

Cléo de 5 à 7 : le processus créatif d'Agnès Varda

Sources :

- *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, par Bernard Bastide, Canopé, éditions, 2019
- *Cléo de 5 à 7*, Bernard Bastide, Dossier CNC, téléchargeable en ligne.
- *Cléo de 5 à 7*, Judith Ertel, clefs du bac, éditions Atlande, 2020.

a. La genèse du film

En 1959-1960, Agnès Varda écrit et repère un projet de long métrage en couleur intitulé **La Mélangite** (ou les amours de Valentin). 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 se déclare prêt à financer un autre projet d'Agnès Varda, à condition que ce soit « un petit film en noir et blanc qui ne coûte pas plus de 32 millions ». Il n'a qu'une exigence : « *Ne prononcez pas le mot cancer, ça porte le malheur.* » La cinéaste prend le contre pied du précédent projet: son film se déroulera à Paris, en une seule journée. Elle opte pour une jeune chanteuse, belle et coquette. Agnès Varda n'a jamais caché son admiration pour la chanson populaire en général et pour Edith Piaf en particulier.

Dans son film, Varda veut des chansons. Elle demande à Michel Legrand, complice de Demy depuis *Lola*, de composer des mélodies. Elle se charge des paroles.

b. Le scénario

Agnès Varda accorde une place essentielle à l'écriture, elle invente sa propre écriture qu'elle nommera à partir des années 1980 : « **la cinécriture** ». Pour elle le cinéma a sa propre écriture qui englobe tout le processus créatif faisant un va- et- vient entre images, pensées, sensations. Dans l'avant-propos de l'édition du scénario de *Cléo de 5 à 7*, elle écrit : « *le film n'a pas été écrit comme un scénario, traduit ensuite au cinéma. J'essaie de travailler bien en désordre, car j'aime que la focale d'un objectif précède parfois dans ma pensée une figure, j'aime aller du site à la situation, du travelling au tourment, du tempo d'un découpage à une pensée, j'essaie d'utiliser le vocabulaire plastique du cinéma avant que les idées sur le film ne se figent dans des mots* » (Varda 1962). Elle affirme aussi : « *tous mes films répondent à un élément de structure* ».

La contrainte économique imposée par la production devient pour Varda un véritable moteur d'inspiration : Il s'agissait, à priori, de situer le film à Paris pour pouvoir exprimer un certain état d'incertitude.

À partir de ce départ, Agnès Varda va réunir trois idées principales :

- la peur diffuse que lui inspire Paris, elle qui est d'origine à la fois étrangère (enfance en Belgique) et provinciale (adolescence à Sète);
- la peur du cancer, qui commence à faire la une des journaux et qui vient de frapper un de ses amis;
- plusieurs inspirations littéraires et plastiques.

Cela donne la trame narrative du film: une jeune chanteuse de petit renom attend les résultats d'une analyse médicale qui confirmeront sa crainte d'être atteinte d'un cancer.

c. Les différentes sources picturales, littéraires...

Pour nourrir son scénario, Varda puise dans sa mémoire affective, constituée principalement d'art plastique et de littérature. 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). Elève de Dürer, il fut l'un des premiers illustrateurs d'un thème qui deviendra bientôt familier, le mariage contre nature de l'amour et de la mort. Pour traduire à l'écran la peur du cancer et de la mort qui ronge Cléo, Varda s'inspire de ce thème allégorique.

Un autre peintre servira de source d'inspiration au personnage de Cléo: **Leonor Fini** (1908/1996). 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.

Côté littérature, c'est **Jacques le Fataliste et son maître**, le roman de Diderot, qui donne au film sa colonne vertébrale: l'idée d'une traversée de Paris. Jacques et son maître sont devenus Angèle, la servante fataliste, flanquée de sa maîtresse, Cléo. Quant à l'errance des deux hommes, elle est devenue un trajet délimité dans le Paris des années 1960. Varda pense aussi à Rosanette, l'héroïne de **L'Education sentimentale** de Flaubert. Cléo hérite des crises de larmes à répétition de Rosanette, mais aussi de sa coquetterie exacerbée: déshabillé et goût 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 (écrivain autrichien 1875/1926). Dans ce journal intime, il 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. « *Je me rappelais cet homme un peu difforme, un peu disloqué, qui descend le boulevard Saint-Michel. Je voyais des vieux et des solitaires dans la rue, des bateleurs aux gestes étranges* », écrit Varda.

