

UN EXEMPLE : LA SÉQUENCE DU CHAPELIER

Extrait: Cléo achète un chapeau [séquence 6, de l'entrée dans la boutique (12'12) à "Vous n'allez pas le garder sur la tête un mardi!" (14'42) / Durée: 2'30]

Questions : Nous proposons trois questions possibles pour analyser cet extrait. L'analyse qui suit contient des éléments permettant de traiter chacune de ces trois questions.

- Comment la mobilité de la caméra transforme-t-elle l'espace cinématographique ?
- Comment cette scène alterne-t-elle objectivité et subjectivité de la caméra ?
- Peut-on qualifier cette séquence de lyrique ?

[Introduction]

Située vers le début du film, la séquence chez le chapelier Francine, rue de Rivoli, met en scène une étape de la déambulation de Cléo dans la ville, au présent et au gré de ses humeurs. Elle constitue un moment de répit, une sorte de parenthèse heureuse et légère dans cette première partie du récit où s'exprime fortement le malaise du personnage au sortir de chez la cartomancienne, notamment dans la scène de café qui précède immédiatement.

Cette séance d'essayage de multiples chapeaux est décrite comme un temps de plaisir et d'euphorie où la jeune femme, conjurant la peur de mourir, se sent vivante en contemplant sa beauté. Cette scène fait écho aux propos tenus devant le miroir qui reflète son image à l'infini, au bas de l'escalier, chez la voyante : "Minute, beau papillon, être laide, c'est ça la mort, tant que je suis belle, je suis vivante...".

Dans cette séquence, la caméra mobile d'Agnès Varda épouse, sans jamais y adhérer totalement, le papillonnage de son personnage, qui virevolte sans cesse d'un chapeau à l'autre au milieu des miroirs. Nous isolerons, dans cette longue séquence du magasin (11'50 à 15'30), le segment compris entre l'entrée de Cléo dans la boutique et le choix final du petit chapeau noir et pointu, celui-là même qu'elle avait choisi

dans la vitrine, malgré l'avis réprobateur de sa gouvernante, dans l'instant qui précède immédiatement notre extrait.

Dans ce fragment aux mouvements de caméra "voluptueux", au dire d'Agnès Varda elle-même, où le regard se fait particulièrement mobile, variant les points de vue et tournoyant autour du personnage central, la liberté et l'aisance de la prise de vue reposent sur une structure ferme, rigoureusement construite. Le montage, composé de dix plans de longueur et d'échelle très variables, permet de distinguer deux grands moments, où dominant, à l'exception de quelques brefs plans intermédiaires, des plans longs et mobiles. Vers le milieu de l'extrait, le gros plan sur l'image de la jeune femme de face, se contemplant dans le miroir, ponctué par l'incrustation de l'inscription "Chapitre III Cléo de 17 h 13 à 17 h 18", introduit une forte césure.

Dans un premier temps, le personnage est saisi, de manière presque naturaliste, dans son espace et son environnement social. Après le gros plan de face de la jeune femme exhibant dans le miroir sa jouissance et sa griserie, la seconde partie, en deux longs plans successifs, poursuit la description de l'essayage, en multipliant les mouvements de caméra et en donnant libre cours à la virtuosité de la cinéaste. Cette deuxième partie est moins documentaire, moins classique, plus subjective, presque lyrique, elle produit un effet de griserie et de tourbillonnement correspondant à l'état d'âme du personnage, sans pour autant adopter directement son point de vue, au sens cinématographique: "Tout me va, c'est agréable, je me *saoulerais* d'essayer des chapeaux et des robes". C'est cette manière de glisser de l'objectif au subjectif, ou du réalisme sociologique à l'affectif et au lyrique, qui fait en grande partie l'intérêt de cette structure, confirmant le goût de la réalisatrice pour la binarité (v. La fabrication du récit).

