



HAL
open science

“ L’illusion de l’amour n’est pas l’amour trouvé ” : la difficile harmonie des personnages féminins et masculins dans les cinq longs métrages des années 1960 de Jacques Demy. Lola (1960) – La Baie des anges (1962) – Les Parapluies de Cherbourg (1963) – Les Demoiselles de Rochefort (1966) – Model Shop (1968)

Laura Pascoet

► **To cite this version:**

Laura Pascoet. “ L’illusion de l’amour n’est pas l’amour trouvé ” : la difficile harmonie des personnages féminins et masculins dans les cinq longs métrages des années 1960 de Jacques Demy. Lola (1960) – La Baie des anges (1962) – Les Parapluies de Cherbourg (1963) – Les Demoiselles de Rochefort (1966) – Model Shop (1968). Sciences de l’Homme et Société. 2019. dumas-02370463

HAL Id: dumas-02370463

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02370463v1>

Submitted on 19 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

PASCOET Laura

Université Rennes 2
UFR Arts, Lettres et Communication

Master 2 mention « Cinéma et audiovisuel »
Parcours « Histoire et esthétique du cinéma »

« L'illusion de l'amour n'est pas l'amour trouvé » : la difficile harmonie des personnages féminins et masculins dans les cinq longs métrages des années 1960 de Jacques Demy

Lola (1960) – *La Baie des anges* (1962) – *Les Parapluies de Cherbourg* (1963) – *Les Demoiselles de Rochefort* (1966) – *Model Shop* (1968)



Sous la direction d'Antony Fiant

Soutenu en septembre 2019

**« L'illusion de l'amour n'est pas l'amour trouvé¹ » : la difficile
harmonie des personnages féminins et masculins dans les cinq longs
métrages des années 1960 de Jacques Demy**

Lola (1960) – *La Baie des anges* (1962) – *Les Parapluies de Cherbourg* (1963) – *Les
Demoiselles de Rochefort* (1966) – *Model Shop* (1968)

1 Il s'agit-là d'une phrase prononcée par le personnage de Delphine (Catherine Deneuve) dans *Les Demoiselles de Rochefort*. Aussi, l'illustration qui figure sur la couverture de ce mémoire est un photogramme des *Demoiselles de Rochefort*.

Sommaire

Remerciements	4
Introduction	6
Première partie. La rencontre : du personnage au couple	15
Chapitre I. Portraits	19
I.1. Disponibilité et précarité.....	19
I. 2. Ennui.....	24
I. 3. Incertitude.....	27
Chapitre II. « La géométrie du hasard »	33
II. 1. La force des lieux extérieurs.....	33
II. 2. La rencontre : désir et hasard.....	41
Deuxième partie. Harmonie et disharmonie des corps : accords et désaccords de la couleur des costumes	53
Chapitre III. Corps unis, corps désunis par le clair et l’obscur	57
III. 1. Costumes contrastés et corps opposés.....	58
III. 2. Évolution et partage de la couleur.....	66
Chapitre IV. Corps unis, corps désunis par une pluie de couleurs	75
IV. 1. <i>Les Parapluies de Cherbourg</i> : s’unir, renoncer, se résigner avec les couleurs.....	76
IV. 2. <i>Les Demoiselles de Rochefort</i> : chassé-croisé des corps colorés.....	85
Troisième partie. Harmonie désenchantée : rêve et réalité	96
Chapitre V. Mise en scène, composition et mouvements du cœur	100
V. 1. Relation soulignée.....	102
V. 2. Relation menacée.....	112
Chapitre VI. Il était une fois l’amour désenchanté	123
VI. 1. De la croyance en l’amour à la désillusion : indices musicaux.....	125
VI. 2. Mauvais sort.....	132
Conclusion	140
Bibliographie	146
Filmographie essentielle	154
Annexes	156

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier mon directeur de mémoire, Antony Fiant, pour m'avoir encadrée, orientée et conseillée au fil de ces deux années.

Je tiens également à remercier l'équipe pédagogique du département cinéma de l'Université Rennes 2 pour les nombreux cours dispensés durant ces cinq années d'étude.

J'adresse des remerciements particuliers à Jean-Pierre Berthomé pour avoir accepté de me rencontrer afin de discuter de mon sujet et de Jacques Demy, sur une terrasse ensoleillée, un bel après-midi d'automne.

Enfin, je souhaite remercier ma famille et mes amis, pour leur soutien de près ou de loin.

Mon père, pour ses nombreux conseils et relectures

Ma mère, pour son écoute et son soutien sans faille dans les moments de doute

Ma cousine, Julie Levillain, pour toutes les heures passées au téléphone

Et Rose Baldous, pour m'avoir tant de fois écoutée, rassurée, soutenue et conseillée

Conte de fée

Il était un grand nombre de fois
Un homme qui aimait une femme
Il était un grand nombre de fois
Une femme qui aimait un homme
Il était un grand nombre de fois
Une femme et un homme
Qui n'aimaient pas celui et celle qui les aimaient

Il était une fois
Une seule fois peut-être
Une femme et un homme qui s'aimaient

Robert Desnos dans *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard, 1975

Introduction

L'œuvre de Jacques Demy — réalisateur nantais né en 1931 et décédé en 1990 — a suscité l'intérêt de nombreux critiques, chercheurs² et cinéastes. Par son caractère original et sa place particulière dans le cinéma français, son œuvre a été de nombreuses fois commentée. Figure incontournable de son époque, proche de la Nouvelle vague, mais jamais dans une case, un genre, une mode, Demy reste à ce jour l'un des plus grands créateurs et réalisateurs français. Maître d'une œuvre à la fois étrange, noire, colorée, riche et complexe, Demy ne peut qu'éveiller la curiosité de tous ceux que son cinéma a dans un premier temps fait rêver. Pour cette génération née au milieu des années 1990 — qui est la mienne — le cinéma de Demy a souvent été découvert à la télévision à travers ses œuvres les plus connues que sont *Les Parapluies de Cherbourg* (1963), *Les Demoiselles de Rochefort* (1966) et *Peau d'Âne* (1970).

Découvrir ces trois films dans l'enfance, pousse à ne se souvenir essentiellement que de l'aspect enchanteur et onirique de son cinéma : on ne retient — ce qui est déjà pas mal mais aussi réducteur — que les couleurs, le chant, la musique, les costumes et la danse. Ne faut-il pas un regard adulte — ou du moins mature — pour véritablement saisir les œuvres de Demy. Notre regard sur ses films évolue avec notre expérience de la vie. Il faut avoir grandi pour réaliser que Jacques Demy n'est pas uniquement un magicien ou un enchanteur. Certains le cantonnent — à tort — au kitsch et à la mièvrerie.

Il existe certainement des gens pour trouver parfaitement nigaude l'histoire d'amour des *Parapluies de Cherbourg*, risible les destins croisés des *Demoiselles de Rochefort*, ou mièvre l'univers de conte de fées de *Peau d'âne*. Ils ne voient pas que ce qui est en apparence naïf ou caricatural est de part et d'autre travaillé par une tristesse et une intelligence stupéfiantes³.

Trouver ridicule l'œuvre de Jacques Demy c'est refuser de voir les qualités que contient son « cinéma ».

2 Le premier ouvrage monographique consacré à l'œuvre de Jacques Demy, *Jacques Demy et les racines du rêve*, publié en 1982 aux éditions L'Atalante (Nantes) est le résultat d'une thèse écrite par Jean-Pierre Berthomé. L'ouvrage a connu depuis sa première publication deux rééditions (l'une en 1996, l'autre en 2014). Il demeure à ce jour l'ouvrage le plus complet sur le cinéaste.

3 Anna Marmiesse, « Entre kitsch et sublime, le cinéma de Jacques Demy », *L'avant-scène cinéma*, n° 602, avril 2013, p. 58-59.

Si Jacques Demy est devenu un cinéaste populaire par le large public que certains de ses films ont touché et touchent encore, le limiter à ses trois succès critiques et commerciaux que sont *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort* et *Peau d'Âne*, est trompeur. Et pour ne pas tomber dans les stéréotypes réducteurs utilisés pour caractériser son œuvre il faut la considérer comme un ensemble. Il faut, par exemple, avoir vu *Lola* (1960), *La Baie des anges* (1962) ou bien encore *Model Shop* (1968) pour se rendre compte que comédie musicale, conte de fées et enchantement sont loin de résumer sa riche filmographie. On peut ne pas aimer le cinéma de Jacques Demy, cela reste une affaire de goût, mais on ne peut pas le réduire à des stéréotypes que l'ensemble de son œuvre dépasse incontestablement.

Si enchantement il y a dans le cinéma de Jacques Demy, c'est pour mieux masquer la terrible noirceur du réel. Nous avons dit que son cinéma ne pouvait être véritablement compris que s'il était considéré dans sa totalité, cela sous-entend donc l'existence d'un lien entre les différents films du cinéaste. Ce lien est sensible à la fois de manière thématique, dramaturgique et esthétique et résulte d'une idée propre à Demy. En 1964, suite à la sortie des *Parapluies de Cherbourg*, le cinéaste exprime dans un entretien réalisé par Michel Caen et Alain Le Bris pour les *Cahiers du cinéma* son idée « de faire cinquante films qui seront tous liés les uns aux autres, dont les sens s'éclaireront mutuellement, à travers des personnages communs⁴. »

Bien que tous les films de Jacques Demy ne s'unissent pas à travers des personnages communs, une partie d'entre eux répond à l'ambition du cinéaste. *Lola* (1960), *La Baie des anges* (1962), *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Les Demoiselles de Rochefort* (1966) et *Model Shop* (1968) — tous réalisés dans les années 1960 — forment à cet égard un ensemble de films « dont les sens [peuvent s'éclairer] mutuellement, à travers des personnages communs⁵. » Le personnage de Roland (Marc Michel) existe dans *Lola* et dans *Les Parapluies de Cherbourg*. La Lola de Nantes (Anouk Aimée) vit à Los Angeles dans *Model Shop*. Film qui nous dévoile le destin de Jackie Demestre (Jeanne Moreau dans *La Baie des anges*), de Michel (Jacques Harden) et Frankie (Alan Scott), respectivement le grand amour et l'amant marin de Lola dans *Lola*. Aussi, même si aucun des personnages de ces quatre films ne revient dans *Les Demoiselles de Rochefort*, ce dernier n'est pas à exclure de ce corpus.

4 Michel Caen et Alain Le Bris, « Entretien avec Jacques Demy », *Cahiers du cinéma*, n° 155, mai 1964, p. 12.

5 *Ibid.*, p. 12.

Tout d'abord parce que le personnage de Madame Desnoyers (Elina Labourdette) de *Lola* y est mentionné par le personnage de Dutrouz (Henri Crémieux), mais également parce que Jacques Demy envisageait d'y faire revenir Nino Castelnuovo, l'acteur qui interprète le personnage de Guy des *Parapluies de Cherbourg*. Dans un entretien réalisé en 1966 par les *Cahiers du cinéma*, Jacques Demy déclare :

J'avais écrit pour Nino Castelnuovo une très belle histoire, qui est la suite des *Parapluies* : Guy passe par hasard avec son ami marin à Rochefort et rencontre Delphine-Catherine Deneuve. Il lui dit qu'il a aimé autrefois une jolie fille comme elle et lui montre une photo des *Parapluies*. Catherine Deneuve répond : « Elle n'est pas mal, mais moi, je suis un peu mieux... » Malheureusement, Castelnuovo a refusé ce rôle pour partir en Italie tourner des émissions TV. A regret, j'ai dû écarter cette suite⁶.

D'autres ambitions de Demy relatives à d'hypothétiques rencontres entre ses personnages n'ont pu voir le jour. Comme celle de se faire rencontrer Jackie et Lola, mais aussi Geneviève (Catherine Deneuve dans *Les Parapluies*) et Jean (Claude Mann, héros de *La Baie des anges*⁷). Outre le fait que ces cinq films partagent des personnages communs et résultent d'un désir de lien, d'autres éléments les rapprochent encore et permettent de les considérer comme un ensemble.

Ils appartiennent tout d'abord à la même décennie, celle des années 1960. Cette appartenance à une même période permet de justifier le choix de ce corpus — qui sera le nôtre au sein de ce mémoire — d'un point de vue temporel. Aussi, nous pouvons considérer qu'il s'agit de films au présent, dans le sens où leurs actions se déroulent à l'époque de leur réalisation : ils peuvent donc être, à cet égard, considérés comme témoins de leur époque. *Model Shop* fait figure de clôture. Il est le film qui ferme à la fois cet ensemble décrit, mais devient également celui qui précède un changement dans l'œuvre de Jacques Demy. Les choix esthétiques du cinéaste quant à la manière de fermer ses films participent à rendre perceptible ce basculement : *La Baie des anges* se clôt par un fondu au noir, précédé d'un travelling arrière permettant aux deux héros d'être sur-cadrés par la porte du casino. *Les Parapluies de Cherbourg* se termine par un fondu au noir sur la station-service, vue du ciel grâce à un mouvement de grue. Enfin, *Lola* et *Les Demoiselles* se ferment à l'iris. Jacques Demy choisit

6 Koichi Yamada, « Huit et Demy », *Cahiers du cinéma*, n° 181, août 1966, p. 8-9.

7 Michel Caen et Alain Le Bris, « Entretien avec Jacques Demy », *op.cit.*, p. 12. (Nous nous appuyons ici sur une ambition évoquée par le cinéaste de faire se rencontrer ces personnages un jour ou l'autre dans ses films.)

d'ouvrir et de fermer ses films par un iris pour indiquer au spectateur qu'il n'y a vraiment ni début ni fin, que la vie de ses personnages se poursuit au-delà de l'écran, dans une dimension à laquelle le spectateur n'a plus accès, mais qui peut réémerger dans un autre film, comme des îles voisines s'enracinent dans un plateau sous-marin invisible de la surface⁸.

Cette manière de fermer ces quatre films offre la possibilité aux fins de rester ouvertes. En revanche, et il est intéressant de le souligner ici, *Model Shop* se clôt sur un fondu au noir dont l'utilisation diffère des films précédents : gros plan sur un visage, aucun travelling arrière, mais une caméra absolument immobile dont la fixité interpelle. Cela participe à marquer la fin d'un ensemble de films cohérent.

Cohérent dans le sens de la démonstration évoquée précédemment. C'est-à-dire la fin d'un univers où des personnages communs reviennent d'un film à l'autre. Les destins tragiques des personnages sont annoncés dans *Model Shop*, ce fondu au noir en porte la trace. Comme s'il n'était plus possible d'imaginer une éventuelle suite. L'utilisation de ce fondu annonce un nouveau départ. *Peau d'Âne* est le film suivant de Demy. Et l'on peut noter qu'avec cette œuvre, le cinéaste affirme le caractère magique et enchanté de son cinéma. S'en suit *Le joueur de flûte* (1972). Ces deux films ont la particularité d'être des adaptations. Pour *Peau d'Âne*, Demy s'inspire de la version du conte écrit par Charles Perrault, *Le Joueur de flûte* reprend un conte des frères Grimm. Nous constatons donc qu'après *Model Shop*, Demy propose autre chose. Comme si cette expérience américaine annonçait un nouveau départ. Bien que différents par rapport aux films précédents dans l'œuvre du cinéaste, *Peau d'Âne* et *Le Joueur de flûte* ne marquent pas pour autant une rupture radicale. Car on y reconnaît bien évidemment l'expression esthétique de Jacques Demy. Seulement ces films diffèrent avec ceux qui leur sont antérieurs. Nous ne sommes plus dans une ville portuaire. Nous ne suivons plus l'existence quotidienne et tourmentée des personnages. L'époque n'est pas celle que Demy avait jusque-là retranscrite — à savoir la sienne, les années 1950-1960. Avec *Peau d'Âne*, nous perdons la notion du temps et le lieu dans lequel se déroule l'action se rattache bien plus à l'univers du conte et à la féerie qu'au réel. *Le Joueur de flûte* se passe au XIV^e siècle en Allemagne. On peut donc en quelque sorte parler d'un nouveau départ. Avec ces

8 Jean-Pierre Berthomé, *Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, Paris, Nathan, coll. « Synopsis », 1995, p. 56. Notons à cet égard que même si tous les films ne présentent pas une réelle fermeture à l'iris, la manière de Demy de refermer ses films grâce à l'utilisation de mouvements de caméra qui marquent un éloignement poétique par rapport à ce qui est filmé s'en rapproche incontestablement. L'idée de fin ouverte est donc toujours présente.

deux films, le cinéaste affirme son goût et son intérêt pour les contes. Il reviendra par la suite à des films dont action, situation et contextualisation se rattachent à nouveau au réel, avec notamment *Une Chambre en ville* en 1982.

Une autre caractéristique qui tend à justifier notre choix pour ces cinq films qui se suivent chronologiquement se trouve dans la conception de leur scénario. Jacques Demy est le scénariste, le dialoguiste et le parolier de ces cinq films. On peut donc parler de créations originales et personnelles dans le sens où les idées principales émanent de lui uniquement. Bien entendu, nous n'excluons pas en disant cela, le travail de ses collaborateurs dont l'aide précieuse a permis de donner naissance aux œuvres (compositeur, décorateur, costumière, chef opérateur, etc.). Nous souhaitons souligner par-là que Jacques Demy est à la fois réalisateur et auteur de ses films. Cette position d'auteur-réalisateur répond d'ailleurs à une revendication portée par ses collègues de la Nouvelle vague. Les films tournés après *Model Shop* — à l'exception de *L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune* (1971), *Une chambre en ville* (1982) et *Trois places pour le 26* (1988) — sont des adaptations. L'idée originale ne provient donc pas directement de Demy. *Peau d'Âne* et *Le Joueur de flûte* sont — nous l'avons dit — des adaptations de contes. Jacques Demy a d'ailleurs collaboré avec deux scénaristes britanniques – Andrew Birkin et Mark Peploe pour adapter *Le Joueur de flûte*. Avec *Lady Oscar* en 1978, le cinéaste répond à une commande : celle d'adapter un manga japonais, *Rose of Versailles* de Riyoko Ikeda. Pour se faire, il s'entoure de la scénariste Patricia Louisiana Knop. Demy adapte *La Naissance du jour* de Colette pour la télévision en 1980. Enfin, *Parking* réalisé en 1985, reprend le mythe d'Orphée.

Lola, *La Baie des anges*, *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort* et *Model Shop* en plus de se suivre chronologiquement, sont proches dans leur conception. La manière de travailler le scénario, les dialogues ainsi que les paroles de chansons participe à rendre ces cinq films absolument singuliers, personnels et originaux. Demy entretient un rapport étroit avec l'écriture et un goût particulier pour la langue française. En effet, comme le note Camille Taboulay « Demy écrit autant et aussi longtemps qu'il lui semble nécessaire. A des horaires réguliers, n'omettant jamais la pause du goûter en famille. De l'écriture, il veut donc obtenir un scénario accompli, avec une construction très étudiée, un dialogue ciselé, qui

ne tolérera plus d'improvisation⁹. » Pour aboutir à un scénario prêt à être tourné, Demy part du choix des lieux et de ses personnages pour en faire émerger la structure :

[...] Un point de départ important de sa réflexion et de sa rêverie se concrétise dans ces petits diagrammes, repères succincts de lieux et de personnages, qu'il griffonne aux premières pages d'un projet. Rappelant Roland (in *Lola*) qui pointait des destinations de rêve sur la carte du monde épinglée au mur de sa chambre, Demy distribue déjà ses personnages dans l'espace du film, aussi l'espace du monde, à recouvrir et réinventer. Ces schémas sont l'expression miniature d'un espace géométrique, quadrillé par la fiction, hanté par le voyage. Anticipant les films, le principe est de cercler un « ici » et un « ailleurs » et d'organiser au travers, les rencontres ou liaisons des personnages. Après ce bref arrangement spatial, déjà visuel et profondément onirique, s'ouvrent les vannes d'affabulations romanesques. Demy jette en désordre idées et propositions d'intrigues¹⁰.

Il est donc possible d'avancer que les films de Jacques Demy sont animés par leurs personnages, chacun d'entre eux possédant une place singulière. Minutieusement travaillés, ils occupent une place importante dans les films. Autour d'eux, le cinéaste et sa caméra gravitent. Ce goût de Demy pour l'écriture et pour la langue donne naissance à des œuvres dont le récit occupe une place essentielle. Ce n'est pas un hasard si le cinéaste aimait beaucoup l'opéra, le théâtre et les contes de fées. Aussi, les relations qu'entretiennent les personnages entre eux animent le récit, elles sont éléments de développement. Les thèmes récurrents présents dans ces cinq films tendent à prouver l'intérêt de Demy pour les relations entre les êtres et leurs conséquences. On peut citer le thème de la séparation qui comprend en son sein les thèmes de l'attente, de l'absence, de la mort et du temps. Mais aussi les thèmes — et la liste n'est évidemment pas exhaustive — de l'espoir, du désespoir, de l'argent ou bien du jeu. Tous ces thèmes participent à l'illustration des relations entre les êtres et de leur rapport au monde. On peut, à partir de là, considérer que le cinéma de Jacques Demy plonge au cœur de l'existence humaine et de sa représentation.

Pour trouver un sens à leur existence, ses personnages aspirent à la quête du bonheur. Ils cherchent comment parvenir à combler l'ennui, rompre avec la solitude, réussir et de cette manière atteindre le bonheur. De plus, cette quête du bonheur est en lien étroit avec l'amour. N'est-ce pas la quête de l'amour qui pousse les personnages à se chercher, se manquer, se fuir, se perdre ou se retrouver ? Dans le cinéma de Demy, l'amour est un thème très présent. Les

9 Camille Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 62.

10 *Ibid.*, p. 62-63.

personnages le chantent, les personnages en rêvent, les personnages y croient. Son cinéma propose un discours sur l'amour et sur sa réalité, sa croyance et sa place au cœur de nos existences. L'amour est vu comme le remède qui permet d'affronter la dureté du réel. Et les films le subliment autant qu'ils le désenchantent. Si l'idée de l'amour est très présente, sa réalité physique, sa concrétisation dans la réalité est sans cesse remise en question.

Le couple a donc du mal à exister chez Jacques Demy. Les cinq films qui vont nous intéresser parlent tous d'amour et posent tous la question de sa réalité. Ce que nous chercherons donc à analyser à travers *Lola*, *La Baie des anges*, *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort* et *Model Shop*, c'est précisément cette difficulté que les personnages ont à s'unir. Il sera question d'étudier le couple au prisme de son impossibilité, d'un point de vue esthétique, mais aussi dramaturgique. Il s'agira de mettre en avant comment la mise en scène de Jacques Demy unit les corps aussi bien qu'elle les désunit. Pour ce faire, nous nous intéresserons à tous les personnages qui se rencontrent ou doivent se rencontrer grâce à la force incontestable du désir et du hasard. Nous nous intéresserons à toutes ces unions entre personnages féminins et personnages masculins et à comment leur traitement esthétique, à travers notamment le choix de la couleur de leurs costumes, permet de renforcer l'idée de possibilité ou bien d'impossibilité de formation d'un couple — au sens *sacré*: nous entendons par sens sacré l'idée du couple amoureux voué à durer. Nous verrons également comment le choix des costumes participe à créer des effets d'annonce quant au devenir de cette « union » personnage féminin/personnage masculin.

Il s'agira donc dans un premier temps de réunir les personnages — pour ne pas dire couple — féminins et masculins qui figurent dans ces cinq films. Nous aborderons donc la question de l'attente. Nous verrons comment celle-ci existe dans les films et ce qu'elle procure chez le spectateur. L'attente subie par les protagonistes permet de les caractériser à travers ce qui les rend disponibles à savoir leur précarité, leur incertitude et leur ennui. De cette attente résulte parfois — mais pas toujours — une rencontre. La rencontre sera elle aussi questionnée au prisme de sa représentation. Si le cinéma de Jacques Demy se caractérise par les chassés-croisés qu'il met en scène, cela donne une grande importance à ce que l'on appellera ici « la géométrie du hasard¹¹ ». Si le cinéaste ne donne aucune place à

11 Camille Taboulay dans son ouvrage *Le monde enchanté de Jacques Demy* (*op.cit.*, p. 37) utilise l'expression « géomètre du hasard » pour désigner Jacques Demy. Comme précisé au sein de son livre cette expression est empruntée à une chanson de Léo Ferré « La Blessure ».

l'improvisation au moment du tournage de ses films et ne laisse pas de place à l'imprévu (résultat du hasard), ce dernier lui offre cependant une grande confiance au sein des histoires qu'il met en scène. Les personnages déambulent dans l'espace d'une ville portuaire, errent, flânent et par hasard se rencontrent.

Nous nous intéresserons à des questionnements essentiellement esthétiques relatifs à l'harmonie des corps. Ici, un paradoxe — lié à la difficile existence du couple par rapport à la croyance donnée en l'amour — sera étudié : accords ou désaccords ? Nous mettrons en évidence ce qui unit les corps ou au contraire ce qui les désunit, ou bien ce qui les lie et ce qui les délie à travers les nombreux éléments esthétiques cinématographiques révélateurs de l'univers de Jacques Demy. Notre attention se portera notamment sur la couleur à travers les costumes et les décors, aux paroles à travers le texte dit ou chanté, à la musique dont la fonction mélodramatique permet de faire dialoguer les corps, mais également de fonctionner comme un indice quant à l'avenir d'une relation. Nous verrons que la musique entre parfois en désaccord avec les situations et participe à rendre illusoire l'avenir amoureux des personnages. Ces questionnements impliqueront bien entendu une réflexion autour des choix de composition des images. Comment les corps sont-ils cadrés ? Comment apparaissent-ils ensemble dans le cadre ?

Enfin, le mauvais sort qui s'abat sur les couples de Demy se lie au poids du réel contre lequel il faut savoir lutter pour espérer voir ses rêves exister. La société et son fonctionnement ont un rôle dans le devenir des êtres. La société et ses normes ont un impact sur l'avenir amoureux. Nous verrons donc ce qui caractérise ce mauvais sort et comment Jacques Demy le sous-entend au sein de ces cinq films notamment à travers la représentation de l'idéal. L'étude menée par la chercheuse Anne E. Duggan s'impose comme un outil incontournable pour qui veut éclairer la vision que le cinéaste propose des relations entre les êtres, l'amour, le rêve et le réel. A travers son ouvrage, *Enchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy*¹², l'auteure tente de démontrer l'appartenance de l'œuvre du cinéaste à l'esthétique *queer* en mettant en lumière le lien qu'entretient son cinéma avec le conte de fées. Elle s'interroge sur la manière dont Demy, à travers ses films, s'approprie certains contes de fées, et comment celui-ci parvient à problématiser la question du genre (féminin/masculin) et de la sexualité. D'emblée dans l'introduction préfigurant son travail de recherche celle-ci n'hésite

12 Anne E. Duggan, *Enchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy*, traduit de l'américain par Jean-François Cornu, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », 2015.

pas à s'appuyer sur la sexualité du cinéaste. Si la relation entre Agnès Varda et Jacques Demy est connue et affirmée auprès du public, son homosexualité semble quant à elle étouffée. Or, Anne E. Duggan a raison de préciser le caractère ambivalent de la sexualité de Jacques Demy oscillant entre hétérosexualité et homosexualité. Si nous prenons la peine de mentionner ce trait personnel et intime de l'auteur, c'est parce qu'il semble évident que sa propre sexualité a une influence dans son cinéma et sur son regard porté sur le monde et peut être considérée comme l'un des éléments clés quant à la justification de la difficile possibilité de former un couple. Les personnages des films sont hétérosexuels mais la frontière est trouble et l'allusion homosexuelle de son cinéma est incontestable.

Ce projet de mémoire aura pour objectif de mettre en lumière la difficile harmonie des personnages féminins et masculins de Jacques Demy qui, lorsqu'elle existe, est toujours prête à se rompre, se briser. Nous essaierons de faire ressortir ainsi, la vision que le cinéaste porte sur le couple, les relations sentimentales et l'amour.

PREMIÈRE PARTIE

La rencontre : du personnage au couple

Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. [...] Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique¹³.

Lola, La Baie des anges, Les Parapluies de Cherbourg, Les Demoiselles de Rochefort et *Model Shop* situent leur action dans une ville portuaire. Les personnages de *Lola* se cherchent, se croisent, s'attendent et se rencontrent à Nantes. Jackie et Jean gagnent et perdent dans le Casino de Nice. Geneviève et Guy voient leur histoire s'éteindre à Cherbourg. Les sœurs Garnier cherchent et attendent l'amour à Rochefort. George erre et poursuit Lola dans les rues de Los Angeles. On peut également citer le Nantes d'*Une Chambre en ville* et le Marseille de *Trois places pour le 26*. Ainsi, le port comme le souligne Jean-Pierre Berthomé à propos des *Parapluies de Cherbourg* est « le décor nécessaire à l'installation d'une histoire qui ne parle après tout que de départs et d'attentes, de retours et d'autres départs¹⁴. » Par conséquent, le port, en plus d'être un lieu, devient la métaphore de l'écoulement du temps, du passage de la vie et de l'existence de chaque être qui ne cesse de s'accompagner de rencontres, de départs et de séparations. Il caractérise l'incertain et la possibilité de fuir, partir, et parfois revenir. Toujours selon les mots de Jean-Pierre Berthomé, cet espace représente

[...] l'imaginaire des départs et des attentes, c'est la rencontre de l'ici et de l'ailleurs, de la clôture et de l'immensité, de l'individu et du monde. Le port, c'est l'inscription dans l'espace de l'idée de choix. Peu importe à la limite que le port ne soit plus vraiment port, qu'on préfère emprunter, pour en sortir, le train ou la voiture plutôt que le bateau des anciens voyageurs. C'est l'arrachement qui compte, et sa promesse d'autres horizons qu'on espère plus intensément vivants, plus accueillants au désir de ceux qui s'en vont réinventer leur vie¹⁵.

Le choix symbolique de ce lieu comme espace des rencontres renforce la fugacité du bonheur, du désir et de l'amour. La ville portuaire n'est donc pas un espace clos. Les limites de la ville qui transparaissent à travers la géométrie des rues, des places, de l'agencement des immeubles sont contrebalancées par la présence du port qui apporte l'idée « d'immensité » et d'ouverture sur le monde. Le lieu choisi par Demy pour situer l'action de ses films renferme simultanément l'idée d'ouverture et de fermeture. La nature ambivalente de ce lieu qu'est la

13 André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1937, p. 39.

14 Jean-Pierre Berthomé, *Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, *op.cit.*, p. 60.

15 *Ibid.*, p. 60.

ville portuaire implique disponibilité et incertitude. La disponibilité est soulignée par la liberté de mouvement qu'elle permet et l'incertitude transparait à travers la notion de choix qu'elle sous-entend : ¹⁶ partir ou rester ?

Ces deux termes permettant de décrire ce qu'implique l'imaginaire du port deviennent par extension ce qui participe à définir les personnages de Jacques Demy. Nous allons donc voir en quoi les personnages mis en scène peuvent être caractérisés par leur disponibilité appuyée ou permise par leur précarité ou leur désir de précarité. Précaires et disponibles, les personnages de Demy sont également incertains. Ils ne savent pas véritablement quoi faire de leur vie et ils s'ennuient. En quête de bonheur, ces derniers espèrent, rêvent et attendent. Féminins ou masculins, ils sont des personnages en attente. Cette attente et cet ennui qui les caractérisent les poussent à se déplacer. Nous aurons l'occasion de voir que les films comportent plus de scènes en extérieur qu'en intérieur. Les personnages errent dans des espaces propices aux rencontres.

