

Au-delà de la « virtuosité chronométrique » : le traitement du temps dans *Cléo de 5 à 7*

Que ce soit au stade de la conception du film ou à celui de sa réception, la question du temps polarise les discours sur l'originalité de *Cléo de 5 à 7*. Ainsi pour Bernard Bastide « 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 [...], le temps de la projection se superposant exactement au temps de la narration, soit une heure trente.¹ ». Ces propos, qui font écho aux notes préparatoires d'Agnès Varda elle-même², ramènent donc amplement l'originalité de la démarche de Varda et sa modernité à une quête d'isochronie, en vertu de laquelle le temps du récit équivaut au temps de l'histoire. Cet élément ayant été déjà précisément analysé, on privilégiera ici d'autres aspects du traitement du temps, qu'ils concernent le rapport au temps de Cléo, la temporalité narrative ou l'expérience temporelle à laquelle le spectateur est convié³. En effet la prise en compte de tous ces paramètres montre que le rapport à la modernité cinématographique dépasse la seule « virtuosité chronométrique⁴ » et sa quête d'isochronie.

Suspensions temporelles

Au premier abord le rapport au temps de Cléo tout comme la perception de la temporalité narrative par le spectateur semblent aimantés par l'annonce des résultats de la biopsie. Le chapitrage du film avec son décompte très précis des minutes accentue cette tension. Le résultat doit tomber à 18h30 tandis que le prologue débute à 17h. La force d'aimantation de l'annonce se révèle d'autant plus prégnante que la séquence inaugurale correspond rétrospectivement à une séquence à valeur prédictive. La déclaration de la voyante une fois Cléo partie « Les cartes disent la mort et moi j'ai vu le cancer » dramatise un peu plus l'attente des résultats. Cependant les dernières minutes du film brisent la rectitude associée à cette ligne temporelle. Quand on lui annonce que le médecin n'est plus disponible, la nouvelle contrarie Cléo ; elle rappelle à Antoine qu'elle attend depuis deux jours. Pourtant, quelques instants après, elle se ravise en constatant que « ça ne presse pas tellement ». Elle préfère se concentrer sur les sensations plaisantes offertes par le jardin de l'hôpital et profiter de la présence d'Antoine,

dont le départ est imminent. L'annonce tant attendue intervient finalement de manière inopinée ; le médecin que l'on croyait parti surgit dans le champ en voiture. L'officialisation de la maladie ne relève pas de la dramatisation inaugurale. Loin de figer le parcours de l'héroïne dans un devenir funeste cette annonce la place dans une autre dynamique, qui irrigue la réplique finale : « Il me semble que je n'ai plus peur et que je suis heureuse ». La pression temporelle exercée par l'enjeu dramatique initial retombe alors pleinement. Néanmoins le phénomène ne se produit pas brutalement, car il parachève un long processus. Ce dernier résulte de la mise en œuvre d'une autre temporalité reposant moins sur le but à atteindre que sur le chemin parcouru pour y parvenir. Une telle approche de la temporalité est très caractéristique de la modernité cinématographique.

Si la notion de modernité fait débat entre ceux qui considèrent que le cinéma est intrinsèquement un art moderne et ceux qui l'assimilent à une mise à mal du classicisme hollywoodien inaugurée par *Voyage en Italie* de Rossellini⁵, un certain consensus règne sur un point. Dans les années

1. *Cléo de 5 à 7*, Lycéens et apprentis au cinéma, CNC-Capricci, p. 8.

2. *Ibid.*, p. 8.

3. Varda mentionne ces différents aspects lorsque, commentant son film dans *Les Plages d'Agnès*, elle dit avoir voulu « combiner dans le film le temps objectif des pendules qu'on voit partout et puis le temps subjectif, comment Cléo l'éprouve pendant le temps du film. »

4. Pour reprendre une expression de Jean-Michel Frodon à propos du film dans *L'Âge moderne du cinéma français : de la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, 1995, p. 75.