Par un jeu de miroirs qui détruisent progressivement la perspective classique dans l'image et enferment le personnage dans la ronde des reflets trompeurs, Agnès Varda, sans pour autant refuser le plaisir voluptueux d'une caméra qui joue avec son personnage, donne à voir le contexte social, l'enfermement narcissique de Cléo, et son incapacité, à ce stade de son itinéraire, à voir le monde qui l'entoure et qui affiche cependant partout sa présence.

La séquence s'ouvre sur un plan de la vendeuse (d'un plan rapproché jusqu'à un gros plan) qui s'avance face à la caméra pour accueillir Cléo et Angèle entrant dans le magasin. Son regard se déplace vers la droite, accompagne ainsi l'entrée dans le champ de Cléo et prépare un léger panoramique gauche-droite suivant les personnages qui se dirigent vers la droite du cadre vers le mur du magasin, au fond duquel Angèle s'assoit sur une chaise face à nous. À la fin du plan, Cléo se trouve sur la droite du cadre, en plan américain, la vendeuse est de dos au premier plan, à gauche, et Angèle au milieu à l'arrière-plan, de face. Ce premier plan met en place l'espace de la scène et les positions des trois personnages principaux. Il est complété par deux plans très brefs, l'un cadrant de manière oblique la vitrine aux chapeaux vue du dedans (on repère fugitivement à l'extérieur l'enseigne du magasin d'en face "RIVOLI DEUIL", selon un angle déjà vu dans un plan antérieur), l'autre cadrant en plan frontal rapproché Angèle qui regarde vers l'autre côté du magasin d'un air goguenard. Le plan suivant en raccord regard adopte son point de vue.

Ces trois plans ont pour fonction d'impliquer le spectateur dans cette scène fortement théâtralisée, de lui permettre d'en visualiser la scénographie tout en rappelant l'inscription de cet espace de jeu dans l'espace plus large de la ville, déjà arpenté précédemment. Le début du plan initial, par le regard-caméra de la vendeuse, nous met un instant à la place de Cléo (plan subjectif), mais ensuite, lorsque celle-ci est entrée dans le champ, il nous permet de percevoir le dispositif scénique de ce qui suit : les composantes de l'espace ouvert de la boutique (le mur transparent de la vitrine vers la rue), le jeu de double regard qui suit constamment les minauderies de Cléo, celui, flatteur et professionnel, de la vendeuse qui happe la cliente avec un sourire carnassier, celui à la fois amusé et réprobateur de la gouvernante.

D'emblée, le large geste de Corinne Marchand à la fin du premier plan, qui pointe successivement les chapeaux des deux côtés de la pièce comme pour s'approprier l'espace, le confirme, le jeu de Cléo est théâtralisé, son plaisir se nourrit du regard des autres, spectateur compris.

Le long plan qui suit, pris du point de vue d'Angèle, et qui constitue le moment fort de cette première partie, met en scène presque chorégraphiquement la valse des chapeaux. Cléo se tourne successivement vers les différents chapeaux, jouant du contraste du noir et du blanc qui constitue un motif récurrent de tout le film, avec sa symbolique du deuil et du mariage. Cléo est suivie de la vendeuse qui ne la lâche pas d'un pas. Les panoramiques gauche-droite, puis droite-gauche accompagnent le mouvement du personnage d'un chapeau à l'autre, tandis que les miroirs placés sur son chemin permettent à son image de se refléter et de se dédoubler à l'écran, à sa grande joie. Ces mouvements exhibent la composante narcissique du personnage, composante omniprésente dans toute la première partie du film. Vers le milieu du plan, Cléo, saisie de dos en train de se mirer, se retourne même vers Angèle, donc vers le spectateur, face caméra, comme pour nous prendre à témoin de son plaisir.

