elle voit ne nous est pas montré, comme si elle ne maîtrisait pas elle-même l'espace dans lequel elle évolue. Dans ces conditions, il est difficile, pour le spectateur, de s'identifier à elle. À partir du moment où Cléo a peur, sa vision se modifie et elle commence à s'intéresser progressivement, par paliers successifs, à ce qui l'entoure. Immédiatement après avoir endossé la robe noire qui symbolise sa métamorphose [chap. VII], Cléo descend dans la rue. « Là se place une espèce de documentaire moitié sur elle, moitié sur ce qu'elle voit », déclare Varda¹. On a alors l'impression qu'elle regarde les gens, mais en fait, on découvre que l'on voit surtout les gens la regarder. Tout semble indiquer qu'elle n'a pas encore gagné une autonomie suffisante du regard qui lui permettrait de percevoir le monde qui l'entoure et de s'y intégrer pleinement.

Au Café du Dôme [chap. VIII], la caméra se substitue à plusieurs reprises au regard de Cléo. Le spectateur a

alors l'illusion, pendant quelques minutes, que Cléo observe — voire scrute — les clients qui l'entourent dans une démarche de curiosité sincère. Mais, en fait, il n'en est rien. En effet, ce geste impliquerait une empathie dont elle est tout à fait incapable à ce moment-là. En réalité, Cléo ne cherche à aucun moment à entrer en communication avec les consommateurs du café, mais elle quête vainement dans leur regard une forme de reconnaissance sociale — fort malmenée pendant la répétition avec ses musiciens — qui la ferait à nouveau exister en tant que chanteuse de renom, tandis que le juke-box diffuse sa chanson.

L'arrivée de Cléo à l'atelier de sculpture [chap. VIII] marque un moment de recul important : c'est la découverte de l'altérité. Après la jeune femme au bistrot, la femme chauffeur de taxi et la jeune mère de famille du Dôme, les retrouvailles avec Dorothee illustrent une nouvelle étape dans la série de confrontations avec des femmes à l'existence bien remplie et en prise directe avec le réel. L'enjeu ici est que Cléo saisit le regard de son amie Dorothee dans un espace cohérent, dans lequel le corps féminin a trouvé sa juste place et a échappé au morcellement habituel. Il y



1 Jean Michaud, Raymond Bellour, « Agnès Varda de A à Z », *Cinéma 61* n°60, octobre 1961, p. 17.

a eu translation du corps-poupée de diva, objet de regards concupiscent, vers le corps sculpté qui incarne une beauté formelle déssexualisée, abstraite. « Quand ils me regardent, je sais bien qu'ils cherchent autre chose que moi, une forme, une idée, je ne sais pas... », dira d'ailleurs Dorothee peu après.

La scène à la gare Montparnasse [chap. IX], où Cléo se retrouve seule dans la voiture tandis que Dorothee est allée chercher les bobines de film, est une phase cruciale. Suivant les conseils avisés de son amie (« Pense à autre chose (...). Compte les pompons de marins, c'en est plein par ici »), pour la première fois Cléo commence à sortir d'elle-même. Accoudée à la portière de la voiture comme si elle était au spectacle, elle se met à détailler chacun des voyageurs entrant ou sortant de la gare. La caméra effectue alors des raccords dans l'axe qui indiquent, sans aucun doute possible, que les saynètes auxquelles nous assistons sont vues à travers ses yeux. La scène marque une phase importante dans son parcours initiatique : la prise de conscience de sa propre solitude et, déjà, le début de son acceptation. Mais elle marque aussi nos limites à sa compréhension. « On ne sait jamais ce qu'elle sait », affirme Varda². Cléo gardera son mystère.

● Les regards caméra

Chapitre VIII. Après avoir précipitamment quitté le Café du Dôme, Cléo flâne rue Delambre. La caméra qui la suit en travelling fait alterner des plans d'elle, visage soucieux, et des plans de passants qui réagissent à sa présence et deviennent le miroir de son angoisse. Certains de ces plans sont clairement subjectifs : en scrutant Cléo de façon aussi insistante, les passants en viennent à fixer la caméra elle-même.

La séquence est soudain interrompue par le surgissement impromptu d'un gros plan bref : le visage grimaçant de l'avaleur de grenouilles, croisé quelques minutes plus tôt sur le boulevard Raspail.

Quelques secondes plus tard, la cinéaste réitère et déplie cette figure de style ; elle injecte, dans la déambulation de Cléo, neuf images extra-diégétiques, représentant des personnages ou des objets que la chanteuse a croisés dans les cinquante premières minutes du film. On y voit tour à tour : un artiste du Dôme ; Mme Irma ; un vieil homme près du guichet PMU ; un homme corpulent lisant son journal ; Bob assis sur un fauteuil avec un chaton sur l'épaule ; une pendule ancienne chevauchée par un singe en peluche ; José assis sur le lit ; Angèle sur un canapé ; la perruque arrachée de Cléo suspendue à sa coiffeuse.

Ces plans ne relèvent pas, comme on pourrait d'abord le penser, de classiques flashbacks : ils ne viennent pas éclairer des éléments antérieurs du récit et leur composition ne reprend pas à l'identique des plans précédents. En raison de leur dimension statique et de leur frontalité ostentatoire, ces images évoquent plutôt des portraits posés en studio — réminiscence du travail de photographe de Varda — et, pour l'héroïne, des éclats de mémoire. Une sorte de rumination mentale qui accompagnerait le déroulement de sa marche.

Ces deux registres — plans pris sur le vif et plans à la composition raffinée — sont au cœur du dispositif cinématographique de la cinéaste qui s'amuse à faire cohabiter, dans une même séquence, un cinéma du réel nourri d'instants volés et un cinéma de studio aux cadrages sophistiqués.



● « Miroir, miroir... »

Le parcours de Cléo dans Paris est jalonné d'une série de stases durant lesquelles l'héroïne questionne inlassablement son image dans les reflets d'un miroir.

La première a lieu dans le hall de l'immeuble de la cartomancienne [chap. I]. Ébranlée par la funeste prédiction qu'elle vient d'entendre, Cléo s'arrête au pied des marches pour se recomposer un visage avant d'affronter le regard des passants. Deux miroirs placés face à face démultiplient sa silhouette à l'infini dans un effet de poupées russes. Un zoom recadre brusquement son visage en gros plan, éclairé par l'esquisse d'un sourire. Rassérénée par la contemplation narcissique de son image qui n'a subi aucune altération visible, Cléo surmonte son trouble et reprend aussitôt confiance en elle. Sa voix intérieure vient traduire son état intime : « Minute beau papillon... Être laide, c'est ça la mort... Tant que je suis belle, je suis vivante et dix fois plus que les autres. » On retrouvera plus tard ce même discours dans la bouche de son amant quand il lui déclarera : « Au fond, ta beauté c'est ta santé. »

Peu après son entrée dans le café « Ça va, ça vient » [chap. I], Cléo effectue un mouvement introspectif d'ailleurs dédoublé par les miroirs du bistrot. Nous la voyons donc à la fois en train de se mirer et voyons ce qu'elle voit dans le miroir. Le point intéressant ici, c'est que, lorsqu'elle se regarde dans la glace, son reflet n'est pas unifié, mais au contraire fracturé, cassé par la jointure matérielle des deux miroirs. Il y a, dans cette image, la double signification du miroir brisé, symbole de mort, mais aussi de la fracture identitaire. Cette dernière est tangible dans le monde qui l'entoure : cadre dans le cadre, reflet dans le reflet, etc., au point de provoquer le trouble du spectateur qui ne sait plus distinguer le vrai du faux, l'original de la copie.