5. La première position est celle adoptée par Jacques Aumont dans son essai, *Moderne?*, Cahiers du cinéma, 2007. Son essai répond notamment aux thèses de Fabrice Revault d'Allones *Pour le cinéma moderne*, Yellow Now, 1994 ou Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Minuit, 1985.

soixante en Europe se développe un ensemble disparate de films dans lesquels les formes narratives se renouvellent pour capter la banalité, l'imprévisibilité, voire l'opacité du réel. Ce renouvellement implique une temporalité qui, pour reprendre une formule de Laurent Jullier et Martin Barnier à propos de la Nouvelle Vague, relève d'un cinéma « apte à montrer les petits riens, les flâneries et le temps suspendu⁶ ». Dans *Cléo de 5 à 7* la pratique d'un tel cinéma produit un effet sur le spectateur que l'on mesure moins en comparant les indications temporelles avec la durée des passages auxquels elles se réfèrent qu'en s'intéressant à la durée consacrée à représenter certaines actions. Le personnage de Cléo évoluant, plusieurs cas de figure se présentent.

Durant la partie qui va jusqu'à la scène de l'interprétation de « Sans toi », les stases temporelles renvoient à la

phase d'introspection narcissique du personnage. Quelques passages retiennent à ce titre plus particulièrement l'attention. Ainsi, de l'arrivée de Cléo et Angèle devant le magasin à leur départ de celui-ci, la séquence d'achat du chapeau occupe à elle seule 4 minutes 40. La durée du passage repose essentiellement sur les allers-retours de Cléo qui virevolte dans le magasin en accumulant les essayages. L'effet de suspension ne tient pas uniquement à la futilité des actions représentées, mais aussi à certains procédés de déconnexion. On en observe un premier avec le très gros plan sur Cléo, accompagné de la mention « Cléo de 17h13 à 17h18 ». Le choix du très gros plan avec une mise au point exclusivement sur Cléo, l'introduction de sa voix qui commente admirative ses essayages, déconnectent le personnage de l'environnement du magasin. Le plan rappelle évidemment le très gros plan de l'image de Cléo dans le miroir, qui, après sa visite à la voyante, commentait déjà la puissance de sa beauté. Le plan suivant s'avère encore plus saisissant. Placée sur le trottoir, la caméra suit cette fois la trajectoire de Cléo dans le magasin depuis l'extérieur. L'effet de suspension combine plusieurs procédés. Le travelling latéral qui suit Cléo en plan large glisse doucement le long de la vitrine. Il absorbe le spectateur dans la contemplation d'un jeu de reflets, jusqu'à perdre de vue l'héroïne un court instant tandis que la rumeur de la circulation s'atténue progressivement [1, 2].

La stase temporelle va ici au-delà de la représentation de l'introspection narcissique de l'héroïne tant elle

sollicite les sensations du spectateur. D'autres effets de suspension ponctuent les séquences situées dans l'appartement de Cléo, comme ce plan de plus d'une minute, qui étire les actions de Cléo s'installant dans son appartement et se suspendant à une poutre. Cette temporalité est ensuite bousculée par le passage éclair de « l'amant du moment », figure d'homme pressé dont Cléo déplore le manque de disponibilité, puis par l'arrivée tonitruante des musiciens. Se produit après un autre effet de suspension spectaculaire avec l'interprétation de la chanson « Sans toi ». On songe bien sûr au travelling avant qui saisit la chanteuse en action. Le cadre qui se resserre sur elle l'abstrait peu à peu de son environnement immédiat, dont la présence finit par se limiter au rideau noir sur lequel Cléo se détache. Un décrochage temporel intervient sans que l'on ait quitté la pièce. Le rideau noir, l'éclairage latéral évoquent une scène de spectacle. C'est surtout le changement du statut de la musique qui provoque le décrochage. Avec l'irruption d'un accompagnement orchestral on passe d'une musique diégétique à une musique extra-diégétique. La rupture frappe d'autant plus que le trouble violent qui pousse Cléo quelques minutes plus tard à quitter son appartement engendre un autre cas de suspension temporelle. Il est cette fois lié à l'émergence de la figure du personnage spectateur, absorbé par la contemplation du monde qui l'environne.