Mais Agnès Varda ne se contente pas de cet aspect psychologique, elle se sert aussi des miroirs de la boutique et de la profondeur de champ pour mettre en situation le jeu de Cléo et représenter l'arrière-plan marchand et social de cette scène. On remarque la présence dans ce plan de deux miroirs posés sur des tables et échelonnés selon la perspective : ces miroirs permettent de refléter la vitrine et la rue, mais aussi les vendeuses dans la boutique. Ils élargissent l'espace représenté, en dévoilent toute la complexité (v. Un exemple : "Miroirs"). Pour confirmer cette dimension sociale du lieu, l'image laisse apercevoir, en arrière-plan, les autres vendeuses, derrière le comptoir, en train de vaquer à diverses occupations professionnelles. On entrevoit tout un monde du travail féminin. De même, la cinéaste laisse deviner, par une voix off de la bande-son dans le premier plan de la séquence, puis, dans ce plan, par une scène entrevue au bord du cadre lors du panoramique gauche-droite, la présence d'une autre cliente en train d'essayer un voile de mariée. Ce motif du mariage, que l'on retrouvera un peu plus loin dans le plan rapproché sur un mannequin de mariée qui clôt la séquence du magasin, semble en outre faire écho au rêve de bonheur petit-bourgeois de la jeune femme (v. La femme / les femmes). Le personnage, grâce à la mise en scène et à la composition du plan, est donc saisi dans sa dimension sociologique de jeune femme à la mode et de consommatrice compulsive, conformément au projet affirmé par Agnès Varda de faire "le portrait d'une femme dans son environnement".

Le plan fixe qui ressaisit la scène au terme de ce long plan de demi-ensemble recadre le trio central en changeant l'angle de prise de vue. Angèle est montrée de profil à gauche du cadre, avec la rue à l'arrière-plan, en train de regarder Cléo qui s'empare d'un nouveau chapeau à plumes blanches, celui qui fera l'objet du gros plan suivant. Ainsi est rappelé le dispositif de regards qui commande toute la séquence et met en perspective le jeu égotiste de Cléo.

Une visée potentiellement critique du film est comme confirmée par le bref plan rapproché d'Angèle qui fait office de transition. Son commentaire "Caprice !" explicite la réprobation à l'égard de la frivolité de Cléo, leitmotiv de toute la première partie du film.

Mais le véritable décrochement, comme on l'a vu, a lieu dans le plan suivant, qui change brutalement d'échelle de plan. Il se recentre sur le personnage et ses impressions par un gros plan appuyé qui tranche avec les plans de demi-ensemble qui précèdent. Agnès Varda, dans ce film, est coutumière de telles ruptures de ton. Le spectateur passe sans transition d'un espace social à un espace intime suggéré par la voix intérieure chuchotée de Cléo qui s'étend voluptueusement en off sur sa jouissance (v. Effets de voix). La proximité du visage féminin qu'induit le gros plan fixe, surtout sur grand écran dans une salle obscure, ne peut qu'impliquer le spectateur dans le spectacle de la beauté féminine. Le cadre du miroir, présent sur le côté gauche du cadre, s'estompe. De critique, le regard tend, à cet instant, vers l'empathie. Le petit jeu de séduction de Cléo, le plaisir qui s'affiche sur ses traits, l'échange cocasse de petits chapeaux farfelus semblent destinés au spectateur.

De manière surprenante, c'est le moment qu'Agnès Varda choisit dans le montage pour autonomiser pour ainsi dire sa caméra : loin de se livrer aux facilités du plan subjectif qui adopterait le point de vue de Cléo sur la scène ou de réitérer le dispositif des jeux de regards préalablement convoqué dans l'espace du magasin, elle introduit, par le montage en coupe franche, un recul paradoxal et fait sortir la caméra de l'espace du magasin, la rendant à la rue, saisissant son personnage de l'extérieur, à travers la vitrine et ses reflets.

