

LA FRONTIÈRE DOCUMENTAIRE/FICTION AU DÉBUT DE LA NOUVELLE VAGUE, À L'EXEMPLE D'AGNÈS VARDA ET D'ERIC ROHMER (L'OPÉRA MOUFFE, PLACE DE L'ÉTOILE)

Michel Marie*

Resumo: Os filmes da *Nouvelle Vague* francesa alteraram a fronteira entre ficção e documentário. A partir de curtas-metragens de dois momentos muito diferentes desse movimento, realizados em 1958 e 1965, um por Agnès Varda, *L'Opéra Mouffe* e o outro por Eric Rohmer para um filme coletivo *Paris vu par six cinéastes*, o presente artigo analisa o processo criativo dos dois cineastas. Agnès Varda parte de uma rua típica, a rue Mouffetard, com os seus vagabundos e transeuntes habituais para apresentar as suas fantasias de mulher grávida. Trata-se de um caderno de notas pontuado por quadras poéticas. Rohmer adota um lugar muito famoso, um postal para os turistas da Place de l'Etoile. Mas, é a questão de urbanismo e topografia que irá manter a sua atenção. Como podem os pedestres circular naquele lugar quando é o tráfego que é privilegiado? Estes são dois filmes que podem manifestar-se como prólogos do trabalho ainda por vir, mas tratam-se, também, duas curtas-metragens que são duas pequenas obras-primas.

Palavras-chave: Documentário, ficção, curtas-metragens, Paris, Agnès Varda, Eric Rohmer, rua, praça.

Resumen: Las películas de la *Nouvelle Vague* francesa trastocaron la frontera entre ficción y documental. A partir de dos cortometrajes realizados en dos momentos muy diferentes de este movimiento, 1958 y 1965, uno dirigido por Agnès Varda, *L'Opéra Mouffe*, y el otro por Eric Rohmer para una película colectiva, *Paris vu par six cinéastes*, este artículo analiza el proceso creativo de los dos autores. Agnès Varda parte de una calle típica, la rue Mouffetard, con sus vagabundos y sus transeúntes habituales, para situar en ella sus fantasías de mujer embarazada. Se trata de un cuaderno de notas salpicado de estrofas poéticas. Rohmer, por su parte, opta por un lugar muy conocido, una postal para turistas, como es la Place de l'Étoile. Sin embargo, son cuestiones de urbanismo y topografía las que llaman su atención. ¿Cómo puede circular un peatón cuando es el tráfico automóvil el privilegiado? Estas dos películas no sólo pueden entenderse como prólogos de las obras por venir, sino también como dos cortometrajes que son pequeñas obras maestras.

* Professeur émérite de la Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Arts & Médias, Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel – IRCAV, 75231, Paris, France.
Article écrit par invitation des Éditeurs.

Palabras clave: Documental, ficción, cortometrajes, París, Agnès Varda, Eric Rohmer, calle, plaza.

Abstract: The films of the french *New Wave* changed the boundary between fiction and documentary. Two short films of two very different moments of this movement, directed in 1958 and 1965, one by Agnès Varda, *L'Opéra Mouffe* and the other by Eric Rohmer for a collective film *Paris vu par six cinéastes*, will be analyze focusing on the creative process of the two filmmakers. Agnès Varda takes a typical street, the rue Mouffetard, with its habitual vagabonds and passersby to present her fantasies of a pregnant woman. This film is a notebook punctuated by poetic blocks. Rohmer adopts a very famous place, a postcard to tourists from the Place de l'Étoile. But, is the question of urbanism and topography that will keep his attention. How can pedestrians circulate in that Place when it is traffic that is privileged? These are two films that can be understood as a prologue of the work yet to come, but also these two short films are two small masterpieces.

Keywords: Documentary, fiction, short films, Paris, Agnès Varda, Eric Rohmer, street, square.