Pour être exact, on relève une première occurrence du phénomène en amont, lors du trajet en taxi qui ramène Cléo chez elle. Il s'agit des

6. Une brève histoire du cinéma, Pluriel, 2017, p. 244.



inserts sur les masques africains, aperçus à deux reprises par l'héroïne qui a tourné son regard sur la rue. Le sentiment d'étrangeté accompagnant cette vision se prolonge ensuite avec l'apparition des étudiants déguisés. Du fait de sa position dans la voiture, Cléo subit ses perceptions. La situation n'est pas tout à fait la même après le départ de l'appartement, car sa progression ressortit davantage à la temporalité de la flânerie. Le spectateur épouse alors la déambulation sans destination précise d'un personnage, qui s'ouvre de plus en plus aux sollicitations du présent, au hasard des rencontres. Symbolise cette bascule le plan où, avant d'être attirée par les paroles de l'avaleur de grenouilles, Cléo comprend dans le miroir que « Depuis toujours [elle] pense que tout le monde [la] regarde et [elle], [elle] ne regarde personne d'autre qu'[elle] ». On assiste à partir de ce moment à une montée en puissance de ces « situations optiques et sonores »⁷ caractéristiques pour Deleuze du nouveau rapport au temps entretenu par le cinéma moderne. Il s'agit de moments contemplatifs, qui, souvent associés à la passivité d'un personnage devenu spectateur, brisent l'enchaînement action-réaction dominant le cinéma classique américain et la production cinématographique courante de l'époque. C'est ainsi qu'apparaissent sur les écrans pratiquement la même année que Cléo des figures féminines qui, errant dans les villes, font l'épreuve de l'étrangeté du réel. Par exemple à la figure de Cléo se superpose celle d'Anne la jeune protagoniste de *Paris nous appartient* de Rivette sorti en

1961 [3] ou celle de Lydia, l'héroïne de *La Notte* d'Antonioni, réalisé la même année [4].

Dans ces productions le spectacle de la rue offre un réservoir important de situations optiques et sonores pures. Même constat avec *Cléo de 5 à 7* et ses images d'avaleur de grenouilles, d'homme qui se transperce le bras avec une aiguille. Ces rapides « tableaux parisiens » avec leur sens de l'incongru n'évoquent pas seulement la modernité cinématographique. Ils ravivent le souvenir du flâneur baudelairien, emblème de la modernité, happé par la contemplation des saltimbanques urbains. Par la suite, les déplacements de Cléo dans le café du Dôme n'ont pour unique fonction que de capter les bribes de conversation, de vie, qui se succèdent sous son regard. Ces situations optiques renvoient enfin à la projection du petit film burlesque, à la visite dans l'atelier de sculpture, comme en témoigne ce long travelling, qui, mimant le regard de Cléo, explore l'atelier et provoque un nouvel effet de suspension temporelle. Le terme de « situations optiques pures » prend toute sa portée dans la mesure où, à de multiples reprises, elles ne renvoient pas systématiquement au regard de Cléo et déborde sa stricte vision. Pour ne citer qu'un seul exemple, au Dôme un panoramique recadre un tableau abstrait vers lequel elle a tourné la tête. Le rapide travelling latéral qui s'attarde sur le tableau épouse son déplacement, mais ne correspond pas à son regard puisque le même mouvement la reprend ensuite entrant dans le champ [5, 6].



7. *L'Image-temps*, op. cit., p. 8.

L'enjeu de ces séquences dépasse la seule question temporelle. Se pose l'une des questions cruciales de la modernité cinématographique : la redéfinition du lien du personnage au monde. La flânerie apprend à Cléo à regarder son environnement et plus seulement son image. La rencontre avec Antoine parachève cet apprentissage. À

ce titre, même si la mort rôde, le parc Montsouris s'apparente à véritable *locus amoenus*. On le remarque avant l'arrivée même d'Antoine dans les plans qui suivent la progression de Cléo après son numéro de chanteuse dans les escaliers. La richesse sensorielle inédite jusqu'alors, avec le bruit des oiseaux, celui de l'eau, la disparition soudaine de tou-