Cette partie aura donc pour objectif de partir d'une caractérisation des personnages afin de comprendre qui ils sont, mais surtout de mettre en évidence ce qui les pousse à se rencontrer. Ainsi nous verrons comment ils se rendent disponibles aux coups du hasard. Nous tenterons de comprendre comment le cinéaste, tel un démiurge, orchestre les rencontres, calcule les déplacements, provoque le hasard. Cette expression du hasard à l'œuvre dans ces cinq films permet ainsi aux personnages de se croiser, se rencontrer, se désirer, se fuir ou se manquer. Le hasard comme régisseur des rencontres associé à la géométrie qui est celle de la ville permet à la figure du « couple » « d'exister ». Camille Taboulay, invitée dans une émission sur France Culture à discuter de « l'univers enchanté » de Jacques Demy et particulièrement de la question du bonheur dans *Lola* et *Les Demoiselles de Rochefort*, déclare que

[...] dès le départ on sait qu'il y a des paires à rassembler, des personnages qui sont faits l'un pour l'autre, qui se cherchent. Le spectateur sait qu'ils sont là, quelque part dans le film, les uns, les autres, et tout notre plaisir de spectateur va être de les voir se croiser, se manquer et d'attendre le moment où cette frustration sera comblée. Et ça, c'est exactement une sorte de métaphore de ce que l'on recherche tous dans la vie, on est tous dans des attentes. André Breton disait : « c'est l'attente qui est magnifique », et donc il [Demy] procure, comme ça, des attentes

16 *Ibid.*, p. 60.

d'une heure et demie. Pendant une heure et demie, il orchestre avec de la musique, des chansons, des couleurs, une attente qu'il rend magnifique¹⁷.

Et cette attente à la fois éprouvée par le spectateur et par les personnages dépend du hasard. Nous espérons que le hasard fasse bien les choses, afin de mettre un terme à ces attentes. De cette manière, Demy rend compte de la fragilité des rencontres, de la fragilité de cet instant où l'on rencontre quelqu'un que l'on désire. Vouloir s'attacher à quelqu'un c'est prendre le risque de le perdre, c'est prendre le risque de l'attendre. Et le caractère imprévisible du hasard renforce l'incertitude de l'union.

17 Camille Taboulay, émission « Les chemins de la philosophie » animée par Adèle Van Reeth, *Du Bonheur !* (3/4) : Jacques Demy, *l'univers enchanté*, France Culture, 7 janvier 2015.

Chapitre I. Portraits

I.1. Disponibilité et précarité

Dans ces cinq œuvres, nous pouvons dénombrer onze personnages féminins et dix personnages masculins disponibles à la rencontre ou bien en proie à l'être. Cette disponibilité des personnages peut se définir par une certaine précarité liée aux activités qu'ils exercent ou bien à une absence d'activité.

Parmi les onze personnages féminins sur lesquels notre attention va principalement se porter¹⁸, nous pouvons distinguer deux générations. La première génération comporte trois personnages qui représentent des figures maternelles : Mme Desnoyers (Elina Labourdette dans *Lola*), Mme Émery (Anne Vernon dans *Les Parapluies*), Mme Yvonne (Danielle Darrieux dans *Les Demoiselles*). La deuxième génération comprend sept personnages féminins plus jeunes : Lola (Anouk Aimée) et la petite Cécile (Annie Duperox) dans *Lola*, Geneviève (Catherine Deneuve) et Madeleine (Ellen Farmer) dans *Les Parapluies*, Jackie (Jeanne Moreau) dans *La Baie des anges*, Delphine (Catherine Deneuve) et Solange (Françoise Dorléac) dans *Les Demoiselles*, Gloria (Alexandra Hay) dans *Model Shop*. Parmi ces jeunes personnages féminins, deux sont mères (Lola et Jackie), Geneviève et Madeleine le deviendront.

Chercheurs et critiques ont remarqué ou bien analysé le fait que la famille représente un élément important du cinéma de Jacques Demy. Si la famille fait souvent l'objet d'analyses au sujet de son cinéma, c'est parce qu'elle se caractérise par sa déconstruction. Les mères ont élevé leur(s) enfant(s) seules. L'absence du père chez Demy est notoire. Mme Desnoyers vit seule avec la petite Cécile dans *Lola*. Mme Émery a également élevé sa fille Geneviève en l'absence de mari dans *Les Parapluies de Cherbourg*. Et Mme Yvonne (Danielle Darrieux) des *Demoiselles* a trois enfants qui ne connaissent pas leur père : Boubou (Patrick Jeantet), Delphine et Solange. À cet égard, nous pouvons d'ores et déjà préciser que Lola attend et espère le retour de Michel (Jacques Harden) depuis la naissance de leur fils Yvon. Et comme Iris Brey le souligne, dans un article publié dans *L'avant-scène cinéma*, « les hommes ne

18 En réalité, d'autres personnages féminins existent dans ces cinq films. Seulement, s'ils ne sont pas comptés parmi les dix que nous allons mentionner c'est parce qu'ils ne s'uniront ou ne chercheront jamais à s'unir avec l'un des personnages masculins. Cependant, nous serons amenés au sein de ce mémoire à les mentionner dès qu'ils pourront appuyer notre raisonnement.

détiennent pas une place primordiale dans la famille chez Demy, le pouvoir du mari ou du père est évincé face à la force et à la multiplicité du féminin¹⁹. »

Parmi les dix personnages masculins qui vont nous intéresser, certains sont pères ou bien le deviennent, seulement leur place auprès de leur enfant ou de la mère n'est jamais totalement acquise. L'identité du père, parfois dissimulée, brise également les familles de l'intérieur. Si Michel est bien le père d'Yvon dans *Lola* et qu'il rejoint sa famille après sept ans d'absence, c'est pour mieux s'en séparer par la suite. Dans *Model Shop*, Lola nous apprend que Michel l'a de nouveau abandonnée. Devenu joueur, il a rencontré Jackie de *La Baie des anges*. Le père s'éloigne donc à nouveau. Le jeune Guy (Nino Castelnuovo) des *Parapluies de Cherbourg* n'a plus de parents. Il vit avec sa tante (Tante Élise, Mireille Perrey). Il va devenir père à deux reprises. S'il compose une famille relativement stable avec Madeleine et leur fils François, Guy refuse de rencontrer Françoise, la petite fille de Geneviève dont il est le père biologique. Roland (Marc Michel) devient père « par procuration » en épousant Geneviève enceinte. Il a pris la place de Guy. Simon Dame (Michel Piccoli) est le père de Boubou, mais ce dernier ignore avoir un fils. Dans *Model Shop*, Gloria explique que George a refusé d'avoir un enfant, qu'il « ne voulait pas d'une telle responsabilité », qu'elle « devait attendre » et elle a attendu, en vain. Ce même George est d'ailleurs en mauvais terme avec son père, quelques conversations téléphoniques nous le renseignent. Les cinq autres personnages masculins qui nous intéressent, Frankie (Alan Scott) dans *Lola*, Jean (Claude Mann) dans *La Baie des anges*, Maxence (Jacques Perrin), Andy Miller (Gene Kelly) et Guillaume Lancien (Jacques Riberolles) des *Demoiselles* ne sont pas concernés par la paternité. Par ailleurs, Jean est le seul personnage de ces cinq films vivant avec son père et dont la mère est décédée. Cependant, un conflit père-fils éclate dans *La Baie des anges*.

Ces personnages masculins ne font pas figure de héros salvateurs auprès des personnages féminins. Ils ne sont pas comme dans les contes de fées, des princes ou des mythes²⁰. Peut-être tout d'abord parce que « les personnages de Demy ne sont pas des symboles, mais des individus ayant une histoire, des coordonnées sociales, économiques,

19 Iris Brey, « Jacques Demy repense la famille, de l'absence des pères à la multiplicité du féminin », *L'avant-scène cinéma*, n° 602, avril 2013, p. 81.

20 C'est ce que démontre Anne E. Duggan à travers sa recherche dans son ouvrage *Enchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy*, *op.cit.* Nous y reviendrons.

voire politiques. Ils ont une réelle insertion, ou *a contrario* un problème d'insertion, dans la ville où se déroule l'action, qui n'est pas comme dans les films musicaux américains un simple décor abstrait²¹. » Les personnages de Demy féminins ou masculins interrogent la société dans laquelle ils évoluent. Disponibles au monde qui les entoure, disponibles aux autres, ils interrogent le réel en problématisant des questions de normes sociales. À travers le combat permanent de ses personnages pour exister et espérer vivre leurs rêves, Demy représente l'échec du bonheur face aux normes et contraintes sociales.

La disponibilité-précarité des personnages est appuyée par les professions ou les activités qu'ils exercent. Le travail n'enferme pas chez Jacques Demy, au contraire, il suscite ouverture et mouvement. Roland se fait licencié du bureau dans lequel il travaille dans *Lola*. Il est toujours en retard et jugé trop rêveur. Dans ce lieu fermé, Roland n'a pas sa place. La banque dans laquelle Jean travaille en tant qu'employé dans *La Baie des anges* peut aussi être considérée comme lieu d'enfermement. Pour ses vacances, il quitte la banque pour paradoxalement s'endetter au casino de Nice avec la belle Jackie Demestre. Si Lola s'enferme dans le model shop, c'est dans l'unique but de gagner de l'argent pour rentrer en France. Lorsque George lui offre la somme nécessaire, elle s'en va. Et si à Cherbourg Madeleine qui est infirmière reste auprès de Tante Élise enfermée dans un appartement, c'est pour la soigner, mais également pour rester secrètement proche de Guy.

Les autres professions ou activités exercées par les personnages sont en interaction avec le monde, elles n'enferment pas. Elles sont favorables à la rencontre, au surgissement de l'autre — nous y reviendrons plus précisément dans le chapitre suivant. Lola danse au cabaret l'Eldorado. Mme Émery et sa fille tiennent une boutique de parapluies. Guy travaille dans un garage avant d'ouvrir la station-service de ses rêves. Mme Yvonne tient un café au cœur de Rochefort. Solange et Delphine enseignent la musique et la danse, mais rêvent de devenir musicienne et danseuse à Paris. Simon Dame gère un magasin de musique. Guillaume Lancien est galeriste, Andy compositeur. Roland Cassard devient un riche diamantaire qui « voyage de ville en ville », de pays en pays, dans *Les Parapluies*. Frankie et Maxence sont des marins. Mme Desnoyers, George et Jackie n'ont pas de travail. Et la petite Cécile n'a que quatorze ans. Ces diverses professions ou activités, en contact avec l'extérieur, permettent soit

21 Michel Serceau, « La représentation de l'amour : une affaire de mythes », *Contre Bande*, n° 17, décembre 2007, p. 15-16.

aux personnages d'être en mouvement ou bien de le susciter au sein même des lieux où elles sont exercées. De ce point de vue, les lieux en question peuvent se voir considérer comme lieux de passage. Le travail devient à cet égard moyen de disponibilité.

Celle-ci — cette disponibilité — est souhaitée par les personnages. Ceux-ci, chez Demy, sont libres ou en proie à la liberté. Ce désir d'être libre est indispensable pour quiconque souhaite réaliser ses rêves. Nous avons vu que les familles chez Jacques Demy étaient déconstruites et se définissaient par l'absence des pères. Nous pouvons également souligner que la relation entre les filles et leur mère n'est pas sans rapport de force. Celui-ci est nécessaire pour s'affranchir de la dépendance maternelle. Si la petite Cécile se fait réprimander par Mme Desnoyers à son retour de la fête foraine avec Frankie le marin américain, c'est justement parce que la jeune fille cherche à s'émanciper de sa mère en découvrant sa liberté. Cécile rentre chez elle les cheveux détachés et Mme Desnoyers lui en fait d'ailleurs la remarque : « *Tu as vu l'heure ? D'où viens-tu ? Et qu'est-ce que c'est que cette coiffure ?* » Lors de la fête foraine, la petite Cécile connaît avec le marin américain ses premiers émois amoureux. Sa mère l'ignore. Détacher ses cheveux devient donc ici signe de maturité et de dévoilement de la féminité. Cette journée vécue avec Frankie marque le commencement de la quête de liberté de la jeune Cécile. Dans la scène suivante, la jeune fille demande à Roland Cassard de lui donner une cigarette. Enfin, elle quitte Nantes le lendemain sans l'autorisation de sa mère pour rejoindre son Oncle Aimé à Cherbourg. La ville où doit se le blond marin américain.

Geneviève cache à sa mère ses sorties nocturnes avec Guy. Dans la boîte où ils vont danser, après avoir assisté à la représentation de *Carmen* à l'Opéra, elle se met à chanter : « *Tu sais, je crois qu'elle se doute de quelque chose. [...] Quand je lui ai dit que j'allais au théâtre, avec Cécile, elle m'a regardé d'une drôle de façon. [...] Elle sait très bien que Cécile a horreur du théâtre, et comme je mens très mal...* ». Une fois au courant de leur relation, Mme Émery interdit à sa fille de le rejoindre lors de leur dernière soirée. Geneviève désobéit.

Dans *Les Demoiselles de Rochefort*, les sœurs Garnier n'ont pas besoin d'affirmer un désir de liberté auprès de leur mère. Elles sont plus âgées. Leur désir de liberté tient dans ce qu'elles rêvent de faire de leur vie : devenir artistes et trouver leur idéal masculin. Ainsi, selon Iris Brey,

Demy permet aux personnages des jumelles d'être des artistes et de s'éloigner de la vision de la Nouvelle Vague selon Geneviève Sellier où l'homme est le créateur et la femme l'objet de désir. Même si les jumelles sont désirées par les hommes, elles refusent d'être possédées. Delphine rejette Guillaume qui ne détient que son portrait dans sa galerie d'art, et Solange partage la composition de son concerto avec Monsieur Dame qui lui ne vend que des partitions. Les hommes peuvent posséder les objets, mais ils n'ont pas accès au génie créateur des femmes qui restent autonomes²².

Par ailleurs, Jackie de *La Baie des anges* Jackie est totalement libre. Elle a tout abandonné pour jouer, même Michou, son petit garçon. Elle devient prisonnière de cet Enfer qu'est le Casino, prisonnière de son amour pour l'argent, mais n'en demeure pas moins une femme libre. À l'Eldorado, Lola danse pour les hommes comme Agnès dansait également pour eux dans *Les Dames du bois de Boulogne* (Robert Bresson, 1945). Cette forme de libertinage met en avant l'idée que notre corps nous appartient et que nous sommes libres d'en faire ce que nous voulons. Et « Lola est avant tout, et en résumé, une amoureuse et une femme libre. L'Édith d'*Une chambre en ville* n'en est pas moins la parente, autant que la Geneviève des *Parapluies de Cherbourg* et la Mme Yvonne des *Demoiselles de Rochefort*. C'est peut-être le trait transversal, leur dénominateur commun²³. » Dans ses films, Jacques Demy met en scène des femmes libres ou sur le point de le devenir.

Lorsque la liberté des personnages est bafouée, cela résulte du pouvoir que les normes sociales ont sur les êtres. Si les personnages sont incontestablement modernes dans leur construction et qu'ils permettent à Demy, « avant l'heure, [d'explorer] des thèmes chers aux *gender studies*²⁴ » tels que « la déconstruction des rôles sexués, le reformatage de l'idée de famille, la multiplicité du féminin, et la fluidité du genre²⁵ », ils n'en demeurent pas moins aliénés à la société dans laquelle ils évoluent. Le pouvoir de la société et donc du réel devient ce qui empêche les êtres d'aller au bout de leurs rêves ou de leurs passions. Balancés entre rêve et réalité, les personnages de Jacques Demy doivent faire des choix. Motivés par leur disponibilité-précarité, ils sont incertains et errent à la recherche de l'amour et du bonheur.

22 Iris Brey, « Jacques Demy repense la famille, de l'absence des pères à la multiplicité du féminin », *L'avant-scène cinéma*, *op.cit.*, p. 80. (L'auteure fait référence à l'ouvrage de Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, Un cinéma au masculin singulier*, CNRS édition, 2005)

23 Michel Serceau, « La représentation de l'amour : une affaire de mythes », *op.cit.*, p. 18.

24 Iris Brey, « Jacques Demy repense la famille, de l'absence des pères à la multiplicité du féminin », *L'avant-scène cinéma*, *op.cit.*, p. 81.

25 *Ibid.*, p. 81.

I.2. Ennui

Au moyen de leur disponibilité, les personnages de Jacques Demy cherchent à rompre avec leur quotidien. Au fond, ils s'ennuient et sont en attente. Ils ne savent pas toujours comment donner un sens à leur existence et atteindre le bonheur. L'ennui chez le cinéaste n'est pas synonyme d'inactivité. Les personnages qui en sont victimes ne sont pas inertes. Au contraire, loin d'attendre sans rien faire, beaucoup d'entre eux sont en mouvement, et préfèrent déambuler dans les rues de la ville plutôt que de rester enfermés dans un appartement. Victimes de l'ennui, ils cherchent un remède et s'adonnent à leurs incertitudes. À cet égard, l'amour ne serait-il pas pour ces personnages l'un des secrets du bonheur ?

Vincent Dupré, dans son article « L'ennui, le néant » distingue deux formes d'ennui présentes dans *Lola* et les *Demoiselles de Rochefort*. De « l'ennui ordinaire » découle « l'ennui profond ». L'ennui ordinaire est cet ennui éprouvé et désigné par les personnages, celui de la monotonie du quotidien et de ces villes de province qui sont perçues comme l'opposé de la capitale. Chez *Lola* et les sœurs Garnier, le mouvement devient à cet égard le masque de l'ennui. S'il leur permet de le dissimuler à travers diverses agitations, il en révèle, au fond, l'incroyable poids :

Voyez en particulier ces femmes coquettes qui parlent vite, marchent en hâtant le pas, dansent et chantent avec entrain. Toujours pressées, toujours en mouvement ("la vie est dans le mouvement", notait Schopenhauer), elles accomplissent la moindre action, le moindre geste avec alacrité et précipitation, et semblent mener une vie trépidante. Pourtant, fondamentalement, elles s'ennuient. Dès lors, leur agitation prend un autre sens : elle n'est plus le signe manifeste d'une vitalité intense, mais une façon convulsive et inconsciente de dissimuler un ennui pesant et insupportable qui non seulement la précède, mais la provoque²⁶.

Cependant, tous les personnages ne sont pas comme *Lola* et les sœurs Garnier dans l'exagération et l'exaltation du mouvement, des gestes et de la parole pour signifier paradoxalement l'ennui. Si l'ennui de ces trois personnages féminins se traduit par une paradoxale vitalité cela est sans doute dû aux activités auxquelles elles s'adonnent quotidiennement à savoir la pratique de la danse (*Lola* et *Delphine*) et de la musique (*Solange*). Ces deux activités sous-entendent par définition rythme et mouvement du corps. Vivant pour la danse et la musique, c'est comme si cette exaltation des mouvements corporels

26 Vincent Dupré, « L'ennui, le néant », *Jeune Cinéma*, n° 321, décembre 2008, [En ligne] <http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article182>, dernière consultation le 3 octobre 2018.

ne pouvait les quitter. En dehors de leur temps et de leur espace de travail, ce rapport au mouvement se prolonge et les accompagne partout où elles se rendent. Ce qui tendrait à expliquer pourquoi l'ennui apparaît chez ces trois demoiselles comme dissimulé par une forte vitalité du corps. Il se traduit donc différemment chez les autres personnages qui contrairement à elles n'entretiennent pas une relation étroite et quotidienne avec le mouvement.

Pour Mme Yvonne, Mme Émery, Simon Dame et Guillaume Lancien, l'ennui s'exprime à travers les endroits qu'ils occupent quotidiennement. Sans être dans l'exagération du mouvement ni dans une immobilité totale, leur ennui se traduit par le fait qu'ils tournent véritablement en rond. Par conséquent, dans ces espaces délimités par quatre murs leurs possibilités de mouvement se trouvent restreintes. Le mouvement doit venir de l'extérieur. Mais notons qu'à l'exception du bistrot de Mme Yvonne, les visites sont rares. Ainsi, l'ennui se justifie aussi par la solitude de certains personnages. Mme Desnoyers ne tourne pas en rond dans un commerce, une galerie ou un café, mais dans son appartement. Jean s'éloigne de la monotonie de son quotidien d'employé de banque par le moyen d'une addiction, celle du jeu. George et Roland traduisent leur ennui par l'errance, ils se déplacent dans Los Angeles et Nantes sans savoir où aller, sans buts précis sinon celui de s'occuper l'esprit. En effet — nous avons tenté de le démontrer — pour reprendre les mots de Vincent Dupré, « l'ennui chez Demy ne signifie pas lenteur solennelle et prostration affectée, mais au contraire instabilité, dynamisme, énergie et mouvement²⁷. » L'ennui chez Demy n'est pas filmé de manière métaphorique à travers l'utilisation de plans fixes et contemplatifs représentant des espaces vides et silencieux qui tendent à faire figurer cet état émotionnel. Tout simplement parce que Jacques Demy ne cherche pas à représenter *l'ennui*, il filme des êtres *qui cherchent à lutter contre l'ennui*.

L'ennui des personnages de Jacques Demy s'exprime par la parole. Le personnage de Roland est sans doute celui qui manifeste le plus son ennui par l'intermédiaire des mots. Il le désigne à plusieurs reprises. Nous pouvons relever quelques phrases qu'il prononce dans *Lola* et à travers lesquelles transparaît véritablement ce sentiment d'ennui. Au début du film, ce dernier exprime à Claire (la serveuse) le souhait de partir en voyage, car c'est « *le seul remède à [son] mal* ». Lorsque la serveuse s'interroge en lui demandant « *Quel mal ?* »,

27 *Ibid.*

Roland répond « *L'ennui* ». Par la suite, il dira à la mère de Michel : « *Avec vos œuvres, vous arrivez à tuer le temps. Mais j'ai pas d'œuvres à produire moi. Je suis paumé, complètement paumé et je m'emmerde* » et à Lola : « *Je pense que je suis l'image même du raté. J'ai passé mon temps à rêvasser, résultat je suis paumé et je m'ennuie* ».

Dans les *Demoiselles de Rochefort*, Mme Yvonne qui rêvait d'une autre vie manifeste également son ennui aux deux forains en leur demandant d'aller chercher son fils à l'école : « *C'est bien simple, je vis séquestrée dans cet aquarium. Moi qui étais faite pour vivre au grand air, sur une plage, au bord du Pacifique. Écouter de la musique douce en lisant des poèmes* ». Sa fille, Solange, dit au début du film que « *la province [l]'ennuie* ». Et Delphine le sous-entend également à travers sa réplique « *Aujourd'hui je me sens quotidienne* ». Geneviève des *Parapluies de Cherbourg* souffre du départ de Guy. L'absence à laquelle elle doit s'accommoder et cette attente qu'elle subit l'entraînent vers la souffrance, l'incertitude et l'ennui. Sans Guy, sa vie perd tout son sens : « *Pourquoi l'absence est-elle si dure à supporter ? Pourquoi Guy s'éloigne-t-il de moi ? Moi qui serais morte pour lui. Pourquoi ne suis-je pas morte ?* »

Ces paroles de Geneviève appuient l'idée de Vincent Dupré selon laquelle « l'ennui ordinaire » des personnages de Demy devient révélateur de ce qu'il nomme « l'ennui profond » en référence à la philosophie d'Heidegger : « un ennui existentiel qui pousse les personnages à se questionner sur eux-mêmes et sur leur rapport problématique au monde (car il subsiste dans l'ennui une ultime et curieuse occupation : celle de contempler le vide de l'existence)²⁸. »

George est sans doute l'un des personnages — si ce n'est pas le personnage de ces cinq films — rendant le plus compte de cet ennui profond, de cet ennui existentiel. Son appréhension d'être appelé pour faire la guerre du Vietnam s'affirme comme une réelle peur de la mort à la suite de l'appel donné à ses parents²⁹. Cette prise de conscience de la possibilité de voir son existence se terminer pousse George à se questionner sur lui-même et à entretenir un rapport au monde par l'intermédiaire de son errance dans les rues de Los Angeles. À cet égard, nous pouvons dire que l'errance de George, qui est la conséquence d'un ennui ordinaire au départ, s'apparente au fur et à mesure que le film se déroule à un véritable ennui existentiel.

28 *Ibid.*

29 L'appel téléphonique de George à ses parents a lieu cinquante minutes après le début du film.

Cette construction des personnages autour de cet état émotionnel qu'est l'ennui permet à Jacques Demy d'explorer d'autres « thèmes » relatifs à l'existence humaine. L'ennui ressenti ou désigné par les personnages tend à justifier leur disponibilité à l'égard du monde qui les entoure. Chercher un remède à l'ennui équivaut à chercher un sens à son existence. Cette recherche s'accompagne, tel que le veut la vie, de choix et d'incertitudes.

I.3. Incertitude

Lola, La Baie des anges, Les Parapluies de Cherbourg, Les Demoiselles de Rochefort et Model Shop mettent en scène des personnages incertains ou qui le deviennent. Lola attend depuis sept ans avec incertitude le retour de Michel. Ce qui pousse Roland à lui dire lors de la scène d'adieux au troisième étage du passage Pommeraye : « *Et s'il ne revient pas ? [...] Tu auras gâché ton existence.* » Roland exprime son envie de partir en voyage comme un remède contre l'ennui puis change d'avis après avoir rencontré Lola. Lorsque la serveuse du café lui demande s'il a accepté la mission frauduleuse du coiffeur du passage Pommeraye, ce dernier répond : « *Évidemment, mais j'ai plus envie de partir. Je vais me décommander [...] C'est absurde de partir. Pourquoi chercher ailleurs ce qu'on trouve à sa porte ?* » Roland pense avoir trouvé l'amour. La mère de Michel intervient dans la conversation pour savoir ce qui se passe. La serveuse déclare alors que « *Monsieur Roland a trouvé l'amour à sa porte* », ce à quoi la mère de Michel répond : « *C'est de son âge ! Alors, on ne s'ennuie plus ? On reprend goût à la vie ?* » Seulement, l'amour ressenti par Roland à l'égard de Lola n'est pas réciproque. Roland perçoit en l'amour un remède plus fort contre l'ennui que celui de partir en voyage. Quand il confie à Lola qu'il a choisi de rester parce qu'il l'aime, cette dernière lui répond que « *c'est idiot* ». L'incertitude de Roland quant à ce qu'il veut faire de sa vie refait alors surface. Il accepte finalement la mission du coiffeur. Il se rend de nouveau dans le passage Pommeraye, mais la police s'y trouve : « *Le type qui m'a employé vient de se faire arrêter. Je peux partir, mais je ne sais pas ce que je ferais. Oh, une fois là-bas, je me débrouillerai. L'essentiel c'est de partir.* »

Le retour incertain de Michel est semblable à celui du Locataire (Jean Marais) dans les *Nuits blanches* de Luchino Visconti (1957). Lola, comme Natalia (Maria Schell), face à l'incertitude du retour de l'être aimé hésite à « rompre » l'attente en « acceptant » les sentiments d'un autre : « *Je serai ici dans deux mois. Nous aurons réfléchi. Nous pourrons*

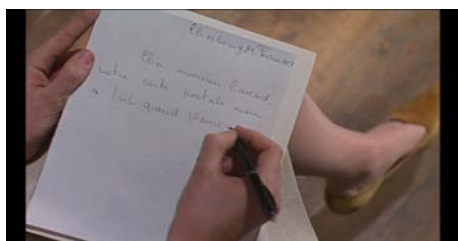
*peut-être... Enfin si tu m'aimes vraiment*³⁰. » Seulement, à l'instar du Locataire, Michel revient. Désœuvré comme Mario (Marcello Mastroianni), Roland finit par quitter Nantes, seul avec sa valise. Cependant, le dernier regard que Lola lui adresse aux dernières minutes du film à bord de la Cadillac de Michel sème le doute : pitié ou incertitude ?

Jackie et Jean de *La Baie des anges* ne sont pas plus certains à l'égard des choix de leur vie que Roland et Lola. La vie de Jackie repose complètement sur de l'incertitude. Sa passion pour le jeu ne dépend que du hasard. Jackie n'aime pas plus l'argent que le jeu. Ce qu'elle aime réellement c'est le hasard, et le caractère incertain de la vie qu'il lui offre : « *Absolument pas, je n'aime pas l'argent. D'ailleurs, tu vois bien ce que j'en fais quand j'en ai. Si j'aimais l'argent, je ne le gaspillerais pas. Non, ce que j'aime justement dans le jeu c'est cette existence idiote faite de luxe et de pauvreté. Et aussi de mystère, le mystère des chiffres, le hasard. Je me suis souvent demandé si Dieu régnait sur les chiffres.* » Jackie a quitté mari et enfant pour mettre son existence entre les mains du hasard. À travers l'existence qu'elle choisit de mener, elle représente l'incertain par excellence. Il est donc difficile pour nous, spectateurs, de savoir ce qu'elle ressent à l'égard de Jean. Il tombe amoureux d'une femme incertaine dans un lieu qui pousse les gens vers une existence instable. Jean cherche à rompre avec sa vie qu'il considère comme bien rangée. Il n'a pas toujours été sûr de ses sentiments. Lorsque Jackie lui demande s'il s'est marié, ce dernier déclare : « *Une fois j'ai été fiancé, mais au dernier moment je sais pas ce qui s'est passé, je crois que j'ai eu peur. J'ai vu ce que j'allais devenir. J'ai vu ma vie, bien raisonnable, sans risque, sans surprise, alors j'ai tout cassé.* »

Geneviève va elle aussi rompre sa relation avec Guy. À l'inverse de Jean, ce n'est pas le désir de désordre qui l'entraîne vers l'abandon de son véritable amour, c'est le désir de stabilité financière. Le départ de Guy pour l'Algérie et la longue attente de son retour poussent Geneviève vers l'incertitude. Elle a le choix entre attendre Guy et élever seule un enfant hors mariage ou bien céder aux avances de Roland et éviter tout risque de déconsidération sociale. La pression maternelle exercée par Mme Émery l'entraîne à choisir la stabilité plutôt que l'amour. En réalité, Mme Émery choisit pour Geneviève. Cette dernière apprécie Roland, mais ne l'aime pas. Cela permet de rendre sensible l'hypothèse d'un amour

30 Cette réplique de Lola est proche de celle prononcée par le Locataire (Jean Marais) dans les *Nuits blanches* lorsqu'il annonce à Natalia son départ : « *A mon retour dans un an... Si tu m'aimes encore... Je te le jure nous serons heureux.* »

à sens unique. L'union de Geneviève et Roland résulte de l'incapacité de cette dernière à affirmer ce qu'elle veut réellement.



Les Parapluies de Cherbourg, l'absence, 0 h 54 min 11 s



Les Parapluies de Cherbourg, l'absence, 0 h 54 min 22 s



Les Parapluies de Cherbourg, l'absence, 0 h 54 min 33 s

Les normes sociales la poussent vers un amour sans amour. Et son détour par Cherbourg lors de l'ultime séquence du film, son passage dans la station-service de Guy n'a pas d'autre but que de souligner la densité de ses regrets. Geneviève n'attend pas le retour de Guy et cède à l'infidélité. En revanche, Madeleine par la sincérité de ses sentiments envers Guy reste fidèle à ce qu'elle éprouve même si elle est incertaine de recevoir un jour son amour en retour. Comme le souligne Jean-Pierre Berthomé :

À l'opposé de tous ces personnages qui ne cessent de dire le passage du temps, que ce soit pour l'accepter ou pour lui résister, Madeleine apparaît comme l'exception que confirme sa permanence lisse, sur laquelle le temps ne semble pas avoir de prise. Elle est la plus discrète, la plus effacée. Elle est aussi la plus absolument fidèle dans le temps à un projet qu'on devine arrêté dès l'origine. Loin de nier l'usure du temps, ou de vouloir lui résister, elle s'en fait un allié, elle le laisse travailler pour elle, sans chercher à en précipiter les effets. Elle est, avec Élise, la seule qui n'en ait pas peur et qui sache que l'avenir est à ceux qui ont comme elle l'infinie patience d'une capacité d'attendre chevillée dans l'âme³¹.