Résumé: Les films de la *Nouvelle Vague* française ont déplacé la frontière qui sépare le film de fiction du cinéma documentaire. En s'appuyant sur des courts métrages réalisés en 1958 et 1965, deux moments bien différents de ce mouvement, l'un réalisé par Agnès Varda, *L'Opéra Mouffe* et l'autre par Eric Rohmer pour un film collectif, *Paris vu par six cinéastes*, cet article analyse la démarche créatrice des deux auteurs. Agnès Varda part d'une rue typique, la rue Mouffetard, avec ses clochards et ses passants habituels pour y mettre en place ses fantasmes de femme enceinte. C'est un carnet de notes scandé par des quatrains poétiques. Rohmer opte pour une place très célèbre, une carte postale pour touristes, la place de l'Étoile. Mais c'est une question d'urbanisme et de topographie qui va retenir son attention. Comment un piéton peut-on faire le tour de cette place alors que c'est la circulation automobile qui est privilégiée. Deux films manifestes qui peuvent être comme des prologues de l'œuvre à venir, mais aussi deux courts métrages qui sont des petits chefs d'œuvre.

Mots-clés: Documentaire, fiction, courts métrages, Paris, Agnès Varda, Eric Rohmer, Rue, Place.

Introduction

L'opposition documentaire/fiction traverse toute l'histoire du cinéma depuis les origines, depuis les "vues prises sur le vif" des Frères Lumière et les spectacles féériques ou magiques de Georges Méliès. Elle structure les répartitions en genre des premiers catalogues de production

des années 10 publiés par les firmes Pathé ou Gaumont où l'on distingue les "vues de plein air", les actualités, les sujets comiques et dramatiques.

Le documentaire est un montage cinématographique d'images visuelles et sonores données comme **réelles et non fictives**. Il a souvent un caractère didactique et informatif qui vise à restituer les apparences de la réalité, à donner à voir les choses comme elles sont et le monde tel qu'il est. Il a pour monde de référence le monde réel.

C'est pour cela que toutes les théories du cinéma qui privilégient la conception du cinéma comme regard porté sur le monde se sont toujours appuyées sur le cinéma documentaire, depuis Dziga Vertov jusqu'à Siegfried Kracauer ou André Bazin.

Par contre, le cinéma de fiction est une forme de discours qui fait référence à des personnages ou à des actions qui n'existent que dans l'imagination de leur auteur et dans celle du spectateur. Est donc fiction tout ce qui est inventé à titre de simulacre. C'est le mode de communication dominant dans le cadre de l'industrie du spectacle. Mais la fiction n'a cessé de déplacer les frontières qui la séparent du cinéma documentaire au point de brouiller tout repère et toute distinction entre monde réel et monde fictif, imaginaire.

Nous allons voir à travers deux petits courts métrages de 1958 et 1965 réalisés par Agnès Varda et Eric Rohmer comment cette frontière assez étanche dans le documentaire classique des années 30 à 50 a été remise en question par les cinéastes de la Nouvelle Vague française, à la fois grands conteurs d'histoire et cinéastes de la révélation du réel par la caméra.

L'Opéra Mouffe d'Agnès Varda

La carrière cinématographique d'Agnès Varda est un parfait exemple de l'interpénétration de genre entre le documentaire et la fiction. Comme on le sait, c'est la seule femme qui participe au mouvement de la Nouvelle Vague. Elle est d'abord et avant tout photographe, a été étudiante à l'école des Beaux Arts et à l'école du Louvre et, comme elle l'a souvent déclaré elle-même, elle n'est pas spécialement "cinéphile" comme ses compères masculins. Elle se lance en 1954 sans carte professionnelle, ni expérience antérieure et en auto-production dans l'aventure du tournage d'un long métrage *La pointe courte* dans la banlieue du port de Sète, où elle a passé son adolescence. Le film alterne systématiquement des séquences quasi documentaires qui représentent la vie des habitants d'un quartier pauvre de pêcheurs et la vie sentimentale d'un couple d'intellectuels au bord de la séparation. C'est à l'évidence un film précurseur mais il n'aura qu'une audience très limitée car il n'est distribué que de manière très confidentielle. La jeune cinéaste accepte ensuite deux films de commandes, de caractère touristique, auxquels elle s'efforce de donner un ton personnel : *Ô saisons, Ô châteaux* (1957) sur les châteaux de la Loire et *Du côté de la côte* (1958) sur la côte d'Azur. Entre temps, elle signe et auto-produit, avec Ciné Tamaris sa société de production, un petit court métrage très personnel, *L'Opéra Mouffe* (1958) alors qu'elle attend son premier enfant.

