



Le reflet de Cléo, fracturé par la jointure des deux miroirs. Photogramme du film *Cléo de 5 à 7*.

© Succession Varda

ANALYSE DE SÉQUENCE : LE CAFÉ ÇA VA, ÇA VIENT

Dans la continuité de sa flânerie rue de Rivoli, Cléo entre au café Ça va, ça vient où elle retrouve Angèle, sa gouvernante. La séquence se déroule en trois phases distinctes⁴¹ : Cléo est d'abord en position de scrutatrice, puis elle laisse éclater une crise de nerfs ; enfin, elle devient auditrice attentive de deux récits mêlés.

Le décor du café, aux murs étincelants de miroirs, de reflets et de luminaires, est un espace délimité de représentation, bruissant de conversations, où l'on se rend autant pour rencontrer que pour être vu. Dès son entrée, la tête très mobile de Cléo indique à la fois qu'elle cherche sa gouvernante dans la foule, mais aussi qu'elle continue, comme précédemment dans la rue, à essayer de capter l'attention des consommateurs.

FRACTURE IDENTITAIRE

Les retrouvailles de Cléo avec Angèle coïncident avec un nouveau pic d'angoisse : au lieu de la rassurer, la séance chez la cartomancienne n'a fait qu'amplifier sa peur d'être malade. L'installation des deux femmes côte à côte sur la même banquette, dans un cadrage très frontal, souligne la dimension théâtrale d'un dispositif dans lequel chacune joue le rôle qui lui est assigné : Cléo, celui d'une enfant gâtée et geignarde ; Angèle, celui d'une figure maternelle, consolatrice et indulgente.

Lorsque Cléo se lève pour vérifier dans le miroir que le mal n'a pas altéré ses traits, nous la voyons en train de se regarder en même temps que nous voyons ce qu'elle voit. Ce qui frappe alors, c'est que lorsqu'elle scrute ainsi son visage, son reflet n'est pas unifié mais fracturé par la jointure matérielle de deux miroirs. Il y a dans cette image la double signification du miroir

brisé, symbole de mort⁴², mais aussi celle de la fracture identitaire. Cette fracture est d'autant plus grave que – les miroirs et les témoignages de ses proches en attestent – son identité, c'est son apparence ; sa beauté, c'est sa santé. Cette fracture de son identité est désormais tangible dans le monde qui l'entoure – cadre dans le cadre, reflet dans le reflet –, créant chez le spectateur un vertige perceptif tel qu'il ne parvient plus à distinguer le vrai du faux, l'original de la copie.

Le début du chapitre II, baptisé « Angèle », s'ouvre précisément sur un gros plan de la gouvernante ; cela ne signifie pas qu'elle va être au centre de l'action mais que la séquence va privilégier son point de vue sur Cléo. Équivalent de l'aparté au théâtre, la voix intérieure d'Angèle que l'on entend alors permet de révéler au spectateur sa vision de Cléo – une petite fille qui voit tout en noir – et, en creux, la propre personnalité de la gouvernante : une femme d'expérience pleine de bon sens, porteuse de la *vox populi*. Le cadre s'élargit pour poursuivre la saynète : Angèle continue d'infantiliser Cléo ; elle lui dégrafe sa robe à la taille, la mouche et l'évente. Le dispositif lui-même mais aussi les effusions exacerbées, résolument théâtrales, de Cléo génèrent immanquablement l'irruption de deux spectateurs – le patron du bar et un serveur, figures paternelles dédoublées – qui deviennent à leur tour « acteurs » de la scène, d'abord en proposant leur aide bienveillante, puis en écoutant distraitemment le récit d'Angèle.

CONCERTO POUR DEUX RÉCITS

En rebondissant sur le mot « chambre », tour à tour prononcé par Angèle et par un jeune homme, le découpage éjecte brutalement la gouvernante hors-champ

41 Cette séquence va de 07:47 à 11:41.

42 Plus tard, son ami Dorothée brise son miroir dans l'escalier métallique menant à la cabine de l'opérateur de cinéma.



Cléo écoute le jeune couple qui se chamaille.

pour créer un nouveau cadre qui fait cohabiter à parts égales, comme par collage, deux espaces et deux univers qui n'ont rien à voir : celui de Cléo, sur la gauche du cadre, et celui d'un jeune couple en train de se chamailler sur la droite ⁴³. Cette fragmentation en forme d'« écran divisé » (*split screen*) va trouver son équivalence dans la bande-son. « Penser à bien régler le concerto pour deux récits, l'orchestre étant le brouhaha », note Varda dans son cahier d'intentions. Dans un premier temps, Cléo est monopolisée par l'écoute du seul récit d'Angèle : il est question d'un homme malade, sorte d'Ulysse moderne, qui est parti de chez lui et a fait le tour du monde. Une fois la translation spatiale opérée, la bande-son va mêler le récit d'Angèle avec celui du jeune couple : le jeune homme en a assez de devoir quitter nuitamment le lit de son amie, sous prétexte qu'ils ne sont pas encore mariés et que la bienséance les oblige à la plus grande discrétion.

Le récit d'Angèle – qui se prolonge en off – et les vifs échanges du couple à l'image entretiennent des rapports qui relèvent d'abord de la collision, le second récit venant parasiter le premier dans la ferme intention de se substituer à lui. Puis, peu à

peu, les deux récits illustrant le même thème de la rupture, un tissage s'opère entre eux via les entrecroisements successifs de bribes de dialogues. À la fin de la séquence, une véritable fusion des deux récits s'est opérée : l'évocation de l'épouse « restée à la maison, assise sur une chaise, sans rien dire » (récit d'Angèle) trouve sa parfaite illustration dans le plan de la jeune femme du café, les deux mains posées sur les genoux, restée seule après le départ de son compagnon.

Dans cette séquence, le système auditif de Cléo fait office de console de mixage : c'est elle qui, par désintérêt, baisse le volume du récit d'Angèle – qu'elle connaît sans doute par cœur pour l'avoir déjà entendu à maintes reprises – et, par curiosité naturelle, se laisse attirer par celui, inédit, du couple. Réduite à n'être que la chambre d'écho d'autres vies que la sienne, Cléo se retrouve isolée et muette, coincée entre deux figures fortes, déchirée entre deux modèles possibles : d'un côté, celle de la mère à la fois protectrice et castratrice qui raconte une histoire de femme délaissée par son mari ; de l'autre, celle de la jeune femme émancipée à laquelle son compagnon annonce brutalement qu'il la quitte. Dans les deux cas, la partie semble jouée et perdue d'avance. Qu'elle soit « maman » ou « putain », la femme moderne est condamnée à la solitude. La scène puise sa force dans le fait que, pour la première fois dans le film, la fragmentation de l'espace ne se joue pas que par rapport au regard narcissique de Cléo, comme dans les nombreuses scènes où elle s'admire dans les miroirs. Désormais, la fragmentation est prise en charge, décuplée par d'autres personnages qui sont autant de doubles de Cléo.

43 Godard reprendra et radicalisera cette séquence dans *Masculin, féminin* (1965). La première rencontre de Jean-Paul (Jean-Pierre Léaud) et Madeleine (Chantal Goya) dans un café est perturbée par la violente dispute d'un couple. Excédée, la jeune femme tire un revolver de sa poche et abat froidement son compagnon sur le perron du café.