31 Jean-Pierre Berthomé, *Les Parapluies de Cherbourg Jacques Demy, op.cit.*, p. 58.

Dans les *Demoiselles de Rochefort*, ce sont surtout les situations qui sont incertaines plus que les personnages. La structure du film repose entièrement sur l'attente de rencontres ou de retrouvailles. L'incertitude des personnages est due à leurs rêves. Les sœurs Garnier savent ce qu'elles veulent : devenir artistes, monter à Paris et trouver le grand amour. Ce qu'elles ne savent pas, c'est si cela va se réaliser. Delphine ne cède en aucun cas aux fausses promesses d'amour et de bonheur de Guillaume Lancien. À la différence de Geneviève, elle affirme sans difficulté ce qu'elle ne veut pas. Solange est sûre de voir en Andy l'amour de sa vie, cependant, elle ignore si elle le reverra un jour. Un sentiment d'incertitude traverse cependant Delphine à la fin du film, lorsqu'elle regarde par la fenêtre les forains désinstaller la fête. À la fin de leur représentation, les deux forains, Étienne (George Chakiris) et Bill (Grover Dale) déclarent qu'ils les aiment. Les deux jumelles n'en croient pas un mot. Cependant, le lendemain, le regard vers la place Colbert en direction des installations foraines, sur le départ, Delphine confie à sa sœur « *Et s'ils nous aimaient vraiment ? [...] Nos camionneurs.* » :

Dans l'espace clos de la ville comme dans celui de la forêt du *Songe*, les sentiers se mêlent, les cœurs s'égarer. D'où ces fausses pistes, cette confusion des sentiments qui aveugle les personnages et les fait croire à d'autres possibles : Guillaume et Delphine bien sûr, mais aussi Simon et Solange (*Tu l'aimes ? – Ça se pourrait...*). [...] Mais ce serait oublier qu'ils appartiennent à un autre ordre, détachés des passions du cœur pour ne se vouer qu'à leur art du bonheur : à la fois Puck et artisans d'Athènes attachés à édifier leur univers d'illusion. Leur philosophie de l'amour ne laisse pas de place à la passion [...] ³²

Si « les cœurs s'égarer » dans les rues de Rochefort, les personnages refusent de s'adonner à ce qu'ils ne désirent pas ou pas suffisamment. La structure du film repose également sur la recherche de l'idéal et la croyance en son existence. D'ailleurs, le thème musical de l'idéal d'abord associé au personnage de Maxence qui a peint son idéal féminin est le seul thème qui va s'étendre à plusieurs personnages au-delà de la personne à qui il se rattache — à savoir Delphine. Le thème de l'idéal va hanter Maxence et Delphine, mais également Solange et Andy et enfin toute la place Colbert lors du ballet final. Quoi de plus incertain que l'existence de son idéal ? Le personnage de Maxence devient à cet égard le personnage incertain du film. Il est amoureux de la femme qu'il a peinte. Mais rien ne lui assure son existence. Si Jacques Demy ne fait jamais se rencontrer Maxence et Delphine c'est

32 Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, op.cit., p. 211-212.

parce que nous savons qu'ils sont faits l'un pour l'autre. À la fin des *Demoiselles*, le jeune marin monte dans le camion des forains en direction de Paris dans lequel se trouve Delphine, seulement Demy ne nous les montre pas ensemble. Il laisse le doute subsister. Comme si rencontrer son idéal n'était possible que dans les rêves, rien n'est plus incertain que l'espoir de le rencontrer un jour. Et le genre même du film — à savoir la comédie musicale — fait de la ville de Rochefort une utopie dans laquelle trouver ou retrouver l'amour de sa vie, l'amour absolu est possible.

Model Shop valide l'idée véhiculée dans les films de Jacques Demy selon laquelle l'amour appartient au domaine du rêve. Le film s'ouvre sur l'évocation d'un rêve. George se réveille et sa compagne, Gloria lui dit : « *Tu as rêvé. Tu parlais en dormant. Tu as dit "amour"...* » Et tout le film rend compte de l'impossibilité de l'amour d'éclorre ou de durer.

Toujours au début du film, Gloria nous présente le personnage de George comme quelqu'un d'incertain : « *Ça fait un an que je vis avec toi. J'avais dit six mois, tu te souviens ? Pour être sûre de notre amour, parce que j'avais des doutes, au début. Après, je t'ai demandé de m'épouser et tu as dit non, parce que le mariage était une convention inutile. J'ai dit "d'accord, je comprends". Un peu plus tard, j'ai voulu avoir un enfant. J'ai dit "j'ai besoin d'un enfant George". Et tu as dit non. Tu ne voulais pas d'une telle responsabilité, je devais attendre... J'ai attendu. Et je ne te connais toujours pas. Tu veux quoi ? Tu vis pour quoi ? Tu vis pour qui ? Tu rejettes la société, tu ne veux t'attacher à rien, à personne. Même pas à moi. Je me trompe ?* » Suite à une conversation à laquelle George refuse de prendre part ou de donner suite, Gloria suggère qu'ils se séparent. George s'en va en voiture sans même lui répondre. L'incertitude permanente du personnage et son incapacité à savoir ce qu'il veut de son existence sont appuyées par sa peur d'être appelé pour la guerre du Vietnam. « Ce qui différencie fondamentalement George de Roland et de Jean, c'est que, contrairement à eux qui aspiraient à partir, à découvrir de nouveaux horizons, son angoisse est d'être expulsé vers l'extérieur³³. » Si George est incertain dans sa relation avec Gloria, il l'est également dans ses choix personnels. Lorsque l'un de ses amis hippies lui demande ce qu'il compte faire, George répond : « *Je ne sais pas. Je ne renoncerai pas à l'architecture, je veux créer. Mais je n'ai pas la patience d'attendre vingt ans pour me faire un nom. D'ailleurs pour quoi ? Dessiner des*

33 Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, op.cit., p. 231.

stations-service et des motels de luxe ? Je tourne en rond. J'essaie de trouver des réponses. Je perds mon temps... » La situation financière instable de George et Gloria va le pousser vers l'errance dans les rues des Los Angeles à la recherche d'argent. Dès le début de sa traversée en voiture dans les rues de Los Angeles il va croiser Lola, dont la rencontre va participer à fragiliser d'autant plus sa relation avec Gloria. George ne sait absolument pas ce qu'il ressent ni ce qu'il veut. Il est un personnage absolument incertain.

L'ennui et l'incertitude des personnages de Jacques Demy les poussent à fréquenter — nous l'avons dit — la ville et les lieux qu'elle contient. À la recherche du bonheur et donc de l'amour, les personnages de Jacques Demy sont en contact avec le monde qui les entoure. Ils déambulent dans les villes dans l'attente des coups favorables du hasard.

Chapitre II. « La géométrie du hasard »

II. 1. La force des lieux extérieurs

Nous entendons par lieux extérieurs les espaces publics d'une ville. Ces lieux dans lesquels on s'arrête, mais jamais pour y rester vraiment, ces lieux que l'on traverse, ces lieux par lesquels on passe. Ces espaces de passage sont également des espaces de croisement. Ils ont la particularité de s'ouvrir à la ville et donc à tout ceux qui les entourent. Généralement, ils attirent, par nécessité ou par curiosité, ainsi nous pouvons les considérer comme des lieux d'attraction. Nous excluons donc ici tout lieu qui a trait à l'intimité, à la vie privée, dont la fonction est l'habitation et que nous pouvons qualifier de lieu intérieur, de lieu intime, l'appartement par exemple.

Nombreuses sont les séquences qui se déroulent en extérieur dans les films de Jacques Demy. Les personnages restent très rarement enfermés chez eux. Ils ne sont ni stables ni statiques. Ils sont des personnages qui se déplacent, ils sont des personnages en mouvement. Ils se promènent, passent, errent dans les rues de la ville. Dans les cinq films qui nous intéressent, nous pouvons relever plusieurs lieux extérieurs dans lesquels les personnages passent par hasard ou décident de se rendre. Nous pouvons citer les différents commerces comme les boutiques de vêtements de Monte-Carlo dans *La Baie des anges*, la librairie dans laquelle se rendent Mme Desnoyers et la petite Cécile dans *Lola*, le magasin de parapluies de Mme Émery, la bijouterie de Mr Dubourg et le magasin de musique de Mr Dame. Mais également des lieux qui ont trait à des services comme un salon de coiffure (celui dans lequel se rend Roland dans *Lola* pour une affaire frauduleuse), la banque dans laquelle travaillent Jean et Caron au début de *La Baie des anges*, le garage puis la station-service de Guy dans *Les Parapluies*, le parking de Los Angeles où George rencontre Lola dans *Model Shop* ou bien encore l'école de Boubou dans *Les Demoiselles*. Nous pouvons aussi citer d'autres lieux, relatifs cette fois au plaisir comme la galerie d'art de Guillaume Lancien, les nombreux cafés et leur terrasse, les bistrotts, les restaurants et les dancings ou bien la plage qui borde l'avenue de la promenade des Anglais à Nice.

Ces différents lieux, fréquentés par les personnages, leur permettent de se croiser, se rencontrer ou bien se manquer. Ils offrent de multiples possibilités d'action au hasard. La mise en scène de cet espace géométrique qu'est la ville fonctionne avec la « géométrie du hasard ».

Ces différents lieux contenus dans cet espace deviennent des sortes de points, des points d'action, des points de confrontation entre les personnages, entre les corps. Les lieux extérieurs occupent une place importante dans les œuvres de Jacques Demy — nous l'avons dit — ils sont nombreux. Cependant, certains de ces lieux se détachent des autres dans la manière dont le cinéaste parvient à les sublimer. La mise en scène et le traitement esthétique de ces derniers font qu'ils sont à la fois décor et instrument. Instrument parce qu'ils permettent de créer des situations importantes pour le récit, mais également parce qu'ils participent à matérialiser certains sentiments comme le désir, l'attente, ou l'amour. Ces lieux renferment deux conceptions de l'attraction. L'attraction qui tend à caractériser le lieu comme « celui qui attire » et l'attraction que ce lieu renferme : l'attirance possible entre deux êtres. On constate donc que l'attraction considérée sous ces deux aspects possède une force extérieure et intérieure. La force attractive qui définit ces lieux participe à la mise en scène du hasard, du désir et de l'amour. Certains d'entre eux vont susciter ici notre attention. Il s'agira surtout de mettre en avant, à travers l'analyse de certaines séquences, la force qu'ils contiennent du point de vue de la représentation du hasard et des sentiments. Les déplacements des personnages suivis par la caméra de Jacques Demy s'interrompent parfois dans ces lieux de rencontre et d'adieux. Les personnages se frôlent, se croisent, s'attirent ou se séparent dans ces lieux de passage.

Dans un article publié dans la revue *Trafic* et intitulé « Les dames du passage Pommeraye³⁴ », Suzanne Liandrat-Guigues s'intéresse à la représentation de ce lieu de « passage » dans les films de Jacques Demy. Ces lieux de passage, symboles de la modernité, ont intéressé de nombreux poètes, artistes et intellectuels du XIXe et du XXe siècle. Ces galeries marchandes qui permettent de se rendre d'un extérieur *a* à un extérieur *b* par l'intermédiaire d'un intérieur entraînent une expérience de la marche : la flânerie. Cette forme de déplacement se lie à ce que Suzanne Liandrat-Guigues nomme « esthétique de la flânerie ». La flânerie est une expérience de la marche, dont le sujet — le flâneur, mot théorisé et défini par Charles Baudelaire puis repris par Walter Benjamin — entretient un rapport particulier avec l'espace qui l'entoure. Le flâneur est alors un observateur, à qui la contemplation de l'espace dans lequel il se situe lui permet de penser le monde, les autres et

34 Suzanne Liandrat-Guigues, « Les dames du passage Pommeraye », *Trafic*, n° 64, hiver 2007.

lui-même. La perception de ces lieux — dont le passage en particulier — pousse le sujet à l'interpréter.

Le célèbre passage Pommeraye de Nantes a beaucoup suscité la curiosité des surréalistes. Sans doute est-ce dû à son architecture qui par sa structure verticale et ses trois étages se distingue de l'horizontalité des passages parisiens. Mais également par son esthétique à la frontière entre le réel et l'imaginaire à travers les différentes statues qui l'ornent, les balustrades et ses grands escaliers. Le passage Pommeraye est un lieu qui attire. Il est intéressant de souligner, comme le remarque Suzanne Liandrat-Guigues, que ce passage chez Jacques Demy ne subit aucune modification décorative. Le cinéaste ne le transforme pas avant de le filmer. Il le filme tel qu'il est dans la réalité. Ce qui mérite une attention particulière chez un cinéaste dont le geste cinématographique se caractérise par la transposition d'un lieu réel en lieu imaginaire par l'intermédiaire d'une utilisation irréaliste des couleurs :

Nantes ou Cherbourg disposent bel et bien d'une réalité référentielle, tout comme le nom de Rouen chez Flaubert, qui, cité dans un ouvrage romanesque comme *Madame Bovary*, peut devenir imaginaire, par un effet d'écriture comparable au traitement adopté par la mise en scène de Demy. C'est cette féerie d'espace connu qui procure le véritable enchantement dans les films du cinéaste. Alors que le passage Pommeraye, tout aussi référentiel, échappe à ce devenir enchanté pour former l'événement même du cinéma de Demy. Fuyant la rue et l'animation de la vie, il favorise le glissement d'un état de la ville dans l'autre, il s'élève peu à peu à une certaine spiritualité et tend à se substituer au discours sur les vanités de ce monde. Ne faut-il pas voir dans la configuration originale de l'architecture nantaise, qui se différencie des passages parisiens par son étagement de niveaux, qu'il lui revienne ainsi de jouer d'une articulation des sentiments et des perceptions en forme de méditation propre à la flânerie³⁵ ?

Le passage Pommeraye devient dans *Lola* l'espace d'incarnation de son personnage. Nous verrons un peu plus tard ce qu'il permet quant à la rencontre entre Roland et Lola à travers sa mise en scène. Constitué de trois niveaux, il met en évidence la structure du film, il en illustre la notion de répétition :

Demy a insisté sur l'importance pour lui du chiffre trois qui correspond à des « âges » différents d'un récit échelonnant les duplications de gestes, de situations et de personnages dans le temps. Outre le triangle amoureux qu'il ne manque pas d'évoquer, ce chiffre force l'attention, car il correspond à un rythme ternaire particulièrement dansant qui affecte toute la mise en scène. Ce qui en fait également un chiffre du « passage », puisque, à la différence

35 *Ibid.*, p. 98-99.

de l'horizontalité des parisiens, celui édifié pour le banquier Louis Pommeraye comprend deux volées d'escaliers³⁶.

Deux rencontres entre Lola et Roland ont lieu dans ce passage. Jacques Demy fait régner son personnage féminin dans ce lieu qui semble la caractériser. Dans le passage, Lola a plus l'allure d'une femme fatale que d'une amoureuse fidèle et transie. Si lors de leur première rencontre Lola séduit Roland au rez-de-chaussée de ce passage, c'est pour mieux s'en défaire lors de leur deuxième et dernière rencontre cette fois, au dernier étage. En considérant comme Suzanne Liandrat-Guigues que le passage symbolise la répétition d'une même histoire à travers trois âges, et que Lola est le personnage principal alors les trois étages peuvent symboliser son passé, son présent et son avenir. Le rez-de-chaussée du passage Pommeraye peut à cet égard se rattacher au passé. La première rencontre entre Lola et Roland se base sur l'évocation du souvenir et de leur proximité passée. Ce souvenir est ce qui dans un premier temps les « attire » l'un vers l'autre. C'est sans doute la raison pour laquelle, la rencontre se fait au rez-de-chaussée et non au deuxième niveau, censé représenter le présent de Lola. L'approche du retour de Michel, dont Lola en ignore la réalisation, l'entraîne au dernier étage du passage Pommeraye, étage du futur, celui de la maturité, pour faire ses adieux à Roland.

Si le passage Pommeraye devient l'espace métaphorique de ces trois âges contenus dans *Lola*, il se rattache également aux personnages de la petite Cécile et de Mme Desnoyers. Le souvenir de sa rencontre avec Michel lors d'une fête foraine se répète lors d'une séquence entre Frankie et la petite Cécile. Jacques Demy met en scène un autre espace au sein duquel semble émaner la force de l'attraction et l'expression des premiers sentiments amoureux.

Séquence célèbre par sa mise en scène, Demy représente avec grâce le fait de tomber amoureux. Il s'agit de la séquence de la fête foraine où la petite Cécile se rend accompagnée de Frankie le jour de ses quatorze ans : c'est l'espace des attractions, au sens de spectacles et de manèges. Elle est également lieu d'attraction au sens qu'elle attire (adultes, enfants et adolescents). À travers cette séquence du manège, Jacques Demy met en scène l'attraction sous ses deux visages : le manège et l'attirance. Avec grâce et magie, lors d'un tour de manège, Demy représente l'instant même de l'amour naissant. Et pas n'importe quel amour, celui qui porte en lui tout un mythe : le premier. Jacques Demy montre la petite Cécile en train

36 *Ibid.*, p. 94-95.

de tomber amoureuse. Cette séquence accompagnée dans son intégralité d'une composition de Bach (*Le Clavier bien tempéré*) se divise en deux temps : d'abord un tour d'autotamponneuse puis un tour de manège. Si le tour d'autotamponneuse permet à la petite Cécile et à Frankie de se rapprocher : ils sont tous les deux serrés l'un contre l'autre dans une seule et même voiture. C'est le traitement esthétique du tour de manège qui exprime en puissance les sentiments de la petite Cécile. Pour se faire, Demy procède à une alternance de plans entre le manège filmé de l'extérieur et le manège filmé de l'intérieur. Lorsque Demy accompagne ses personnages dans celui-ci, la caméra se trouve soumise aux mouvements de ce dernier. Les visages de Cécile et de Frankie se retrouvent à plusieurs reprises décadrés. De plus, il y a une véritable progression dans cette scène. En même temps que le tour de manège se déroule, Demy se rapproche de plus en plus de ses personnages. Il les filme d'abord en plan rapproché pour, petit à petit, les cadrer en gros plan. Demy se rapproche de ses personnages comme Cécile se rapproche de Frankie. Le cinéaste saisit au plus près les expressions de son visage, les petits sourires qu'elle esquisse, contre le corps de Frankie. L'intensité de cette scène réside dans la proximité que Demy entretient avec ses personnages. Proximité venant illustrer et appuyer le sentiment de Cécile, épanouie, ressentant pour la première fois quelque chose pour un garçon. À la fin de ce tour de manège, Frankie aide Cécile à descendre. Jacques Demy s'autorise alors l'utilisation du ralenti : Cécile saute dans les bras de Frankie. Le ralenti permet la décomposition des gestes de Cécile et donc l'expression de son désir. Une fois descendus du manège, les deux personnages, toujours filmés au ralenti, courent main dans la main à travers la foule. Plus rien ne semble exister autour d'eux. Demy adopte le point de vue de la jeune fille. C'est avec précision et exactitude qu'il représente la sensation des premiers émois amoureux dont l'intensité — difficile à décrire — se rapproche du rêve. Le geste esthétique de Demy dans cette séquence relève de l'enchantement et permet d'illustrer une phrase prononcée par Lola : « *Un premier amour, c'est tellement fort.* »



Lola, autotamponneuse, 1h 01 min 32 s



Lola, manège, 1h 03 min 00 s



Lola, manège, 1h 03 min 31 s



Lola, sortie manège, 1h 03 min 54 s

Comme Mme Desnoyers dans *Lola*, dans *Model Shop*, Lola ne danse plus. Elle vend son image pour gagner de l'argent et espérer rentrer en France. Les poses photographiques du model shop s'opposent aux numéros de danse de l'Eldorado. Le corps en mouvement de Lola bascule vers la fixité. Le model shop avec son couloir sombre, étroit et labyrinthique n'a rien à voir avec l'envergure et la luminosité du passage Pommeraye. Il est lieu d'attraction et de distraction. La femme y est objet de désir. Et la photographie devient pour l'homme, la trace matérielle, le souvenir de son fantasme. La femme réelle en étant photographiée devient image puis de nouveau objet par l'intermédiaire de la photographie développée. Le personnage de Lola dans *Model Shop* incarne à nouveau la sensualité et provoque le désir, comme lorsqu'elle dansait. Cependant, ici, l'espace dans lequel le désir est suscité n'offre pas une ambiance festive comme à l'Eldorado. Le long couloir étroit et sombre bordé de murs de pierres dégage une certaine froideur. George le traverse à deux reprises. La première fois pour aborder Lola, cette femme qui depuis qu'il l'a vue sur un parking l'intrigue autant qu'elle l'attire. La seconde pour refaire les photographies de Lola que Gloria a trouvées et déchirées. George tombe sur ce lieu par hasard, après avoir suivi Lola dans les rues de Los Angeles, il la voit y entrer. Il ne paye pas l'entrée du model shop pour alimenter un fantasme en photographiant une femme. Il paye dans l'espoir d'aborder Lola, de la rencontrer. À aucun moment George ne considère Lola comme un objet ni comme une image d'ailleurs. Lors du premier passage de George dans l'un des décors à la tapisserie ornée de motifs floraux rose et orange pastel du model shop, Lola, au cours d'une brève conversation déclare à George : « *La photo n'a pas l'air de vous intéresser* ». Remarque à laquelle ce dernier répond : « *C'est vous qui m'intéressez. D'ailleurs ceux qui viennent ici se fichent de la photo, non ?* » Lola froide et distante n'apparaît pas comme la Lola pétillante de Nantes. Le désir que George ressent à l'égard de Lola n'est pas de passage comme celui des clients du model shop. Le désir de

George est sincère au sens où il s'adresse à une femme en particulier et non au corps de la femme de manière générale. Cette hypothèse s'affirme dans la scène où George regarde les photographies qu'il a prises. Jacques Demy utilise comme prétexte les hallucinations provoquées par la marijuana que George consume pour souligner l'intensité du désir ressenti par George. Cette scène prend le contre-pied de la séance photographique. Au réel transformé en image s'oppose l'émanation du réel par l'image.



Découpage de la séquence d'hallucination de George dans *Model shop*, 0 h 58 min

L'attachement de George à l'égard des photographies prouve son attirance pour Lola. La destruction de celles-ci par Gloria lui offre une raison de retourner la voir. Il s'y rendra une seconde fois. Si ce dernier attend d'elle un peu plus que la réalisation d'un désir physique : « *Si je disais : "même si nous ne pouvons pas croire à l'amour... essayons de créer quelque chose l'un pour l'autre... J'ai besoin de vous, aidez-moi". Refuseriez-vous ?* » Lola s'y oppose catégoriquement en lui répondant qu'elle ne veut pas l'aimer. Si elle accepte de passer la nuit à ses côtés, c'est uniquement parce qu'elle est sur le départ. Elle est certaine de ne jamais le revoir. Lola ne veut plus aimer : « *On aime qu'une fois, pour moi c'est déjà fait* ».

Dans *La Baie des anges*, le hasard règne du début à la fin. Jacques Demy réalise un film sur l'enfer du jeu. Où le destin des personnages semble régi par le hasard des chiffres. Jean et Jackie sont deux solitaires qui vont se rencontrer dans un casino. Cet espace hors du temps renferme espoir et désespoir, gain et perte, richesse et misère, promesses de bonheur et instants de malheur, il est le lieu des contrastes. La photographie du film avec ses noirs et ses blancs contrastés appuie le caractère ambivalent du casino, tout comme les corps de Jackie et Jean s'opposent. Les personnages se rencontrent grâce au jeu de la roulette. Le seul moyen de gagner est donc d'avoir de la chance. Lieu de l'incertain par excellence, le casino reflète la relation entretenue par Jackie et Jean. Si Jean s'attache sincèrement à Jackie, celle-ci n'éprouve pas vraiment les mêmes sentiments. Le casino devient l'espace révélateur de l'instabilité de ce couple, dont les états d'âme changent et évoluent au rythme des « *Rien-ne-va-plus* » prononcés par les croupiers. Les sentiments de Jackie à l'égard de Jean et sa bonne humeur dépendent du gain et de la perte. Ses sentiments fonctionnent par intérêt. Elle est incapable de l'aimer sans jouer. Le casino devient l'instrument de l'attraction-répulsion des deux corps. Les instants de bonheur au restaurant ou le long de la promenade des Anglais dépendent des coups favorables du hasard. Dans la séquence particulièrement violente où les corps s'affrontent dans la chambre d'hôtel de Monte-Carlo, Jackie lance à Jean : « *Tu veux savoir ? Tu veux savoir pourquoi je te traîne derrière moi comme un chien ? Parce que tu me portes chance... comme un fer à cheval.* » Si Jackie reste avec Jean, c'est parce qu'elle voit en lui la chance.

Si Jackie ne peut pas renoncer à sa passion pour le jeu, Geneviève renonce à sa passion amoureuse pour Guy. La gare de Cherbourg devient à cet égard le lieu le plus important du film. *Les Parapluies de Cherbourg* met en scène la non-résistance de l'amour face à ce qui lui est extérieur. Le couple formé par Guy et Geneviève se voit se désunir dans « le lieu qui est par excellence celui, symbolique, de la séparation et de l'arrachement, à savoir la gare³⁷. » Lors de cette magnifique scène de séparation sur un quai de gare, la caméra s'éloigne de Geneviève dans un travelling arrière, suivant le mouvement et la direction du train pour la laisser seule au loin. À propos de cette scène, Patrice Guillaud explique en quoi celle-ci est représentative de la renonciation :

Le départ comme séparation est la figure par excellence de la renonciation. C'est la manière même dont celui-ci est filmé, dans un

37 Patrice Guillaud, *Les Parapluies de Cherbourg*, Liège, Céfal, coll. « Analyse de film », 2014, p. 46.

accord parfait entre d'une part le mouvement de l'appareil et le contenu des paroles et d'autre part le point de vue de la caméra et le sens profond de ce qui se trame, qui lui donne justement toute sa portée et toute sa substance renonciatrice³⁸.

Ce départ par l'intermédiaire de cette gare laisse penser à l'espoir d'un retour. La gare marque donc le début de l'attente de Geneviève. Cette séquence devient l'élément déclencheur des événements qui vont avoir lieu par la suite. Ce départ pour la guerre d'Algérie permet à Jacques Demy de rendre ici compte de la difficulté d'être libre d'aimer quand les obligations et les normes sociales s'imposent. L'absence de Guy va permettre à Mme Émery de l'entraîner dans les bras de Roland Cassard. Cette renonciation à Guy, cette renonciation à toutes les promesses chantées, la remise en question de son célèbre « *Je ne pourrai jamais vivre sans toi* », entraînent Geneviève vers un amour sans amour. « *Les Parapluies* racontent la défaite d'Éros face à Agapé³⁹ ». Si Éros représente l'amour passionnel, véritable et absolu, celui que l'on ne peut expliquer, Agapé c'est « l'amour [qui] se maîtrise ; on *peut y arriver*. On *décide* d'aimer, éventuellement contre vents et marées, c'est-à-dire d'*aimer quand même*. Les manches retroussées, on s'accorde pour construire un couple qui, sur le papier, n'a pas le moindre avenir, mais dont des circonstances particulières exigent la formation⁴⁰. » Le train, accompagné de la caméra de Jacques Demy, qui s'éloigne de Geneviève, illustre d'ores et déjà — avant même que l'union entre Roland et Geneviève se concrétise, avant même que Geneviève affirme sa renonciation à son amour pour Guy — l'éloignement d'Éros. La gare peut être considérée comme l'élément symbolique de la représentation de la victoire d'Agapé — nous y reviendrons plus tard.

II. 2. La rencontre : désir et hasard

Une ouverture à l'iris, un plan de boulevard, un mouvement de grue descendant pour cadrer une Cadillac blanche dont en sort un imposant personnage vêtu de blanc, chapeau sur la tête, cigare, lunettes de soleil et regard porté vers la mer. C'est le début de *Lola*. Mais c'est aussi la première apparition du personnage de Michel. Cet homme s'apprête à revenir à Nantes, sept ans après avoir abandonné sa femme Lola, et son enfant Yvon. À cet instant

38 *Ibid.*, p. 59.

39 Laurent Jullier, *Abécédaire des Parapluies de Cherbourg*, Paris, Éd. de l'Amandier, coll. « ciné-crédation », 2007, p. 16.

40 Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Stock, 2004, p. 27.

précis, ces premières secondes du film, nous ne connaissons pas l'identité de ce personnage. C'est lors de la scène suivante, dans un café — scène qui marque également l'apparition du personnage de Roland Cassard — que nous obtenons des informations sur ce personnage à l'allure américaine. Celui qui nous a conduits au volant de sa voiture de La Baule jusqu'à Nantes.

Dans ce café, Roland et Claire (la serveuse, Catherine Lutz) discutent, lorsqu'une femme s'impose et s'exclame complètement bouleversée « *Je viens de le voir !* ». Cette femme, Jeanne (Margo Lion) pense avoir vu Michel, son fils, dans les rues de Nantes. Cette scène, dominée et animée par la parole de Jeanne, est représentative de la frontière entre rêve et réalité présente dans le cinéma de Demy lorsqu'elle poursuit « *Vous croyez aux significations des rêves, n'est-ce pas ?* ». Question à laquelle Roland, son interlocuteur, lui répond « non » de la tête. Elle continue « *Non ? Et bien moi j'y crois. Cette nuit, je l'ai vu, et dans mon rêve j'ai renversé du riz. Et renverser du riz c'est signe de visite. Il y en avait partout. Je marchais dans le riz, je nageais dans le riz. Des tonnes de riz de toutes les couleurs !* » L'a-t-elle réellement vu ou est-ce une hallucination ? Le doute s'installe également et subtilement chez le spectateur. L'homme vu en séquence d'ouverture est-il réel ? Est-il vraiment dans le film ? Est-il vraiment à Nantes ? Va-t-il retrouver Lola ? Et Demy va créer l'attente de cette rencontre, l'attente de ces retrouvailles entre Michel et Lola. Lola ne cesse de parler de lui à toutes les personnes qu'elle fréquente. Et Michel est là, à plusieurs reprises dans le film. Mais il apparaît comme une sorte de figure fantomatique. « Là sans être là » il apparaît au volant de sa voiture dans les rues, traverse le cadre, s'attable à une table de bistrot, mais personne ne semble le voir. Notons que la couleur blanche de son costume appuie la dimension fantomatique de son personnage. À cet égard, Michel est loin d'être le seul personnage à être vêtu de blanc chez Demy et « le blanc [...] c'est la couleur de l'amour incandescent, sublimé, la couleur de l'idéal poursuivi, du rêve⁴¹. » Nous aurons l'occasion de nous y intéresser plus tard. Nous savons que Michel et Lola existent tous les deux dans la même ville et nous espérons patiemment les voir se retrouver. Pour reprendre les mots de Gaston Haustrate, « la force essentielle de ce film est là : dans la tessiture savante des allées et venues de personnages qui se cherchent sans se rencontrer, au hasard d'une topographie

41 Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, L'Atalante, Nantes, 2014 [1982], p. 260.

urbaine qui, ici, fait presque figure de personnage, voire d'instrument du destin⁴². » Dans l'attente de ces retrouvailles — qui n'auront lieu qu'à la toute fin du film dans une séquence théâtrale — nombreux sont les personnages de *Lola* qui vont se rencontrer. Dominique Berthet — docteur en Esthétique et science de l'art, mais également en philosophie — note au sein d'un texte publié dans son ouvrage *Une esthétique de la rencontre* que « la rencontre est indissociable du hasard, de l'imprévu et de l'inconnu qui sont autant de trouble-fête de l'ordre, du coutumier, du quotidien, de la routine, du commun, du banal, du sans relief et du sans éclat. La rencontre comme le hasard peuvent effrayer, mais être aussi une promesse d'autre chose pour ceux qui se sentent à l'étroit dans la normalité, l'habituel, l'ordinaire⁴³. » Et ces espaces fréquentés par les personnages de Demy sont disponibles aux coups du hasard.