C'est d'abord un documentaire sur une des plus anciennes rues de Paris, la rue Mouffetard, dans le Vème arrondissement, entre l'église Saint-Etienne du Mont au nord et l'église Saint Médard au sud. Les parisiens la nomment familièrement "La Mouffe". Mais bien évidemment, Varda joue sur un jeu de mot entre "Mouffe" et "Bouffe" car la rue est célèbre pour

offrir un marché quotidien avec de nombreux produits alimentaires (fruits et légumes, mais aussi viandes et poissons).

“La rue Mouffetard à Paris, c’est la Mouffe et le marché qui s’y tient tous les jours, c’est la bouffe” (Agnès Varda, site Cine-Tamaris.com).

L’Opéra Mouffe est aussi une double référence à l’ “Opéra Bouffe” dans un autre sens, le genre d’opéra comique, souvent parodique et très spectaculaire nommé ainsi par Jacques Offenbach sous le second empire, un genre issu de l’opéra bouffon italien (*Opera buffa*), comme par exemple *Orphée aux Enfers* (1858), *La belle Hélène* (1864) et *La vie parisienne* (1866), tous les trois de Jacques Offenbach. Mais c’est aussi l’opéra populaire proposé par Bertolt Brecht avec l’opéra des gueux, des pauvres et des mendiants, *L’Opéra de Quat’sous*. Agnès Varda, photographe du Théâtre National Populaire (TNP) de Jean Vilar était évidemment très familière du répertoire brechtien.

“Le quartier d’aujourd’hui ne ressemble pas du tout à la Mouffe de 1958. C’était pauvre, sale et plein de clochards qui dormaient dehors. Je faisais des photographies, je prenais des notes. L’hiver où j’ai tourné trois hommes sont morts de froid dans la rue. J’allais presque tous les jours au marché avec une chaise pliante. Je montais dessus et je filmais en 16 mm avec une caméra prêtée. C’était en quelque sorte *L’Opéra de Quat’sous*, mais c’est devenu pour moi *L’Opéra Mouffe*.”

(Agnès Varda, site Cine-Tamaris)

Le film débute par un carton écrit à la main qui indique : “Carnet de notes filmées rue Mouffetard à Paris par une femme enceinte en 1958.”

“J’étais enceinte. Je sentais en moi la contradiction d’attendre un enfant, d’être pleine d’espoir et de circuler dans ce monde de pauvre gens, ivrognes, sans espoir, qui avait l’air malheureux. J’avais de la tendresse en les regardant, surtout les vieux. Je les imaginai bébés, quand leurs mères leur embrassaient le ventre.

Quand j'étais dans le marché, au milieu de toutes les nourritures, je sentais une confusion entre le gros ventre de la femme enceinte et le gros ventre de trop manger. C'était entre l'envie et le dégoût. J'essayais de laisser libre court à des images confuses, pas vraiment des peurs, mais des sortes de fantasmes; l'imaginaire de la grossesse.

Je l'ai fini en avril 58. En mai, j'ai mis au monde Rosalie." (Agnès Varda. Op. cit.)

Le film débute par des images de corps féminin nu, celui de la cinéaste elle-même, qui se représente d'abord de dos puis de profil, avec son ventre proéminent. Une musique de cirque accompagne ces premières images. Celles-ci lancent la série thématique du corps qui traverse tout le film jusqu'aux dernières images, corps nus, corps vêtus; corps resplendissant de la jeunesse et de l'amour, corps dégradés de la vieillesse et de la clochardise alcoolique, de l'infirmité également. Un directeur de laboratoire qui développe le film l'accusera même de pornographie (*Varda par Agnès*, op. cit. p. 115). On reconnaît ici le thème pictural classique issu d'un verset de la Bible ("Tout est vanité" dans *L'Écclésiaste*), celui de la Vanité, thème qui traverse l'histoire de la peinture et que Varda reprend et développe dans son second long métrage de fiction *Cléo de 5 à 7* (1962) où elle oppose le corps magnifique de la belle Cléo à son angoisse du cancer. Elle cite par exemple un tableau représentant ce thème peint par Baldung Grien page 49 dans son livre autobiographique, *Varda par Agnès*, Cahier du Cinéma, 1994.