À peine sorties du café, Cléo et Angèle se précipitent Chez Francine, un magasin de chapeaux [chap. II]. Cléo semble grisée par cet exercice de pur narcissisme que représente l'essayage compulsif de divers couvre-chefs. Reine de la ruche, elle glisse, butine et virevolte, suivie par une caméra enveloppante. Une myriade de petits miroirs d'essayage transforme la boutique en un kaléidoscope géant

2 « Agnès Varda de A à Z », art. cit., p. 17.

dans lequel miroitent des morceaux de corps ou de visages, de bus ou d'autos, prélevés aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de la boutique. Par le biais de cette fragmentation, Cléo devient une femme réduite à l'état d'objet érotique et de séduction. Le chapitre III s'ouvre sur le reflet en gros plan de Cléo, essayant un chapeau dans un miroir. « Tout me va. Ah, c'est agréable. Je me saoulerais d'essayer des chapeaux et des robes », dit sa voix intérieure. Les miroirs continuent à jouer le même rôle que dans le hall de la cartomancienne : assurer Cléo que l'éclat de sa beauté n'a pas pâli. La fin de la séance d'essayage porte à son paroxysme l'épreuve du démembrement en forme de collage surréaliste : dans un même miroir se reflète la tête de Cléo chapeautée de blanc juxtaposée au bras en cire d'un mannequin habillé en mariée [00:14:26].

Lors de la répétition avec ses musiciens, Cléo change de robe — passant du blanc au noir —, puis va s'appuyer à sa table de toilette. L'image cadre à la fois Cléo et son reflet dans le miroir incliné. L'expression du visage est grave et les sourcils froncés traduisent sa colère rentrée. Tout en se redressant et se retournant vers son auditoire hors-champ, Cléo répète avec dégoût les paroles de sa nouvelle chanson (« Un cri d'amour... », « Seule, laide et livide ») ; à l'aide de ses mains, elle désigne son visage de manière théâtrale, soulignant ainsi la parfaite adéquation des paroles avec son état. Puis elle arrache violemment une perruque blonde dont le spectateur n'avait pas forcément identifié la nature. « Si je pouvais m'arracher la tête avec... », dit-elle. À ce moment-là, son miroir ne reflète plus que des bribes non identifiables d'un corps une nouvelle fois morcelé. Par ce geste, Cléo se débarrasse du principal attribut de l'identité factice qu'elle avait accepté d'endosser pour s'attirer les faveurs de son entourage. Sans s'en rendre compte, elle en vient ainsi à matérialiser la « transformation profonde de tout votre être » que Mmelrma annonçait dans le prologue comme un symptôme de la maladie.

Une fois descendue dans la rue, Cléo croise un nouveau miroir, installé dans la vitrine du restaurant La Pagode, boulevard Raspail. Celui-ci étant en partie recouvert d'idéogrammes, Cléo doit se frayer un passage avant de parvenir à y discerner son propre reflet. « Cette figure de poupée, toujours la même. Et ce chapeau ridicule. Je ne peux même pas y lire ma propre peur... » Cette fois, la donne a changé : la contemplation de son reflet ne suffit plus à l'apaiser ; la rupture est consommée entre l'image publique qu'elle offre aux regards et son moi intérieur profond. Dans le miroir, elle aperçoit des passants et des badauds, ce qui l'incite à renoncer à la scrutation de sa propre image pour se mettre à regarder les autres.

En sortant de la séance de projection, Dorothée, l'amie de Cléo, laisse par mégarde tomber son sac à main dans l'escalier métallique. Un gros plan — annonçant le chapitre XI — montre sa main ramassant les objets éparés sur le sol de la cour, dont un miroir brisé. Alors que Cléo se penche à son tour pour l'aider, différentes parties de son visage — sa bouche, son nez, puis un œil — se reflètent dans le plus gros fragment du miroir brisé. « C'est un signe de mort. C'est horrible », dit-elle. Cet incident banal réveille en elle les superstitions que les trois chapitres précédents avaient permis sinon de faire disparaître tout au moins d'apaiser. « Cléo retrouve sa peur et s'y enfonce un moment, écrit Varda dans son découpage. Elle n'est plus l'héroïne d'un mélo, mais une femme qui perd courage et se sent seule. »

● Lumière naturaliste

Femme d'image, Varda va faire de la photographie de *Cléo de 5 à 7* l'instrument privilégié de sa mise en scène. Dès la deuxième version du scénario, la cinéaste va s'appliquer à définir, dans un tableau synoptique, ses principales intentions en matière d'images, notamment les ambiances recherchées dans les différents décors. Elle note ainsi : chez

la cartomancienne : « lumières dramatico-studio ». Au café : « jour + lumières bistrot ». Magasin de chapeau : « jour + lumière ». Atelier de Cléo : « décor lumière du jour (verrières, etc.) ».

Le principe fondateur est celui d'une approche naturaliste : il s'agit, chaque fois que cela est possible, de respecter l'ambiance lumineuse des décors naturels retenus. Varda va ainsi choisir de travailler principalement à la lumière du jour en utilisant, surtout pour les scènes de l'atelier, une lumière réfléchie à l'aide de panneaux ou de draps blancs, alors que l'usage dominant dans le cinéma français reposait encore sur l'utilisation de la lumière directe.

Elle va aussi décider que le personnage qui serait l'axe du chapitre induirait non seulement l'usage d'une certaine focale mais aussi de certaines figures de style.

« Les « chapitres Angèle » sont traités en plans fixes, avec un objectif à grand angle ; ceux de Cléo en longs mouvements voluptueux ; ceux de Bob, le maître à chanter, en rythmes. À la mi-temps du film, la caméra perd le côté très concerté qu'elle avait jusque-là et devient serve, neutre, fonctionnelle. Elle se contente d'enregistrer les déambulations de Cléo. Puis, avec la rencontre du soldat, les plans s'allongent, comme une respiration qui se reprend, comme pour éviter de briser les rythmes plus harmonieux de la nature. Désormais, ils vont bouger ensemble. »³

En réalité, le rendu sur l'écran ne sera pas aussi systématique que sa description sur le papier le laisserait à penser, le nécessaire réalisme imposant au film une homogénéité qui masque au spectateur toutes ces vellités de changements brusques de registres. Ainsi, bien que baptisé « Angèle », le chapitre IV ne se prive pas de nous offrir quelques longs travellings suaves. Plusieurs chapitres seront néanmoins singulièrement personnalisés, notamment le chapitre V, celui de la visite de l'amant. Alors que Cléo fait « son grand numéro de fleur de serre » (*dixit* Varda), les mouvements de caméra sinueux et courbes traduisent à merveille les styles floraux des arts décoratifs Art Nouveau, l'ambiance bonbonnière de luxe de l'atelier, les coquetteries et les afféteries de celle qui y règne sans partage.