La première apparition de Lola a lieu dans le cabaret dans lequel elle travaille, l'Eldorado. Elle y danse. Cette apparition est provoquée par le jeune marin américain (Frankie) qui la recherche. Lorsque Lola, vêtue de sa guêpière noire l'aperçoit, les deux personnages échangent sourires et regards. Cadrés en gros plan, les visages expriment le désir. La sensualité du regard de Lola est soutenue par le fume-cigarette qu'elle porte sur ses lèvres. On devine alors que Frankie et Lola se sont rencontrés ici même. Le port permet la venue des marins américains en permission. Lola est à Nantes pour trois jours. Le hasard les a fait se rencontrer dans un lieu où règne le désir. Lola et ses amies, par la danse, se font désirer. Les marins s'y rendent pour faire la fête, mais aussi pour les rencontrer. Ce petit cabaret devient un lieu d'expression du désir. Si le film avait été réalisé en couleur⁴⁴, l'Eldorado aurait sans doute été envahi par une dominance du rouge. Le rouge comme couleur symbolique de la présence du désir. Comme le sont les décors du bar du Port dans lequel Guy rencontre une prostituée à son retour d'Algérie. Ce lieu appuie l'idée que c'est principalement le désir qui caractérise « l'union » de Frankie et Lola. De plus, Frankie l'attire parce qu'il ressemble à Michel.

Plus tard, c'est dans une librairie que la petite Cécile et sa mère, Mme Desnoyers, rencontrent Roland. Toutes deux s'y rendent dans l'espoir de trouver, pour Cécile, un

42 Gaston Haustrate, « Jacques Demy, film à film et dans le désordre », *Cinéma 81*, n° 271-272, juillet-août 1981, p. 45.

43 Dominique Berthet, « La rencontre : un irréversible basculement » dans Dominique Berthet (dir.), *Une esthétique de la rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 35.

44 Jacques Demy voulait initialement tourner *Lola* en couleurs, comme il le confie dans un entretien réalisé par les *Cahiers du cinéma* : « Je voulais faire *Lola* en couleurs, mais, toujours pour des raisons financières, je n'ai pu le faire. » (Michel Caen et Alain Le Bris, « entretien avec Jacques Demy », *op.cit.*, p. 6.)

dictionnaire d'anglais qui ne s'y trouvera pas. La mère et sa fille échangent d'abord une conversation brève avec le libraire. Puis Roland qui est entré et a tout écouté s'adresse à Mme Desnoyers : « *Excusez-moi Madame, j'ai suivi malgré moi votre conversation. J'ai chez moi un dictionnaire français-anglais dont je ne me sers plus et si vous voulez...* ». Cette dernière le coupe disant qu'il est « *très aimable* », mais « *c'est inutile* », car elles ne « *sauraient* » l'accepter. Cependant, le regard de Mme Desnoyers adressé à Roland affiche le désir qu'elle ressent à son égard. Celui-ci est doublement révélé lorsqu'elle remet en place son chapeau. Ce geste, de l'ordre du réflexe, est symptomatique du fait que Roland l'intimide. Le corps s'exprime et le désir se voit. Si la parole peut facilement cacher, le corps peut la trahir, comme l'écrit Roland Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux* :

Je puis tout faire avec mon langage, *mais non avec mon corps*. Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit. Je puis à mon gré modeler mon message, non ma voix. À ma voix, quoi qu'elle dise, l'autre reconnaîtra que « j'ai quelque chose ». Je suis menteur (par prétérition), non comédien. Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé...⁴⁵

Elle finit par accepter les services de Roland. Ce qui lui assure secrètement le fait de le revoir. Le lien s'est établi. Ils se reverront par la suite à trois reprises dans le film. Mais toutes ces rencontres auront lieu dans l'appartement de Mme Desnoyers. Espace plus intime qui permettra à cette dernière de tenter vainement de séduire Roland.

Mais, la plus belle rencontre, autour de laquelle le film va se dérouler est celle de Roland et Lola au cœur du Passage Pommeraye. Fruit absolu du hasard, Roland, dans une démarche précipitée, bouscule Lola. Notons que lors de sa rencontre avec le personnage de la petite Cécile dans la librairie, Roland lui confie : « *J'ai eu longtemps une amie d'enfance qui s'appelait Cécile, Mademoiselle, et qui vous ressemblait. Nous nous sommes perdus de vue, après la guerre exactement. Et votre nom, brusquement, m'a fait penser à elle. La ressemblance est si parfaite que j'ai l'impression de revenir dix ans en arrière... Qu'est-ce que je dis ? Quinze ans en arrière.* » Cette femme dont il évoque le souvenir n'est autre que Lola. Lola est un nom de scène. Le hasard frappe donc doublement à cet instant de la rencontre. Roland croise Cécile/Lola le jour où il évoque son souvenir sans l'avoir revue depuis des années. Lorsqu'il s'excuse et que Lola le reconnaît, la surprise de leur rencontre

45 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Tel Quel », p. 54.

s'exprime à travers le dialogue : « *C'est trop ! Tu ne me croirais pas, j'ai pensé à toi ce matin* » dit Lola, « *Je parlais de toi tout à l'heure* » lui répond Roland.

Le lieu même où se déroule l'action — nous l'avons vu — participe pleinement à la sublimation de cette rencontre. Et à cet égard, à propos du passage Pommeraye — dans la partie de son texte consacrée à *Lola* et intitulé « La Lola du passage » — Suzanne Liandrat-Guigues écrit :

Par ailleurs, la sensualité autant que la figure féminine règnent sur le passage. Servi par les sous-entendus ombreux de ce labyrinthe, l'idée d'orifice ou de conduit, les déambulations ralenties et la furtivité des regards, l'imaginaire du passage entretient une connivence avec celui de la maison de passe et du secret féminin. Cette « *pénombre d'alcôve* » permet à Julien Gracq, à propos de Nantes, d'écrire que « *la séduction liée, dans une cité "aux passages" a des affinités érotiques qui sont de structure et évidente*⁴⁶ ».

Lola règne dans cette rencontre. Incapable de tenir en place, le corps de Lola s'exprime avec elle sous le regard séduit de Roland. Elle s'élançe à plusieurs reprises pour rattraper son fils qui s'éloigne. Son corps, presque dansant, léger et gracieux donne le rythme. La caméra suit ses mouvements. Elle ne cesse de rire, le regard charmeur. Tactile, elle prend la main de Roland, la pose sur son cœur pour lui dire « *tiens, mets ta main là, tu te rends compte, j'ai le cœur qui bat à cent.* » Quelques instants plus tard, son corps s'élançe vers Roland pour lui dire au revoir. Elle l'embrasse sur la joue et répète son « *je t'ai mis du rouge* » déjà prononcé quelques minutes plus tôt. Lola incarne ici la sensualité, vêtue seulement de sa guêpière noire sous son manteau. Cette sensualité s'exprime par l'intermédiaire de son corps, de ses gestes, de l'intonation et du débit de sa voix. Lola « règne sur le passage ». Le passage Pommeraye incarne un lieu de désir. Véritable fruit de hasard et de désir, cette rencontre entraînera Roland de désillusion en désillusion vers une Lola séductrice, mais inaccessible.

La rencontre entre Frankie et la petite Cécile rappelle étroitement celle de Lola et Michel. Toutes ces similitudes entre Lola et la petite Cécile se justifient par la structure du film qui à travers trois personnages féminins de trois âges différents dévoile l'origine et le devenir d'une seule et même histoire d'amour. Le passé de Lola résonne avec le présent de la petite Cécile. Tandis que le passé de Mme Desnoyers annonce son avenir. La rencontre entre Lola et Michel a eu lieu environ huit ans auparavant. Nous l'apprenons lorsque cette dernière

46 Suzanne Liandrat-Guigues, « Les dames du passage Pommeraye », *op.cit.*, p. 94. (Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, Corti, 1985 cité par Suzanne Liandrat-Guigues.)

la raconte à Roland : « *C'était le carnaval. Il y avait aussi une fête, tu sais avec des manèges. Un grand type est arrivé, immense, blond [...]. Il était déguisé en marin américain, blanc comme un Pierrot avec un petit bonnet. C'était le jour de mes quatorze ans, je l'ai aimé tout de suite.* » La petite Cécile rencontre Frankie pour la première fois la veille de ses quatorze ans. Chargée d'aller faire quelques courses, elle se rend d'abord au bureau de tabac dans l'espoir d'acheter son magazine *Méteor*. Coup du hasard : Frankie s'y trouve et achète le dernier exemplaire. Énervée et déçue, légèrement moqueuse et insolente, la jeune fille quitte le bureau de tabac. Frankie la rejoint pour lui offrir la revue. Dans un premier temps, à l'instar de sa mère, Cécile refuse : « *Je ne vous connais pas* ». Puis accepte : « *Puisque vous insistez, après tout, je serais trop bête.* » Ils déambulent ensemble dans les rues et sur la place, occupée de manèges en installation, mais déserte, et font connaissance. Rappelée par les courses demandées par sa mère, la petite Cécile quitte Frankie. Ils se retrouveront une seconde et dernière fois le lendemain, à nouveau par hasard. Frankie doit bientôt quitter Nantes pour Cherbourg. Il l'emmènera à la fête foraine. Cécile aura tout juste quatorze ans. Ces retrouvailles entre les deux personnages donneront lieu à l'expression cinématographique des premiers émois amoureux à travers la séquence du manège.

Enfin, tant attendue, la dernière rencontre du film est celle des retrouvailles de Michel et Lola. Celle-ci, décidée à quitter Nantes pour Marseille fait ses adieux aux danseuses. Un grand homme habillé de blanc apparaît entre les murs de l'Eldorado. Elle se retourne, le voit, s'écrie « *Michel !* » et lâche sa valise pour s'élancer dans ses bras. Lola porte une robe blanche. Les deux corps se fondent ensemble dans la magie de ces retrouvailles. Cette apparition soudaine dans le petit cabaret relève presque de l'insolite. Difficile d'y croire. Et de constater que le hasard puisse si bien faire les choses. Cependant, cette fin heureuse est réelle puisque nous apprendrons dans *Model Shop* la suite des aventures du couple Lola/Michel. Récompensée de sept ans d'attente, Lola assiste au retour de son grand amour. Ce retour, inattendu à cet instant-là, arrive par hasard dans la vie de Lola. Cependant il a été prévu par Michel. Il avait le désir de la retrouver. On assiste à des retrouvailles insolites et

l'insolite est inséparable de l'amour, il préside à sa révélation aussi bien en ce qu'elle a d'individuel que de collectif. Le sexe de l'homme et celui de la femme ne sont aimantés l'un vers l'autre que moyennant l'introduction entre eux d'une trame d'incertitudes sans cesse renaissantes, vrai lâcher d'oiseaux-mouches qui seraient allés se faire lisser les plumes jusqu'en enfer⁴⁷.

47 André Breton, *L'Amour fou*, op.cit., p. 118.

En ce sens, ce sont le doute, la surprise, le hasard et les obstacles qui alimentent le désir d'une femme envers un homme et inversement. Les obstacles chez Demy se rattachent souvent à la société. Ses films démontrent en quoi les normes sociales peuvent empêcher l'existence rêvée des êtres. Cette existence relative à la quête du bonheur, à la quête de l'amour est sans cesse remise en question.

George Matthews de *Model Shop* erre dans les rues de Los Angeles au volant de sa voiture. En quête d'argent, c'est sur un parking qu'il aperçoit Lola pour la première fois. Elle est calme, ses gestes sont lents, elle parle peu. Elle n'est plus la Lola de *Lola*, elle a changé. Le gardien du parking s'en va chercher sa voiture. George et Lola apparaissent ensemble dans le cadre pour la première fois dans le film. Ils ne se disent pas un mot. Le regard de George exprime le désir qu'il ressent à son égard. On devine qu'il n'est pas indifférent à sa beauté. Lola sort une cigarette, George fait de même. Il lui propose de la lui allumer, elle accepte, le remercie, sa voiture arrive, elle s'en va. George demande alors au gardien du parking s'il la connaît. Celui-ci lui demande si elle l'intéresse, George sourit. Cette rencontre va permettre au film de se construire. Elle marque le début d'une « course poursuite ». Le désir de George de retrouver Lola va donner une sorte d'objectif à son existence. Cette femme qu'il ne connaît pas, et dont seul le spectateur connaît le passé va lui permettre, le temps d'une journée de rêver.

Dans *La Baie des anges*, Jackie, personnage fantomatique comme l'est Michel dans *Lola*, apparaît la première fois vêtue de blanc dans le casino d'Enghien duquel elle se fait expulser, car elle aurait triché. Pendant cette expulsion Jean, se rend pour la première fois au casino avec son collègue de banque, Caron (Paul Guers). Lors de la première apparition de Jackie, on ne sait pas qui elle est. On le devinera plus tard, en la revoyant à Nice. Mais cette scène, placée au début du film, annonce tout le reste. Elle présente le personnage de Jackie comme capable d'aller jusqu'à tricher pour gagner. Avec ce film, Jacques Demy a voulu « démonter et démontrer le mécanisme d'une passion. Ça pouvait aussi bien être l'alcool que la drogue par exemple. Ce n'était pas le jeu en soi⁴⁸. » Lors de sa première expérience du jeu, au casino d'Enghien, Jean repart gagnant. Cette unique expérience suffit pour le faire plonger. Caron lui suggère de passer ses quelques jours de congés à Nice, car là-bas dit-il « *c'est*

48 Propos de Jacques Demy dans *L'Univers de Jacques Demy* réalisé par Agnès Varda en 1995.

formidable. On peut gagner énormément, les mises sont plus élevées [...] Là-bas, on vit pour le jeu. » Au début réticent à l'idée de partir à Nice, Jean changera d'avis.

Dès son arrivée à Nice, Jean se rend au casino. Il se balade de table en table jusqu'à ce qu'il se retrouve face à Jackie. Toujours vêtue de blanc et fumant une cigarette. À l'instar de Michel, elle ressemble à un personnage de film américain. Jeanne Moreau a les cheveux blonds. Un blond oxydé rappelant indéniablement la chevelure de Marilyn Monroe. Personnage tout droit sorti d'un rêve, Demy fait d'elle une femme fantôme, à son tour là sans être là. Ce blanc qu'elle porte semble être le symbole de son inaccessibilité. Autour de la table de jeu, Jackie et Jean se mettent à miser ensemble. Ils se rencontrent et se lient, à cet instant. Le hasard fait doublement bien les choses : il les pousse à se rencontrer et les fait gagner. Les victoires s'enchaînent rythmées par la musique de Michel Legrand et les gros plans sur la roulette et les jetons. Réunis par la chance, Jackie et Jean ne vont plus se séparer.

L'argent, et plus précisément le besoin d'argent est l'un des éléments qui font que l'existence des personnages de Demy peut prendre un autre tournant. On peut voir en l'argent, l'expression de signes du destin, forçant ainsi les êtres à abandonner leurs rêves pour espérer vivre dignement.

Geneviève, peu avant le départ de Guy pour la guerre d'Algérie, accompagne sa mère, Mme Émery chez un bijoutier. Celle-ci fait face à de graves difficultés financières et doit vendre ses bijoux pour espérer payer des factures. Dans cette bijouterie, nous assistons à la fois à la première apparition du personnage de Roland Cassard dans le film, mais aussi à sa rencontre avec le personnage de Geneviève. Ils se rencontrent par hasard. Roland est là au moment où Geneviève et sa mère décident de s'y rendre. Il aurait pu en être totalement autrement. Roland est devenu un riche diamantaire. À défaut d'avoir trouvé l'amour auprès de Lola, Roland est devenu riche. Et c'est sa richesse qui lui permettra de conquérir Geneviève. Dans cette scène, Geneviève apparaît vêtue d'une dominance de blanc. Sa robe bleu ciel est recouverte d'un manteau blanc crème. Tandis que ses mains sont dissimulées par des gants blancs. Nous aurons l'occasion de nous intéresser aux significations possibles qu'offrent les couleurs dans les films de Jacques Demy par rapport au couple dans la partie qui suivra. Mais nous pouvons d'ores et déjà noter que ce blanc semble annoncer — au vu des autres personnages qui le portent — un mauvais présage quant à une union véritable et durable. De plus, sous le manteau blanc-crème de Geneviève se cache le bleu qui la rattache

indéniablement au personnage de Guy. Le bijoutier refuse d'acheter les bijoux de Mme Émery. Mais Roland en sauveur, se propose de lui rendre service. C'est uniquement parce qu'il désire Geneviève dès l'instant où il aperçoit son visage qu'il décide d'acheter les bijoux de sa mère. Le regard qu'il porte sur elle durant toute la scène en est l'expression claire. Lorsque Mme Émery parle avec le bijoutier, Geneviève est hors champ. Le regard de Roland donne à voir indirectement sa présence puisque celui-ci ne la quitte pas des yeux. Indéniablement, Geneviève l'attire. Le noir du costume de Roland s'oppose clairement au blanc que porte Geneviève. La non-réciprocité de cette attirance se trouve d'emblée suggérée par les couleurs des costumes choisies par Demy. Après le refus prononcé du bijoutier, Mme Émery pleure dans les bras de sa fille. Roland s'adresse alors à ces dernières disant que « *ce bijou l'intéresse* ». Le mot « bijou » prend soudainement deux sens. Le sens premier qui vient désigner le collier dont Mme Émery aimerait se séparer, mais aussi un sens secondaire : « bijou » ne désignerait-il pas Geneviève ? C'est Geneviève qui l'intéresse. N'ayant pas l'argent sur lui pour le donner à Mme Émery, celle-ci lui propose de passer « *au magasin, les parapluies de Cherbourg* », plus tard. Cette proposition de la part de Mme Émery assure à Roland la possibilité de revoir Geneviève.

Enfin, la structure dramaturgique des *Demoiselles de Rochefort* repose sur l'attente de voir des paires de personnages s'assembler ou se rassembler. Ce film fonctionne sur l'idée qu'il existe des personnes faites pour être ensemble, faites pour se rencontrer et se retrouver. Avec *Les Demoiselles*, Jacques Demy a voulu faire un film gai :

[...] en effet, *Les Demoiselles de Rochefort* est un film sur la joie. La mauvaise part de l'amour et de la vie qui était dans *Lola* et dans *Les Parapluies*, s'est estompée, et tout est joie. Tous cherchent le grand amour et ils le trouvent : pour Solange la rousse (Françoise Dorléac), c'est Gene Kelly, pour Delphine la blonde (Catherine Deneuve), c'est Jacques Perrin. La mère de ces sœurs jumelles, incarnée par Danielle Darrieux, retrouvera, elle aussi, l'amour de jeunesse qu'elle croyait avoir perdu. Ainsi que l'attente, ce thème proustien du temps retrouvé est cher à Demy. Mais, au lieu d'employer le flash-back, le cinéaste va mettre, comme dans *Lola*, tous les éléments temporels sur le même plan, car le cinéma, pour lui, est le remplacement du désir par l'image, du temps par l'espace⁴⁹.

Jacques Demy émettait depuis *Lola* le désir de réaliser une comédie musicale. S'il n'a pu le faire dès son premier long métrage cela est dû à un manque de moyens. Avec *Les Demoiselles de Rochefort*, le cinéaste répond à un souhait dont l'exaucement était attendu

49 Koichi Yamada, « Huit et Demy », *Cahiers du cinéma*, op.cit., p. 8.

depuis quelques années. L'emploi de certains codes que l'on peut associer au genre de la comédie musicale tels que la présence de chorégraphies et le glissement de la parole vers le chant permet à Jacques Demy de déployer une histoire dont le traitement esthétique la rapproche du rêve. La grande croyance des personnages en l'existence de l'idéal amoureux justifie l'emploi de la comédie musicale. La réalité est rêvée. Si *Les Demoiselles de Rochefort* peut être considéré comme le film le plus joyeux de Jacques Demy, c'est parce qu'il repose sur l'idée du rêve. Être heureux et trouver l'amour devient donc possible.

Avec Les Demoiselles de Rochefort,

le cinéaste, en redessinant une ville tout entière, s'essaie à une autre stratégie : le studio à ciel ouvert, mais surtout l'utopie d'une cité échangiste. Aux quais biscornus des ports de négoce, Demy, en Haussmann du désir, substitue les vastes et lumineuses esplanades de Rochefort, où les corps peuvent en apparence se rencontrer et se séduire librement⁵⁰.

Le café de Mme Yvonne situé au cœur de la Place Colbert devient un lieu de passage et de croisement des personnages. Il devient, avec l'appartement des sœurs Garnier, un lieu de confessions, où les personnages expriment leur désir de trouver ou retrouver l'amour. De ces deux lieux émanent les thèmes musicaux qui vont permettre au spectateur de savoir quels sont les personnages qui doivent se rencontrer et s'unir. Le thème associé à Mme Yvonne dont les paroles expriment l'amour perdu permet au spectateur de la lier au personnage de Simon Dame. Le thème de l'idéal chanté par Maxence appuyé par le portait qu'il a peint le rattache au personnage de Delphine. Et le thème du concerto de Solange, joué au piano dans l'appartement est ce qui va l'associer au personnage d'Andy. Trois couples principaux doivent se former : Mme Yvonne et Simon Dame, Solange et Andy, Maxence et Delphine.

Le personnage de Boubou, bien que secondaire, a un rôle plus important qu'il n'y paraît. S'il est le fils de Mme Yvonne et le demi-frère des sœurs Garnier, il est également le fils inconnu de Simon Dame. Bernard Evein — le décorateur du film — déclare que « dans *les Demoiselles* [...], qui est pourtant un assez gros film, il y a très peu de lieux : la place Colbert avec le café que l'on a construit et la kermesse, la chambre des deux sœurs, le magasin de musique et la galerie de peinture ; et puis un coin de rue avec la sortie de l'école. C'est très limité⁵¹. » La sortie de l'école devient un lieu capital, il donne la possibilité au hasard de faire se rencontrer certains personnages. Mme Yvonne enfermée dans son café ne

50 Hervé Aubron, « Le Demy monde », *Cahiers du cinéma*, n° 639, novembre 2008, p. 18.

51 Jean-Pierre Berthomé, « Entretien avec Bernard Evein », *Cinéma 81*, n° 271-272, juillet-août 1981, p. 73.

peut en sortir. Les sœurs Garnier sont chargées de le récupérer à la sortie de l'école. C'est à ce coin de rue que les deux sœurs rencontrent chacune, à deux moments différents Bill et Étienne les deux forains. Mais c'est également dans ce même lieu que Solange rencontre pour la première fois Andy le compositeur. La sortie de l'école permet au hasard de jouer en la faveur des personnages. C'est parce que Boubou renverse son cartable en le jetant par terre, que Solange rencontre Andy pour la première fois. Ce dernier présent par hasard se baisse avec elle pour ramasser les affaires éparpillées par terre. Troublée par Andy, Solange dans la précipitation fait tomber la partition de son concerto. C'est de cette manière que le thème musical associé à Solange devient également celui du personnage d'Andy. Comme par hasard, ce personnage est le compositeur que Simon Dame a promis à Solange de faire rencontrer. Tous les éléments sont réunis pour indiquer au spectateur qu'ils doivent se retrouver. La partition du concerto devient à cet égard instrument de la deuxième et ultime rencontre entre les deux personnages.

C'est aussi à la sortie de l'école qu'Yvonne et Simon, les deux amants perdus se retrouvent à la fin du film. Solange qui doit se rendre au magasin de musique de Simon Dame pour retrouver Andy sans le savoir confie à Simon Dame la tâche d'aller chercher Boubou à l'école. Pendant que Delphine, sur le départ, se propose d'aller dire au revoir à leur mère dans le café. Elle lui signale que c'est un ami de Solange, un certain « Simon Dame » qui va récupérer le jeune Boubou à l'école. C'est à ce moment précis qu'Yvonne apprend l'existence inespérée à Rochefort de son amour de jeunesse. Elle quitte pour la première fois son café dans la précipitation pour le retrouver, comme par magie, à la sortie de l'école. C'est bien grâce au hasard que ces deux couples se forment et la sortie de l'école en est le lieu d'expression.

Pendant que Solange retrouve Andy et s'abandonne avec lui dans une magnifique scène de danse, Mme Yvonne retrouve Simon Dame son amour perdu. Notons que les retrouvailles entre ces deux personnages permettent également à une famille détruite de se reconstruire. En retrouvant Yvonne, Simon Dame retrouve également son fils qui jusque-là n'avait pas de père. En revanche, la rencontre tant attendue tout le long du film, celle de ces deux idéaux masculin et féminin que représentent Maxence et Delphine n'a pas lieu. Jacques Demy ne cède pas à un *happy end* parfait. Le film se termine sur un incroyable sentiment de

frustration. Dans la magie de ces deux retrouvailles, nous assistons surtout à la rencontre manquée entre les deux personnages de Delphine et Maxence.

Le ballet final qui se tient sur la Place Colbert où tous les couples retrouvés se mettent à danser se déroule en l'absence du couple le plus attendu. Jacques Demy ironise sur la magie du conte de fées dans lequel prince et princesse finissent toujours par se retrouver et vivre une fin heureuse. Une boutique située en arrière-plan de la place Colbert porte le nom de « Cendrillon ». On peut voir dans le nom de cette boutique une discrète provocation de la part de Jacques Demy à l'égard du conte de fées. Contrairement au prince de *Cendrillon* qui retrouve la jeune femme à qui appartient la pantoufle perdue, Maxence ne rencontre pas Delphine dans cette scène.

Pendant que la place Colbert entière danse, Delphine et Maxence quittent la ville. Sur la route qui mène en dehors de Rochefort, le camion des forains dans lequel se trouve Delphine croise Maxence. Jacques Demy apaise la frustration ressentie en choisissant de faire monter Maxence dans ce que l'on espère être le bon camion. Le doute ne peut s'empêcher de persister dans la pudeur du cinéaste qui consiste à ne pas nous montrer la réunion de ce couple. Maxence et Delphine n'apparaissent donc jamais vraiment ensemble à l'image. Le camion s'éloigne, et personne n'est sûr de qui s'y trouve à l'intérieur.

Tous ces personnages qui se rencontrent, se retrouvent, se fréquentent au grès du hasard dans les rues de la ville, évoluent ensemble par l'intermédiaire de la couleur de leurs costumes. La nature de leurs relations et les situations qu'ils vivent sont soulignées visuellement à l'image par l'intermédiaire de la couleur. En ce sens, son utilisation, réfléchie et travaillée, révèle les motivations et les sentiments qui animent les différents couples de personnages.

DEUXIÈME PARTIE

**Harmonie et disharmonie des corps :
Accords et désaccords de la couleur des costumes**

Jacques Demy a toujours imaginé et pensé ses films en couleurs. Cependant cela ne lui a pas été possible dès le départ, et pour des raisons financières le cinéaste a dû se résoudre à tourner ses deux premiers longs métrages, *Lola* et *La Baie des anges*, en noir et blanc :

Je voulais faire *Lola* en couleurs, mais, toujours pour des raisons financières, je n'ai pu le faire. J'ai demandé au producteur 250 millions, il m'a dit bravement : " en voilà 45, débrouillez-vous avec ça !" A partir de ce moment-là, il a bien fallu qu'au lieu de faire de la peinture, je fasse du fusain ou du dessin. Travailler avec le noir et le blanc, puisque c'étaient les deux seules couleurs que j'avais à ma disposition⁵².

Si Jacques Demy ne dispose pas de toutes les couleurs de la palette pour réaliser ses premiers films, il s'adapte au noir et blanc et à ses possibilités. Le cinéaste parle du noir et du blanc comme « les deux seules couleurs⁵³ à [sa] disposition ». Si nous prenons la peine d'insister sur ces propos et de mettre en évidence l'emploi du mot « couleur », c'est parce que nous sommes conscients de la question — d'ordre esthétique — qu'un film en noir et blanc soulève : peut-on parler de couleurs ?

Lorsque nous parlons d'un film nous le désignons souvent par l'une de ces deux appellations : « en noir et blanc » ou « en couleurs ». Les préoccupations esthétiques qui en résultent sont différentes. La particularité du film en noir et blanc réside dans le fait — pour reprendre les mots de Jean Louis Schefer — que « son sujet est la lumière⁵⁴ ». Il pose davantage de questions de lumière et d'éclairage qu'un film en couleurs, tout simplement parce qu'il en dépend. Un film en noir et blanc se construit autour du jeu des contrastes, des clairs, des obscurs et des nuances. Toujours selon les mots de Jean Louis Schefer : « [...] la couleur (les couleurs) spécifie des fonctions (c'est-à-dire quelque chose de plus que des rôles) dans les films ; le noir-et-blanc joue, en revanche, de caractères marqués et d'un ensemble de techniques d'éclairage (y dominant — à la place de la couleur — des degrés de lumière) ; à ces techniques d'éclairage appartient la genèse de la figure : ce que la lumière fait sortir de l'ombre⁵⁵. »

Si considérer le noir, le blanc et leurs nuances comme des couleurs dans un film en noir et blanc ne va pas de soi, nous n'entrerons pas dans les débats sur le sujet. Pour ce qui va

52 Alain Le Bris et Michel Caen, « Entretien avec Jacques Demy », *op.cit.*, p. 6.

53 Le mot « couleurs » n'apparaît pas en italique dans l'entretien des *Cahiers du cinéma*. C'est nous qui faisons le choix de le mettre en évidence.

54 Jean Louis Schefer, « Matière du sujet » dans Jacques Aumont (dir.), *La couleur en cinéma*, Milan, Paris, Ed. Mazotta et Cinémathèque, 1995, p. 16.

55 *Ibid.*, p. 13.

nous intéresser ici, nous choisirons de désigner — comme le fait Jacques Demy — le noir et le blanc par le mot « couleur ». Car ce qui va particulièrement nous intéresser au sein de ce chapitre repose sur les rôles que jouent les costumes des couples de personnages. L'important réside dans ce que la couleur d'un costume peut nous dire du couple dans la manière dont celui-ci apparaît à l'image. Quand est-ce que la couleur d'un costume unit les corps ou bien participe à les désunir ? Et pourquoi ?

Cependant, un film en couleurs peut offrir quelque chose de plus. La large palette et la multitude de couleurs dont dispose le cinéaste donnent aux costumes — aux décors également, mais nous aurons l'occasion d'y revenir plus tard — la possibilité de leur attribuer un sens supplémentaire. Un sens qui se trouve lié à ce qu'une couleur peut symboliser en fonction du pays, de la culture et de l'époque dans lesquels elle existe. En cela, l'utilisation de telle ou telle ton participe à définir tel ou tel personnage. Et même s'il faut se méfier de la symbolique des couleurs, il est évident, comme le note Dominique Simonnet dans son avant-propos à son entretien avec Michel Pastoureau — spécialiste des couleurs — qu'

[à] force de les avoir sous les yeux, on finit par ne plus les voir. En somme, on ne les prend pas au sérieux. Erreur ! Les couleurs ne sont pas anodines, bien au contraire. Elles véhiculent des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir, elles possèdent des sens variés qui influencent profondément notre environnement, nos comportements, notre langage et notre imaginaire⁵⁶.

De plus, au-delà de la symbolique, les couleurs peuvent permettre aux personnages de s'inscrire dans des univers. C'est le cas, et nous le verrons, des *Parapluies de Cherbourg*. Les couleurs, en plus d'unir ou de désunir les corps, les rattachent à un univers qui tend à les définir, les rappeler, les distinguer. À cet égard, la couleur — de la même manière qu'un prénom — peut participer à désigner un personnage. Le bleu des *Parapluies de Cherbourg* est associé à Guy. Et lorsque Geneviève porte du bleu, c'est en quelque sorte le personnage de Guy qu'elle porte sur elle. Sans le nommer la couleur le désigne.

Le cinéma de Jacques Demy ne laisse pas de place à l'improvisation. Difficile donc de croire qu'un personnage porte tel ou tel costume au gré du hasard. D'ailleurs, le cinéaste le dit lui-même, et cela sonne en lui comme une évidence : « Il y a toujours des rapports entre le personnage et la couleur de son costume ; mais ce sont des rapports évidents⁵⁷. » De la même

56 Dominique Simonnet et Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005, p.7.

57 Alain Le Bris et Michel Caen, « Entretien avec Jacques Demy », *op.cit.*, p. 5.

manière, il semble également difficile de croire que les personnages choisissent de retirer ou de mettre un vêtement sans que cela ne soit le résultat d'un choix esthétique voulu par le cinéaste. S'il y a toujours des rapports entre un personnage et son costume, il peut également y en avoir entre un personnage, son costume, et celui d'un autre. Les habits des personnages peuvent révéler la nature de leur relation et par-delà même en faire pressentir l'évolution. Les couleurs de ces derniers permettent d'interroger la possibilité d'une harmonie, d'une symbiose. Elles informent, renseignent quant à la possibilité (ou non) de l'existence d'un couple amoureux. Et nous allons tenter de le démontrer.