Cet effet d'éloignement et de brouillage est confirmé par la bande-son qui envahit l'espace sonore : certes le bruit de la rue se faisait déjà entendre dans les plans précédents, mais non avec la même intensité et sans masquer le dialogue. Le plan qui débute alors se caractérise par un

lent travelling latéral droite-gauche, accompagnant la silhouette de Cléo à l'intérieur qui, tout en poursuivant ses essayages aux miroirs, apparaît et disparaît parfois derrière un pilier. Ce mouvement est redoublé, par ailleurs, par le double mouvement en sens inverse des véhicules de toutes sortes et des piétons dans la rue, qui sont reflétés par la vitrine. Ce nouveau jeu de reflets, au contraire des miroirs de la boutique qui renforçaient la profondeur de champ, déréalise la scène, superpose les plans, brouille la perception et transforme l'écran en un espace sans profondeur, détruisant toute perspective claire, et produisant un effet de surface qui rompt avec l'espace cinématographique traditionnel. Les éléments de la scène marchande disparaissent d'ailleurs de l'image, la vendeuse semble se désintéresser de Cléo et les autres dames de la boutique sont réduites à de simples apparitions fantomatiques à la présence fugitive. La réalité urbaine affirme sa présence aux yeux du spectateur, mais elle semble glisser sur Cléo absorbée par son jeu, sans l'atteindre. Ces effets de surimpression, qui rappellent certaines tentatives du cinéma muet comme celles du ciné-œil de Dziga Vertov dans *L'Homme à la caméra* (1929), contribuent à poétiser la réalité urbaine, l'animant de mouvements insolites qui l'allègent et la libèrent de toute pesanteur.

L'autonomie de la caméra se confirme dans le plan suivant quand elle rentre à l'intérieur de la boutique. Le raccord se fait sur un plan rapproché de Cléo au miroir, cadrée d'abord à la fin du plan précédent de dos, à travers la vitrine. Son visage est renvoyé au spectateur par la glace, comme si elle était vue par le regard d'un passant qui entrerait dans le magasin et la verrait par le côté vitré du seuil de la porte (on discerne un instant le dos d'une cliente en amorce sur le côté gauche du cadre).

Cléo est reprise de profil au début du nouveau plan à l'intérieur de la pièce, face au miroir dans lequel se reflète maintenant, en raison du nouvel emplacement de la caméra, la Garde républicaine passant à ce moment-là dans la rue. Ce raccord image se double d'un raccord son, le bruit des sabots des chevaux se faisait déjà entendre dans le plan précédent. Il y a donc une continuité très forte d'un plan à l'autre et la caméra affiche sa liberté de mouvement et sa virtuosité. Elle cadre maintenant en plan rapproché la jeune femme heureuse, livrée à son plaisir, faisant tourner entre ses doigts une fleur de tulle blanche assortie à son chapeau, sourire aux lèvres, dans un moment idyllique tout de

lumière et de blancheur. Tout se passe comme si, à son tour, la caméra entrait dans la danse de séduction de Cléo, devenant la partenaire de son personnage et se faisant elle-même jubilatoire. En effet la caméra, se rapproche davantage de Cléo, tourne autour du miroir, en sens inverse de celle-ci, et offre, en très gros plan, la sensualité de sa nuque et de son chignon. Ce dernier, lui-même torsadé en forme de boucle, redouble l'image du cercle. En ce sens la caméra, épousant la subjectivité de la jeune femme, est une caméra lyrique.

Ce ballet de et dans l'image incorpore le réel de la rue, puisque, dès le début du plan, le visage de Cléo se contemplant est juxtaposé, sur l'écran divisé en deux par la jointure du miroir en une sorte de collage visuel, au spectacle insolite de la cavalcade en plein décor urbain moderne. Les chevaux et leurs cavaliers réapparaissent un peu plus loin, à plusieurs reprises, sous des angles divers dans le kaléidoscope des miroirs au fur et à mesure du mouvement tournant de la caméra. La bande-son participe à la fusion de l'extérieur et de l'intérieur de la boutique : le son des sabots des chevaux sur la chaussée reste très présent à l'intérieur du magasin. On sait que la scène a été improvisée au moment du tournage grâce au hasard, ce "premier assistant du réalisateur", dira Agnès Varda. Mais cet aléa se transforme en rencontre poétique, élargissant le lyrisme sensuel de la scène en célébration du beau moderne, le "côté épique de la vie moderne" appelé de ses vœux par Baudelaire.