La musique écrite par Georges Delerue s'inspire fortement de celle qu'a composée Kurt Weil pour *L'Opéra de Quat'sous*: même tonalité parodique, même instrumentation de fanfares avec accordéon, mêmes rythmes syncopés jusqu'à la note finale étirée qui accompagne la silhouette de la jeune femme enceinte portant ses lourds paniers à la fin du film et dévorant ensuite goulûment sa rose. Elle accompagne, outre les

images, les paroles d'une chanson regroupées en quatrain, toujours selon le modèle brechtien, paroles aisément identifiables. Celles-ci apportent le seul matériel verbal d'un film dont les images sont muettes, au sens où elles ne comportent pas de paroles ni de sons synchrones. Mais la trame musicale remplace par son rythme les paroles manquantes: c'est particulièrement évident lorsque Varda, au début du film, enchaîne une succession rapide de gros plans de vieilles femmes, les commères de ce petit village parisien qui font leur marché quotidien pour bavarder avec leurs voisines.

Deux exemples de quatrains écrits par la cinéaste et chantés par la cantatrice:

Des amoureux

“Entre silence et chat
entre nos bras
tu es ici
tu rêves ailleurs
je suis ailleurs
je rêve ici”

Quelques Uns

“Ils étaient des nouveaux nés
Quelqu'un
Quelqu'autre
Quelques-uns.”

Elle cite le texte des neuf quatrains dans son livre, *Varda par Agnès*, page 231. Ils sont reproduits ici en annexe.

Ce carnet de notes filmé est divisé en courts chapitres d'inégale longueur, tous précédés de sous titres thématiques, écrits en calligraphie

manuscrite. Varda inscrit son court métrage dans le genre de l'essai, à la frontière du documentaire et du récit fictionnel. Le film est contemporain de ceux de Chris Marker, tels *Dimanche à Pékin* (1956) et *Lettres de Sibérie* (1957). Comme chez son ami Marker, l'essai affiche le parti pris personnel de la cinéaste se distinguant de l'anonymat du point de vue documentaire traditionnel.

Ces sous titres indiquent selon une rhétorique littéraire qui date des célèbres *Essais* de Montaigne: "Des amoureux", "Du sentiment de la nature", "De la grossesse", "Quelques uns", "Les Chers disparus", "Joyeuses fêtes", "De l'ivresse", "Des angoisses", "Des envies", jusqu'au "Rideau" qui se substitue au mot "Fin".

Cette simple énumération met en évidence la prédominance des thèmes portant sur la mort et la vieillesse: les chers disparus, l'ivresse triste, les angoisses, notamment celles de la perte du fœtus et de l'enfant à naître. En contrepoint, la cinéaste développe le thème de l'amour: "Des amoureux" et de la fête avec les enfants qui jouent masqués lors de la séquence du mardi gras.

La figure majeure est le développement d'associations visuelles, associations thématiques ou formelles: ainsi le circuit du corps, de la grossesse et de la nudité, celui de la bouffe, d'abord fruits et légumes puis viandes à la fin du film, mêlant les envies (manger une fleur) et les phobies ou les angoisses: le fœtus de poussin dans le verre brisé, la citrouille que l'on éventre.

La nudité est liée à la procréation, avec son gros ventre, mais aussi à la sexualité que les images du film exposent avec une audace rare dans le cadre du cinéma français de la fin des années 50. Ici, Varda précède les représentations de l'amour physique de Louis Malle dans *Les amants* et d'Alain Resnais dans les premières images d'*Hiroshima mon amour*. Elle filme ses jeunes amants intégralement nus et enlacés, ou bien marchant

l'un vers l'autre dans les ruines d'un terrain vague. La sensualité passe également par le décor, les positions de personnages (l'audacieux plan du couple tête-bêche et du visage de la jeune femme face aux pieds nus de son amant) et les caresses que l'homme offre à un chat noir.

C'est le moment du film où la fiction affleure avec le plus d'évidence. Les deux amants sont mis en scène, incarnés par des acteurs, ce sont deux personnages fictifs, et non des personnages de documentaires, comme le sont tous les passants anonymes de la rue Mouffetard. Ces amoureux se retrouvent dans la foule des anonymes dans la dernière partie lorsqu'ils sont observés par un autre homme, autre personnage fictionnel.