Baptisé « Bob », le chapitre VI épouse avec beaucoup de trépidations les élucubrations fantaisistes du musicien. À mi-chemin entre le carnet de croquis et le cinéma documentaire, le chapitre VIII, « Quelques autres », bruisse de toutes les bribes de discussions et des visages inconnus entrevus au Dôme. Il arrive aussi que certains personnages s'arrogent le titre du chapitre sans que leur présence à l'image induise une esthétique ou une coloration particulières. Dans ces cas-là, il s'agit principalement d'entériner le statut de *leadership* d'un personnage, de valider son surgissement ou sa présence massive dans le chapitre. Le chapitre II est ainsi légitimement baptisé « Angèle » car la bande sonore est littéralement saturée par le babil inépuisable de la gouvernante au café « Ça va, ça vient ». Le X, « Raoul », parce qu'il se déroule dans l'espace de travail de ce personnage qui, avec la projection d'un court métrage burlesque, offre à Cléo une vision moins tragique de la vie. Le XII porte en toute logique le nom d'« Antoine », légitime hommage à celui qui va changer le cours du destin de Cléo.

● Blancheur létale

Convaincue du pouvoir d'évocation tragique du blanc, Varda va — pendant les préparatifs du tournage — adresser une requête particulière à son chef opérateur, Jean Rabier : baigner son héroïne dans une atmosphère de blancheur létale, de surexposition quasi permanente. L'idée maîtresse de ce dispositif est que, pour Cléo, cette lumière écrasante est déjà une dissolution dans le néant, « une mort pâle, une mort blanche, comme dans un hôpital »⁴. Varda explique

3 « Une cinéaste vous parle : Agnès Varda », *art. cit.*



l'origine de cette idée dans *Varda par Agnès* : « Quand j'imaginai Cléo en danger, la menace était blanche comme serait la mort. J'avais lu qu'en Orient, la couleur du deuil est blanche. »⁵

Dans son « cahier japonais »⁶, la cinéaste évoque comme source une autre référence, littéraire cette fois : « le cancer blanc (voir *Moby Dick*) ». Cette idée d'une « mort blanche » est particulièrement recherchée et travaillée dans les scènes se déroulant dans l'atelier de Cléo et dans la séquence du parc Montsouris. Outre la blancheur des murs et des déshabillés de Cléo, l'équipe image va renforcer la blancheur de l'atelier grâce à son travail sur la lumière, principalement la lumière naturelle. S'inscrivant une nouvelle fois dans une démarche réaliste, Varda va faire le choix de tirer le meilleur parti possible de la situation du soleil entrant par les fenêtres situées dans le fond de l'atelier, mais aussi de ne pas « brûler » les profondeurs comme cela se pratiquait alors beaucoup dans les films de la Nouvelle Vague et particulièrement dans ceux de Godard.

Le tournage au parc Montsouris réclamera, quant à lui, d'autres exigences, dont Jean Rabier se souvint longtemps : « Pour tout ce qui concerne la verdure, Varda voulait que les feuilles soient le plus blanc possible, que l'on ne sente pas le vert. »⁷ Dans la photographie en noir et blanc, le filtre vert a comme conséquence d'éclaircir considérablement les masses de couleur verte présentes dans la nature : feuillage, pelouse, etc. C'est donc à ce filtre que Jean Rabier va avoir recours pour obtenir les pelouses « crémeuses, neigeuses, non réalistes » dont rêvait Varda⁸ pour servir d'écrin à cette rencontre particulière d'un soldat en permission et d'une chanteuse rongée par la peur.

Si l'on veut se donner toutes les chances de recueillir une belle lumière rasante, il faut aussi, comme dans les pays chauds, intégrer une autre contrainte dans le plan de travail :

tourner très tôt le matin, au moment du lever du soleil, lorsque le spectre solaire est encore très chargé en infrarouges. C'est la solution qui sera retenue par la production pour tourner non seulement la scène de Cléo descendant l'escalier en fredonnant et la rencontre Cléo-Antoine près de la cascade, mais aussi celle de la déambulation solitaire du couple dans le parc. Du 29 juin au 6 juillet 1961, techniciens et comédiens seront donc convoqués à cinq heures et demie du matin pour tourner de 6 à 9 heures, dans un parc solitaire et brumeux, encore engourdi par la léthargie de la nuit. Outre la lumière diaphane, cette heure de tournage matinale offrira bien d'autres avantages : s'affranchir des bruits de la circulation, peu dense à cette heure, limiter le nombre des importuns de toutes sortes qui ne manquent jamais de venir troubler un tournage en extérieur et profiter pleinement des plus longues journées d'ensoleillement de l'année.

● Le prologue en couleurs

C'est dans *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais qu'Agnès Varda se souvient avoir vu mélangées, pour la première fois, des images en noir et blanc et des images en couleurs. La réalisatrice a souhaité que, dans les premières images de *Cléo de 5 à 7*, les tarots de Marseille que dévoile la cartomancienne aient la particularité d'être en couleurs alors que l'ensemble du film est en noir et blanc. Cette décision a pour origine un principe esthétique : le désir de Varda de séparer, dans son film, de façon immédiatement perceptible par le spectateur, *la vie elle-même de la représentation de la vie*. Pour elle, il y avait clairement cohabitation de deux niveaux de réalité à l'intérieur de cette même séquence. À un premier niveau, une description documentaire, objective, de Cléo baignant dans des teintes grisâtres ; un monde où la violence des rapports humains est suggérée par des gros plans brefs de mains, de visages et d'objets. Enchâssée dans celui-ci, une vie encore virtuelle — réelle ou mensongère — de Cléo en couleurs. Dans ce contexte, la scène de la consultation chez la cartomancienne revêt donc une signification particulière, comme si Cléo, confortablement installée dans son siège, assistait à la projection de sa propre vie future. Mais, en même temps, le fait que l'avenir de Cléo soit évoqué par des cartes au langage symbolique et codifié permet de laisser présager sa mort selon une iconographie fortement décalée de la réalité, avec une salutaire mise à distance. Dans la conscience de Cléo, même si les cartes annoncent qu'elle va mourir, ce ne sont après tout que des prédictions de cartomancienne, c'est-à-dire un prolongement de ses superstitions et en aucun cas une information rationnelle émanant d'une source scientifique.



4 Michel Capdenac, « Agnès Varda : de 5 à 7, l'heure de vérité pour Cléo », *Les Lettres françaises* n°922, 12-18 avril 1962.

5 *Varda par Agnès*, op. cit., p. 62.

6 Document de travail inédit.

7 Jean Rabier, entretien téléphonique avec Bernard Bastide, 27 mai 2005.

8 *Varda par Agnès*, op. cit., p. 62.

Séquence

La douleur mise à nu

[00:38:00 – 00:40:40]

Le chapitre VII, «Cléo de 17h38 à 17h45», s'inscrit dans le prolongement du chapitre précédent, déjà consacré à la répétition des chansons du prochain disque de Cléo. Il est marqué par l'interprétation de la chanson «Sans toi», véritable climax dramatique du film présenté par son parolier comme un «cri d'amour». «La chanson "Sans toi" coïncide exactement à son angoisse qui, soudain formulée, éclate. La séquence comme une grosse vague», écrit Varda dans son «cahier japonais», préparatoire au tournage.