Chapitre III. Corps unis, corps désunis par le clair et l'obscur (*Lola, La Baie des anges, Model Shop*)

À la différence de *Lola* et de *La Baie des anges*, *Model Shop* est un film en couleurs. Cependant, il peut se rapprocher — sous certains aspects — des deux premiers longs métrages du cinéaste. Avec *Model Shop* et son traitement esthétique, Jacques Demy revient vers une forme cinématographique que l'on pourrait qualifier de plus réaliste. En effet, il y a bien une rupture entre les deux films précédents du cinéaste (*Les Parapluies* et *Les Demoiselles*) et *Model Shop*.

De l'expérience américaine de Jacques Demy, beaucoup devaient s'attendre à la réalisation d'une comédie musicale. Une œuvre qui se serait située dans la continuité des *Parapluies de Cherbourg* et des *Demoiselles de Rochefort*⁵⁸. Dans *Model Shop*, il filme le Los Angeles de la fin des années 1960 à travers l'errance en voiture d'un jeune américain pessimiste et angoissé par l'avenir. À cet égard, l'œuvre proposée par le cinéaste prend le contre-pied du classicisme hollywoodien et se tourne vers la modernité du Nouvel Hollywood en train de s'installer⁵⁹. Avec *Model Shop*, Jacques Demy ne repeint pas la ville comme il l'avait fait pour *Les Parapluies de Cherbourg* et *Les Demoiselles de Rochefort*, il la filme telle qu'elle est. En cela, sans être un documentaire, *Model Shop* témoigne du contexte politique et social américain de la fin des années 1960, à travers les images de la ville de Los Angeles.

Il n'y a donc ni danse ni chant et la palette de couleurs est limitée. Ce retour vers une forme plus « épurée » rappelle les premiers longs métrages du cinéaste, lorsque celui-ci ne disposait pas des moyens financiers suffisants pour réaliser ses rêves. En cela, dans sa forme et dans l'utilisation de la couleur, *Model Shop* est plus proche de *Lola* et de *La Baie des anges* que des *Parapluies de Cherbourg* et des *Demoiselles de Rochefort*. De plus, le cinéaste le rattache à son univers par l'intermédiaire du personnage de Lola (toujours incarné par Anouk Aimée) qui fait figure de lien. Et il est intéressant de voir que le traitement de la couleur des

58 « Paradoxalement, alors que les Américains s'attendraient à ce qu'il use des moyens techniques et financiers de la capitale du cinéma pour réaliser une production musicale plus ambitieuse encore que celles qu'il vient de diriger en France, Demy propose à Columbia une production à petit budget, sans vedette ni mise en scène importante. Il choisit d'ignorer Hollywood et, littéralement fasciné par la ville, voudrait faire de son film un "Los Angeles 1968" à la manière d'*Europe 51* ou *India* de Roberto Rossellini. » dans Jean Pierre-Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, op.cit., p. 222.

59 *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn et *Le Lauréat* de Mike Nichols, deux œuvres considérées comme les prémices du Nouvel Hollywood qui sont sorties en 1967.

costumes des deux couples de *Model Shop* rappelle — sous certains aspects — celui de *Lola* et *La Baie des anges*.

III. 1. Costumes contrastés et corps opposés

Avant de nous intéresser aux costumes des couples de *Model Shop*, il semble essentiel de nous arrêter sur une couleur en particulier. Une couleur qui est dotée d'une importance capitale dans toutes les œuvres de Jacques Demy — bien au-delà des cinq films de notre corpus — et qui se rattache absolument à notre sujet dans le sens où elle est en lien direct avec une certaine conception de l'amour. Il s'agit du blanc. Nous l'avons déjà dit, mais il semble cependant nécessaire de le rappeler ici. Le blanc représente dans le cinéma de Demy — et cela s'applique autant à ses films en noir et blanc qu'à ses films en couleurs — « [...] la couleur de l'amour incandescent, sublimé, la couleur de l'idéal poursuivi, du rêve⁶⁰. » Et nombreux sont les personnages qui le portent. Cela suffit d'ores et déjà à prouver la complexité de l'existence du couple amoureux chez Jacques Demy. Lorsqu'un personnage se voit vêtu de blanc, il entre dans le domaine de l'inaccessible, de l'intouchable, voire de l'irréel (à quelques exceptions près).

Dans *Model Shop*, Lola a changé, elle n'est plus la même. D'ailleurs, Anouk Aimée, au sujet de son personnage et de son évolution de *Lola* à *Model Shop*, déclare : « Lola à Nantes, elle était gaie, elle bougeait, elle n'arrêtait pas. Et quand nous avons fait Lola à Los Angeles, alors là, elle était très nostalgique, triste même. Il y avait quelque chose de cassé. Lola était cassée⁶¹. »

Lola est le personnage d'un film en noir et blanc avant de devenir celui d'un film en couleurs. Et elle semble d'ailleurs transporter avec elle toute la nostalgie de son passé. Dans *Lola* et *La Baie des anges* — que nous analyserons par la suite — les corps des couples de personnages s'accordent ou s'opposent par le noir ou le blanc de leurs costumes. Dans ces deux œuvres, l'union et la désunion des corps à l'image se font par l'intermédiaire d'un jeu d'accords ou de contrastes entre les deux seules couleurs disponibles. À plusieurs reprises, le clair et l'obscur s'affrontent et se croisent. Et dans *Model Shop*, les corps des couples de

60 Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, op.cit., p. 260.

61 Anouk Aimée dans *L'Univers de Jacques Demy*, film réalisé par Agnès Varda en 1995.

personnages (Lola/George et George/Gloria) s'unissent ou se désunissent selon un principe quasiment similaire.

À l'exception de l'une des premières scènes du film — dans laquelle Gloria apparaît vêtue de sous-vêtements roses à motifs pastels, recouverte d'une chemise colorée — les costumes des trois personnages sont dotés d'une seule couleur, claire ou sombre. Gloria porte deux robes, l'une noire, l'autre rose très pâle et un trench gris clair. Lola, à l'exception de ses sous-vêtements unis de couleur chair et de son châle rose du *model shop*, est tout le temps vêtue d'une robe blanche, fidèle à la couleur qu'elle portait déjà dans *Lola*. Cette robe s'oppose au jean foncé et au t-shirt bleu marine (presque noir) de George. La palette qui habille majoritairement les trois personnages se compose donc de blanc, de rose très pâle, de rose clair, de gris clair, de bleu marine et de noir. D'un côté des couleurs claires, de l'autre des couleurs foncées. Ces oppositions franches de couleurs rappellent les jeux d'accords et de contrastes de *Lola* et *La Baie des anges*. D'ailleurs, le noir et blanc est présent dans *Model Shop*, Jacques Demy le met en valeur, à plusieurs reprises, par l'intermédiaire des photographies que les personnages regardent.

Le couple formé par George et Gloria apparaît à l'image dès la première scène du film. Dans la chambre de leur bungalow, ils se réveillent. Gloria confie à George qu'il a rêvé et prononcé le mot « amour ». Ces premières paroles sur lesquelles s'ouvre le film associent l'amour au rêve. Gloria soupire et se tourne lorsque George dit ne pas savoir de qui il a rêvé. Dans les draps blancs du lit, les deux personnages, à demi nus, s'unissent par cette intimité partagée (fig.1⁶²). Cependant, dès le départ, la tension est sensible. L'amour appartient au domaine du rêve. Et *Model Shop* s'ouvre sur un jeune couple en train de se défaire.

Un peu plus tard, dans la même séquence, au moment du petit-déjeuner, Gloria en sous-vêtements dans sa chemise colorée, adresse à George une série de reproches, le laisse seul et retourne dans la chambre pour se changer. George la rejoint. À l'opposé, chacun devant son miroir, l'un en t-shirt bleu marine se rase, l'autre se coiffe. La jeune femme quitte ses couleurs pour se vêtir d'une robe noire. Les deux personnages s'accordent par deux couleurs très sombres (fig.2). Celles-ci jurent avec les couleurs claires du décor. Gloria révèle à George ce qu'elle pense de lui et de leur relation. Ce à quoi George répond qu'il « *déteste ce genre de conversation.* » Il s'en va au volant de sa voiture. Gloria le rattrape et lui demande

62 Tous les photogrammes figurent en annexes.

s'ils ne feraient pas mieux de se séparer (fig. 3). George démarre sans même lui répondre. Ce sombre qui les unit révèle la tristesse de leur relation.

Par la suite, Gloria et George vont être amenés à se revoir deux fois. À la fin de sa journée d'errance dans les rues de Los Angeles, après avoir rencontré, suivi et photographié Lola, George rentre chez lui. Il regarde, allongé dans son lit, la série de photographies. Gloria arrive, il les cache. La jeune femme apparaît, toujours dans sa robe noire, mais recouverte d'un trench gris clair. Puis elle annonce à George que Gerry — l'ami qui l'aide dans sa carrière — les emmène le soir même au cinéma (fig.4). George n'aime pas Gerry et la proposition l'indiffère. Joyeuse, Gloria se dévêt de son trench, et s'unit de nouveau aux couleurs sombres de George. Elle se rapproche et lui passe affectueusement les mains autour du cou, avant de lui annoncer avoir trouvé un rôle dans une publicité pour savon (fig.5). George trouve cela ridicule, la discussion engendre une dispute. Gloria se retire dans la chambre et tombe sur les photographies. Elle les déchire malgré la tentative de George de l'en empêcher (fig.6). Le couple se dispute de nouveau avant d'être interrompu par l'arrivée de Gerry. Gloria s'en va seule avec lui. Lorsque les trois personnages apparaissent ensemble à l'image, Gloria reprend son trench gris. Gerry et Gloria s'harmonisent par des nuances de noir, de marron, de gris et de blanc. Les nuances de bleu portées par George ne sont pas rappelées sur les costumes de Gerry et Gloria (fig. 7). Cette mise à l'écart du jeune homme par l'intermédiaire des couleurs indique un rapprochement entre les personnages de Gerry et Gloria. La jeune femme commence à se défaire du noir qui la liait à George. En ce sens, le gris de son trench devient symptomatique de la distance qui s'installe au sein du couple.

Cette idée s'affirme lorsque les deux personnages se retrouvent une dernière fois. Gloria a attendu George toute la nuit, elle a espéré son retour. La jeune femme fait ses affaires, elle a retiré sa robe noire pour figurer désormais dans une robe d'un rose très pâle, presque blanc. Ce départ marque la séparation du couple. Ils sont pour la première fois désunis par les vêtements qu'ils portent. George lui demande si elle aime Gerry, ce à quoi elle répond : « *Ça te regarde ?* » avant de lui confier vouloir changer de décor : « *Je ne pourrai pas vivre ici sans toi.* » En partant, Gloria change de couleur. Elle se défait du noir, du sombre, de la tristesse et de l'amour sans retour qui la liaient à George pour s'en aller vêtue d'une robe claire, à bord de la voiture de Gerry, vers un nouveau départ (fig. 8, 9).

George tente de joindre Lola par téléphone. Il apprend que la jeune femme vient de quitter les États-Unis pour retourner en France. Lola s'est envolée. Il n'était pas question pour elle d'aller au-delà d'une nuit partagée. Lola ne veut plus aimer quelqu'un. Son histoire d'amour déchue et échouée l'a transformée. À l'instar de la couleur de sa robe dans *Lola*, celle portée dans *Model Shop* est blanche. Et lors de sa première apparition dans le parking où elle vient récupérer sa Mercury blanche, c'est dans un premier temps sa robe que nous voyons. Un foulard blanc recouvre sa tête et des lunettes de soleil noires dissimulent son regard et son visage (fig. 10 à 12). Ensemble dans le cadre, les deux corps s'opposent par un costume de couleur claire et un de couleur sombre, le décor vient cependant créer une harmonie. Le bleu et le blanc sont rappelés par la peinture de la cabine, mais également par les deux panneaux de réglementation qui surcadrent les personnages. Malgré le contraste des deux costumes, un accord entre Lola et George est pris en charge par l'harmonie générale qui se dégage de la composition du plan (fig. 13). Cependant, le désaccord de leurs costumes affiche une distance entre les deux personnages. L'impossibilité d'une union entre George et Lola est indiquée dès le départ.

Dans les rues de Los Angeles, le jeune homme poursuit Lola. Le vert foncé de la voiture de George s'accommode au bleu de son t-shirt dans un accord sombre. Les voitures sont contrastées et s'opposent également par leur taille. Celle de George est plus petite, moins large. Le personnage de Lola s'impose dans cette première course poursuite presque hitchcockienne, ce sont ses déplacements que George et la caméra suivent. Des couleurs de leurs vêtements à celles de leur voiture respective, tout semble réuni pour désunir les deux personnages (fig. 14, 15).

La deuxième poursuite commence lorsque George aperçoit la chevelure de Lola et un bout de sa robe à travers la fenêtre du lieu dans lequel il déjeune. Jusque-là, George n'avait pas vu Lola sans son foulard. Il la suit à nouveau. Lola marche, toujours vêtue de sa robe blanche, le regard toujours dissimulé par ses lunettes de soleil. Cependant, de par le retrait de son foulard, elle se découvre, se dévoile. Lola laisse apparaître un détail de son physique et de sa féminité, ses cheveux. La poursuite prend fin lorsque Lola entre dans le model shop (fig. 16 à 18). George hésite avant d'y pénétrer à son tour. La jeune femme de l'accueil lui soumet le catalogue de photographies afin qu'il choisisse le modèle de son choix. Il découvre et retient l'image de Lola, habillée de sa guêpière noire. Au bout du sombre et long corridor, George

entre dans le décor d'une chambre. Lola apparaît dans sa robe blanche et allume les projecteurs. Elle retire sa robe. En sous-vêtements de couleur chair et recouverte d'un châle à plumes rose clair, elle pose. George la photographie. Malgré un changement de tenue, la couleur les sépare encore. Soulignons également l'importance des projecteurs, en tant qu'objet, en tant que lumière. Ils éclairent Lola, qui en rose, s'harmonise avec le décor, mais participent aussi à disjoindre les corps en divisant, à plusieurs reprises, l'image en deux. Ainsi semble s'affirmer la distance entre les deux personnages que nous esquissions au départ (fig. 19 à 22).

Après s'être disputé avec Gloria au sujet des photographies, George retourne dans le model shop. La séquence précédemment décrite se répète. Il traverse de nouveau le sombre couloir, mais entre dans un nouveau décor, aux teintes moins chaudes et plus claires. Lola, comme précédemment, y entre après George. Elle allume les projecteurs. Un vif flash de lumière blanche se projette sur le jeune homme. Il lui confie ne pas être venu pour les photographies. Lola garde sa robe. Les deux personnages sont toujours contrastés par la couleur de leurs vêtements. Ils discutent et font connaissance (fig. 23). Ils prolongent leur conversation, à l'extérieur, après s'être donnés rendez-vous :

C'est le hasard qui préside à leur rencontre, celui des deux *chance meetings* qui font mystérieusement croiser leurs chemins à des heures d'intervalle, à des kilomètres de distance, mais c'est la précarité qui la domine et on la sent toujours prête à se défaire. Fragilité illustrée par la séquence essentielle de leur premier échange dans le parking, celui où ils s'avouent qui ils sont et ce qu'ils sont : chacun est enfermé dans la sécurité de sa voiture, les deux véhicules tournés dans des directions opposées, et c'est d'une voiture à l'autre qu'ils échangent prudemment les confidences, qu'ils se défont lentement de leur garde, prêts à fuir au premier malentendu⁶³.

Éclairé par les phares des voitures, le parking devient le lieu d'un échange. Le blanc de Lola, illuminé par la lumière, entre d'autant plus en contraste avec le bleu de George, assombri par l'obscurité de la nuit tombée. Les voitures s'opposent également dans leurs directions comme dans leurs couleurs (fig. 24, 25). George fuit lorsque Lola ne prend pas au sérieux son « *Je vous aime* ». Cette fois, c'est elle qui le poursuit. George se fond dans l'obscurité, Lola s'en démarque.

63 *Ibid.*, p. 235.

Dans la nuit, les deux corps s'opposent absolument. Et devant sa maison, recouverte de son foulard blanc, Lola ressort de l'image tandis que George semble s'y fondre. La jeune femme apparaît ici comme une sorte de figure fantomatique, une silhouette, un fantôme, tout droit sorti d'un rêve ou de l'irréel (fig. 26).

Chez Lola, dans un décor aux couleurs claires, tristes et presque effacées, les deux personnages, toujours en opposition de couleurs, discutent. Lola dévoile son histoire et sa rupture avec son grand amour. George découvre son album, composé de photographies de Michel, Yvon, Roland et Frankie. Lola les présente. Détruite par Michel, elle dit à George ne plus vouloir aimer personne (fig. 27). George confie son angoisse de la guerre et sa peur de mourir. Désœuvré, il propose à Lola de créer quelque chose, ensemble, l'un pour l'autre, même s'ils ne croient pas à l'amour. La situation se tend. George et Lola entrent en désaccord verbalement. La jeune femme déclare qu'elle ne l'aime pas, qu'elle ne veut pas l'aimer et lui demande de partir. George, après avoir insisté, s'apprête à quitter la maison lorsque Lola, dans un fondu au noir, le rattrape en criant « George ! », comme Jackie rattrape Jean, en criant son nom dans *La Baie des anges*.

Dans la chambre, George et Lola s'unissent par leurs corps nus et rapprochés dans les draps blancs du lit. Cette scène rappelle celle de l'ouverture : un moment d'intimité partagé où les corps s'unissent plus que jamais par leur nudité et ce qu'elle suggère de leur nuit passée. Parties de corps morcelés, visages et regards se succèdent en gros plans. Les mains s'entremêlent, les corps se caressent jusqu'à ce que George propose de lui prêter de l'argent (fig. 28 à 30). La caméra s'éloigne, Lola n'en veut pas : « *Si j'accepte cet argent, tu me perdras.* » George répond qu'il la perdra de toute façon. La jeune femme recouvre son corps d'un morceau de drap blanc, se lève avant de réapparaître, une dernière fois revêtue de sa robe blanche. George remonte sa fermeture. Lola avoue ensuite lui avoir menti : elle n'avait jamais eu d'aventures depuis sa rupture avec Michel. Elle emporte dans sa valise une tenue d'un rose très pâle qui fait écho à la couleur de la robe de Gloria, celle de la séparation qu'elle portera dans la séquence suivante. On voit combien le blanc porté par Lola la relie à sa conception de l'amour idéal. Malgré sa rupture avec Michel, Lola reste tournée vers son amour passé, comme elle l'était déjà dans *Lola* lorsqu'elle espérait sans relâche son retour. Lola s'abandonne dans le châle rose du model shop comme elle s'abandonnait dans le noir de sa guépière à l'Eldorado. Son corps dansant à Nantes se fige dans les décors du model shop où il

devient objet de désir dans des conditions glauques et sinistres. D'un côté la Lola du désir, de l'autre l'amoureuse éperdue. Le blanc de son amour idéal, de son amour pour Michel ne la quitte pas. Et elle s'en va, laissant George seul, comme elle avait laissé Roland, quelques années auparavant à Nantes.

Dans *Lola*, elle s'oppose également à Roland. Lorsque ces derniers se croisent par hasard dans le passage Pommeraye, sous son manteau Lola est vêtue de sa guêpière noire. La teinte claire de celui-ci, qui nous apparaît comme une nuance de gris, s'oppose à la veste noire de Roland. Les couleurs ne sont pas absolument contrastées car le manteau de Lola n'est pas blanc. Seulement, les deux personnages sont désaccordés. Les vêtements qui les recouvrent semblent visuellement d'ores et déjà les opposer (fig. 31).

Plus tard et suite au rendez-vous qu'ils se sont donné devant l'opéra, Lola se rend dans son appartement pour se changer, accompagnée de Roland. Dans cette scène, Lola se dévêt en la présence du jeune homme. Si elle découvre sa guêpière, elle garde sur les épaules son manteau ouvert. Si la guêpière de Lola permet aux deux personnages de se lier visuellement par l'intermédiaire d'une couleur, c'est pour par la suite, mieux se désunir du corps de Roland en enfilant une robe radicalement blanche (fig. 32, 33). En guêpière, Lola lui répète qu'elle « *aime bien plaire* ». Le désir peut être ce qui justifie que les deux personnages apparaissent comme accordés à l'image. Mais le fait que Lola enfile sa robe blanche souligne l'impossibilité d'une union. Elle revêt à cet instant précis la couleur blanche de « l'idéal poursuivi », « du rêve », « de l'amour incandescent ». En portant cette robe, Lola affiche son inaccessibilité. Il n'est pas question pour elle d'aimer Roland. Sa robe blanche renvoie également au costume de Michel — que nous avons seulement aperçu jusque-là — et indique subtilement et visuellement au spectateur que c'est uniquement à lui qu'elle se lie véritablement.

Difficile de croire — nous l'avons dit — que les personnages de Jacques Demy décident de retirer ou mettre un vêtement au hasard. Il est possible de créer un lien entre cette action — de prime abord anodine — et l'histoire racontée. En particulier lorsqu'il s'agit de mettre en avant les relations que les personnages entretiennent entre eux. La scène qui suit celle de l'appartement, dans le restaurant, permet à Roland de retirer sa veste. Bien qu'il n'y ait rien de plus normal que d'enlever veste, manteau, chapeau ou écharpe dans ce type de lieu,

le retrait de cette veste noire permet aux deux personnages de s'unir par le blanc. Face à face, à la petite table du restaurant, Lola raconte à Roland sa rencontre avec Michel. Elle exprime également les sentiments qu'elle ressent à l'égard de ce dernier et l'espoir de son retour.

La tombée de la nuit permet de justifier le fait que Roland remette sa veste, cependant cela survient au moment où Lola termine de raconter son histoire. Le cœur de Lola est pris. Son attente et son incroyable patience du retour de Michel la rendent indisponible. Le couple Roland/Lola apparaît donc de nouveau désaccordé (fig. 34 à 36). Et il le sera jusqu'à la fin du film, dans toutes les scènes où les deux personnages seront amenés à se retrouver. Plus tard, lorsqu'ils se revoient dans un café et que Roland décide de confier à Lola qu'il l'aime, elle est vêtue de cette même tenue blanche tandis que Roland est toujours habillé de son costume sombre. Et Lola lui fait alors part de la non-réciprocité de ses sentiments (fig. 37 à 39).

De même, lors de la scène d'adieux dans le passage Pommeraye, nos deux personnages apparaissent une nouvelle fois contrastés par leurs costumes. Cependant, notons que la lumière qui traverse et éclaire le passage Pommeraye participe à rendre le costume de Roland moins sombre qu'auparavant en fonction de leurs déplacements. En fonction de la lumière et de comment celle-ci se réfléchit sur le tissu de sa veste, cette dernière nous apparaît soit noire (ou en tout cas très sombre) soit comme une nuance de gris. Nous pouvons justifier cela par les propos tenus par Lola. En effet, cette dernière revient sur ce qu'elle a pu dire lors de la scène du café et nourrit à plusieurs égards l'espoir de Roland. Le jeune homme revient également sur ce qu'il a pu dire et se montre compréhensif envers les choix de vie de la jeune femme. Si bien que cette dernière lui dit : « *Tu dois penser que j'ai tort de ne pas me jeter dans tes bras en te disant merci.* » Et lorsque Roland lui répond qu'« *[il crierait] au miracle* », Lola ajoute qu'« *il viendra peut-être* ». Plus tard, elle va jusqu'à lui dire : « *Je serai ici dans deux mois. Nous aurons réfléchi. Nous pourrons peut-être... Enfin, si tu m'aimes vraiment.* » Roland répond que c'est « *deux mois de perdus* ». Pas étonnant donc, que la veste de Roland se voit éclairée par des éclats de lumière blanche. Si le blanc est la couleur de la lumière, c'est également la couleur de Lola. Et l'espoir qu'elle semble faire véhiculer à cet instant précis se répercute sur la veste de Roland en l'éclaircissant et diminuant ainsi le contraste des deux corps. D'ailleurs, notons que ce rendez-vous donné rappelle à la fois l'histoire des *Nuits blanches* de Luchino Visconti (1957), mais également celle d'*Elle et lui* de Leo McCarey (1957). Dans ces deux œuvres, il est question de personnages qui se donnent

rendez-vous dans un lieu précis s'ils s'aiment encore, confiant ainsi leur histoire et leurs sentiments au destin et au passage du temps. D'ailleurs, la devanture de l'une des boutiques devant laquelle le couple Roland/Lola passe se nomme « Elle et lui ». La référence est sensible. Seulement, Lola ignore à ce moment-là que Michel erre dans la ville et prépare son grand retour (fig. 40, 41).

III. 2. Évolution et partage de la couleur

Ces personnages qui circulent, se croisent et se rencontrent habillés d'une couleur claire ou sombre, noire ou blanche, ne sont pas toujours dans un rapport unique et direct d'accord ou d'opposition. La couleur bouge, glisse et varie. Les couleurs se prêtent et s'échangent. Elles s'accordent même parfois uniquement par l'intermédiaire d'un détail, d'un accessoire. Il y a l'idée d'emprunter pour se fondre dans le costume de l'autre. C'est une manière de dévoiler le désir d'un personnage de partager ou d'entrer dans un univers qui n'est pas le sien. Les émotions et les sentiments évoluent avec les couleurs, celles-ci disparaissent, puis reviennent et les personnages glissent d'une couleur à l'autre pour généralement mieux s'en défaire.

Dans *La Baie des anges*, Jackie est incapable d'aimer un homme. Ce qu'elle aime par-dessus tout c'est le jeu et ses conséquences, une vie entre le luxe et la pauvreté. Comme Michel, elle a les cheveux très blonds et une allure de star hollywoodienne. Jean voit en elle « *un personnage de roman* ». Il n'est donc pas étonnant que le blanc soit sa couleur. Jackie représente à bien des égards une femme inaccessible, mais surtout une femme libre qu'aucun homme ne pourra « posséder⁶⁴ ». De plus, beaucoup ont souligné le noir et blanc très contrasté de la photographie de *La Baie des anges*. Les costumes des deux personnages s'opposent : le blanc du tailleur de Jackie contre le noir du costume de Jean. Leurs corps s'affrontent.

Un détail interpelle le regard. Jackie transporte avec elle une pochette noire, qu'elle serre contre son cœur à la sortie du casino de Nice suite à leur première victoire. Le noir de sa pochette jure avec le blanc de son tailleur. En revanche, l'accessoire s'harmonise avec la

64 Nous insistons ici sur l'importance des guillemets. Nous savons qu'il est tout d'abord impossible, mais également inconcevable de posséder quelqu'un. Si nous utilisons ce terme, c'est pour mettre en évidence le fait que dans le cinéma de Jacques Demy, les femmes sont représentées comme des femmes libres et non comme des femmes dominées et dépendantes des hommes.

couleur du costume de Jean. La pochette est un détail qui, de par sa couleur, relie Jackie visuellement à Jean. Au-delà d'un accord esthétique par la reprise d'une même couleur, le lien entre la pochette et le costume se justifie par la dramaturgie. L'aventure vécue par Jackie et Jean dans *La Baie des anges* n'existe qu'avec le jeu. Leur relation en dépend. Les sentiments et les émotions des deux personnages sont guidés par leurs défaites et leurs victoires. Leur aventure est instable et repose sur le gain et la perte d'argent. Jackie voit en Jean la chance. Lorsqu'elle le rencontre, elle avait presque tout perdu. Cette pochette dans son accord au costume du jeune homme peut, à cet égard, symboliser la nature de leur relation (fig. 42). En effet, la pochette de Jackie contient ce qui lui permet de jouer, à savoir l'argent.

Les personnages passent la soirée et la nuit ensemble. La guêpière de Jackie, à l'opposé de celle de Lola, est blanche. Après cette nuit d'étreinte, elle annonce à Jean son départ de Nice pour Paris dans la journée. Jackie ne rentrera pas et préférera rejoindre Jean à la plage pour lui proposer de jouer une dernière fois. Il refuse puis finit par la rejoindre. La scène de la plage se clôt sur Jean remettant sa chemise blanche. Le plan suivant se compose d'un mouvement de caméra partant de la roulette pour cadrer Jackie, toujours en tailleur blanc. La caméra suit ses mouvements puis Jean apparaîtra dans son costume noir à l'arrière-plan. En ne nous montrant pas Jean remettre sa veste, en le laissant apparaître un instant dans la couleur de Jackie, Jacques Demy nous indique discrètement qu'en décidant de la rejoindre, il glisse aussi vers sa couleur. Après une deuxième victoire, Jackie propose qu'ils se rendent à Monte-Carlo, y louer une suite d'hôtel et jouer à la roulette. Jean accepte. Avant de partir, elle l'entraîne faire les boutiques. Jackie lui fait acheter un costume blanc et choisit trois robes dont l'une noire à plumes blanches. Les deux personnages échangent leur couleur. Jackie et Jean s'accordent successivement à l'image par le blanc puis par le noir (fig. 43, 44). En lui proposant d'essayer un costume blanc, Jackie fait entrer Jean dans sa couleur pour se fondre ensuite dans la sienne en défilant dans une robe noire :

[...] par cette contamination d'une couleur par l'autre, cet abandon même de "leur" couleur au profit de celle de l'autre, Demy nous dit mieux qu'avec des mots comment, un bref instant, nos deux personnages acceptent d'aller l'un vers l'autre, en abdiquant un peu d'eux-mêmes pour mieux s'enrichir de cette force commune⁶⁵.

65 Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, op.cit., p. 154-155.

Au volant d'une voiture blanche, les deux personnages prennent la route en direction de Monte-Carlo. Jean porte un pull gris clair qui jure avec son noir habituel et dont la clarté renvoie à Jackie. Plus tard, dans la chambre d'hôtel, Jean porte son costume blanc tandis que Jackie enfle la robe noire à plumes blanches conformément au choix de Jean. Chacun porte la couleur de l'autre (fig. 45). Paradoxalement, cet échange de couleur, en dehors des murs des deux boutiques, s'accompagne d'une dispute entre les deux personnages, au cours de laquelle Jean lève la main sur Jackie pour ensuite s'excuser en la prenant dans ses bras. Cette dispute qui a lieu alors que les deux personnages ont échangé et partagé leurs couleurs souligne la difficulté qu'ils ont à s'unir. Cela intensifie le fait qu'ils n'ont pas les mêmes attentes et qu'ils n'éprouvent pas les mêmes sentiments.

De retour à Nice, Jackie porte sur le chemin qui mène à l'hôtel des Mimosas, une robe blanche à motifs floraux noirs. Camille Taboulay⁶⁶, dans son ouvrage, insiste sur l'une des fleurs qui composent cette robe. L'une de celles qui dominent toutes les autres, située à l'endroit du sexe de la jeune femme. Ce motif floral vient symboliser et mettre en évidence le sexe féminin. Jean porte son pull gris, qu'il retire au moment où il réalise que Jackie lui a pris de l'argent. Serait-ce sa déception qui le pousse à remettre son costume noir ? De notre point de vue, c'est ce que nous pensons. De plus, Jackie, dans la même robe, noue autour de son cou un foulard blanc (fig. 46, 47). On voit bien ici que les deux personnages retournent vers la couleur qui les caractérisait au départ. Ces changements de costumes ne sont pas uniquement relatifs à une volonté de modifier l'apparence des personnages. Ils se font en fonction de ce que Jean et Jackie vivent ou éprouvent. Ils apparaissent dans différentes tenues et « jouent » — d'une certaine manière — avec les couleurs en les échangeant. Ce mouvement des couleurs et des costumes souligne à cet égard le caractère instable de leur relation.