Lorsque Cléo interprète la chanson *Sans toi*, Varda note dans son cahier préparatoire : « *Elle se croit à l'Olympia. C'est un hommage à Piaf.* » Dans ce cahier, sous l'intitulé « Penser à », Agnès Varda a listé une dizaine de chanteuses, principalement des chanteuses réalistes : Pia Colombo, Cora Vaucaire, Zizi Jeanmaire, Juliette Greco... « *Ce sont des pistes, pas des modèles* », expliquait Varda. « *J'ai aligné les chanteuses dont je connaissais le nom en me disant: parmi les chanteuses au goût du jour, quels sont les traits de caractère qui pourraient être intéressants?* »

Une autre artiste - danseuse, cette fois - a inspiré Varda : Cléo de Mérode. « *C'est une femme fatale et vaporeuse, un peu tragédienne, un peu cocotte, entre Cléo de Mérode et Cléopâtre* », écrit-elle pour décrire Cléo dans son appartement. Formée à l'école de danse de l'Opéra de Paris, Cléo de Mérode (1875/1966) devint, l'une des plus célèbres danseuses de la Belle Époque. « *Femme sensuelle entretenue par son riche amant et vêtue d'un déshabillé en plumes, Cléo réactive le souvenir de l'une de ces cocottes de luxe qui ont affolé nos grands-pères.* »

<https://www.youtube.com/watch?v=r4HUR7pj4OE>

d. Un cahier rouge à spirales :

Agnès Varda a l'habitude de travailler sur des petits cahiers, conservés à la fois dans les archives de la société de production Ciné-Tamaris, et par Bernard Toublanc, le premier assistant du film.

Un cahier rouge à spirales daté de janvier 1961 contient trois traitements successifs du film. La cinéaste y rédige au crayon à papier, pages 1 à 24, les grandes lignes d'un nouveau projet encore sans titre. La structure narrative du futur *Cléo de 5 à 7* - avec ses personnages, ses déplacements et ses rencontres - y est déjà en place. Varda esquisse même quelques bribes de dialogues. « Porter quelque chose de neuf un mardi porte malheur » (Angèle, sa gouvernante, chez le chapelier) ou « Si j'ai un cancer, je me tuerai » (Cléo).

Le même cahier contient, pages 25 à 60, un deuxième bloc d'informations écrit au stylo rouge, puis au stylo bleu. Quelques indications sur certains personnages (Cléo, l'amant): aspect physique, nature psychologique et sources d'inspiration sont indiquées.

Varda prend soin de synthétiser son récit sous la forme d'un tableau dans lequel les différentes informations semblent répondre à trois interrogations: par qui la scène est-elle vue? Quelle ambiance doit-elle créer ou quel sentiment doit-elle exprimer? Et par quels moyens techniques y parvenir?

Ce document permet de comprendre les certitudes, mais aussi les doutes et les questionnements.

En marge du tableau, la mention « *Le récit passerait de l'objectif au subjectif* » souligne la préoccupation de Varda à cette étape de son film : définir le point de vue, indiquer à quel(s) moment(s) précis son héroïne sera en position de « regardante » ou bien de « regardée ». Une

question cruciale qui articule tout l'enjeu du film.

Varda apporte un soin particulier à singulariser la lumière qui devra baigner chaque scène (« lumières dramatico-studio » pour l'appartement de la cartomancienne par exemple), l'immobilité ou les mouvements de caméra, les choix des objectifs et des focales. À ce stade de l'écriture Varda a déjà une idée extrêmement précise du résultat qu'elle souhaite obtenir sur l'écran, et des moyens spécifiquement cinématographiques qu'elle compte mettre en œuvre pour y parvenir.

Toujours dans ce cahier à spirales mais écrit cette fois à partir de la fin du cahier pris dans l'autre sens, figure un troisième bloc d'informations, non daté, rédigé au crayon à papier. Ce sont diverses considérations sur les personnages et un synopsis doté pour la première fois d'un titre : «La Petite Fille » (titre provisoire).

Le document se présente sous la forme d'un récit linéaire de l'action du film. écrit dans un style littéraire, à la manière d'une nouvelle, et dénué de tout dialogue ou indication technique. Les nombreuses ratures qui le parsèment témoignent de son statut de version de travail. Cette version manuscrite a fait l'objet d'une version

dactylographiée, qui se présente sous la forme d'un synopsis de 11 pages, sans date, également intitulé : « la petite Fille ». Il s'agit sans doute de la toute première version écrite du film communiquée au producteur.

Le récit contient, et dans l'ordre chronologique exact, les principaux épisodes du film. Chaque paragraphe, dûment indiqué par un retrait, correspond - plus ou moins - au futur découpage en chapitres du film.

L'agenda d'Agnès Varda permet de dater la rédaction au 27 janvier 1961, et son dépôt chez le producteur au 30 janvier 1961.

C'est pendant le montage qu'Agnès Varda remplit un petit cahier de 25 pages intitulé « Cléo de 5 à 7 : cahier de musique pour Michel Legrand, sept. 61 ». La musique occupe une fonction essentielle dans le film : accompagner les différentes phases du développement de l'héroïne.

Ce document permet non seulement d'éclairer la nature de sa collaboration avec son compositeur, mais aussi de mieux comprendre selon quelles modalités pratiques elle s'est déroulée. La cinéaste y décrit par le menu, et dans l'ordre chronologique des bobines du film (de 1 à 10), ce qu'elle attend précisément de son compositeur. Le document se présente comme un véritable « bon de commande », dans lequel elle détaille les quinze morceaux de musique qu'elle charge Legrand d'écrire.

De tonalités et de longueur variables, numérotés M. 1 à M. 15, Agnès Varda prend soin de résumer l'action, l'ambiance générale de la scène, mais aussi sur quelle image doit précisément s'ouvrir et se clore le morceau.