te trace humaine, ont du parc un espace-temps à part. Le long dialogue avec Antoine confirme ce statut, car dès sa première réplique « Vous aimez le bruit de l'eau ? » le soldat permissionnaire incite Cléo à s'abandonner aux sensations. Cet abandon se poursuit au-delà du parc quand, par exemple, lors du trajet dans le bus vers l'hôpital, Antoine invite Cléo à observer les paulownias de la Place d'Italie, filmés ensuite fugacement dans un plan déconnecté du regard des deux personnages. Et c'est à ces paulownias que Cléo se réfère lorsqu'à l'hôpital elle décide de privilégier le moment passé aux côtés d'Antoine à la recherche du médecin. Cet abandon du personnage aux sollicitations de son environnement modifie pour une autre raison la perception de la temporalité. En effet le film repose également sur une configuration temporelle plus spécifique au cinéma documentaire, qui a amplement contribué au renouvellement des formes narratives de la modernité.

De la digression documentaire à l'hybridation temporelle

Cette configuration est manifeste dans les multiples plans mettant en évidence la présence des figurants et plus spécifiquement des passants. Par définition l'oubli constitue en général le lot commun du figurant, destiné à se fondre dans la masse. Or selon des modalités diverses le film laisse une trace visible de ces anonymes. Certaines séquences s'articulent plus particulièrement autour de cette promotion de l'homme de la rue. On songe bien sûr à celle où Cléo progresse dans la



rue en sortant du café du Dôme. La caméra de Varda s'attarde sur différents passants. Ils avancent dans le sens inverse à celui de l'héroïne, souvent en jetant à la volée un regard à la caméra, tel cet ouvrier qui sourit ostensiblement à la caméra en quittant le champ [7].

Plus tard, la séquence où Cléo attend Dorothée devant la gare Montparnasse s'organise autour d'une série de plans montés *cut* qui saisissent sur le vif le spectacle des voyageurs s'affairant aux abords du bâtiment. On observe aussi à ce moment quelques rapides regards caméra. Les procédures d'extraction des figurants abondent dans cette partie du film. D'autres scènes de déambulation de Cléo à pied ou en voiture laissent également fugacement se déployer les regards caméra : regards des passants quand la voiture de Dorothée s'éloigne de la gare Montparnasse [8], regard d'un jeune garçon au parc Montsouris qui accompagne un landau [9].

L'effet produit sur la perception de la temporalité relève alors d'un processus qualifié par Laurent Jullier de « métaphysique de la trace⁸ ». La formule désigne un certain mode de réception filmique associé notamment au documentaire, fondé sur la croyance en la capacité du cinéma à attester de l'existence d'un passé révolu. Autrement dit l'enregistrement de l'apparition de ces figurants anonymes « cess[e] d'être au service de la construction du monde fictif pour venir raconter, plus modestement le temps qui passe⁹ ». On peut généraliser la portée de ces propos aux traces laissées par le mobilier urbain, les enseignes propres au Paris de 1961, sur lesquelles Varda

s'attarde, dans un geste comparable à celui qui l'avait conduite auparavant à réaliser *L'Opéra-Mouffe*. On retrouve donc ici un autre aspect de la relation au transitoire qu'affectionne la modernité en général et la modernité cinématographique en particulier. Ces échappées documentaires établissent un autre lien avec la modernité, qui concerne le brouillage fiction et réalité.

En effet la dimension testimoniale de l'image ne fait pourtant pas basculer *Cléo de 5 à 7* dans une temporalité spécifique au documentaire ; il serait plus exact de parler d'une temporalité hybride. Si l'irruption des figurants lézarde la clôture de l'univers fictionnel, elle ne la détruit pas pour autant. Le phénomène s'explique pour plusieurs raisons. La plupart des extraits mentionnés reposent tout d'abord sur une ambiguïté énonciative. Lors de la déambulation de Cléo à Montparnasse le sourire appuyé de l'homme à la caméra [7] fait explicitement référence au moment de la prise de vue et au dispositif du tournage. On rencontre plus de difficultés à analyser les autres plans sur les passants. Tandis que les regards caméra traduisent eux aussi un marquage énonciatif fort, l'irruption de ces individus semble prise en charge par le regard de Cléo. Le travelling avant qui mime sa progression, le bruit de ses talons qu'on entend hors-champ vont dans ce sens. Une configuration comparable se retrouve aux abords de la Gare Montparnasse. Le premier plan sur les voyageurs affairés correspond au regard de l'héroïne, car il intervient à la faveur d'un raccord regard sur elle. Mais d'au-