Plus tard, dans les rues de Nice, Jean est habillé de noir aux côtés de Jackie. Les motifs floraux de sa robe s'accordent à la couleur du costume. Et la fleur retenue, de la même manière que la pochette, symbolise la nature de leur relation et vient signifier le désir (fig. 48). Ce ne sont pas des sentiments amoureux qui animent Jackie. Pour elle, Jean n'est qu'une aventure. Ce motif floral met ainsi en évidence le deuxième lien des personnages, à savoir le sexe.

66 Camille Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, op.cit., p. 39-40.

Le lendemain matin, le jeune homme demande à Jackie de rentrer avec lui. Elle refuse. Il déclare qu'il l'aime, ce à quoi Jackie répond : « *Oui je sais Jean.* » Lorsqu'il lui retourne la question, dans sa guêpière noire recouverte d'une robe de chambre noire, elle répond : « *Oui Jean, mais pas de la même façon.* » Jackie sait que son amour pour le jeu ne laissera jamais de place à un homme. Jean s'en va, lorsqu'il revient Jackie a disparu. Il court à sa recherche. Il la retrouve au casino, dans son tailleur blanc et lui annonce son départ. Jean part, Jackie le rattrape en criant « *Jean !* » avant de se jeter dans ses bras. À propos de la fin de *La Baie des anges*, Jean-Pierre Berthomé note :

Les grands pans de murs blancs nous évoquaient Bresson ; c'est bien plus Minnelli qui guide ici Demy, et son obsédante inscription des mouvements du cœur humain dans l'évolution des décors qu'il se donne. Lorsqu'à la fin l'appareil abandonnera Jackie et Jean dans l'encadrement de l'entrée du casino, ce sera à la frontière de l'ombre et de la lumière, accrochés l'un à l'autre, incertains encore du côté où ils vont basculer — ensemble⁶⁷.

Après avoir échangé, partagé et porté la couleur de l'autre, les deux personnages réapparaissent dans ce dernier plan dans les tenues qu'ils portaient lors de leur rencontre. Ils retournent vers leur couleur. Les deux personnages ne quittent pas le casino en étant unis par une seule et même couleur. La situation, prête à se répéter, se trouve appuyée par la fin ouverte du film et laisse supposer que cette instabilité est vouée à perdurer (fig. 49).

Avec Frankie, la Lola de Nantes accepte seulement de se livrer à une aventure. Déterminée à attendre Michel, il est hors de question pour elle d'envisager une autre relation amoureuse : « *On aime qu'une fois pour moi c'est déjà fait* » dit-elle à l'une des danseuses lorsque cette dernière lui demande si elle aime Frankie. Le jeune marin américain doit quitter Nantes pour Cherbourg avant de rentrer aux États-Unis. Lola compte également quitter la ville, et ne peut se résoudre à abandonner son attente du retour de Michel. De plus, Frankie lui rappelle le souvenir de leur rencontre. Lui rappelant son grand amour, et l'empêchant donc de l'oublier, il n'est pas étonnant que Lola s'harmonise physiquement à Frankie. Le blanc porté par ce dernier n'a ici rien avoir avec le blanc de l'amour incandescent — sauf si nous songeons au souvenir de Lola, et que nous considérons le jeune Frankie comme une sorte de double de Michel. Car ce n'est pas seulement le blanc — et donc une couleur — qui permet à

67 Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, op.cit., p. 155.

nos deux personnages d'apparaître en accord à l'image, mais surtout le vêtement en lui-même. D'abord vêtue d'une guêpière noire à l'Eldorado qui s'oppose au blanc du costume de marin, la jeune femme, dans son appartement va, suite à un moment d'étreinte, adopter le blanc de Frankie jusqu'à porter sa chemise et son étole. Leur relation fonctionne et les deux personnages s'entendent parce qu'il n'est pas question d'amour. Si Frankie rappelle Michel à Lola, il n'est pas Michel. Le couple Frankie/Lola apparaît à plusieurs reprises vêtu quasiment de la même manière. Le blanc du vêtement d'une part, mais également le noir d'une étole de marin pour l'un et d'un boa pour l'autre. Cette liaison des deux personnages par l'intermédiaire des couleurs et des vêtements permet de matérialiser leur entente, mais également de rattacher Lola au Michel du passé, le Michel déguisé en marin américain (fig. 50 à 53).

À cet égard, la petite Cécile vit ses premiers émois amoureux avec Frankie lors de la séquence de la fête foraine et rappelle l'expérience de la jeune Lola du passé et sa rencontre avec Michel. La petite Cécile porte du début à la fin du film la même robe. Celle-ci est blanche et recouverte de motifs floraux qui nous apparaissent comme un camaïeu de gris. S'il semble difficile d'établir un rapport précis entre son costume et celui de Frankie comme il est possible de le faire pour les autres couples de personnages, nous nous contenterons de relever le fait que cette robe a une portée symbolique qui tend à définir son personnage. En effet, les motifs floraux présents sur son costume permettent de souligner non seulement la jeunesse du personnage, mais peuvent également renvoyer à des thèmes comme l'insouciance, la virginité et la féminité. La petite Cécile vit avec Frankie sa première expérience amoureuse et découvre la beauté (si ce n'est la magie) des premiers sentiments ressentis. Par sa jeunesse, cette dernière ignore encore la violence dont peuvent se doter les sentiments amoureux et les conflits qui en découlent lorsqu'ils ne sont pas ou plus réciproques. Elle est donc entre le blanc et le noir.

Michel, Lola et Jackie sont les trois personnages de notre corpus qui portent le plus souvent le blanc. Et ce n'est pas un hasard. *Lola* s'ouvre sur le personnage de Michel, intégralement vêtu de blanc, même sa voiture est blanche. Lola est également toujours en blanc, à l'exception de sa guêpière noire et de son manteau qui apparaît plus comme une nuance de gris qu'un blanc affirmé dans *Lola*. Ce n'est pas étonnant pour ce couple dont

l'histoire semble beaucoup trop belle pour être réelle. Combien de probabilités pour que l'homme que l'on aime réapparaisse comme un miracle après sept ans d'attente ? Nous n'en excluons pas les possibilités et nous savons que le hasard peut réserver beaucoup de surprises, seulement nous devons en souligner la rareté. Surtout lorsque l'on sait que le couple en question finira par se déchirer. Michel apparaît à plusieurs reprises dans *Lola*, comme un fantôme. On l'aperçoit, intégralement vêtu de blanc, attablé au fond du bar où Roland se rend lors de sa soirée avec Lola pour acheter des cigarettes. On le voit également passer en voiture dans les rues de Nantes, devant l'Eldorado. Michel est de retour à Nantes, et même si sa mère est persuadée de l'avoir vu et d'en avoir pressenti le retour, personne, excepté le spectateur ne semble le voir. Dans l'une des dernières scènes du film, Lola dit au revoir aux danseuses de l'Eldorado. Michel surgit alors, comme un miracle entre les murs du cabaret. Lola lâche sa valise pour courir dans ses bras et présenter à Yvon, son père. Le couple Lola/Michel est tout de blanc vêtu. Grâce à leurs vêtements blancs, ils ne font plus qu'un. Cette union par le blanc, appuyée par l'irréalité de la scène, qui est presque de l'ordre du spectacle, relève ici de la conception de l'amour idéal (fig. 54 à 56). Celui qui résiste au temps, à l'attente et que rien ne peut perturber. Les corps de Lola et Michel se fondent ensemble dans le blanc. À cet égard, dans *Peau d'âne*, le prince et la princesse se retrouveront ensemble, unis par le blanc dans une séquence de rêve.

Dans son étude sur le cinéma de Jacques Demy, Anne E. Duggan note au sujet du personnage de Roland que

[d]ans *Lola*, il est le plus faible des personnages masculins, incapable de gagner la main de Lola, ni même son lit. Bien qu'il semble avoir "réussi" dans *Les Parapluies*, il se distingue du Michel de *Lola* par une présence moins imposante et une allure mélancolique, rendues explicites par ses voitures et ses costumes noirs, alors que Michel est associé à la couleur blanche⁶⁸.

Celui-ci « ne répond jamais aux attentes, sauf aux yeux de femmes plus âgées comme Mme Desnoyers et Mme Émery⁶⁹. » L'« attirance » de ces deux femmes à l'égard de Roland est elle aussi rendue sensible par l'intermédiaire du choix des couleurs de costumes. Notre attention va tout d'abord se focaliser sur le personnage de Mme Desnoyers. Nous reviendrons sur le cas de Mme Émery plus tard, lorsque nous aborderons les couleurs des costumes des

68 Anne E. Duggan, *Enchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy*, op.cit., p. 54.

69 *Ibid.*, p. 49.

Parapluies de Cherbourg. Nous savons que Mme Desnoyers est veuve, son mari est décédé pendant la guerre. De plus, nous savons également qu'elle cache la vérité concernant l'identité du père de la petite Cécile. En effet, Mme Desnoyers a eu un enfant avec le frère de son mari, son beau-frère l'Oncle Aimé. La jeune Cécile ignore que son oncle de Cherbourg est en réalité son père.

Roland et Mme Desnoyers se rencontrent — nous l'avons déjà dit — par hasard dans une librairie. Lieu dans lequel, Roland se proposera de prêter à la petite Cécile son dictionnaire d'anglais. Dans cette scène, le costume sombre de Roland est éclairé par la lumière présente dans la librairie. Son costume nous apparaît alors comme plus proche d'une nuance de gris (foncé) que du noir. Mme Desnoyers, elle, porte une robe à motifs qui, à l'image, se révèlent blancs et gris. Celle-ci porte également un chapeau à voilette noir ainsi que des gants longs de la même couleur. Les accessoires noirs et le gris de la robe de Mme Desnoyers participent à faire ressortir le blanc de son vêtement. Sa tenue nous apparaît donc comme claire, à cet égard la robe et le costume sombre de Roland sont contrastés. Cependant, les deux personnages ne s'opposent pas totalement puisque la clarté de la robe associée au noir des accessoires permet de créer un équilibre avec le gris du costume de Roland. S'il semble difficile d'aller plus loin dans l'analyse par rapport aux vêtements que les personnages portent dans cette scène, nous allons voir comment les choses vont se préciser et évoluer au fil de leurs rencontres. Aussi, dans cette scène, à plusieurs reprises, le regard de Mme Desnoyers adressé à Roland affiche l'attirance qu'elle éprouve à son égard. Celui-ci est appuyé lorsqu'elle remet en place son chapeau. Ce geste, de l'ordre du réflexe, est symptomatique du fait que Roland l'intimide. Elle est séduite et le corps s'exprime (fig. 57, 58).

Plus tard, Roland se rend dans l'appartement de Mme Desnoyers pour donner à la petite Cécile son dictionnaire d'anglais. Roland, toujours vêtu de son même costume rejoint Mme Desnoyers qui porte toujours la même robe. Cependant, un « détail » interpelle notre regard. Elle porte également sur ses épaules un épais châle gris qui tend vers le noir. Ce châle permet d'établir un lien de couleur entre les deux personnages. Comme si, par ce châle, Mme Desnoyers dévoilait (visuellement) son désir d'entrer dans l'univers de Roland. À plusieurs reprises, Mme Desnoyers et Roland apparaissent comme accordés dans le cadre. Dans cette scène, elle tente de faire connaissance avec le jeune homme. Au début, lorsque les

deux personnages partagent un verre, la lumière les éclaire. Les vêtements sont lumineux. Et le châle de Mme Desnoyers est moins sombre. Les choses deviennent de plus en plus perceptibles à mesure que la scène se déroule. Lorsque Roland s'apprête à quitter l'appartement, il y a moins de lumière. On perçoit alors l'accord qui semble s'établir entre les deux personnages (fig. 59 à 61). Ce désir de Mme Desnoyers de se rapprocher de Roland transparait dans ses propos : « *Il faut revenir nous voir Monsieur Cassard. Voulez-vous dîner avec nous samedi par exemple ?* » De plus, Jacques Demy joue avec l'identité de Mme Desnoyers. La petite Cécile montre à Roland une photo qui dévoile que sa mère était danseuse. Cela renvoie bien entendu au personnage de Lola. Mais aussi au personnage d'Agnès, la jeune danseuse des *Dames du bois de Boulogne* (Robert Bresson, 1945) également interprété par Elina Labourdette, à qui Jacques Demy rend hommage.

Mme Desnoyers convie Roland à venir dîner le soir de l'anniversaire de Cécile. Au moment du repas, qui marque la troisième apparition de ce couple de personnages, cette dernière porte une robe absolument noire. Du gris foncé, elle est entrée dans le noir de Roland. Ils s'accordent. Mme Desnoyers ne cessera de le confirmer, tout le long du repas, avec des phrases adressées à Roland. D'ailleurs, les premiers mots prononcés suffisent à prouver que le jeune homme l'a séduite : « *Nous nous connaissons à peine et notre premier dîner est un dîner d'adieu... Mais pourquoi partez-vous ?* »

La petite Cécile, entre les deux, écoute et participe à la conversation. Elle pose des questions, parle de son marin américain et fume sa première cigarette. La jeune fille aperçoit sur la veste de Roland un bouton en train de se décrocher. Elle lui propose alors de le repriser. Roland va donc — à ce moment-là — retirer sa veste pour la donner à Cécile. Il quitte le noir pour apparaître en chemise blanche. Il entre en contraste avec le noir de la robe de Mme Desnoyers. Cécile va quitter la pièce pour ne revenir que lors du moment des aux revoirs. Le couple Mme Desnoyers/Roland se retrouve seul. Et Mme Desnoyers lui dit alors : « *Si vous saviez comme il est difficile pour une femme seule d'élever un enfant.* » Elle évoque par la suite son passé et confie à Roland que « *c'est un mari comme [lui] qu'il [lui] aurait fallu* ». Elle exprime explicitement son attirance à l'égard du jeune homme. La petite Cécile va interrompre la conversation en rapportant la veste de Roland. Ce dernier la remet et annonce qu'il est temps pour lui de les quitter. Mme Desnoyers, de nouveau accordée à

Roland, déclare, avant de lui dire adieu : « *Nous allons nous retrouver bien seules* » (fig. 62 à 65).

Roland, qui n'avait sûrement pas prévu de revoir Mme Desnoyers, se voit obligé de le faire lorsqu'il croise dans la rue, par hasard, une amie de la jeune Cécile. Cette dernière lui apprend que la jeune fille est partie à Cherbourg rejoindre son oncle. Roland se rend une dernière fois à l'appartement. Mme Desnoyers porte un tailleur blanc. Elle lui annonce qu'elle s'en va rejoindre sa fille partie quasiment sans prévenir. Elle confie à Roland : « *Si vous saviez dans quelle horrible situation je me trouve. Mon beau-frère Aimé est le père de la petite. [...] Je ne voulais pas que Cécile l'apprenne. [...] Je n'ai pas vu Aimé depuis dix ans, et depuis dix ans il me harcèle de lettres. J'hésite. Je pars immédiatement pour Cherbourg.* » Mme Desnoyers en partant va rejoindre son ancien amant. Elle porte là le blanc « de l'idéal poursuivi », « du rêve » et de « l'amour incandescent ». Elle hésite à retourner vers son passé. La jeune Cécile qui a participé à désunir visuellement le couple Mme Desnoyers/Roland par l'intermédiaire des costumes lors de la scène du dîner, pousse inconsciemment sa mère à retourner vers l'amour ancien. Et Mme Desnoyers quitte la couleur de Roland (fig. 66).

Chapitre IV. Corps unis, corps désunis par une pluie de couleurs (*Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort*)

Comme dans *Lola*, *La Baie des anges* et *Model Shop*, les personnages des *Parapluies de Cherbourg* et des *Demoiselles de Rochefort* s'unissent ou se désunissent par les couleurs de leurs costumes. Cependant, l'emploi des *tons* et des *qualités* qui les caractérisent justifie la nécessité d'analyser ces deux œuvres dans un chapitre en particulier.

En effet, à la palette terne et réduite des costumes de *Model Shop* s'opposent les palettes larges et flamboyantes de ceux des *Parapluies de Cherbourg* et des *Demoiselles de Rochefort*. Les possibilités d'accords et de désaccords des costumes se multiplient. De plus, par l'intermédiaire d'un emploi irréaliste des couleurs, le cinéaste va plus loin dans l'expression de son regard porté sur le réel. Les univers extrêmement colorés des deux œuvres diffèrent de ce que l'on peut observer dans le monde tel qu'il existe sous nos yeux.

À l'instar des couleurs des mélodrames de Douglas Sirk ou des comédies musicales de Vincente Minnelli, celles des deux films de Jacques Demy expriment et révèlent les sentiments des personnages ou bien créent des univers auxquels ces derniers se rattachent intimement. Ainsi, à travers son emploi irréaliste, la couleur interroge le réel et renvoie aux rapports humains à travers sa fonction démonstrative des sentiments et des relations. De plus, la large gamme de couleurs, qui compose les costumes des personnages des *Parapluies* et des *Demoiselles*, permet de donner encore plus d'importance aux détails. Les costumes des personnages n'oscillent pas seulement entre le noir et le blanc, le clair et l'obscur et les nuances de gris. Ils sont de couleurs multiples et différentes. Ainsi, plusieurs couleurs entrent en jeu pour caractériser les différents personnages et établir différents liens entre eux.

Beaucoup de choses peuvent être dites au sujet de la fonction opérée par la couleur des costumes dans ces deux films. Aussi, les palettes des *Parapluies* et des *Demoiselles* se rattachent chacune à un genre et à un univers en particulier, en cela elles sont différentes. Les possibilités et les questions soulevées par les couleurs des costumes ne sont pas les mêmes. Chaque palette évolue en fonction d'un récit et de personnages qui lui sont propres. Le traitement proposé diffère. En cela, les deux œuvres seront analysées séparément afin de mieux en faire ressortir les spécificités esthétiques relatives à l'emploi et à la fonction des couleurs des costumes des différents couples de personnages.

IV. *Les Parapluies de Cherbourg* : s'unir, renoncer, se résigner avec les couleurs

Précédemment, nous avons tenté de mettre en évidence la manière dont les couleurs des vêtements de Mme Desnoyers pouvaient s'accorder ou se désaccorder avec la tenue de Roland en fonction de ses espoirs et désirs. Par-delà, nous avons également tenté de souligner le fait que Mme Desnoyers est séduite par Roland. Intéressons-nous désormais au cas de Mme Émery dans *Les Parapluies de Cherbourg*.

Mme Émery fait face à des difficultés financières et la relation amoureuse de Geneviève et Guy ne l'enchantent guère. Lorsque Geneviève lui soumet son envie (son rêve) de se marier avec Guy, sa mère lui répond qu'il n'en est pas question avant d'ajouter : « *D'abord a-t-il un métier ? Est-ce qu'il peut te faire vivre ? Élever tes enfants ?* » Ce à quoi Geneviève répond qu'« *il n'est pas riche* ». Mme Émery déclare alors : « *Ce n'est pas lui qui paiera mes impôts* ». Mme Émery décide donc de vendre l'un de ses bijoux⁷⁰ Lors de leur rencontre avec Roland dans la bijouterie, le jeune homme porte — encore une fois — du noir (également la couleur de sa voiture). Mr Dubourg, le bijoutier, est vêtu, lui, d'un costume gris. Geneviève porte un manteau blanc (blanc crème/cassé) tandis que Mme Émery est habillée de jaune. Geneviève s'oppose à Roland en terme de couleur, dans cette séquence. Elle porte du blanc, lui du noir.

En revanche, Mme Émery, de par ses accessoires, s'accorde à Roland par une teinte. Tout d'abord, son chapeau noir, qui peut évoquer le désir de paraître distinguée et par-delà d'appartenir à la bourgeoisie, entre en résonance avec le costume de Roland. Ses gants longs et sa pochette noire ont la même fonction. La pochette rappelle celle de Jackie dans son lien au costume de Jean. Et les problèmes financiers auxquels fait face Mme Émery seront résolus par Roland. Le jeune homme, séduit par la beauté de Geneviève, va proposer son aide. D'emblée les couleurs annoncent ce qui va se produire. S'il faut déjà avoir vu le film et connaître l'histoire pour s'en apercevoir, celles-ci viennent signifier un lien entre Mme Émery et Roland et une rupture entre Geneviève et ce dernier (fig. 67). La scène du repas des rois appuie et renforce cette idée⁷¹.

70 Nous pouvons faire un lien entre ce bijou et *Madame de...* de Max Ophuls (1953). Le bijou de Mme Émery est — avec l'appel pour la guerre d'Algérie — un élément perturbateur du récit des *Parapluies de Cherbourg*. La rencontre avec Roland Cassard va participer à séparer le couple formé par Guy et Geneviève pour qui « rien ne serait probablement arrivé sans ce bijou... » (phrase extraite de l'un des cartons de *Madame de...*).

Cette scène se situe dans le récit après le départ de Guy et l'annonce de la grossesse de Geneviève à sa mère. Roland a été invité par Mme Émery. Autour de la table, Roland et Geneviève se font face, Mme Émery est au centre, entre les deux. Ici, la mère domine la scène. De plus les costumes fonctionnent de la même manière que dans celle de la bijouterie. Les liens évoqués précédemment quant aux relations des personnages sont d'autant plus affirmés. Geneviève porte une robe rose foncé qui tend vers le rouge. Roland porte toujours son costume noir. Rien ne semble donc unir le couple Roland/Geneviève. En revanche, Mme Émery, vêtue d'une robe noire et d'un châle rose fait le lien. Placée entre les deux personnages et habillée des deux couleurs majoritaires que ces derniers portent, elle les relie (fig. 68). Cette scène rend compte de la manière dont Mme Émery tente de pousser Geneviève dans les bras de Roland. Lorsque Geneviève quitte la pièce pour aller se coucher, la séquence se prolonge sur la demande en mariage du jeune homme et les souvenirs de son passé à Nantes, qui nous ramène directement au souvenir du personnage de Lola.

Geneviève et Roland rencontrent des difficultés à s'harmoniser parfaitement par les couleurs. En plus des deux apparitions des deux personnages — que nous avons décrites au début de ce chapitre — ils apparaissent par la suite deux fois ensemble. Tout d'abord lors d'une balade sur le port, qui rappelle et entre en contraste avec celle, pleine de promesses, d'amour et d'avenir, effectuée par Guy et Geneviève suite à leur sortie au théâtre. Durant cette balade nocturne — située dans la première partie du film — Guy et Geneviève chantaient leur avenir et les enfants qu'ils auront. Ici, Geneviève est enceinte de Guy et vient d'accepter la main de Roland. Elle marche aux côtés de ce dernier vêtue d'une robe bleue à motifs floraux qui vient symboliser l'attente de l'enfant de Guy. Elle est recouverte d'un manteau blanc qui rappelle celui qu'elle portait lors de sa rencontre avec Roland dans la bijouterie. Le blanc ici, associé à sa robe évoque le passé et son amour pour Guy. Geneviève n'épouse pas Roland par amour. Si elle accepte sa demande c'est pour éviter d'être mal vue par la société en élevant son enfant seule. Et également parce que ce dernier lui garantit un avenir financier stable. Les deux personnages s'harmonisent cependant par le blanc dans cette scène. Et Roland porte une chemise d'un bleu très pâle. Il veut rentrer dans l'univers de Geneviève. Il s'empare de la couleur de Guy, il prend littéralement sa place (fig. 69). Et cela est appuyé par les mots qu'il prononce au sujet de l'enfant qu'attend Geneviève : « *nous élèverons cet enfant ensemble, il*

71 Nous reviendrons sur ces deux scènes dans la partie suivante en mettant ainsi en lien personnages, costumes et décors.

sera notre enfant. » Ce à quoi Geneviève ne répond rien. Cette union forcée, résultat de l'incapacité de Geneviève à attendre Guy en refusant de lutter contre les désirs de sa mère se trouve de nouveau prouvée lors de la scène du mariage. Le blanc de la robe de mariée s'oppose au noir du costume de Roland. Mais cette opposition n'a ici rien d'exceptionnel puisque nombreux sont les mariés à porter ces couleurs. Il s'agit-là d'une configuration classique du mariage. Ce qui en revanche est à souligner, même si cela n'a rien à voir avec les costumes portés, c'est le fait que Roland enfile lui-même l'alliance à son doigt. Ce que Jacques Demy nous montre là, c'est le caractère univoque de cette union dont l'amour ne sera jamais réciproque.

Le couple Guy/Geneviève apparaît ensemble cinq fois dans le film. Lors de chacune de leurs apparitions, les couleurs de leurs costumes les unissent indéniablement. Si Geneviève porte régulièrement du rose et Guy du bleu, il ne faut pas tomber dans les stéréotypes véhiculés par ces deux couleurs : le bleu des garçons et le rose des filles. Jacqueline Moreau — la costumière, fidèle collaboratrice de Jacques Demy — dit au sujet des couleurs des *Parapluies de Cherbourg* :

L'idée n'était pas de faire rose pour les filles, bleu pour les garçons, je suis contre cela ! Mais, effectivement, les personnages suivent une évolution. Geneviève commence en rose pâle, jaune pâle, puis, elle porte un manteau plus orangé et passe ensuite dans les robes de grossesse. À ce moment-là, elle est davantage habillée dans les tons bleus⁷².

Plus la première partie « Le départ⁷³ » se déroule, plus le couple Guy/Geneviève s'harmonise visuellement par le bleu. Pour le dire autrement, plus le départ de Guy approche, et plus Geneviève entre dans la couleur de Guy. Pour réapparaître ensuite dans les couleurs les plus sombres (brun, marron, noir) au sein de la dernière partie « Le retour » et de la dernière séquence du film — mais nous y reviendrons. Dès leur première apparition ensemble à l'image, nos personnages s'accordent. Ils s'unissent par des détails, des couleurs qui se font écho d'un costume à l'autre. Le pull bleu foncé à motifs bleu ciel, jaune pâle et marron de

72 Priska Morrissey, « Petits bérets et jupes qui volent. Un entretien avec Jacqueline Moreau et Agnès Evein », dans *Le Costume*, dir. Christian Viviani, *CinémAction*, Paris, Corlet, 2012, p. 152.

73 Rappelons que *Les Parapluies de Cherbourg* se divisent en trois parties distinctes : « Le départ », « L'absence », « Le retour ». La première partie dure 39 minutes et 21 secondes, la deuxième 23 minutes et 50 secondes, et enfin la troisième 23 minutes et 33 secondes. Les durées mentionnées ici sont tirées de l'ouvrage de Patrice Guillamaud (*Les Parapluies de Cherbourg*, Liège, Céfal, coll. « Analyse de film », *op.cit.*, p. 103, p. 108 et p. 113.)

Guy rejoint le gilet jaune pâle de Geneviève, mais également sa jupe à motifs (carreaux, rayures) composée de couleurs similaires. De plus, dans ses cheveux blonds, Geneviève porte un nœud noir qui permet de créer un équilibre avec le brun/noir des cheveux de Guy.

Lors de la deuxième apparition du couple qui donne suite au rendez-vous qu'ils s'étaient fixés devant le théâtre dans la scène que nous venons de décrire, c'est le rose qui domine. Dans cette séquence, les deux personnages apparaissent une nouvelle fois unis par leurs costumes et de manière bien plus affirmée que lors de leur première apparition. La robe rose saumoné et le manteau rose de Geneviève sont rappelés par le col de la chemise rose pâle de Guy. Le trench beige de Guy s'accorde avec la pochette beige pailleté et le nœud doré des cheveux de Geneviève. Le costume bleu nuit de Guy se compose de rayures et nous avons du mal à distinguer la couleur de ces dernières. Elles ont l'air d'être blanches, mais semblent tendre vers le rose. Sans doute cela est dû au col rose de sa chemise qui permet de colorer, par des jeux de lumière, le blanc. Nous reviendrons en détails, dans le chapitre qui va suivre, sur l'analyse de certains plans qui figurent dans cette scène. Mais nous pouvons d'ores et déjà dire à quel point le couple Guy/Geneviève s'unit à l'image. D'autant plus que la lumière bleuâtre de la nuit dans laquelle ils déambulent et se fondent, participe à faire ressortir les personnages et les mettre en valeur.

La troisième rencontre du couple, marque l'annonce du départ de Guy pour la guerre d'Algérie. Dans cette séquence, Geneviève désobéit à Mme Émery pour le rejoindre. Si Geneviève portait déjà une robe bleue sous son manteau blanc dans la bijouterie, c'est à partir de cette séquence qu'elle s'unit véritablement au bleu de Guy. Ils portent le bleu ensemble. Alors que Guy porte de nouveau le pull à motifs qu'il avait lors de leur première apparition et qu'il est d'ailleurs habillé exactement de la même manière, Geneviève porte une nouvelle tenue. Elle est vêtue, sous son trench beige (qui rappelle celui de Guy lors de leur deuxième apparition) d'une robe bleu clair qui renvoie aux différents bleus présents sur le costume de Guy. De plus, un accessoire vient affirmer l'amour de Geneviève et son désir d'entrer plus que jamais dans l'univers de Guy. Il s'agit d'un foulard bleu qu'elle tient à la main. Pourquoi tenir un foulard à la main ? Le fait qu'il ne soit pas porté autour du cou permet de démontrer la volonté de Jacques Demy de signifier par la couleur l'amour des deux personnages. Plus qu'un foulard, c'est une couleur que Geneviève tient dans ses mains. La fonction de lien opérée par celui-ci est d'autant plus frappante lors de la scène du départ (quatrième apparition

du couple), sur le quai de la gare. Nous reviendrons également avec plus de précisions sur cette scène dans notre prochain chapitre, car il est important de penser ensemble tous les éléments (cadrage, corps, décors, mouvement et couleurs) qui composent la scène. Contentons-nous ici de relever que lors de ces adieux qui closent la première partie du film, le couple Guy/Geneviève est encore une fois parfaitement uni à l'image. Le trench beige de Geneviève est directement rappelé par celui que Guy tient avec sa valise grise métallisé à la main. Et ce même foulard bleu permet de créer un lien véritablement sensible entre les deux personnages. Ce bleu, encore une fois tenu à la main par Geneviève, renvoie directement au col de la chemise de Guy qui apparaît sous son costume marron. Le couple est à cet égard équilibré et parfaitement uni par la couleur.

Lorsque Geneviève, mariée à Roland Cassard, revient à Cherbourg cinq ans après son départ⁷⁴ pour s'arrêter dans la station-service de Guy, elle est coiffée d'une choucroute et porte un manteau de vison marron. Guy est habillé de son pantalon de travail bleu ciel et d'une veste noire. Il porte toujours sa couleur, son bleu, dissimulé sous sa veste. L'ancien couple formé par Guy et Geneviève, lors de cette cinquième et dernière apparition à l'image s'unit à nouveau par la couleur. Mais cela n'a rien à voir avec les accords que nous avons tenté de décrire précédemment. Quand les corps sont cadrés de manière serrée, coupés à la taille ou bien à la poitrine, le bleu du pantalon de Guy disparaît de l'image pour laisser apparaître les couleurs sombres qui les unissent. En effet, les deux corps s'accordent ici — à la différence des quatre autres apparitions du couple — par des couleurs sombres, ternes et tristes : une dominance de noir et de marron. Cela se lie à une certaine idée de la perte. Geneviève justifie le port de la couleur noire de sa robe que recouvre son manteau par le décès de sa mère. Geneviève est en deuil. Mais ces couleurs sombres renvoient également à cette histoire d'amour éteinte à cause d'une attente rompue. Elles contiennent un caractère mélancolique et nostalgique. Cependant, nous savons que Geneviève et Guy s'aiment encore et s'aimeront toujours. Le marron du cuir de la sacoche de Guy rappelle le marron du manteau de vison. Et le bandeau noir des cheveux de Geneviève fait écho aux cheveux bruns de Guy, mais également à sa veste. Cependant il est trop tard et les choses de la vie ont séparé les deux

74 Geneviève quitte Cherbourg peu après son mariage avec Roland Cassard en 1958, elle revient en 1963. Le temps et plus particulièrement son écoulement tient une place capitale dans *Les Parapluies de Cherbourg*. En plus d'être structuré en parties, le film se divise également en mois et en années de novembre 1957 à décembre 1963.

amoureux. S'aimer ne suffit plus. Guy et Geneviève ont construit leur vie respective avec quelqu'un d'autre. Guy refuse de voir sa fille, Françoise, restée dans la voiture noire de Geneviève. De plus, si les deux personnages s'accordent par ces couleurs sombres, il faut cependant noter que les costumes en eux-mêmes, au-delà de leur couleur marquent paradoxalement une rupture entre les deux corps des personnages. Le costume de Guy et celui de Geneviève s'opposent par la distinction de classes sociales qu'ils révèlent. Geneviève s'est embourgeoisée en épousant Roland, tandis que Guy est resté « prolétaire » en construisant la station-service de ses rêves. Si Guy a su rester le même, Geneviève en revanche a changé. Et à cet égard, Jacqueline Moreau explique :

[...] à la fin, quand elle [Geneviève] le [Guy] retrouve à la station-service, nous voulions vraiment casser l'image du personnage, apporter une rupture. Ce que nous lui avons refusé tout au long du film, à savoir la fameuse choucroute qui était alors à la mode, nous le lui avons accordé à la fin. Mais comme elle était quand même devenue la femme d'un riche bijoutier, je lui avais loué un manteau de vison. C'était devenu "Mme Cassard qui circule avec sa petite fille"⁷⁵

Au-delà de la trahison de Geneviève et de ses promesses rompues, ce sont désormais les classes sociales qui viennent séparer d'autant plus Guy et Geneviève (fig. 70 à 75). Guy a choisi de vivre avec Madeleine, la jeune infirmière de sa tante Élise. Cette dernière est secrètement amoureuse de lui depuis le départ, mais le sait éperdument amoureux de Geneviève. Elle ignore s'il voudra d'elle un jour. Guy et Madeleine vont apparaître huit fois ensemble à l'image dans le film. Les couleurs des costumes de la jeune femme ont également un lien avec la nature de ses sentiments pour Guy.