Ce mouvement lyrique, qui élargit en poésie libre la portée de la séquence, se recentre, à la fin du plan, sur les trois personnages principaux, parachevant la petite comédie de l'essayage. Le dialogue réapparaît lorsque la caméra fixe Cléo, cadrée en plan poitrine face au spectateur, faisant admirer un nouveau chapeau noir à voilette : "Décidément le noir me va très bien", comme un chant de triomphe face au deuil menaçant. Puis un dernier caprice du personnage lui fait tourner le dos au spectateur pour revenir au premier chapeau avec lequel elle se regarde reflétée dans un miroir dont l'image nous fait face.

D'un chapeau noir à l'autre la caméra, joueuse, inverse les données de l'image : alors que dans le premier cadrage Cléo se présentait de face, le visage de la vendeuse apparaissant dans un petit miroir placé à droite en bas de l'écran, dans le second c'est le reflet de Cléo qui, au centre du miroir, voisine avec le visage de la vendeuse, toujours en bas à droite. Ce petit jeu visuel plein d'humour est accompagné d'un double panoramique latéral droite-gauche puis gauche-droite qui épouse la virevolte

de Cléo. Le marché se conclut par une réplique complaisante de la vendeuse, reprenant en écho les paroles de Cléo, et le dernier mouvement de caméra réintroduit Angèle dans le cadre, à côté des deux autres personnages. Une remarque désagréable de la "gouvernante fataliste" sonne la fin de la rêverie et le retour au prosaïque. Le dernier plan engage la conclusion de la scène marchande: l'achat du petit chapeau noir, dont Cléo confirme le ridicule dans la première scène de la seconde partie du film (chapitre VII).

[Conclusion]

La séquence met en valeur la liberté de ton d'Agnès Varda, sa capacité à marier l'objectif et le subjectif, l'analyse sociale et la participation émotive au plaisir de son personnage, dans une sorte de lyrisme critique qui met en perspective ce moment de jubilation sensuelle et esthétique. Par des moyens propres au cinéma, la prise de vue, la mise en scène et le montage, par le jeu virtuose du mouvement et du reflet, la cinéaste-photographe parvient à faire sentir dans ce moment voluptueux, la fragile beauté de l'éphémère, dont ces reflets magnifiques et trompeurs signalent peut-être le caractère illusoire, comme dans les vanités* en peinture.

Replacé dans le parcours du personnage, ce moment euphorique où elle se complaît dans son image de femme-objet et de jeune fille frivole est comme une rémission dans la montée de l'angoisse de Cléo. Mais l'image du cercle qui domine la deuxième partie de la séquence suggère également l'enfermement du personnage dans le jeu séduisant des reflets. Il faudra, dans la seconde partie du film, que les miroirs se brisent, à l'instar de celui de son amie Dorothée, pour que Cléo accède enfin à la beauté du monde, dans la séquence du parc de Montsouris, à la rencontre de la nature et des autres (v. Un exemple: « Miroirs »).

Aux propos de Cléo, dans la séquence charnière des musiciens, "Depuis deux jours je pense que tout le monde me regarde et moi je ne regarde personne que moi, c'est lassant", fait écho celui de la cinéaste elle-même: "Le premier acte féministe d'une femme, c'est de regarder, de dire: d'accord, on me regarde, mais moi aussi je regarde." [GARREAU]. Tel est peut-être le sens de l'autonomie conquise par l'œil-caméra.