tres plans, notamment ceux sur des marins, débordent l'axe visuel du personnage. Un intéressant phénomène de brouillage se produit également dans les jardins de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière. Un premier plan montre Antoine avec Cléo, déçue de ne pas pouvoir rencontrer le médecin dans l'immédiat. Ils amorcent une sortie de champ, quand le plan suivant, qui débute par un travelling, accompagné de leurs bruits de pas, filme le regard insistant d'une vieille femme assise. On attribue naturellement ce mouvement d'avancée aux personnages, mais quelques secondes plus tard, pendant que le travelling se poursuit, on les voit entrer dans le champ. Les analyses précédentes en témoignent : l'hybridité de la temporalité est amplement tributaire de l'hybridité des regards caméra. Comme Cléo attire régulièrement les regards des autres passants, on ne sait plus exactement si la caméra saisit un nouvel avatar des regards insistants posés sur le personnage ou si elle capture le regard que portent des anonymes sur le dispositif de tournage. Cette imbrication du réel et de la fiction est portée à son paroxysme lorsque les membres du cortège funéraire se mettent à regarder Cléo. En effet, on le sait¹⁰, l'apparition du cortège résulte d'un hasard, récupéré lors du tournage. Tout en marquant l'irruption du réel, elle s'inscrit parfaitement dans l'univers diégétique et le réseau de signes morbides qui jalonnent le parcours de Cléo.

L'hybridation temporelle à l'œuvre dans ces différents extraits correspond au brouillage documentaire/fiction, présent chez certains cinéastes de la Nouvelle

8. « La métaphysique de la trace », in *Réalités de l'image, images de la réalité*, Champs visuels, n°1, mars 1996, p. 114.

9. *Ibid.*, p. 116.

10. Bernard Bastide, *Op. cit.*, p. 5.

11. *Op. cit.*, p. 11.



10



11



12



13

Vague comme Rivette ou Rozier et dans les cinémas de la modernité apparus dans les années soixante. Rappelons combien en la matière le cinéma de Varda a fait office de précurseur. Bien avant que les expérimentations du cinéma direct de Jean Rouch n'influencent l'esthétique d'une partie de la Nouvelle Vague en entraînant l'émergence de corps nouveaux, liés à la présence de comédiens non-professionnels, la cinéaste a initié ce brouillage dès 1954 avec *La Pointe courte*. Dans le cas de *Cléo de 5 à 7* l'introduction d'un procédé relativement original rend encore plus subtile l'hybridation temporelle. Durant la déambulation aux environs du café du Dôme, des images de personnages, de figurants, apparus antérieurement parasitent la progression de Cléo. Un très gros plan sur l'avaleur de grenouilles s'intercale d'abord entre deux plans américains de Cléo vue de face. Celle-ci fait quelques pas puis après les plans sur les passants, les images parasites prolifèrent. Surgissent un plan sur un artiste du Dôme, un très gros plan sur Mme Irma. La déambulation reprend pour être très rapidement interrompue par un premier plan sur un vieil homme à un guichet PMU, un deuxième sur un client corpulent du Dôme lisant son journal puis un troisième sur Bob assis. Ces plans comportent des caractéristiques communes : ils sont fixes, frontaux pour l'essentiel et sont recouverts par le bruit des pas de Cléo. La dernière série diverge légèrement. Le cadrage frontal est de nouveau utilisé pour filmer José assis sur le lit, Angèle sur le canapé. Mais ces plans sont encadrés par deux images évoquant des natures