Le chapitre s'ouvre sur deux têtes en très gros plan [1] : à gauche cadre, celle de Cléo, à droite, celle de Plumitif, plus petite et en partie dévorée par le cadre. Hors-champ, Bob continue de mettre en cause le talent d'interprète de Cléo et, incapable de prendre la mesure de son désarroi, prolonge le ton facétieux et potache du chapitre précédent [2]. Un plan large découvre une partie de la chambre de Cléo dans laquelle se déroulent les répétitions [3]. Il s'agit d'un espace où la disposition ostentatoire des objets évoque immédiatement un univers de représentation.

Cléo n'est d'abord qu'une tête blanche sans tronc, un corps morcelé, objectivé, émergeant de la masse noire du piano ; elle est située entre les deux hommes dont elle semble à la fois arbitrer le duel verbal et représenter l'enjeu érotique. Assise dans un fauteuil au fond de la pièce, Angèle assiste passivement à la dispute, à la fois première spectatrice du tour de chant et point de fuite servant à creuser l'espace de l'atelier.

Au moment où Cléo s'empare rageusement des paroles et où Bob commence à interpréter les arpèges sobres de la partition, un travelling oblique doublé d'un zoom se déclenche [4]. «Donner l'impression qu'elle s'éloigne du rivage», note Varda pour signifier son intention. Tandis que Cléo chante, la caméra adopte le même comportement que les hommes dans la rue : comme envoûtée par sa beauté, elle se rapproche d'elle et effectue un panoramique à 90° vers la gauche, éliminant peu à peu les autres personnages et les éléments de décor [5, 6].

L'interprétation de la chanson «Sans toi» — dont Cléo découvre pour la première fois le texte — va avoir une fonction de révélateur. D'abord, car, par les thèmes qu'elle évoque — l'absence, la maladie, le vieillissement et la mort —, la chanson entre en résonance avec le propre vécu de Cléo, lui permettant, pour la première fois, de mettre des mots sur son ressenti. Ensuite, parce qu'à ce moment-là, en raison du dispositif scénique dans lequel elle se trouve impliquée, Cléo prend soudain conscience de son statut de femme-spectacle, de corps en représentation livré en pâture au regard des hommes. À ce titre, la chanson marque le point exact de rupture entre ce qui la précède et ce qui la suit. Après l'avoir interprétée, Cléo ne sera plus jamais comme avant.

À la reprise du couplet («Belle en pure perte»), un effet de rupture à peine perceptible à la première vision du film se produit dans la continuité même du mouvement d'encerclement du travelling. Forme blanche et blonde, Cléo lève les yeux de sa partition et regarde droit devant elle [7]. Totalement isolée sur un fond entièrement noir, purgé de tout objet ou personnage, elle sort de l'espace diégétique pour entrer dans un espace non diégétique. À ce moment-là, le fond noir profond vient mettre à nu l'état d'âme de la chanteuse, voire symboliser sa mort prochaine («on m'aura mise en terre»), ressentie désormais comme un événement inéluctable. Au même moment, la musique cesse d'être interprétée par le seul Bob au piano pour devenir une musique symphonique jouée par un orchestre de percussions et de cordes (l'attaque se fait par un ensemble de violons, tandis

que des réverbérations sont ajoutées à la voix de Cléo.

Par ces changements, le film effectue une rupture spatio-temporelle, un flashforward. À partir de là, Cléo est projetée dans un autre espace-temps : une salle de concert ou un plateau de télévision où, accompagnée par un orchestre caché en coulisse, elle interprète sa chanson devant un public de spectateurs.

Divers éléments viennent d'ailleurs renforcer ce sentiment d'assister au tour de chant de Cléo Victoire. Un projecteur s'allume soudain et vient éclairer violemment son profil gauche ; le cadrage devient très frontal, comme si la scène était vue par un spectateur du premier rang de l'orchestre ; le mouvement de travelling en demi-cercle prend fin et le cadre se fige ; Cléo ne s'économise pas comme on le fait d'ordinaire lors d'une répétition, mais au contraire libère toute la puissance de sa voix, laisse jaillir son émotion et ses larmes [8].

Après l'arrêt de la musique orchestrale, une fois prononcés les derniers mots de la chanson («sans toi»), un brusque zoom arrière réinscrit soudainement Cléo dans son cadre spatio-temporel d'origine, mais en conservant cette vision frontale du spectateur d'orchestre [9]. Une fois évanouis les artifices de la scène (projecteur, orchestre, etc.), Cléo se retrouve à nouveau isolée dans le cadre, mise à nu, submergée par la peur («C'est trop. Je ne peux plus. Ah, c'est affreux!»), sans personne qui ne puisse arriver à la reconforter [10]. Ceux qui se trouvent à ses côtés sont comme abasourdis mais éprouvent quelque difficulté à comprendre son trouble. «Il faut que dans le même plan : elle soit avec les autres, elle les quitte et elle les retrouve, mais elle est loin d'eux», avait indiqué Varda dans ses notes préparatoires.

L'image produite et arrêtée est extraordinairement construite, toute en opposition de noirs et de blancs. Droite et en pied, la blanche Cléo se tient au centre de l'image, sur un fond noir, encadrée à gauche par une poutre blanche sur fond noir (mur), et à droite par un piano noir sur fond blanc (verrière). Des variations en mineur viennent décliner cette même palette : les touches noires et blanches du clavier, mais aussi la partition blanche posée sur le piano noir, véritable mise en abîme de la verrière du fond du décor.

L'idée semble claire : même si Cléo a, par le biais de la chanson, accédé à un degré de conscience supérieur, en quittant l'espace symbolique pour retrouver l'espace diégétique, elle paye aussitôt le prix fort, redevenant sur-le-champ une figure de femme emprisonnée, captive à l'intérieur d'un cadre coercitif.

« Cette chanson, “Sans toi”, devait marquer le tournant qui lui fait prendre conscience de façon aiguë que s'il n'y a pas partage, communication avec les autres, amour des autres ou amour d'un seul d'ailleurs, aller vers la mort est encore pire. »

Agnès Varda



1



6



2



7



3



8



4



9



5



10

Motifs

Filmer la peur

Tandis que Cléo est en attente des résultats d'une biopsie, Antoine, le soldat, est en permission de la guerre d'Algérie. Pareillement pressés par le temps, ce sont deux condamnés à mort en sursis qui conjurent réciproquement leur angoisse pendant la durée de leur fugace rencontre et finissent par «échanger leur mort». Éléments de décors, objets et émissions de radio vont, tout au long du film, mettre en résonance leurs angoisses respectives.

● Source sociologique et privée

Cléo de 5 à 7 peut être perçu comme le journal de bord d'une jeune femme malade. Mais, en 1961, de quel mal peut donc souffrir une jeune Française? Pour répondre à cette question et par là même décider du sort de son héroïne, Varda va mener son enquête et découvrir que la peur la plus diffuse dans la population est le cancer. Cette source d'origine sociologique se double d'une autre d'ordre biographique. Une amie d'enfance de Varda, Suzanne Schlegel, avait épousé un certain Pierre Fournier, speaker à la radio. À Pâques 1953, Varda tourna, à Sète, un film de repérages en 8 mm dans lequel Suzanne et Pierre préfiguraient à l'image les futurs Silvia Monfort et Philippe Noiret de *La Pointe courte*. Si le film achevé est dédié «À Pierrot», c'est précisément que Pierre Fournier est décédé l'année même du tournage du film, en 1954, d'une tumeur au cerveau consécutive à une blessure de guerre mal soignée. Le choc causé par la mort de cet ami proche allait être suffisamment violent pour marquer durablement Varda et resurgir sept ans plus tard lors de l'écriture du scénario de *Cléo*.