La première fois que Madeleine se montre, elle porte un imperméable vert foncé et un bandeau noir dans les cheveux. Tout d'abord, nous pouvons d'ores et déjà préciser que le vert dans le film renvoie à l'univers de tante Élise, et par extension, à celui de Guy. Nous y reviendrons, mais notons quand même dès maintenant que les deux couleurs dominantes de l'appartement de Guy et tante Élise sont le vert et le bleu. Au premier abord, vêtue de son imperméable vert, c'est dans l'univers de tante Élise que Madeleine semble se fondre. Cependant, il est intéressant de souligner que le vert selon Michel Pastoureau, dans son histoire, est considéré comme une couleur instable : « il représente tout ce qui bouge, change,

75 Priska Morrissey, « Petits bérets et jupes qui volent. Un entretien avec Jacqueline Moreau et Agnès Evein », dans *Le Costume*, dir. Christian Viviani, *op.cit.*, p. 152.

varie. Le vert est la couleur du hasard, du jeu, du destin, du sort, de la chance...⁷⁶ », « il représente la chance, mais aussi la malchance, la fortune, mais aussi l'infortune, l'amour naissant, mais aussi l'amour infidèle, l'immatunité [...], mais aussi la vigueur [...].⁷⁷ ». À cet égard, il n'est donc pas surprenant que Madeleine porte du vert à plusieurs reprises. Si le vert selon les propos de Michel Pastoureau est une couleur instable, nous pouvons soulever là un paradoxe — qui tend à prouver les limites de l'interprétation par la symbolique des couleurs — Madeleine est le personnage le plus stable du film dans son rapport au temps.

Cependant, elle espère un jour recevoir l'amour de Guy. Le vert peut donc ici renvoyer non seulement à l'espérance de Madeleine, mais également au destin de Guy. Cette femme, qui porte le vert, deviendra sa femme. Et il est intéressant de voir l'évolution du choix des couleurs portées par Madeleine. La seconde fois que la jeune femme apparaît dans le film, juste avant le départ de Guy, elle porte un gilet rose pâle, ce rose rappelle celui porté par Geneviève. Le rose de la douceur, de « l'amour innocent ». Jusque-là Guy et Madeleine ne se sont pas encore véritablement unis par les couleurs de leur costume. C'est ce qui leur est extérieur qui tend à rendre la possibilité d'un lien, sensible. Le décor tout d'abord, mais également le personnage de Tante Élise. D'ailleurs, lors de cette deuxième apparition du personnage de Madeleine, Tante Élise porte du mauve et Guy du bleu sous le marron de sa veste. Si le bleu et le rouge des couleurs primaires, mélangés, donnent du violet, il suffit d'ajouter un peu de blanc pour obtenir du mauve. Le rose de Madeleine est le résultat d'un rouge mélangé à du blanc, le bleu de Guy a lui aussi été éclairci par du blanc. Si le rose et le bleu portés par Madeleine et Guy ne sont pas directement le rouge et le bleu des couleurs primaires, nous pouvons quand même insister sur le fait que le violet, et par extension le mauve, se situe entre. À cet égard, nous pouvons risquer la surinterprétation en disant que Tante Élise lie discrètement les deux personnages.

Par la suite, lors du retour de Guy, Madeleine porte non seulement encore son gilet rose, mais aussi un foulard vert (clair et fade) dans ses cheveux. Elle sait, à ce moment-là du film, que Geneviève s'est mariée avec Roland. Elle a donc toutes ses raisons pour espérer plus que jamais la possibilité de s'unir à Guy. Elle conserve donc le rose pour l'associer au vert de la chance et du destin. De plus, celle-ci a délaissé son imperméable vert foncé au profit d'un long manteau brun, qui se rapproche du marron clair que porte Guy. Nous pouvons observer

76 Dominique Simonnet et Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, op.cit., p. 66.

77 *Ibid.*, p. 67.

là un jeu de nuances qui fait que les deux personnages se rapprochent. Cela s'affirme d'autant plus, lorsque Guy, après avoir erré ivre dans les rues de Cherbourg et passé la nuit avec une prostituée, revient sans clés frapper à la porte de son appartement. Madeleine lui ouvre, vêtue d'une chemise bleu indigo, pour s'effondrer dans ses bras en lui annonçant la mort de Tante Élise. La jeune femme emprunte pour la première fois la couleur du jeune homme.

Le marron et le brun, qui figurent parmi les couleurs les plus tristes, vont lors de l'enterrement de Tante Élise unir les deux personnages. C'est la première fois qu'une véritable alliance de couleurs existe dans le film entre Madeleine et Guy qui jusque-là s'étaient rapprochés sans jamais réellement s'unir par la couleur. Cela permet d'appuyer le récit et d'annoncer les événements qui vont suivre. Les deux corps s'unissent dans cette scène par la tristesse, la mort et le désespoir (celui de Guy). La solitude des deux personnages à l'enterrement (à l'exception de la présence d'une femme, qui apparaît au fond du cadre à droite) renforce cette idée. De plus, Madeleine porte sous son manteau une robe indigo. La scène qui va suivre correspond au moment où le couple Guy/Madeleine va se former. Si Madeleine est profondément amoureuse de Guy et que ses sentiments sont sincères, ce dernier, en revanche, semble la percevoir surtout comme celle qui peut l'aider. L'aider à affronter sa tristesse d'une part, et l'aider à oublier Geneviève de l'autre. Dans l'appartement de Guy, toujours vêtus de costumes dans des nuances de marron : du brun du manteau de Madeleine, en passant par le marron clair du pantalon de Guy, au marron jaunâtre de son gilet, la jeune femme s'apprête à partir. Elle range dans sa valise, son gilet rose qu'elle portait peu avant le départ de Guy,

[...] comme pour refouler à tout jamais son sentimentalisme simplet, sa façon de vivre l'amour sans jamais oser d'elle-même le moindre pas vers celui qu'elle aime. Le rose est à la fois le reflet de sa conception douceâtre de l'amour et sa critique : c'est au moment où elle le remballe que Guy lui demande de rester, de l'aider, bientôt de l'épouser. En même temps, en refusant de se déclarer la première, elle évite l'échec, attend qu'enfin Guy s'intéresse à elle, sait à chaque instant la précarité de son amour⁷⁸.

Lorsque Guy lui dit qu'il a besoin d'elle et lui demande de rester pour l'aider, Madeleine lui répond : « *Dis plutôt que tu n'aimes pas la solitude, je ne vois pas en quoi je peux t'être utile, puisque je n'ai aucune influence sur toi* ». Madeleine met alors Guy face à

78 Joël Magny, « En ville, la tragédie », *Cahiers du cinéma*, n° 438, décembre 1990, p. 35-36.

l'indifférence qu'elle ressent de sa part. Ce à quoi Guy répond que « *ce n'est pas vrai* ». Contrairement à Lola qui refuse l'aide proposée par Roland puis George, Madeleine accepte d'aider Guy. Lorsque ce dernier lui demande « *d'essayer malgré tout* » (de l'aider), celle-ci répond : « *je n'hésiterais pas à rester.* » L'amour éprouvé par Madeleine à l'égard de Guy dure depuis si longtemps qu'elle cède à sa demande quand bien même elle sait pertinemment que la sincérité de son amour n'est pas réciproque.

Madeleine est vouée à douter constamment de la réciprocité des sentiments qu'elle ressent. Lors de l'avant-dernière apparition du couple Guy/Madeleine, la fonction opérée par la couleur — si l'on suit l'analyse proposée par Jean-Pierre Berthomé⁷⁹ — tend à montrer que Guy accepte de rentrer dans l'univers de Madeleine. Dans un décor éclatant de orange, Guy rejoint Madeleine, attablée à une terrasse de café et vêtue d'une robe orange à pois mauves et coiffée d'un bandeau orange. Le jeune homme, lui, porte un costume bleu et une chemise rose saumonée. Il entre dans le orange et le mauve de Madeleine de par son bleu et son rose. Cependant, si Guy accepte de rentrer dans l'univers de Madeleine en lui proposant de partager sa vie, c'est parce qu'il voit son avenir avec elle comme la réalisation de son rêve : « *être heureux avec une femme, dans une vie qu'[ils auraient] choisi ensemble.* » Même si Madeleine qualifie cette demande de « bonheur », elle ne peut s'empêcher de douter : est-ce de l'amour ? Cette dernière lui demande s'il ne pense pas toujours à Geneviève et s'il est sûr de l'aimer vraiment. Ce à quoi Guy répond qu'il ne veut plus penser à Geneviève, qu'il a tout oublié et qu'il veut être heureux avec elle. Or, il est possible d'en douter. Ce qui le prouve est le prénom donné à l'enfant qu'ils auront ensemble : François. Et nous savons également que Geneviève rêvait d'appeler leur fille Françoise. Ce que bien sûr, Madeleine ignore. Guy n'a pas oublié, il se résigne : là réside la différence.

Dans la dernière séquence du film, lors de la scène précédant l'arrivée de Geneviève, Madeleine s'apprête à sortir avec leur fils François. Elle porte un gilet bleu très pâle qui tire vers le blanc. Son gilet rejoint le pantalon bleu et la chemise bleue de Guy. Cependant, avant de sortir, Madeleine se couvre d'un manteau vert et met à nouveau un foulard vert dans ses cheveux. Si Madeleine ignore que Geneviève va passer à la station-service, le port de cette couleur peut symboliser à nouveau l'espérance. L'espoir de ne pas perdre Guy. C'est comme si Madeleine, soudainement et inconsciemment, se protégeait de l'approche d'un danger et

79 Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, op.cit., p. 178-179.

avait conscience de la fragilité de leur amour. Et nous savons que le passé ne disparaît jamais totalement, et que certains événements marquants peuvent à tout moment ressurgir (fig. 76 à 84).

IV. *Les Demoiselles de Rochefort* : chassé-croisé des corps colorés

Pour *Les Demoiselles de Rochefort*, Jacques Demy « s'est rapproché » des moyens financiers nécessaires pour réaliser le film dont il a toujours rêvé depuis *Lola*, comme en témoigne son ami et collaborateur Michel Legrand dans un entretien :

[...] Autant ses trois premiers films avaient été tournés de manière économique, autant *Les Demoiselles* bénéficiaient d'un évident confort de production. Les séquences de foule, les mouvements de grue, la présence de Gene Kelly et George Chakiris, la troupe de danseurs de Norman Maen, le tournage en double version (française-anglaise) faisaient que, d'un seul coup, Jacques travaillait à une autre échelle. D'une certaine façon, il se rapprochait des moyens dont il avait toujours rêvé de bénéficier⁸⁰. [...]

Ainsi, il réalise une comédie musicale dans la ville de Rochefort qu'il choisit de repeindre avec son équipe pour le tournage. Contrairement aux cinéastes américains dont Jacques Demy admire les comédies musicales, ce dernier ne tourne pas en studios. Parler de la couleur des *Demoiselles de Rochefort* en ce qu'elle permet de nous dire du couple, semble être un exercice plus difficile que pour les autres films précédemment analysés. Tout d'abord, cette œuvre repose sur l'idée que le couple existe et que les personnes faites pour être ensemble finissent toujours par se trouver ou se retrouver. À cet égard, *Les Demoiselles* véhicule une conception idéale de l'amour et des sentiments amoureux. Cependant, et nous l'avons dit au sein de notre première partie, le genre auquel appartient le film — la comédie musicale — permet de le rattacher incontestablement à l'univers du rêve. Le caractère onirique des *Demoiselles* transparait à la fois par l'intermédiaire des codes de la comédie musicale — l'alternance de passages parlés, chantés et dansés — mais également par l'omniprésence du blanc dont nous avons déjà souligné la signification et l'importance dans le cinéma de Jacques Demy. De plus, ce qui rend l'exercice d'analyse de la couleur des costumes plus difficile tient au fait que les couples qui doivent se former apparaissent rarement ensemble à l'image.

80 Stéphane Lerouge, « Michel Legrand, la moitié de Demy (première partie) », entretien avec Michel Legrand, 2012, dans Matthieu Orléan (dir.), *Le monde enchanté de Jacques Demy*, Paris, La Cinémathèque française et Ciné-Tamaris, 2013, p. 82.

Cependant, nous allons malgré tout tenter de dire quelque chose de la couleur des costumes. Ici, notre attention va se focaliser sur les trois couples dont nous espérons la concrétisation : Solange et Andy, Mme Yvonne et Simon Dame et enfin Delphine et Maxence. Cependant, cette analyse de la couleur ne peut se faire sans prendre en compte la relation des personnages de Delphine et Guillaume Lancien ainsi que celle de Solange et Simon. Enfin, de manière plus anecdotique, nous nous intéresserons également au quatuor formé par les deux jumelles et les deux forains.

Jacques Demy représente, à travers ces trois couples, trois motivations qui animent leur quête d'amour. La rencontre d'Andy et Solange aux abords de l'école de Boubou est un coup de foudre. Maxence recherche, par l'intermédiaire du portrait qu'il a peint, son idéal féminin. Delphine, qui se reconnaît dans les traits de la jeune femme représentée, lui ressemblant comme deux gouttes d'eau, espère rencontrer le peintre. Simon Dame chante avec nostalgie l'histoire de son amour perdu, pendant que la femme qu'il n'a jamais cessé d'aimer, Mme Yvonne, chante ses regrets de l'avoir abandonné. Si Simon Dame explique être revenu à Rochefort pour revivre certains souvenirs dans la ville de leur rencontre, celui-ci demeure persuadé que son amour de jeunesse vit au Mexique et ignore sa présence non loin de lui. Le coup de foudre, la recherche de l'idéal et l'espoir de retrouver l'amour perdu sont les trois raisons de ce chassé-croisé dans les rues de Rochefort.

Parmi ces trois couples, seuls Andy et Solange apparaissent ensemble à l'image avant la fin du film (aux alentours de la quarante-cinquième minute). Cette apparition se justifie par leur rencontre et la mise en scène du coup de foudre amoureux. En revanche, concernant les couples Simon/Mme Yvonne et Delphine/Maxence, il faut attendre la fin du film pour voir les personnages apparaître « ensemble » (de près ou de loin) à l'image. Plusieurs éléments permettent au spectateur d'identifier les personnages qui doivent absolument se trouver ou se retrouver. Les différents thèmes musicaux relient les protagonistes qui doivent s'unir et créent à cet égard plusieurs univers. Ces thèmes désignent et distinguent les différents couples et rapprochent (à distance) ces personnages qui doivent se (re) trouver. La fonction des thèmes musicaux est bien évidemment appuyée par ce que les différents personnages chantent. De cette manière, les pensées et les sentiments de chacun d'entre eux résonnent en écho et se croisent. Enfin, un dernier élément compose cette identification des couples à distance, il s'agit de la couleur et de la fonction qu'elle opère. Plus discrète que la fonction des thèmes

musicaux, elle permet cependant elle aussi de donner des indices quant à ces différents couples disjoints. Nous allons donc voir ce que la couleur des costumes permet de nous dire du couple dans *Les Demoiselles de Rochefort*.

Notons d'ores et déjà que le seul couple à être véritablement lié par la couleur de leur costume est celui formé par Andy et Solange. Lorsque les deux personnages se rencontrent, Solange porte une robe mauve, des chaussures de la même couleur et un grand chapeau blanc orné d'un ruban mauve et de fleurs blanches. Andy, est vêtu d'un pantalon blanc et d'un polo rose pâle. Les couleurs portées lors de cette scène de coup de foudre sont harmonieuses (fig. 85 à 87). Complètement bouleversée par la situation, Solange a oublié, au sol, la partition de son concerto. Andy, qui l'a ramassé entre alors dans le thème musical de la jeune femme par l'intermédiaire de cette partition qu'il se met à chanter. Plus tard, nous reverrons Andy vêtu d'une veste mauve semblable à celui porté par Solange qui vient recouvrir son polo rose. Les deux personnages, sont alors, à partir de là, unis par la même couleur. Andy rejoint l'univers de Solange. Si ces deux personnages forment le seul couple parfaitement uni par la couleur, c'est parce que même si rien ne leur garantit le fait de se revoir, ils savent tous les deux qu'ils existent dans la même ville. Il y a donc des possibilités pour qu'ils se rencontrent à nouveau. De plus, à partir de l'instant de leur coup de foudre, les deux personnages savent concrètement ce qu'ils recherchent. La partition qu'Andy a en sa possession devient un instrument d'espoir, augmentant les chances de la revoir.

À la différence de Solange et Andy, Mme Yvonne et Simon tout comme Maxence et Delphine se trouvent dans une situation bien plus compliquée. Si le spectateur sait qu'ils doivent se réunir parce qu'ils existent ensemble dans la même ville, eux l'ignorent complètement. Mme Yvonne et Simon chantent l'amour perdu et l'espoir de se retrouver un jour, cependant, tous deux se pensent à la fois éloignés par le passage du temps, mais également séparés par la distance. À cet égard donc, aucun des deux personnages ne peut entrer directement dans l'univers de l'autre par l'intermédiaire d'une couleur. Seul le thème musical auquel ils se rattachent par leurs souvenirs communs peut faire office de lien. Simon Dame, grâce à son magasin de musique, s'est lié d'amitié avec la jeune Solange. Ils partagent la même passion. Au début du film (à la 35^e minute), Solange se rend à la « Maison Dame » pour récupérer son papier à musique, annoncer à Simon son départ pour Paris et en profiter pour lui demander de la mettre en relation avec son ami compositeur Andrew Miller. Vers la

fin de la scène, après avoir écouté le concerto de Solange au piano, Simon déclare : « *Ne prenez pas mal ce que je vais vous dire. Mais lorsque ma fiancée m'a laissé, il y a dix ans, j'ai éprouvé le même petit agacement du côté du cœur.* » Il chantera par la suite à Solange, l'histoire de son amour perdu. Mais cette phrase prononcée par Simon a toute son importance. Elle est ce qui révèle l'attraction de ce dernier à l'égard de la jeune femme. Il l'apprécie. Et cet attachement peut se justifier par la ressemblance physique entre Mme Yvonne et Solange. Les deux femmes ont presque les cheveux de la même couleur, ils tendent vers le roux. Ce détail permet de renforcer le lien entre la fille et sa mère, et par-delà appuyer et justifier l'attraction de Simon à l'égard de Solange. Elle lui rappelle inconsciemment Yvonne. Simon est séduit, mais ne la drague pas, il maintient une certaine distance vis-à-vis de Solange. Cependant, l'évolution des couleurs portées par Simon, à défaut de se lier à celles de Mme Yvonne, s'harmonisent à celles portées par Solange. En effet, sous son costume gris, ce dernier va porter trois chemises et trois cravates de couleurs différentes. Et le changement de ses vêtements se fait en fonction de ses différentes rencontres avec Solange. De la première apparition des deux personnages jusqu'au moment de la représentation des sœurs jumelles pour la fête organisée par les forains, Simon porte une chemise bleue qui rentre donc en harmonie avec le mauve porté par Solange. Rappelons que le mauve est une nuance de violet et donc le résultat du rouge et du bleu mélangés, éclairci par du blanc. Lors de leur deuxième rencontre, Solange porte dans les loges de la fête, sa robe de scène : une longue robe rouge pailletée. Simon a changé de chemise, celle-ci est rose. Résultat d'un rouge éclairci par du blanc, l'homme s'harmonise à nouveau à la couleur de Solange. Enfin, lors de leur troisième et dernière rencontre, celle qui permet à Solange de retrouver Andy dans le magasin de musique, Simon se rend à l'appartement des jumelles pour lui annoncer la nouvelle. Pas encore habillée, seulement vêtue de sa robe de chambre orange pastel, Simon porte une chemise jaune et une cravate orangée. Et nous savons, qu'il y a du jaune dans le orange (fig. 91 à 93).

Pendant ce temps-là, Mme Yvonne, enfermée dans son bistrot, ne semble pas se lier par l'intermédiaire d'une couleur à un personnage en particulier. Elle va porter pendant tout le film quatre robes de différentes couleurs. Une rose clair, une vert clair, une blanche et enfin une jaune clair. Sur chacune de ses robes, à l'exception de la dernière, se trouve une fleur brochée. Sur sa robe rose clair avec laquelle elle apparaît pour la première fois, le vendredi, la

fleur qui l'accompagne est de couleur rose framboise. S'il n'y a jusque-ici rien de notoire à souligner, il est cependant intéressant de relever que Mme Yvonne va changer, au cours de la même journée, la couleur de sa fleur. La scène durant laquelle elle apparaît avec une nouvelle fleur correspond à celle où, écoutée par Maxence et Dutrouz elle va à son tour, pour la première fois, chanter son histoire d'amour passée. La fleur qu'elle porte alors est de couleur blanche. Ce qui n'est sûrement pas de l'ordre du hasard lorsque l'on sait ce à quoi renvoie la couleur blanche chez Jacques Demy. Ensuite, toujours lors de cette même journée, Mme Yvonne remettra sur sa robe, la fleur rose framboise que nous avons vue au départ. Elle réapparaît dans cette tenue lors du passage en fondu enchaîné, situé au milieu du film, où tous les personnages se succèdent, chantant leur espoir de trouver l'amour appuyé par le thème musical qui les caractérise. À ce moment-là, Mme Yvonne chante : « *Pourquoi ai-je menti ? Pourquoi le Pacifique ? / Pourquoi ce Mexicain perdu sous les Tropiques ?* » Le lendemain, le samedi, avant de se changer pour porter, lors de la séquence du repas, une robe absolument blanche accompagnée d'une fleur rose clair, Mme Yvonne porte dans son bistrot une robe vert clair sur laquelle une fleur jaune très pâle est brochée. Si le vert, selon Michel Pastoureau dans la symbolique des couleurs représente « la couleur du hasard, du jeu, du destin, du sort, de la chance⁸¹ » — comme nous l'avons déjà dit au sujet du vert porté par le personnage de Madeleine des *Parapluies* — et que le jaune, toujours selon le spécialiste, se rattache à « la trahison, la tromperie, le mensonge⁸² », il est intéressant de voir Mme Yvonne en porter lorsque l'on se réfère à ses propos et à son histoire basée à la fois sur le mensonge et l'espoir d'un retour. D'autant plus, qu'elle apparaîtra pour la dernière fois, le lundi, jour de ses retrouvailles avec Simon Dame vêtue d'une robe jaune⁸³. Le jaune devient donc, à cet égard, la couleur qui permettra de faire apparaître le couple Simon Dame/Mme Yvonne comme uni à l'image (fig. 94 à 99). Si Simon fait le lien entre Solange et Andy, les deux jumelles font le

81 Dominique Simonnet et Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, op.cit., p. 66.

82 *Ibid.*, p. 80 : « Le jaune, lui, dépossédé de sa part positive est devenu une couleur éteinte, mate, triste, celle qui rappelle l'automne, le déclin, la maladie... Mais, pis, il s'est vu transformé en symbole de la trahison, de la tromperie, du mensonge... Contrairement aux autres couleurs de base, qui ont toutes un double symbolisme, le jaune est la seule à n'en avoir gardé que l'aspect négatif. »

83 Nous n'avons pas en notre possession d'informations permettant de savoir si cela était un choix conscient de la part de Jacques Demy et Jacqueline Moreau. Il est donc possible que nous soyons là dans une forme de surinterprétation dont nous avons conscience. Cependant, s'il s'agit d'un choix absolument fortuit, résultant seulement d'un choix esthétique sans rapport avec une quelconque symbolique, nous pouvons dire que le hasard cher à Demy, fait bien les choses. Et précisons également que les écrits de Michel Pastoureau sont postérieurs aux œuvres de notre corpus.

lien entre Mme Yvonne et Simon. En effet, lorsque Simon arrive dans l'appartement des sœurs, qui doivent se préparer et faire leurs affaires pour partir à Paris accompagnées de Bill et Étienne les deux forains, celui-ci annonce à Solange que son ami Andy l'attend dans le magasin de musique. Solange, paniquée, ne sait pas quoi faire, d'autant qu'elle doit aller chercher Boubou à l'école. Delphine suggère que Simon y aille à sa place. Ce dernier accepte. Enfin, c'est Delphine qui révèle à Mme Yvonne l'existence de Simon Dame dans la ville de Rochefort. Bouleversée, la mère des deux jumelles se pare d'un grand chapeau blanc à ruban et fleurs jaunes et s'en va rejoindre devant l'école son grand amour délaissé. Cette scène de retrouvailles devient également la reconstruction d'une famille, puisque Boubou est en réalité le fils caché de Simon Dame (fig. 100).

Si les couples formés par Simon Dame, Mme Yvonne, Solange et Andy finissent par se retrouver et apparaître ensemble à l'image, il n'en va pas de même pour Delphine et Maxence. Lorsque le jeune homme croise Solange, par hasard, dans les rues de Rochefort, ce dernier lui dit pour se présenter :

*« Moi je fais de la peinture abstraite
Mais j'ai une ambition concrète
Je recherche vainement mon idéal »*

Si Maxence est déterminé à chercher son idéal et que cela fait de son ambition, « une ambition concrète », en revanche, les rares possibilités de le rencontrer en font une aventure absolument abstraite. Rien ne prouve l'existence concrète de son idéal féminin représenté.

La couleur de Maxence est le bleu. Le bleu qu'il porte sur son étole de marin, la couleur également de la chemise sous son costume de militaire, et enfin le bleu qui domine sa tenue en civil. Comme Andy, sa couleur s'associe au blanc : celui de son costume de marin, mais celui aussi présent sur les rayures qui composent son sous-pull à col roulé qu'il porte à la fin du film. Si le bleu renvoie au personnage de Maxence et que cette couleur devient celle qui le caractérise et le désigne, le blanc permet également de rattacher Maxence à la conception de l'amour idéal — ce qui va de pair avec sa recherche. Delphine n'a pas de couleur propre. Elle navigue entre les couleurs qui entrent en harmonie avec celles de sa sœur, la couleur de Maxence, la couleur de Guillaume, les couleurs des forains.

Lorsque Delphine découvre le portrait de la jeune femme peinte par Maxence dont les traits renvoient à son visage, elle ne manque pas de s'y reconnaître. L'idéal du jeune marin

existe à Rochefort. Le portrait est exposé dans la galerie de Guillaume Lancien, l'amant de Delphine. Au début du film, lui rendant visite et apercevant le portrait, la jeune femme déclare : « *Mais c'est moi ?* » [...] / « [...] *Comme ce type doit m'aimer puisqu'il m'a inventé.* » Guillaume répond qu'il s'agit là d'une « *simple coïncidence* », d'un portrait « *sans valeur, une œuvre d'imagination* ». Delphine lui fait part de son envie de le rencontrer. Elle demande à Guillaume comment est ce peintre. L'amant lui répond qu'il est « *fade, insignifiant* » et qu'il vient de quitter Rochefort. Delphine confronte alors ce personnage beau-parleur, avide d'argent, à ses quatre vérités :

« *Tu dis aimer l'argent encore plus que toi-même*
Et moi où suis-je alors quand tu dis que tu m'aimes ?
[...]
« *Tu mens lorsque tu parles de tes sentiments*
[...]
Reprend ta liberté, et de fil en liaison
Tu trouveras l'amour pour le prix d'un vison »

Les paroles de Delphine se terminent sur l'annonce d'une séparation. Lors de cette scène, la jeune femme porte une robe blanche à bandes roses et un béret rose également. Guillaume est habillé d'un costume rouge bismarck. La robe de Delphine est la même que celle dans laquelle elle apparaît pour la première fois dans le film aux côtés de Solange (vêtue de la même robe à bandes jaunes), dans leur appartement. Elle ne change pas de tenue entre le moment où elle apparaît pour la première fois et celui où elle rejoint Guillaume. Les bandes roses entrent en harmonie avec le costume de ce dernier. Comme si elle portait les traces d'une union, les traces d'un rouge partagé, que son désamour efface petit à petit pour laisser la place à une dominance de blanc (fig. 109). De retour à l'appartement, Delphine s'est changée. Elle apparaît désormais dans une robe de chambre légère, composée de motifs floraux, dont la couleur dominante est le bleu pastel. Solange, en mauve, devine que sa jumelle songe à l'homme de sa vie et le lui dit. Delphine, sur le même thème musical que Maxence, chante son amour pour le peintre inconnu. En répondant, pour la première fois, à la chanson de Maxence, juste après avoir découvert le portrait, Delphine change de couleur et entre dans le bleu. Le bleu devient la couleur, appuyée par la reprise du même thème musical, du couple Delphine/Maxence dont on ne cesse d'espérer la rencontre.

Plus tard, c'est Solange qui annonce à Delphine avoir rencontré l'homme de sa vie. La discussion des deux sœurs s'interrompt suite à l'arrivée dans l'appartement des deux forains.

Delphine et Solange, vêtues de robes rose et mauve dans des tons pastel s'harmonisent. Les deux forains le sont également par la complémentarité des couleurs de leur chemise : bleu et orange. Après cette séquence, Delphine change de couleur et apparaît en jaune. Son chapeau et sa robe correspondent aux mêmes modèles que ceux portés par Solange lors de la scène du coup de foudre. Avec le rouge et le bleu, le jaune appartient aux trois couleurs primaires⁸⁴. En jaune dans les rues de Rochefort, Delphine est entre le rouge de Guillaume et le bleu de Maxence. De ce point de vue, cette robe portée par la jeune femme peut tendre à signifier sa position entre les deux hommes. L'emploi de ces trois couleurs souligne le triangle amoureux que composent les personnages de Maxence, Delphine et Guillaume.

Lors de la scène du repas, le jaune est l'une des couleurs qui participe à créer une harmonie entre les jumelles et les forains. Moment précédant le jour de la représentation, à table, forains et jumelles sont étroitement liés par des couleurs qui résonnent en écho : la chemise mauve et la cravate violette d'Étienne, la robe rose de Solange, la chemise jaune de Bill et la robe jaune de Delphine. Jacques Demy, par l'intermédiaire des couleurs tisse un lien entre les jumelles et les forains (fig. 101, 102). Cependant, à la fin de la représentation, derrière un rideau blanc, les deux sœurs se changent pour se vêtir d'un pantalon blanc et d'un haut de couleur mauve pastel pour l'une, rose pastel pour l'autre. Les couleurs portées lors de la séquence avec les forains dans l'appartement. Dans une dominante générale de blanc (costumes et décor), les deux forains prétextant les aimer et confiant leur envie de coucher avec elles, se font éconduire. Cette prépondérance du blanc n'est pas sans rappeler la quête de l'idéal à laquelle s'adonne les deux jumelles.