Mais les associations visuelles concernent surtout les passants de la rue: les commères, les femmes et les hommes qui marchent, s'essuient le nez, se grattent l'oreille ou une partie du visage, celles qui portent des imperméables quand il se met à pleuvoir et ceux qui ont des parapluies et des chapeaux. Il est remarquable que la cinéaste sélectionne dans son montage des passants du troisième ou du quatrième âge et non des jeunes, à l'exception du couple d'amoureux et des enfants aux masques dans la petite séquence festive. La jeune mère enceinte représente visuellement son angoisse de la vieillesse, de la décrépitude physique (la vieille femme unijambiste, celle qui boite), du sommeil de l'ivresse et de la mort, jusqu'à la séquence des chers disparus dont il ne subsiste que des photographies.

La bouffe exposée est soumise au même regard ambivalent. Ce sont d'abord les citrouilles, les poireaux, tous les légumes de la première séquence, puis les aliments exposés dans la dernière : les poissons alignés, les poulets et lapins écorchés et pendus, les cœurs de veau, les poumons, les cervelles. C'est une parfaite matérialisation visuelle de l'opposition envie/dégoût: "Je filmais, pensant seulement à ces deux thèmes, les ex-bébés et les tripes." (*Varda par Agnès*: 115)

On aura remarqué la présence d'objets désuets ou bizarres dans le décor intérieur, notamment une machine à coudre, l'ampoule brisée avec le marteau, le très gros plan de verre de vin rouge, les inserts de visages, ceux des clochards. C'est une manière pour la cinéaste de s'inscrire dans une tradition photographique, celle de Cartier Bresson, Robert Doisneau et Eugène Atget qui ont souvent photographiés l'un et l'autre la rue Mouffetard, mais aussi dans l'iconographie des photographes et peintres surréalistes tels Man Ray, Brassai, René Magritte, Max Ernst et plus encore Paul Delvaux: "trouver une forme de cinéma entre la vérité d'un Cartier Bresson et les images de rêveries du cinéma dit marginal (poussin prématuré qui dérape dans un verre à vin et chou nervuré comme un organisme) (*Varda par Agnès*: 115).

On voit donc que ce petit court métrage de 15 minutes est un film fondateur dans l'œuvre d'Agnès Varda. On en retrouve de multiples traces dans *Cléo de 5 à 7* (1962), *Le Bonheur* (1965), jusqu'à *Sans toit ni loi* (1985) et même jusqu'aux *Glaneurs et la glaneuse* (2000) et aux *Veuves de Noirmoutier* (2005). Par ailleurs, Varda ne cessera d'alterner tout au long de son œuvre des films courts et longs, des documentaires et des fictions comme en témoignent le diptyque *Murs, murs* et *Documenteur* réalisés en 1981.

Place de l'étoile d'Eric Rohmer

Le début de la carrière d'Eric Rohmer, aîné de 8 ans d'Agnès Varda, a été plus difficile. Elle se déroule d'abord sous le signe exclusif de la fiction et débute dès 1950 avec *le journal d'un scélérat*, puis *Charlotte et son steak* qu'interprète le jeune Jean-Luc Godard en 1951. Rohmer rencontre deux échecs successifs avec ses deux premiers longs métrages.

Les Petite filles modèles, réalisé en 1952, ne peut être terminé en post-production du fait de financement suffisant. *Le Signe du lion* réalisé en 1959, l'année des débuts de la Nouvelle Vague, n'est distribué que trois ans après sa réalisation et connaît une distribution catastrophique (réalisé en juillet-août 1959, il sort le 2 mai 1962). Cependant, dès ce long métrage, Rohmer accorde une large place à la vision "documentarisante" en décrivant les mésaventures d'un musicien américain abandonné par ses amis à Paris en plein mois d'août. La partie centrale du film qui dure 30 minutes suit en continuité le trajet du peintre parti de Nanterre à la place de l'Étoile, les Champs Élysées jusqu'aux bords de la Seine, Notre Dame et l'île de la cité, puis son errance de quelques jours dans les quartiers centraux de Paris, surtout les 5ème et 6ème arrondissements. La part narrative y est très faible. La description de la ville, des bords de la Seine, des rues et des bâtiments domine largement le récit des mésaventures du héros amené à dormir à la belle étoile sur les ponts de Paris.