Désormais, il ne restait plus à Varda qu'à collecter une information fiable sur les malades du cancer. Désireuse d'insuffler plus de vérité à l'angoisse de son héroïne, elle se livre à une véritable enquête de terrain — notamment à l'Institut Curie — afin d'y collecter de précieuses informations. Sa technique? Pratiquer l'immersion dans les salles d'attente, au milieu des patients, en s'attachant à capter leur sentiment de peur et d'angoisse.

Cette peur du cancer est d'une telle prégnance dans *Cléo* que le film peut être défini comme le portrait d'une femme confrontée à l'inacceptable: le scandale de sa mort prochaine. Ce que l'héroïne a vu une première fois dans les cartes, il faut désormais qu'elle apprenne à l'intégrer dans son mode de pensée, ce qui n'est pas facile pour la femme-spectacle qu'elle est. La nature de la maladie ne favorise guère sa prise de conscience. Alors que certaines maladies entraînent un bouleversement du métabolisme et un changement notable de silhouette, le cancer sournoisement tapi au fond des entrailles de Cléo — estomac? foie? On ne saura jamais — n'altère en rien sa sculpturale beauté. La «transformation profonde de tout [son] être» annoncée par la cartomancienne ne se réalisant pas, Cléo devra, d'une manière empirique, effectuer un travail sur elle avant de se résoudre à admettre que la mort n'est visible nulle part.

● Une altération du regard

À défaut de métamorphose du corps, ce sont les fondements mêmes de la vie de Cléo, sa perception du monde et son rapport à l'autre, qui vont être totalement bouleversés

Liliane de Kermadec © succession Varda



par la maladie. Avec l'altération du temps, l'altération du regard est la principale affectation qui touche Cléo. Tout au long de sa flânerie, elle va peu à peu détourner la tête des miroirs qui ne lui renvoient qu'un reflet flatteur pour se mettre à regarder le monde qui l'entoure, pour s'intéresser à des choses et à des personnes dont elle n'aurait même pas remarqué l'existence auparavant. Par un phénomène de conditionnement souvent constaté, Cléo va faire surgir sur son passage de nombreux signes ostentatoires de mort dans les enseignes et vitrines de commerces. Chez la modiste, Cléo se laisse séduire par un chapeau noir («Décidément, le noir me va très bien»), puis frémit à la vision de masques africains à la vitrine d'un antiquaire, passe devant les enseignes



Rivoli Deuil, *À l'Horloge du Pont-Neuf*, *Bonne santé* et *Pompes funèbres*, croise le cortège d'un enterrement, emprunte la rue du Départ et enfin visionne un petit film aussi burlesque que macabre.

Chaque émetteur du film, personne ou machine, émaille sa prise de parole d'une référence à la mort. Angèle évoque cet Ulysse moderne qui, à son retour, avait trouvé sa femme morte. Le patron du café se lamente du fait que «s'il faut écouter les docteurs, on est vite mort!». Le bulletin radiophonique collectionne les références morbides (morts en Algérie, maladie de Piaf, etc.). La conductrice du taxi raconte comment elle a failli laisser la vie dans une agression. «Debout les petites mortes pour rire!», lance Bob grimé en médecin de Molière. Pour rendre Paris plus gai, Cléo propose de rebaptiser les rues avec des noms de personnes vivantes. «Si on se fait arrêter, on risque pas la mort», dit le chauffeur de taxi en entrant dans le parc Montsouris au volant de son véhicule. Toujours prêt à faire étalage de son savoir, Antoine précise que le 21 juin «est le jour où le soleil quitte les Gémeaux pour entrer dans le Cancer». D'autres signes disséminés sur la route de Cléo la ramènent constamment au sang, aux tissus ou aux entrailles. Les masques africains lui donnent «mal au cœur», un bonimenteur ingère une série de grenouilles vivantes, un Zampano parisien se perce les biceps avec des tiges métalliques, un trou laissé par une balle dans le miroir d'un café métaphorise la balle dans la peau de la victime d'un règlement de comptes.

Une telle accumulation pourrait laisser penser qu'Agnès Varda a opté pour un symbolisme simpliste et insistant. Il n'en est rien car ces signes, outre qu'ils sont disséminés sur toute la durée du film et en phase avec la superposition de Cléo, ont tous pour point commun d'être réels. Il existait vraiment un magasin de régime *Bonne santé* boulevard Raspail, près de l'atelier de Cléo, la boutique *Rivoli Deuil* se trouvait tout près de la modiste Francine, etc. En s'attachant avec autant d'application à retranscrire la réalité, Varda s'exonère de toute accusation de surinterprétation, les signes qu'elle distille s'insérant sans ostentation dans le paysage d'un Paris quotidien et banalisé.

● Figure de l'appelé

À la fin de son parcours, Cléo rencontre Antoine, le militaire, au parc Montsouris. À travers ses dialogues littéraires et un rien précieux, le jeune homme trahit sa nature romantique — il préférerait mourir d'amour qu'à la guerre — et dévoile un peu de sa condition : soldat du contingent envoyé en Algérie, il vient de bénéficier d'une permission de trois semaines qui touche à sa fin. Le soir même, il doit prendre un bateau qui le ramènera sur le terrain des opérations. On ne saura rien, en revanche, du lieu de son affectation, de son grade, de la durée de son implication dans le conflit, ni des souffrances et des traumatismes précis qu'il a dû endurer. Tout concourt à ne pas trop le singulariser afin de ne pas risquer de le dissocier de la masse de ces 2,3 millions de jeunes Français appelés ou rappelés en Algérie pendant



ces huit années de guerre. Au contraire, on sent une volonté affirmée d'en faire un soldat lambda que rien ne prédestinait à cette épreuve. «Lui c'est n'importe qui, un mort en sursis également», dira d'ailleurs Varda dans un entretien¹, soulignant ainsi à la fois son refus d'individualiser le personnage et de mettre avant tout en valeur la parenté de destin qui l'unit à Cléo : comme elle, il est un condamné à court terme qui vit ses derniers jours avec la peur au ventre. À une différence notoire près : alors que Cléo est le jouet de sa peur, Antoine semble l'avoir apprivoisée à force de la côtoyer au quotidien sur les champs de bataille algériens. Par le biais de leur dialogue, fondé sur une sincérité réciproque, Antoine va prendre en charge et assumer, pour un certain temps, le poids de la maladie qui oppressait jusqu'alors Cléo.

1 «Agnès Varda : de 5 à 7, l'heure de vérité pour Cléo», art. cit.