mortes, avec celle d'une pendule ancienne surmontée d'un singe en peluche et celle de la perruque de Cléo suspendue à sa coiffeuse. De plus, quand apparaît l'horloge, le bruit de son tic-tac se mêle aux bruits des pas. Le statut temporel de la séquence de déambulation se révèle par conséquent extraordinairement complexe. N'entre plus ici en jeu simplement la tension entre prises de vues à caractère documentaire et construction de l'univers diégétique. En effet, comme l'observe Bernard Bastide¹¹, les plans fixes ne s'apparentent pas à de classiques flashbacks puisqu'« ils ne viennent pas éclairer des éléments antérieurs du récit et leur composition ne reprend pas à l'identique des plans précédents ». On ajoutera que la prégnance des regards caméra liée à la frontalité du cadrage ramène autant à l'univers diégétique qu'au moment de la prise de vue. L'incertitude mémorielle qu'ils provoquent alors, l'effet de figement inhérent à la fixité des prises de vues frontales, alimentent le climat menaçant qui imprègne le parcours de l'héroïne. De plus le travail sur le son complexifie l'enchevêtrement des temporalités. Le bruit des pas correspondant à l'espace-temps de la déambulation se superpose à l'espace-temps indéterminé des images surgies intempestivement. L'enchevêtrement temporel inhérent au brouillage fiction/documentaire comporte un autre aspect, un peu moins représenté, mais important à signaler.

Miroirs et enchevêtrement temporel.

À plusieurs reprises on voit Varda exploiter pleinement l'une des spécificités

du dispositif cinématographique : la possibilité de représenter des actions simultanées. On repère essentiellement le procédé au début du film avec les saisissants jeux de reflets à l'œuvre dans les premières séquences. Le premier a lieu dans le café où Cléo retrouve Angèle. Le dispositif se met en place quand Cléo s'assoit à côté d'Angèle. Le miroir devant lequel elles sont installées rend alors visibles les actions hors-champ qui se produisent au même moment : allées et venues des garçons de café, discussions des autres consommateurs. Ce dispositif se complexifie une première fois lorsque Angèle commence à consoler Cléo. On découvre dans le miroir le reflet du patron du café et d'un serveur hors-champ. Surtout, un cadrage plus large dévoile d'autres portions d'espace. À gauche de l'écran il découvre les vitres du café, qui, ouvertes sur le spectacle de la rue, reflètent les silhouettes présentes à l'intérieur. À droite il laisse entrevoir une autre partie de la salle, emplies de consommateurs. Un stade supplémentaire est franchi avec un nouveau cadrage qui privilégie Cléo et les clients assis à droite de l'écran. Ce cadrage révèle la présence d'un autre miroir à l'arrière-plan qui redouble les actions des personnages tandis que la simultanéité des actions devient sonore puisque au récit d'Angèle fait au patron du café se superpose la dispute du couple situé à côté de Cléo [10]. Une telle configuration n'est pas isolée dans le début du film. On en retrouve une comparable dans la séquence chez la modiste, quand surgit inopinément dans la rue un groupe de cavaliers de la garde républicaine [11]. On

ne les voit pas directement, car ils apparaissent dans un petit miroir, qui reflète la vitrine du magasin et la rue. Tandis que le bruit des chevaux sature l'espace sonore, le plan filme au même moment Cléo en plein essayage de chapeau et à l'arrière-plan l'une des vendeuses qui s'occupe d'une robe. Quelques instants plus tard on aperçoit de nouveau dans un autre miroir le reflet des cavaliers qui s'éloignent. L'enchevêtrement temporel est ici porté à son paroxysme quand on sait que le petit miroir capte le souvenir de l'un des hasards du tournage.

Dans la typologie deleuzienne ce type d'image qui joue sur la frontière entre l'actuel et le virtuel est qualifiée « d'image-cristal »¹². Elle incarne un avatar des situations optiques détachées de leur prolongement moteur. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, autre œuvre phare de la modernité cinématographique contemporaine de *Cléo de 5 à 7*, la généralisation de ces images sape la perception des repères temporels [12].

Rien de tel dans les scènes mentionnées précédemment, mais on notera que le motif du miroir favorisera l'imbrication des strates temporelles des années plus tard dans *Les Plages d'Agnès*. Et comme celle des autres films de Varda, les images de *Cléo de 5 à 7* mêlées à celles de la réalisatrice les évoquant formeront à leur tour les éclats d'un vaste kaléidoscope mémoriel [13].

Evelyne Jardonnet,
docteur en Études
cinématographiques,
Lycée Rosa Parks,
Montgeron

12. *L'Image-temps*,
op.cit., p. 92.