Cet échec amène Rohmer à la télévision scolaire où il va réaliser une quinzaine de documentaires entre 1964 et 1969, puis en 1975. La plupart de ces documentaires sont consacrés à des écrivains ou des grandes œuvres (Edgar Poe, Perceval le conte du Graal, La Bruyère, Pascal, Victor Hugo, Mallarmé, Victor Hugo), à des cinéastes également (Dreyer et Louis Lumière). Mais parmi ceux-ci, on peut remarquer des films consacrés à l'urbanisme: *Les métamorphoses du paysage industriel* en 1964, *Le Béton dans la ville* en 1969 et enfin en 1975, un ensemble de quatre films consacrés aux villes nouvelles: *Enfance d'une ville*, *La diversité du paysage industriel*, *La forme d'une ville*, *Le logement à la demande*.

Il est remarquable que certains sujets réapparaissent dans les longs métrages postérieurs de l'œuvre du cinéaste: Pascal dans *Ma nuit chez Maud*, *Perceval le Gallois* dans le film du même titre, les villes nouvelles

(Marne la Vallée et Saint Quentin en Yvelines) dans plusieurs comédies et proverbes dont *Les nuits de la pleine lune* et *L'ami de mon amie*. Cependant, précédant ses années de la Télévision scolaire, Rohmer réalise avec des moyens de fortune deux premiers contes moraux en 16 mm : *La boulangère de Monceau* (1962) et *La carrière de Suzanne* (1963). Le premier est aussi un vrai documentaire sur le carrefour Villiers et la rue Leboutoux dans le 17ème arrondissement, même s'il narre les aventures sentimentales d'un jeune étudiant en droit.

L'Opéra Mouffe se situait juste avant la première année de la Nouvelle Vague, en 1958. *Paris vu par...* marque la fin de cette première Nouvelle Vague en 1964. C'est une initiative d'un jeune producteur Barbet Schoeder, ami de Rohmer qui interprète le rôle principal de *La boulangère*. Il crée en 1962 avec Rohmer une nouvelle société de production, Les Films du Losange et avec *Paris vu par...* produit le manifeste de la deuxième période de la Nouvelle Vague, celle qui va de 1964 à 1968. Le film rassemble en fait six courts métrages de 15 minutes réalisés par Jean Douchet (Saint-Germain-des-Près), Jean Rouch (Gare du nord), Jean-Daniel Pollet (Strasbourg Saint-Denis), Eric Rohmer, Jean-Luc Godard (Montparnasse-Levallois) et Claude Chabrol (La Muette).

Ces courts métrages sont tournés tout au long de l'hiver 1964/65 en 16mm. Ils sont consacrés à des quartiers de Paris. Rohmer choisit la place de L'Étoile et tourne son film en extérieurs naturels, autour de cette place alors que les films de Douchet, Rouch, Pollet, Godard et Chabrol se situent surtout en intérieurs, celui de Pollet se distinguant par le recours au studio ("Strasbourg Saint Denis" avec une chambre miteuse d'hôtel de passe). Seul le film de Rohmer utilise la **topographie réelle** du quartier filmé. Il en fait même le sujet de son film, centré sur une opposition entre la marche des piétons et le parcours des automobiles dans les rues qui entourent la célèbre place.

Le film commence comme un documentaire traditionnel avec une voix off impersonnelle et informative. Il importe peu que cela soit celle du réalisateur :

“Au centre, L’Arc de Triomphe. Commencé en 1806 et terminé en 1936, il commémore les victoires de la Grande Armée (...) Le Parisien ne s’y aventure jamais, excepté le chef de l’État”. Le film montre “ une foule de touristes venus des quatre coins du monde” et visitant l’Arc, prenant des photos et il représente les cérémonies officielles du 11 novembre, les Anciens combattants et le chef de l’État, ce qui permet de dater le jour de son tournage. Mais ce point de vue strictement documentaire est abandonné après 3 minutes lorsque la voix off présente “Jean-Marc, notre modeste héros” qui monte les escaliers pour sortir du métro Etoile, avenue de Wagram. Le narrateur précise que c’est un ancien coureur de 400 mètres et qu’il travaille dans une boutique boulevard Victor Hugo, c’est-à-dire du côté diamétralement opposé à la sortie du métro. Le personnage est impeccablement vêtu d’un costume et d’une cravate. Il marche d’une allure guindée et stricte, tenant un parapluie fermé qu’il manipule comme une canne.