● La guerre d'Algérie au cinéma

De 1953 à 1962, pendant les «événements d'Algérie», la censure instaurée par le ministère de l'Information frappe une quarantaine de films pacifistes, anticolonialistes ou antimilitaristes qui subissent coupures, modifications ou se voient purement et simplement refuser leur visa d'exploitation en salles. Le plus célèbre est sans conteste *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard auquel on reproche notamment de montrer une scène de torture à l'écran (administrée par des agents du FLN), de prendre pour héros un déserteur et surtout de présenter «l'action de la France en Algérie dépourvue de tout idéal». Conséquence : bien que tourné en 1960, le film devra attendre janvier 1963 avant de voir levée son interdiction. Quelques rares films, parmi lesquels *Octobre à Paris* de Jacques Panijel (1961-1962) ou le court métrage *J'ai huit ans* d'Olga et Yann Le Masson (1961), parviennent néanmoins à se tailler un chemin vers les écrans. Mais leur diffusion marginale et tardive (à partir de 1962), quand elle n'est pas purement clandestine, s'adresse à un public déjà acquis à la cause. 1962 est une année charnière en ce sens que c'est la première année qui voit la sortie sur les écrans de films «tout public» dans lesquels les allusions à la guerre n'auront pas eu à subir les affres de la censure. *Vie privée* de Louis Malle et *Cléo de 5 à 7* figurent en bonne place dans cette chronologie, bientôt suivis, entre autres, par *Le Combat dans l'île* d'Alain Cavalier (1962), *Muriel ou le Temps d'un retour* d'Alain Resnais (1963), *Le Feu follet* de Louis Malle (1963), *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy (1964) ou encore *L'Insoumis* d'Alain Cavalier (1964). Si l'on prend en compte la période 1959-1964, on comptabilise plus d'une vingtaine de films français ayant la guerre d'Algérie comme ressort dramaturgique essentiel ou l'évoquant de façon plus secondaire. Au regard de la production française totale — environ 500 films —, cela représente un pourcentage infime. Mais si l'on prend en compte le degré de visibilité des œuvres concernées, on aboutit à un calcul bien différent. Le cas des *Parapluies de Cherbourg* est sans doute le plus emblématique. Avec sa moisson de prix (Palme d'or, oscar du meilleur film étranger, prix Louis-Delluc) et ses 1,3 million d'entrées en France, l'histoire de ce jeune couple brisé par le départ du jeune homme à la guerre a fortement marqué les esprits en raison de l'universalité de son message.

Décor

La forme d'une ville: Paris, été 61

Dans *Cléo de 5 à 7*, l'héroïne effectue, le 21 juin 1961, un trajet en forme de boucle presque parfaite qui la conduit, en 48 étapes, de la rue de Rivoli (Paris 1^{er}), un quartier commerçant de la Rive droite, à l'Hôpital de la Pitié-Salpêtrière (Paris 13^e) sur la Rive gauche. Soucieuse de respecter la topographie et d'inscrire l'action de son film dans un cadre de nature documentaire, Varda a fait le choix d'installer ses caméras dans des lieux de vie parisiens, s'efforçant d'en restituer toute la vérité sociologique et la dimension sonore. Le décor ici n'est pas neutre: il sert à ancrer le personnage dans un réel en résonance avec son intériorité ou, au contraire, fonctionne comme un élément de rupture. Cette relation forte au paysage urbain fait de *Cléo* une sorte de documentaire sur le Paris de l'été 1961.

● Les cafés

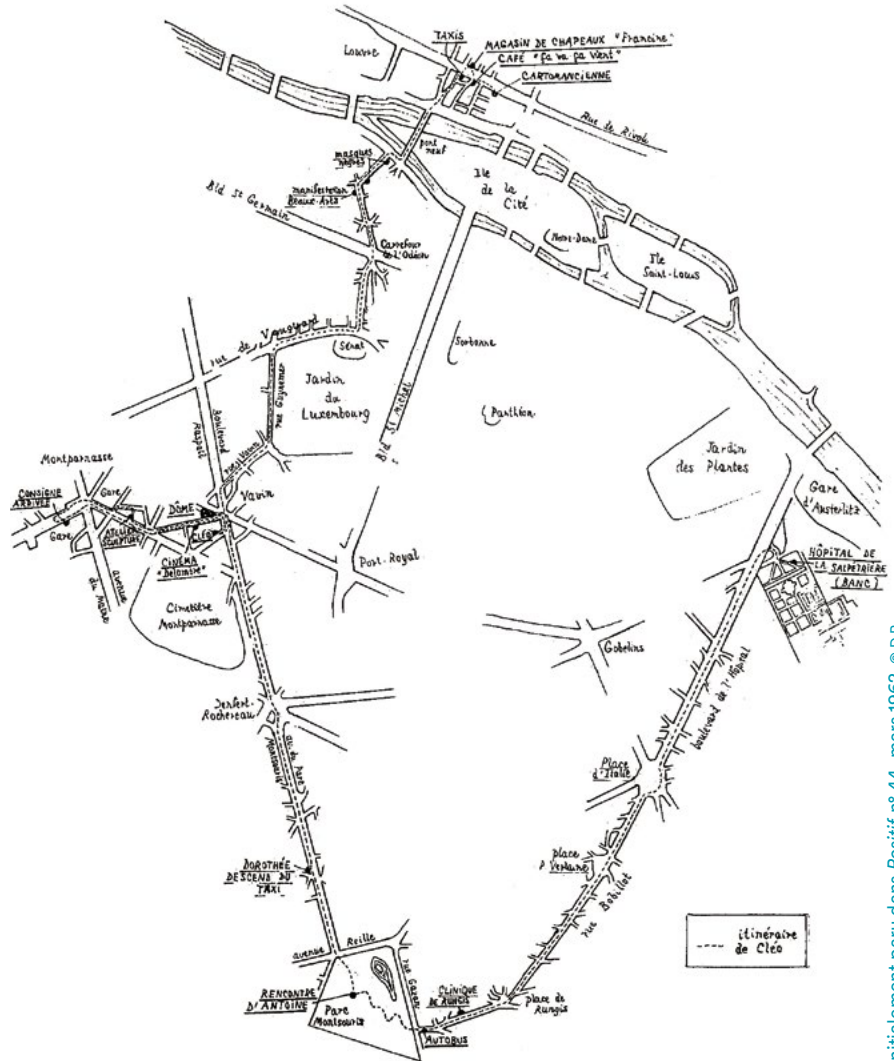
Lieu de vie très prisé des cinéastes de la Nouvelle Vague, le café est l'un des « décors » privilégiés de *Cléo*. Premier café: situé en face de La Samaritaine, le Ça va, ça vient est l'établissement où Cléo rejoint Angèle après avoir consulté la cartomancienne. Le lieu est clairement filmé comme un espace de représentation dans lequel Cléo rejoue pour la énième fois son numéro de petite fille pleurnicheuse et gâtée. Deuxième café: Le Dôme. Après avoir brusquement quitté sa séance de répétition, Cléo entre dans le célèbre établissement du boulevard Montparnasse, cachée derrière ses lunettes noires. Ici, elle n'est plus en exhibition mais, au contraire, en position de voyeuse et « écouteuse », captant au vol des bribes de conversations privées. En partie filmée en caméra subjective, la séquence peut être perçue comme un documentaire sur ce café peuplé d'artistes.