Mais le commentaire apporte des précisions sur les douze avenues qui se terminent autour de la place centrale, l’espèce de “no man’s land” formé par cette place, le parcours des marcheurs dans les rues adjacentes, le 12ème de cercle tous les 50 mètres où sont situés les feux tricolores, la traversée des rues, le flux de la circulation automobile pour préciser qu’ “il en résulte une gêne continuelle pour les piétons”. Le film oppose alors les types de transports urbains, le métro et les piétons, et les automobilistes. Eric Rohmer ne sera jamais aussi radical que dans ce court métrage, son film le plus **abstrait** et le plus **théorique**, celui qui illustre littéralement l’article qu’il avait publié en 1948 dans *La Revue du cinéma*, “Le Cinéma, art de l’espace”.

L'anecdote fictionnelle est minimale. Elle décrit la mésaventure d'un vendeur de chemise et son altercation avec un clochard alcoolique. Ce qui intéresse le cinéaste, c'est de représenter le trajet du vendeur qui fait le tour de la place entre la sortie du métro et la porte du magasin de chemises où il travaille. Le film alterne 3 trajets et 3 petits moments à l'intérieur du magasin. Le premier trajet décrit la marche rapide du héros. Le second est celui de la course de celui-ci, après qu'il ait rencontré et bousculé le clochard. Le troisième reprend le trajet inverse du vendeur qui va livrer une chemise, du magasin à l'avenue de Wagram, en s'aventurant prudemment dans les rues circulaires de peur de retrouver le clochard, ou bien d'être reconnu comme agresseur de celui-ci. Il n'y a quasiment aucun dialogue dans ces séquences de marches ou de courses, dominées par les bruits de la circulation et des travaux du RER. Quelques cartons au ton ironique commentent l'évolution du récit: "Rien dans la presse, ni ce jour là, ni les jours suivants". Une séquence centrale accompagnée d'une musique de fanfare militaire donne à lire des inserts de journaux avec des titres "sensationalnels" consacrés à des faits divers dérisoires: "Un automobiliste frappe à coups de cravache"; "Un fou dans le métro"; "C'est l'étudiante jugée à Lyon. Elle avait lancé son parapluie sur la tête d'un policier"; "Une arme redoutable, le parapluie".

Le dernier carton indique: "Un ou deux mois s'étant écoulés quand enfin...".

Une séquence d'intérieur de métro, identique à celle du début, montre le vendeur de chemises qui retrouve le clochard bien vivant et agressant des voyageurs.

Le film oppose l'univers du vendeur, celui des clients du magasin et des personnages à l'allure bourgeoise qui voyagent dans le métro, et bien entendu la marginalité du clochard. Mais cet antagonisme social est redoublé par celui qui oppose piétons et automobilistes, personnages

anonymes protégés par leur véhicule. Cette petite fiction a permis à Rohmer de représenter cinématographiquement un espace très particulier, celui de la Place de l'Étoile et des ses 12 branches, les avenues qui entourent l'Arc de Triomphe et la place centrale. Ici, la description documentaire prend le dessus comme dans la partie centrale du *Signe du lion* et la trajectoire du musicien.

“Jean-Marc agit selon des lignes toutes tracées durant chaque jour de sa vie. Mais celles-ci sont modifiées par les lignes courbes du quadrillage autour de la place de l'Étoile. Il doit trouver le plus court chemin au sein de ces courbes. Nous avons ici une action minimaliste qui signifie plus la nature humaine que bien des grandes œuvres à l'ambition affichée”, souligne à juste titre le cinéaste Luc Moullet (dans *Brefmagazine.com* 111).

Ce petit film est en quelque sorte la matrice narrative des Contes moraux, des Comédies et proverbes et des Quatre saisons qui suivront. En effet, dans chacun de ces longs métrages aux intrigues autrement plus complexes que l'altercation entre Jean Marc et son clochard, la topographie des lieux où se situent ces récits jouera toujours un rôle décisif : ainsi la plage et la villa provençale de *La collectionneuse*, les rues de Clermont Ferrand dans *Ma nuit chez Maud*, les parcs parisiens de *La femme de l'aviateur*, etc.