● Filmer la rue

Après la séance chez la cartomancienne, Cléo se retrouve dans une rue de Rivoli grouillante de monde. L'occasion pour elle de vérifier dans le regard des passants et les quolibets des marchands que sa séduction opère toujours. Afin de pouvoir cadrer l'héroïne de façon rapprochée tout en conservant le fourmillement urbain qui l'entoure, la scène a été tournée en caméra cachée, en seulement deux plans et à l'aide d'un Caméflex (caméra légère et portable) équipé d'un Pan-Cinor (ancêtre du zoom). Quand elle descend dans la rue après sa répétition, Cléo se trouve à nouveau plongée dans un bouillonnement urbain aux allures de Foire du Trône: un cercle s'est formé autour d'un avaleur de grenouilles qui ingurgite plusieurs batraciens avant de provoquer la nausée et la fuite de Cléo.

● Le trajet en taxi

Cléo et Angèle empruntent un taxi pour se rendre de la rue de Rivoli (sortie du chapelier) à la rue Huyghens (atelier



Plan initialement paru dans *Positif* n° 44, mars 1962 © D.R.

de Cléo). Angèle bavarde avec la conductrice tandis que Cléo est en proie à ses angoisses. Le point de vue principal est celui des deux passagères qui voient défiler un Paris peuplé de voitures, de camions de livraison et de bus à plate-forme. L'habitacle du taxi est dépeint comme une bulle protectrice dans laquelle le monde extérieur ne pénètre que par intermittence: informations à la radio (guerre d'Algérie, grève paysanne, politique intérieure, etc.) et « agressions » physiques (les deux dragueurs, les étudiants des Beaux-Arts). À l'intérieur de ce trajet en apparence continu, Varda a pratiqué quelques discrets *jump cuts*, lorsque Cléo se penche à la fenêtre ou que le taxi s'immobilise derrière une 2CV.

● Le parc Montsouris

Après avoir quitté Dorothée, Cléo demande au taxi de continuer sa route vers le parc Montsouris. Accompagné par la mélodie de « Sans toi », le taxi pénètre dans une allée piétonnière peuplée de promeneurs et dépose Cléo près de l'observatoire météorologique. Après avoir franchi un pont, elle part à la découverte d'un espace naturel purgé de toute vie humaine. En descendant les marches d'un grand escalier, Cléo se met à chanter les paroles de « La Belle P. » en esquissant quelques pas de danse, comme si elle était sur scène. Par cette auto-parodie, elle se dépouille des derniers lambeaux de son personnage public. Arrivée au bas de l'escalier, Cléo retrouve soudain sa gravité. Désormais mise à nu, elle est prête à affronter sa première vraie rencontre avec un être humain; ce sera Antoine, le soldat en permission.

Échos

Portrait(s) de femme(s)

L'œuvre cinématographique d'Agnès Varda compose une vaste fresque de la représentation de la femme occidentale dans la seconde moitié du XX^e siècle. Des femmes de toutes origines sociales et culturelles, de tous âges, exerçant les métiers les plus variés — chanteuse, couturière, hôtelière, dactylo, comédienne, etc. — mettant en résonance les grandes préoccupations de leur temps: peur du cancer, libération de la femme, émergence des SDF...

Film de femme tourné par une femme, *Cléo de 5 à 7* offre un rare exemple d'œuvre française des années 1960 dans laquelle le récit est uniquement pris en charge par des paires de femmes (Cléo-Angèle, Cléo-Dorothee) au détriment des figures masculines. Il a été précédé par le court métrage *L'Opéra-Mouffe* (1958) avec lequel il tisse des liens souterrains. Dans les deux cas, il s'agit de suivre le trajet d'une femme dans Paris et d'observer jusqu'à quel point la modification profonde de son métabolisme — ici par la maternité, là par la maladie — peut altérer sa perception du réel, la première femme ne cueillant sur son chemin que des signes de vie et de maturité, la seconde que des signes de mort. Sous-titré «Carnet de notes d'une femme enceinte», *L'Opéra-Mouffe* offre ainsi une suite de saynètes articulées autour du *ressenti* de cette future mère, de ses envies et de ses répulsions, de ses élans et de ses dégoûts. Par exemple, la peur de l'éventration matérialisée par une courge que le primeur coupe en deux et dont il arrache l'écheveau des graines gluantes.

Passant du poétique au politique, *L'une chante, l'autre pas* (1977) s'attache à restituer la trame des années de lutte pour la libération des femmes à travers le portrait en miroir de deux amies. Déployé sur une quinzaine d'années, le destin singulier de ces deux femmes — l'une émancipée dès l'adolescence, l'autre longue à se libérer de l'oppression masculine — croise en chemin la grande histoire et s'en nourrit au passage: manifestations pour la libération de la femme, procès de Bobigny (une jeune fille emprisonnée pour avortement), naissance du planning familial, etc. Par décision tactique, Varda choisit de traduire le discours militant par une série de chansons ludiques et joyeuses: «Mon corps est à moi», «Papa Engels», «Ni cocotte ni popote», etc.

Près de vingt-cinq ans après *Cléo*, Varda met en scène, dans *Sans toit ni loi* (1985), une jeune femme qui marche à nouveau vers sa mort et subit, comme son aînée, une série d'attaques (fête des Pailhasses ici contre bizutage des étudiants des Beaux-Arts jadis). La différence notable est que, pour Cléo, la mort était tapie sournoisement hors-champ alors que, pour Mona, elle est attestée dès le premier plan. Vite bâlée («une mort naturelle»), l'enquête de police laisse alors la place à une quête de la trace: trace du personnage laissée dans les paysages du Gard et de l'Hérault qu'elle a traversés, et plus encore trace dans la mémoire de tous ceux qui ont croisé sa route. Le «paysage avec figure» se reconstitue peu à peu sous nos yeux, comme un puzzle dont il manquerait toujours la pièce ultime. Forte d'un matériau documentaire patiemment glané, Varda frotte son héroïne à des questions de survie basiques — comment manger quand le pain est dur comme de la pierre, comment boire quand l'eau est devenue glace — et s'interroge sur cette France miterrandienne qui jette de plus en plus de jeunes gens à la rue.

«Le jeu parle mieux lorsque la consultante sort», prophétisait la cartomancienne de Cléo. Dès *Jane B. par Agnès V.* (1988), Varda s'était, par un jeu de miroirs, imposée en interlocutrice privilégiée de Jane Birkin. Dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), elle entre cette fois de plain-pied dans le champ afin de troquer son bouquet d'épis de blé contre une caméra, revendiquant aux yeux de tous sa place de «regardeuse». Dès lors, la cinéaste ne sortira plus du cadre et l'occupera de plus en plus, au point de coloniser durablement

l'image dans *Les Plages d'Agnès* et *Visages, villages*. Mais, dans son œuvre de fiction, c'est paradoxalement dans les personnages masculins que Varda, la femme et la cinéaste, s'est livrée le plus intimement; il y a en effet beaucoup d'elle dans cet homme en crise qui revient dans son village natal (Philippe Noiret dans *La Pointe courte*), dans cet écrivain en panne d'inspiration (Michel Piccoli dans *Les Créatures*) ou encore dans ce M. Cinéma miné par la peur du vieillissement et de la solitude (Michel Piccoli dans *Les Cents et une nuits*).



Jane B. par Agnès V. © Ciné-Tamaris



L'une chante, l'autre pas © Ciné-Tamaris



Sans toit ni loi © Ciné-Tamaris



La Pointe courte © succession Varda

FILMOGRAPHIE

Éditions DVD

Tout(e) Varda, coffret 22 DVD, Arte Éditions, 2012. Il s'agit de l'œuvre intégrale moins *Visages, villages* (2017) et *Varda par Agnès* (2019).

Cléo de 5 à 7, DVD, Arte Éditions/Ciné-Tamaris, 2017. Contient de nombreux « boni » dont « Souvenirs et anecdotes », « À propos des fiancés », « Film annonce de 1962 », etc.

Varda tous courts, coffret DVD, Arte Éditions, 2017. Contient tous les courts métrages d'Agnès Varda regroupés par « genres ».

BIBLIOGRAPHIE

Sources d'inspiration

- Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, De Borée, 2013.
- Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Garnier-Flammarion, 2013.
- Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Seuil, 1995.

Ouvrages sur le film

- Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7*: scénario, Gallimard, 1962 [épuisé].
- Steven Ungar, *Cléo de 5 à 7 de Agnès Varda*, G3J éditeur, 2013.

Articles sur le film

- Jean-Louis Bory, « *Cléo de 5 à 7* est un chef-d'œuvre », *Arts* n° 864, 11-17 avril 1962. Repris dans Jean-Louis Bory, *Ombre vive*, Union générale d'édition, 1973.
- Bernard Pingaud, « Agnès Varda et la réalité », *Artsept* n° 1, janvier-mars 1963.

- Georges Sadoul, « Le cœur révélateur », *Les Lettres françaises* n° 922, 12-18 avril 1962. Repris dans *Chroniques du cinéma français, 1939-1967*, Union générale d'édition, 1979.
- Roger Tailleur, « Cléo, d'ici à l'éternité », *Positif* n° 44, mars 1962. Repris dans Roger Tailleur, *Viv(r) sa vie*, Institut Lumière/Actes Sud, 1997.

Entretiens avec Agnès Varda

- Michel Capdenac, « Agnès Varda : de 5 à 7, l'heure de vérité pour Cléo », *Les Lettres françaises* n° 922, 12-18 avril 1962.
- Jean Clay, « Une cinéaste vous parle : Agnès Varda », *Réalités* n° 195, avril 1962.
- Jean Collet, « Entretien avec : Agnès Varda », *Télérama*, n° 641, 29 avril 1962.
- Jean Michaud, Raymond Bellour, « Agnès Varda de A à Z », *Cinéma 61* n° 60, octobre 1961, pp. 3-20.
- Pierre Uytterhoeven, « Agnès Varda de 5 à 7 », *Positif* n° 44, mars 1962, pp. 1-14.

Livres d'Agnès Varda

- *La Côte d'Azur, d'azur, d'azur*, Les éditions du Temps, 1961.
- *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, 1994 [épuisé]. Contient un chapitre sur *Cléo de 5 à 7*, pp. 48-62.

Revue et livres sur Agnès Varda

- *Revue belge du cinéma* n° 20, Été indien 1987.
- Bernard Bastide, *Les Cent et une nuits d'Agnès Varda*, Pierre Bordas & Fils, 1995.

- Clément Chéroux, Karolina Ziebinska-Lewandowska (dir.), *Varda/Cuba*, Centre Georges Pompidou/Éditions Xavier Barral, 2015.
- Michel Estève (dir.), *Agnès Varda*, Lettres modernes, 1991 [épuisé].
- Antony Fiant, Roxane Hamery, Éric Thouvenel (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- *Les Plages d'Agnès* : texte illustré du film d'Agnès Varda, Éditions de l'Œil, 2010.

Travaux universitaires

- Bernard Bastide, *Genèse et réception de Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Marie, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2006.

SITES INTERNET

Le site officiel d'Agnès Varda :

↳ cine-tamaris.fr/agnes-varda

Mathilde Blotière, « *Cléo de 5 à 7*, le film chéri de la Nouvelle Vague » :

↳ telerama.fr/cinema/cleo-de-5-a-7-le-film-cheri-de-la-nouvelle-vague,110183.php

Interview d'Agnès Varda et Corinne Marchand, RTF, 5 mai 1962 :

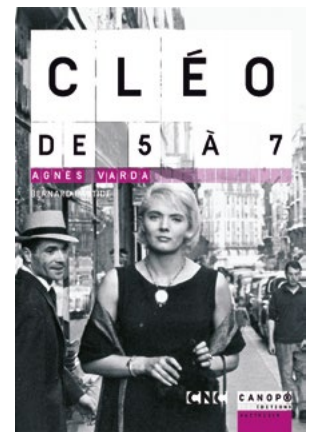
↳ ina.fr/video/RCF99007925

Histoire sans images de Michel Polac : *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda par Agnès Varda et Corinne Marchand, 1^{er} diff. le 23 juillet 1966 :

↳ franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/histoire-sans-images-cleo-de-5-a-7-dagnes-varda-1ere-diffusion-23071966

Réseau Canopé et le CNC proposent, de manière complémentaire, des ressources autour du film *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, l'une des œuvres parmi les plus emblématiques de la Nouvelle Vague. L'ouvrage édité par Réseau Canopé, à l'occasion de l'inscription de l'œuvre au baccalauréat 2020, accompagne les lycéens dans la découverte de ce film ancré dans la société française de 1961. Son auteur, Bernard Bastide, y analyse la fabrication et la réception du film, ainsi que la place singulière d'Agnès Varda dans le cinéma français.

↳ reseau-canope.fr



Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com/film/cleo-de-5-a-7



- La genèse de *Cléo de 5 à 7*
- Le film vu par l'actrice et réalisatrice Valérie Donzelli

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

Succès public et critique lors de sa sortie en salles en 1962, *Cléo de 5 à 7* raconte une heure trente de la vie d'une chanteuse de petit renom à Paris, le 21 juin 1961. Belle et sensuelle, Cléo attend avec angoisse les résultats d'une analyse médicale. Tenillée par la peur, la « poupée » se métamorphose sous nos yeux en femme pensante qui découvre le monde. La caméra de Varda glisse dans les rues de Paris, d'un taxi à un bus, d'un café à un jardin public, captant le cœur battant de la ville. Avec *Cléo de 5 à 7*, Varda marquait de façon fracassante son entrée dans la Nouvelle Vague : elle est l'auteure de son scénario tourné en décors naturels, avec de nouveaux interprètes. Elle signifiait aussi d'entrée sa différence : un regard résolument féminin, une capacité à capter les peurs de son époque (cancer, guerre d'Algérie), l'élégance de ses décors, le raffinement de ses dialogues et une image en noir et blanc d'une beauté à couper le souffle.

Directrices de la publication : Frédérique Bredin | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas | Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédacteur du dossier : Bernard Bastide | Iconographe : Capricci Éditions | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : Charlotte Collin — formulaprojects.net | Conception et réalisation : Capricci Éditions — 103 rue Sainte Catherine, 33000 Bordeaux — www.capricci.fr | Fonds photo : Ciné-Tamaris et succession Varda | Achievé d'imprimer par Estimprim en juillet 2019



Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien de la Région Île-de-France, de la DRAC Île-de-France, du CNC et le concours des rectorats de Créteil, Paris, Versailles ainsi que des salles de cinéma participant à l'opération.