Chez Rohmer, c'est toujours le lieu où se situe l'action qui joue le rôle prépondérant. Le cinéma est donc bien un art de l'espace.

“S'y ajoute une défense et une illustration du détour qui n'est pas si éloignée de la théorie de la dérive édictée par Guy Debord quelques temps auparavant: “L'homme écrit Rohmer, aime à se réserver la possibilité d'aller à un endroit de deux manières différentes. Il faut que sa rêverie puisse cheminer.”

“Pour la première fois, Rohmer s’en prend à l’esthétique qui interdit cette rêverie vagabonde, celle de l’urbanisme contemporain, celle qui “détruit Paris”. “C’est pourquoi, conclut-il, je crois que mon film traite un sujet important et que, lorsqu’on parle de Paris, le problème essentiel est de comprendre sa beauté, et de la faire comprendre. Mon film est un film engagé.” (De Baecque et Herpe: 167).

Conclusion

Dans le court métrage de Varda, la posture documentarisante était prédominante malgré les amorces de fiction et le parti pris personnel de la narratrice. *L’Opéra Mouffe* est un exemple particulièrement réussi d’imbrication étroite entre la description d’une rue particulière, la rue Mouffetard, avec son histoire et ses passants de tous les jours et l’état d’esprit et les obsessions personnelles de la narratrice au cours de sa grossesse. C’est un film qui correspond tout à fait à la posture “auteuriale” des cinéastes de la Nouvelle Vague, celle qui triomphe dans *Cléo de 5 à 7*, dans *À bout de souffle*, *Le Beau Serge* ou *Les 400 coups*.

Place de l’Étoile est un film plus radical, presque un discours de la méthode d’un cinéaste qui reprend son œuvre à zéro après dix ans d’échec, en partant de ses deux premiers contes moraux. Son personnage clef n’est évidemment pas le vendeur de chemise, ni les autres protagonistes, c’est l’urbaniste qui a dessiné la topographie d’une place historique, celle de l’Étoile, impossible à parcourir à pied si l’on choisit de privilégier les automobilistes. Il confirme le rôle central de la posture documentaire dans la démarche esthétique de la *Nouvelle Vague*, notamment de sa seconde période issue des techniques du cinéma direct. Il offre également à l’histoire du cinéma un manifeste écologique militant contre la toute puissance de

l'automobile et anticipe la politique urbaine de la municipalité de Paris, qui entend privilégier les transports en commun et le rythme tranquille des marcheurs. Ce que confirme d'ailleurs la récente campagne électorale lors des élections municipales en 2014.

Annexe

Varda par Agnès, Cahiers du cinéma, 1994, pages 114 et 115 et 230/231.

Texte des quatrains chantés dans *L'opéra mouffe*:

L'opéra mouffe

L'opéra- mouffe
au premier accord
au premier abord
c'est la bouffe

des amoureux

“Entre silence et chat
entre nos bras
tu es ici
tu rêves ailleurs
je suis ailleurs
je rêve ici”

du sentiment

de la nature

C'était la plage

Et le soleil s'y étalait

de la grossesse

Le poisson dans l'œuf

Le bourgeon

dans la peau

et la colombe

la colombe dans l'eau

quelques Uns

“Ils étaient des nouveaux nés

quelqu'un

quelqu'autre

quelques-uns.”

les Chers disparus

Vivants

ils sont absents

morts

ils sont disparus

joyeuses fêtes

c'est la mère-carnaval

c'est le père Noël

l'amour-enfant

et la Saint Valentin

de l'ivresse

le sommeil amoureux

badine avec la mort

qui dort dîne
qui boit dort

des angoisses

entre le dégoût
et l'envie
entre la pourriture
et la vie

Agnès Varda

Sur le tournage de *Place de l'Étoile* :

DE BAECQUE, Antoine et HERPE, Noël (2014), *Eric Rohmer, biographie*, Paris: Stock, pp. 166/168.

ROBIC, Sylvie et SCHIFANO, Laurence (2013), *Rohmer en perspectives*, Paris: Presses universitaires de Paris Ouest. Notamment “Le Paris de Rohmer, de Saint-Germain-des-Près à l'Étoile” par Jacqueline Vergnault-Scieux, pp. 147-156.