Le lendemain, dans leur appartement, Delphine et Solange se réveillent pour préparer leur départ à Paris. Elles portent le même modèle de robe de chambre. La robe de Solange entre en complémentarité avec celle de Delphine. En effet, elle se compose d'une dominante d'orange. Ces deux couleurs, bien que pastels, font échos aux deux chemises de Bill et Étienne. L'accord esquissé entre les forains et les jumelles se trouve exprimé par cette reprise de couleur. Le bleu de la robe de chambre de Delphine, accompagné du orange de Solange,

84 Cependant notons que les trois couleurs (rouge, jaune et bleu) portées par les trois personnages ne sont pas des couleurs pures, elles sont le résultat d'un mélange, elles sont nuancées. En ce sens elles ne correspondent pas aux trois couleurs primaires des cercles chromatiques (voire le cercle chromatique de Johannes Itten par exemple dans *Art de la couleur*, traduit de l'allemand par Sylvie Girard, Paris, Ed. abrégée, Dessain et Tolra/Larousse, 2018 [1971], p. 31.) Une couleur pure est « couleur de surface qui, au plan perceptif, ne semble pas résulter d'un mélange. » (Robert Sève (dir.), *Dictionnaire des termes de la couleur*, Avallon, Terra rossa, 2007, p. 32.)

renvoie plus aux forains qu'à Maxence. Et cela est appuyé par le regard des deux sœurs en direction de la place Colbert et leurs paroles :

« – *Et s'ils nous aimaient vraiment ?*
- *Qui ça ?*
- *Nos camionneurs.*
- *Je ne sais pas... Ils sont mignons...*
- *Oui, ils sont mignons. »*

Mais comme l'écrit Jean-Pierre Berthomé dans son ouvrage, il ne s'agit là que de l'esquisse d'un accord possible entre les forains et les jumelles⁸⁵. En effet, le mode de vie de ces derniers n'est pas compatible avec les attentes des deux sœurs (fig. 103, 104).

Pour quitter Rochefort, Delphine s'habille d'une robe blanche à col bleu. Solange porte la même avec un col mauve pour retrouver Andy (fig. 88 à 90). Pendant ce temps-là, Maxence, en civil choisit de mettre pantalon et veste bleu ciel, mais également un sous-pull bleu à rayures blanches. Ces deux tenues sont très proches en terme de composition et d'équilibre des couleurs bleue et blanche. Maxence se rend dans le café de Mme Yvonne lui dire au revoir puis s'en va en oubliant son sac. Peu après, Delphine prend sa place et entre dans le café dire au revoir à sa mère. Mme Yvonne s'enfuit rejoindre Simon Dame à la sortie de l'école. Maxence et Delphine se manquent et la rencontre en bleu n'a pas lieu (fig. 105 à 108). La jeune femme, laisse le café pour rejoindre les forains. Elle croise Guillaume, il a changé de couleur. Il porte un costume gris foncé qui cette fois entre en contraste avec la couleur de Delphine. Ce dernier quitte Rochefort pour Paris, à bord de sa voiture blanche. Ce contraste entre les deux personnages représente l'acceptation de la séparation (fig. 110). Cela est appuyé par le fait que Guillaume accepte de dire à Delphine où se rend réellement Maxence : « *Il est à Paris. Et comme disait le poète, "Paris est tout petit pour ceux qui s'aiment comme vous d'un aussi grand amour". Alors tu finiras bien par le rencontrer, sur les grands boulevards.* » Guillaume s'en va, Delphine rejoint les forains, ensemble ils prennent la route. Maxence, sur leur chemin, monte dans le camion où se trouve Delphine. Jacques Demy les fait partir ensemble, sans nous les faire apparaître à l'image. Il appartient au spectateur d'imaginer ces deux personnages ensemble dans le même cadre.

La quête de Maxence et Delphine est la plus compliquée en ce qu'elle demeure floue. Solange et Mme Yvonne ont toutes deux rencontré le peintre marin, mais aucune d'entre elles

85 Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, op.cit., p. 211-212.

n'a fait le lien. Si Maxence sait, par le portrait, ce qu'il recherche, Delphine n'obtient de lui aucune description physique. Pourtant, le personnage de Maxence est facilement identifiable par le blond oxygéné de ses cheveux, qui se démarque ainsi de tous les autres personnages masculins qui ont les cheveux bruns. Delphine ne peut qu'imaginer Maxence. Elle ne sait pas à quoi ressemble physiquement celui qu'elle recherche. Guillaume ne lui livre aucune information. Ainsi, la rencontre entre les deux personnages appartient absolument aux mains du hasard.

Guillaume et Maxence s'affrontent dans les *Demoiselles de Rochefort*. A mesure que l'œuvre se déroule, le bleu de Maxence s'affirme. D'abord présent sous forme de taches sur son costume de marin, le bleu devient ensuite la couleur dominante de sa dernière tenue, celle portée à la toute fin du film. Maxence entre dans le bleu, dans lequel finit par entrer également Delphine pendant que Guillaume perd le rouge qui le recouvrait intégralement. À la fin, Guillaume perd sa couleur pour entrer dans un gris foncé qui l'oppose à Delphine.

Le duel entre Maxence et Guillaume se tient surtout dans la galerie Lancien. Même sans s'y rendre, Delphine et Maxence y sont présents. Par le portrait tout d'abord qui évoque à la fois le peintre et Delphine, par son incroyable ressemblance avec l'idéal représenté. En rouge, Guillaume affronte Maxence en tirant avec son pistolet dans un petit ballon de peinture bleue qui éclate sur une toile blanche. Delphine entre et découvre le portrait à ce moment-là. Dans un texte intitulé « La peinture en fiction », Joséphine Jibokji Frizon s'intéresse à la présence, à l'importance et à la fonction de la peinture dans *Les Demoiselles de Rochefort*. À cet égard, le texte s'attache à la galerie Lancien. Ainsi, l'auteure relève que

[...] Parmi les nombreuses boutiques de la filmographie de Jacques Demy, la galerie de peinture des *Demoiselles de Rochefort* est le seul décor dédié à la création picturale. Elle tient par conséquent une place singulière dans son œuvre, tout en s'inscrivant dans la lignée des petits commerces qui rythment ses intrigues. C'est un lieu d'accords et de désaccords picturaux, un point névralgique pour comprendre le rôle de la peinture dans la pensée de Jacques Demy⁸⁶.

Dans *Les Demoiselles de Rochefort*, en suivant l'analyse réalisée par l'auteure que nous venons de mentionner, la galerie Lancien détient une place capitale en tant que lieu dans le

86 Joséphine Jibokji Frizon, « La peinture en fiction » dans *Le monde enchanté de Jacques Demy*, Matthieu Orléan (dir.), Paris, La Cinémathèque française et Ciné-Tamaris, 2013, p. 98.

film. Elle devient l'espace même d'un affrontement amoureux, où le personnage de Guillaume exprime ses émotions à travers des gestes et envers des œuvres.

Le décor et les éléments qui le composent (objets, couleurs, etc.) soulignent et renforcent les sentiments des personnages qui y existent ou bien qui y passent. En cela, les couples de personnages dans leurs accords et désaccords avec la/les couleur(s) de leur(s) costume(s) sont également pris en charge par les décors dans lesquels ils passent, se rencontrent, se manquent ou évoluent. Certains décors viennent soutenir la fonction opérée par les couleurs des costumes dans ce qu'ils peuvent permettre de nous dire du couple. Au-delà des décors, c'est enfin la composition des plans de manière générale, à travers les choix de cadrage et les mouvements de caméra qui doit attirer notre attention. Du particulier, nous allons revenir vers le général afin de montrer comment les couples de personnages décrits, existent dans les œuvres au-delà des couleurs de leur(s) costume(s) afin de mettre en avant le mauvais sort qui semble régner sur le couple amoureux chez Jacques Demy.

TROISIÈME PARTIE

**Harmonie désenchantée :
rêve et réalité**

Pour commencer, il est essentiel de préciser ce que nous entendons par « harmonie désenchantée ». Dans quel sens doit-on — ou du moins peut-on — entendre cette expression ? En quoi se rattache-t-elle aux cinq films de notre corpus et comment participe-t-elle à les caractériser ?

Nous l'avons déjà dit, néanmoins il semble justifié de le rappeler ici : nous sommes de ceux qui pensent qu'il est naïf de réduire le cinéma de Jacques Demy à son caractère enchanteur. L'univers du cinéaste n'est pas exclusivement enchanté. Les films de Jacques Demy sont harmonieux. Il y a une harmonie dans la forme et qui est le résultat de la construction des œuvres, c'est-à-dire la maîtrise parfaite du cinéaste dans l'agencement des divers éléments qui fabriquent un film : le scénario, les dialogues, la musique, l'utilisation des couleurs, le jeu des acteurs, etc. En bref, une harmonie générale qui provoque un plaisir d'ordre esthétique, un sentiment qui permet de penser que le film est beau. Cette harmonie et cette beauté apparentes de certaines œuvres de Demy permettent à Paul Vecchiali de dire que « la vitrine est étincelante, audacieuse par ses couleurs, mais dans l'arrière-boutique se cache un regard cruel, tragique, sur la vie et sur les personnages. Le tragique vient détruire l'harmonie de la façade, comme chez l'Odette de Proust : on refuse que ça se craquelle à l'extérieur et tout à l'intérieur est détruit ou sur le point de se détruire⁸⁷. »

« L'entre-deux » est sans doute le terme qui définit le mieux son cinéma. Il exprime implicitement ce juste duel entre la forme et le fond. La singularité des films tient dans cette harmonie entre la forme et le fond toujours prête à se rompre, se briser au moindre désenchantement. Il y a des signes de ces petites fêlures disposées à agir pour « détruire l'harmonie de la façade » puisque « l'entre-deux » existe aussi dans le fond. Ainsi le cinéaste prend à bras-le-corps les tourments de l'existence. Non loin des conceptions philosophiques d'Arthur Schopenhauer sur le bonheur, Jacques Demy, à travers la mise en scène d'oppositions, interroge « l'art d'être heureux » et propose sa vision du bonheur. Il n'y a pas de bonheur sans malheur.

Car de même que notre chemin physique sur la terre est toujours une ligne, jamais une surface, nous devons durant la vie, si nous voulons saisir et posséder une chose, laisser tomber, en y renonçant, une quantité innombrable d'autres choses, à droite et à gauche. Si nous n'arrivons pas à nous décider en ce sens, si, au contraire, comme des enfants à la fête foraine, nous voulons nous emparer de tout ce qui nous attire au passage, alors on a

87 Paul Vecchiali, « La touche Demy », propos recueillis par Frédéric Strauss, *Cahiers du cinéma*, n° 438, décembre 1990, p. 43.

affaire aux efforts néfastes pour convertir la ligne de notre chemin en surface : nous courons dès lors en zigzag, de-ci de-là, comme des feux follets, et nous n'aboutissons à rien⁸⁸.

À travers ses œuvres, le cinéaste démontre en quoi imposer ses désirs se lie à la notion de choix. Les personnages de Jacques Demy en quête d'amour et de bonheur y sont confrontés. C'est peut-être dans ces choix qui tendent à opposer les désirs et les rêves à la réalité que se situent précisément les petites fêlures. Atteindre le bonheur est une lutte permanente et cela ne va pas sans souffrir. Dans nos cinq films, tous les personnages, à travers la représentation de leur quotidien, cherchent le bonheur dans la réalisation de leurs rêves professionnels, mais également dans leurs espoirs et attentes sentimentales. Ils évoluent dans la société des années 1960, le contexte social et politique au sein duquel ils agissent est réel. Malgré certains choix esthétiques du cinéaste qui tendent à faire basculer les films du côté de l'irréalisme, ils ne le sont cependant pas radicalement.

Nous avons démontré au sein de notre deuxième partie comment les couples s'accordent ou se désaccordent par l'intermédiaire d'une ou de plusieurs couleurs. Nous avons tenté de mettre en lumière ce qui visuellement, par la couleur des costumes, tendait à rompre l'harmonie par les jeux de contrastes ou d'oppositions de couleurs. Nous avons ainsi tenté, en partant du couple et des couleurs de leurs costumes, de mettre en évidence les sentiments qui semblent les unir ou les désunir. Désormais, il s'agira de considérer les couples au sein des espaces dans lesquels ils existent. Dans un premier temps, il sera question de les mettre en relation avec les décors afin d'éclairer comment ces derniers suivent les mouvements de leur cœur et participent à rompre l'harmonie. Nous aurons donc l'occasion de nous intéresser à la fonction des objets, qui loin d'être choisis au hasard, détiennent une importance et dévoilent certaines fêlures. Nous verrons ainsi comment les décors et les objets participent à menacer le couple amoureux comme voulu par le conte de fées.

Au-delà d'une considération des couples dans l'espace, nous verrons comment ce qui semble les régir — à savoir le destin — se trouve matérialisé esthétiquement. Quels sont les signes qui permettent d'anticiper la désillusion ? Nous tenterons ainsi de mettre en évidence le contraste entre ce que les personnages disent et pensent de l'amour et ce qu'ils vivent réellement. Autrement dit, nous soulignerons la rupture entre ce que les personnages disent, chantent et ce qui arrive. Enfin, dans un dernier temps, en nous appuyant notamment sur

88 Arthur Schopenhauer, *L'Art d'être heureux – à travers 50 règles de vie*, « règle n° 3 », *op.cit.*, p. 34.

l'étude menée par la chercheuse Anne E. Duggan, nous éclairerons en quoi et pourquoi le couple chez Jacques Demy peut être défini par sa paradoxale impossibilité.

Chapitre V. Mise en scène, composition et mouvements du cœur⁸⁹

Dans un ouvrage consacré au cinéma de Vincente Minnelli, François Guérif note ceci :

La vie est en mouvement [...], le rêve est en mouvement. *Motion* (mouvement en américain) veut dire aussi émotion, comme le rappelle Samuel Fuller dans *Pierrot le fou*. Les personnages Minnelliens sont en mouvement, à la recherche du temps perdu, de leurs rêves qu'ils veulent fixer dans un décor qui est l'émanation de leur âme. Si le décor lui-même se met en mouvement ou ne cesse de se dérober à leur approche [...] ils sont condamnés à courir vers leur propre perte, souvent symbolisée par la folie [...]. Par là même, c'est l'illustration de la quête perpétuelle d'un artiste à la recherche de la perfection [...]. Celle-ci n'existant pas, il lui reste à recommencer la même course qui ne cessera que dans la fixité de la mort⁹⁰.

À l'instar des personnages de Minnelli, ceux de Jacques Demy sont en mouvement. Rappelons que la mise en scène du cinéaste émane des déplacements de ses personnages. Jacques Demy accorde une grande importance à ses scénarios et travaille étroitement avec ses collaborateurs afin d'atteindre un haut degré d'harmonie d'ensemble. Nous avons dit que le cinéma de Jacques Demy ne laisse pas de place à l'improvisation, que tout est calculé, mesuré⁹¹. Cependant, à en suivre les déclarations du cinéaste, il existe tout de même une part d'improvisation dans la conception de ses films :

Il n'y a que la mise en scène que j'improvise totalement. Je ne prépare pas de découpage. Je travaille sur une continuité dialoguée. C'est difficile, bien sûr, parce que cela nécessite une disponibilité complète. Et que, fatalement, la mise en scène se ressent de vos états du moment. Mais, par ailleurs, cela vous rend disponible à tout ce qui peut se présenter d'imprévu⁹².

La mise en scène improvisée, réalisée en l'absence de découpage pré-établi tend à souligner l'importance du mouvement dans les films de Jacques Demy. Le mouvement des personnages et le déroulement du texte parlé ou chanté déterminent le découpage et par extension le montage. De plus, les tournages des *Parapluies de Cherbourg* et des *Demoiselles de Rochefort* se sont effectués en musique, et celle-ci par le rythme qu'elle impose opère un rôle

89 L'idée d'employer l'expression « mouvements du cœur » nous est venue à la lecture d'une phrase de Jean-Pierre Berthomé.

90 François Guérif, *Vincente Minnelli*, Paris, Edilig, coll. « Filmo », 1984, p. 21.

91 « Demy écrit autant et aussi longtemps qu'il lui semble nécessaire. À des horaires réguliers, n'omettant jamais la pause du goûter en famille. De l'écriture, il veut donc obtenir un scénario accompli, avec une construction très étudiée, un dialogue ciselé, qui ne tolérera plus d'improvisation. » écrit Camille Taboulay dans son ouvrage *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du cinéma, *op.cit.*, p. 62.

92 Gaston Haustrate, « Entretien avec Jacques Demy », *Cinéma*, n° 271-272, *op.cit.*, p. 80. Ici, Jacques Demy répond à la question suivante : « Quelle est, chez vous, la part d'improvisation, à quelque stade que ce soit ? »

sur le mouvement. Si la mise en scène improvisée dépend, en quelque sorte, des états du cinéaste au moment du tournage — accompagné, parfois, de musique —, cela laisse imaginer combien l'émotion a dû avoir un rôle déterminant dans la réalisation des films. D'un certain point de vue, la mise en scène de Jacques Demy se fait avec le surgissement de l'émotion. Elle est le résultat de la coexistence entre les mouvements intérieurs de Jacques Demy (ses émotions) et ceux (intérieurs et extérieurs) des personnages. Ainsi, couleurs et décors se trouvent eux aussi en mouvement. Et dans leur élaboration, à l'instar de ceux du cinéma de Vincente Minnelli, ils deviennent « émanation de l'âme des personnages ».

Les costumes et les décors fonctionnent ensemble. Pour *Les Parapluies de Cherbourg* et *Les Demoiselles de Rochefort*, Jacques Demy, Bernard Evein et Jacqueline Moreau ont travaillé en étroite collaboration. D'où l'importance de nous intéresser ici à l'inscription de nos couples de personnages au sein des décors. Comment Jacques Demy les filme-t-il ? Qu'est-ce que les décors, en relation avec les costumes, disent de plus ? Quel(s) sens supplémentaire(s) apportent-ils ? Comment soulignent-ils ou menacent-ils les unions de nos couples de personnages ? Et de quelle manière font-ils écho à leurs sentiments ?

À travers ce chapitre — en nous focalisant sur le décor et ses éléments — nous nous intéresserons à la composition des plans de Jacques Demy. Nous analyserons ce qui dans la mise en scène du cinéaste lie ou délie les couples de personnages.

Il sera intéressant de se fixer sur quelques photogrammes afin de se rendre compte de la maîtrise complète du cinéaste à l'égard de la composition de ses plans. Un arrêt sur image, et donc la focalisation sur un plan en particulier, exclut le mouvement puisqu'il fige les corps. Ce que nous voyons donc par l'intermédiaire d'un photogramme se rapproche de la photographie ou de la peinture. Nous ne percevons plus le mouvement qui compose et rythme la scène. Or, nous sommes bien conscients que le cinéma est un art du mouvement (que celui-ci soit dans l'image même ou bien suscité par le montage). Cependant, si nous nous permettons de le faire, en ayant conscience des limites qu'une analyse de photogramme peut comprendre — d'autant plus chez un cinéaste comme Jacques Demy — c'est pour mieux nous rendre compte de la fonction opérée par les couleurs, le cadrage, les éléments du décor et la position des corps. Une analyse d'un photogramme en particulier peut nous permettre de faire ressortir la manière de procéder du cinéaste quant à la composition de la matière de ses images, et de souligner ainsi le caractère indéniablement pictural de son cinéma. C'est

pourquoi, à travers ce chapitre, nous partirons de photogrammes, d'arrêts sur image, de moments précis afin de rendre compte des possibilités générales du décor en ce qu'il nous révèle du couple. Notre corpus est dense et il semble impossible — pour des raisons méthodologiques liées à cet exercice rédactionnel — d'entrer dans les détails. Afin de faciliter notre travail et nos analyses nous avons fait le choix de partir d'exemples précis propres à chacun des cinq films afin de faire ressortir — dans les grandes lignes — le geste cinématographique de Jacques Demy à l'égard de la fonction confiée au décor.

V.1. Relation soulignée

Nous avons eu l'occasion d'insister à de nombreuses reprises sur la difficulté du couple à exister dans le cinéma de Jacques Demy. L'expression « relation soulignée » ne signifie ni union heureuse, ni pérennité. Nous avons dit, dans l'introduction de cette dernière partie, que les films de Demy pouvaient se définir par « l'entre-deux » qu'ils mettent constamment en scène. Si les décors soulignent les corps de nos couples de personnages, et par-delà en appuient l'union, cela ne veut pas dire absence de menace, absence de danger. Nous entendons donc par « relation soulignée » le fait que les décors entrent en harmonie avec le couple de personnages qui y existe. L'harmonie entre les corps et les décors ne signifie pas forcément harmonie heureuse. Nous aurons l'occasion de le voir, l'harmonie peut être triste, mais participer à souligner une relation. Nous verrons à travers les exemples sélectionnés comment la composition de certains plans, de certaines scènes ou de certaines séquences permet de mettre en évidence le couple de personnages dans le cadre. C'est en ce sens que l'expression « relation soulignée » doit être entendue.

Dans *Les Parapluies de Cherbourg*, les principaux thèmes relatifs aux relations sentimentales sont la promesse, la séparation, l'attente, la résignation et la renonciation. Cette liste tend à prouver qu'aucun des thèmes, présents dans l'œuvre et relatifs à l'amour, n'est heureux. Nous avons souligné l'harmonie des couleurs des vêtements de Guy et Geneviève. Et nous avons mis en évidence le fait que leurs costumes s'accordaient lors de toutes leurs apparitions à l'image. Mais qu'en est-il désormais de l'harmonie de ce couple dans l'espace ? Même si Guy et Geneviève s'unissent par des couleurs tendant à renforcer leur amour, celui-ci ne durera pas, et les belles promesses seront rompues. L'union entre les deux personnages

se trouve véritablement soulignée dans la première partie du film, « Le départ ». Les choses se compliquent à partir du moment où Guy doit partir pour la guerre d'Algérie. La menace — sur laquelle nous reviendrons en deuxième partie de ce chapitre — provient non pas d'une mésentente entre les deux personnages, mais de l'extérieur. Ils doivent subir une séparation qui ne relève pas de leur souhait. En guise d'exemple, nous pouvons nous appuyer sur deux photogrammes en particulier, afin de mettre en évidence la manière dont Guy et Geneviève sont mis en valeur au sein des décors. Les deux plans figurent dans la séquence de leur première sortie nocturne, celle des belles promesses sur le port de Cherbourg. Le premier photogramme sélectionné précède l'entrée de Guy et Geneviève au sein du théâtre, tandis que le deuxième est issu de la scène qui se déroule après, dans le dancing.



Les Parapluies de Cherbourg, 9 min 8 s

En observant ces deux corps face à face et enlacés, nous pouvons nous apercevoir que les courbes qui dessinent la silhouette du couple forment un cœur. Ce cœur, présent et visible grâce à la position des corps, est souligné par la manière dont ils sont cadrés. Ici, Guy et Geneviève sont littéralement au cœur de l'image, au premier plan, et cadrés en plan rapproché. La caméra va suivre leurs déplacements jusqu'à les laisser s'éloigner vers l'entrée du théâtre. Dans ce plan en mouvement les personnages apparaîtront une seconde fois dans cette position, laissant à nouveau apercevoir la forme du cœur. De plus, d'autres éléments de composition viennent souligner l'union des deux personnages. Tout d'abord, bien sûr, les couleurs de leurs costumes : le beige du manteau de Guy tend vers le rose de celui de Geneviève, tout comme les cheveux blonds de la jeune femme et sa pochette tendent vers le manteau beige de Guy. Il y a un équilibre parfait entre les couleurs des costumes, le positionnement des corps et le cadrage. Aussi, le couple entre en contraste avec ce qui

l'entoure. Il y a un effet de clair-obscur entretenu par l'opposition entre le bleu violacé de la nuit et le rose/beige des costumes. Ils sont éclairés par le jaune froid des lumières qui vient ainsi suspendre les corps et les mettre en valeur. Le couple Guy/Geneviève domine le plan, En les détachant du décor, Jacques Demy fait en sorte que notre regard se focalise sur eux. Cette union parfaitement soulignée entre Guy et Geneviève est mise en avant par l'obscurité du décor. La clarté des costumes permet de renforcer la sincérité de leur amour innocent, que l'extérieur ne semble pas — pour le moment — menacer ou déstabiliser. La scène se déroulant dans le dancing vient appuyer ce que nous venons de démontrer.



Les Parapluies de Cherbourg, 11 min 19 s

Les corps de Guy et Geneviève s'harmonisent ici par les roses de leurs costumes. La robe rose saumonée de Geneviève s'accorde au rose pâle de la chemise de Guy. Une douceur semble donc lier les deux personnages. Les roses sont mis en contraste, pour être appuyés, par les deux vestes sombres — celle de Guy et celle du personnage situé au fond du cadre à gauche — mais aussi par les chevelures sombres de tous les personnages qui figurent dans le plan, à l'exception de Geneviève. Le blond et la peau claire de Geneviève participent à éclairer le rose de sa robe. L'orange du costume de la femme située à l'arrière-plan permet de créer un équilibre et un lien entre les roses, les bruns, et le rouge du décor. Il est soutenu par le bleu du bandeau que l'on aperçoit au loin. Ces deux couleurs permettent de donner de la profondeur à l'image, mais également de ramener notre regard vers Guy et Geneviève. De la même manière, le plateau de couleur ocre — proche de celle du nœud de Geneviève —, disposé sur le bar, transporte notre regard vers le décor pour le faire revenir directement vers la jeune fille, vers le couple. De plus, les courbes qui composent le plan, dues aux positions des deux personnages, forment de nouveau un cœur. Celui-ci renforce autant qu'il symbolise,

un bref instant — n’oublions pas le mouvement du plan —, la nature amoureuse de la relation de Guy et Geneviève. Il se trouve mis en valeur par le rouge qui domine et équilibre l’ensemble. On voit combien le décor se fait écho du couple, et combien il participe à le mettre en évidence, appuyé par le choix d’un cadrage rapproché.

Ces deux exemples illustrent la manière dont Jacques Demy donne à voir Guy et Geneviève dans un accord parfait entre les corps eux-mêmes d’une part, et leur mise en scène dans l’espace de l’autre. Nous ne pouvons malheureusement pas entrer dans les détails et analyser les rapports entre les deux personnages et tous les décors dans lesquels ils se meuvent. En revanche, nous reviendrons sur ce couple en deuxième partie de ce chapitre, afin d’étudier comment la composition et les choix de décors évoluent lorsque le départ de Guy approche.

Ellipse. Délaissé par Geneviève, Guy se rapproche de Madeleine. Nous avons vu dans notre partie consacrée aux costumes que le couple se formait dans des conditions malheureuses. Le décès de tante Élise est ce qui rapproche les deux personnages. De plus, si Madeleine aime Guy depuis longtemps, le jeune homme ne partage pas l’intensité de ses sentiments. L’union de ces deux personnages se trouve elle aussi soulignée par les décors dans lesquels elle existe. Dans les deux plans qui vont nous intéresser ici — situés avant leur mariage dans le récit — nous allons voir comment le rapprochement des personnages est perceptible. Si les accords de couleurs entre Guy, Madeleine et les décors permettent de créer un équilibre — à la fois entre les personnages, mais aussi dans la composition même du plan —, l’harmonie générale qui s’en dégage est loin d’être joyeuse. À l’inverse de Guy et Geneviève, ce n’est pas la douceur qui vient mettre en valeur le couple Guy/Madeleine. Cet équilibre toujours prêt à se rompre, sans pour autant être menacé, révèle la résignation de Guy : il regrette profondément le choix de Geneviève, mais l’accepte sans lutter.

Le premier photogramme sur lequel notre regard va se focaliser est issu de la scène dans l’appartement de Guy et tante Élise, qui donne suite à son retour d’Algérie. C’est à ce moment-là, et par sa tante, que le jeune homme apprend le mariage et le départ de Geneviève. Madeleine rejoint les deux personnages dans la pièce.



Les Parapluies de Cherbourg, 1 h 8 min 38 s

L'accord entre Guy et la jeune femme est visible — nous l'avons dit — par les deux vestes marron qui dominent les autres couleurs de leurs vêtements. Si les couleurs de leurs vestes tranchent avec celles qui composent le décor, il y a cependant un équilibre de la couleur qui permet aux personnages d'y appartenir. Rappelons que les décors des *Parapluies de Cherbourg*, et les couleurs qui le composent, fonctionnent comme des univers qui se rattachent aux personnages. Ici, Madeleine est dans l'univers de Guy (le bleu) et de tante Élise (le vert). Cet équilibre terne, que nous venons d'évoquer, tient grâce à une aspiration de la jeune femme par le décor qui se décline en trois niveaux : par le vert des murs qui est rappelé sur son foulard ; les rouges des rideaux qui se relie visuellement au rose de sa tenue ; et enfin, par la complémentarité du vert et du rouge qui vient comme la figer dans le décor. Guy participe à l'équilibre des couleurs en séparant les rouges et les verts par le bleu de sa chemise et par celui de l'appartement. De plus, la teinte orangée de sa veste est complémentaire du bleu pastel de sa chemise.

Tout cet équilibre, de rapports de complémentarité fades, est triste et froid. Il n'y a pas de douceur qui émane dans ce photogramme. Rien n'est chaud. On voit comment le décor dans son rapport avec le couple de personnages entre en corrélation avec leurs sentiments. Cette froideur qui domine la scène s'explique par la maladie de tante Élise qui la conduit vers la mort, mais aussi par la tristesse de Guy. Madeleine arrive et se fige dans les couleurs de l'univers de tante Élise, comme si cela annonçait sa substitution. Rappelons que Madeleine réapparaîtra quelques scènes plus tard, à la porte de l'appartement de Guy, habillée d'une chemise et d'une jupe bleues. La tristesse par et dans laquelle le couple Guy/Madeleine se forme est affirmée par la scène de l'enterrement, sur laquelle nous reviendrons dans un second temps.

Intéressons-nous plutôt à la scène de Guy et Madeleine à la terrasse de café, où Jacques Demy joue avec le ton sur ton et fait fondre ses personnages dans le décor. Dans le récit, le jeune homme vient d'acquiescer la station-service de ses rêves grâce à l'héritage de tante Élise. Il rejoint Madeleine, heureux, pour la demander en mariage. À travers l'analyse de deux images qui composent cette scène, nous tenterons de compléter les regards de ceux qui s'y sont déjà attachés.



Les Parapluies de Cherbourg, 1 h 18 min 43 s

Les Parapluies de Cherbourg, 1 h 19 min

Selon Jean-Pierre Berthomé, cette scène est « l'exemple le plus extrême de l'emploi des couleurs » des *Parapluies de Cherbourg*, parce que celui-ci joue « entièrement sur le ton sur ton », poursuit l'auteur. Ainsi, par cette harmonie de couleurs, Jacques Demy fait entrer Guy dans l'univers de Madeleine. De plus, le jeune homme, qui n'a pas de thème musical propre, rejoint ici celui de sa partenaire⁹³. L'orange domine la scène, il est présent partout. Madeleine entre dans le décor grâce à sa robe à pois mauves et son bandeau orange. Elle est ramenée visuellement au personnage de Guy par contraste. Le jeune homme porte une veste bleue foncée et une chemise rose saumon qui entrent en harmonie avec les pois mauves de la robe. Et selon Patrice Guillamaud « l'orange joue un rôle dramatique essentiel⁹⁴ », il devient la couleur qui exprime la résignation dont font preuve les deux personnages pour s'unir. Certains détails viennent le souligner. La coupe de glace dégage une luminosité qui vient éclairer la robe de Madeleine et se refléter sur ses lunettes de soleil disposées sur la table. Ces lunettes de soleil, ôtées et posées, ne viennent-elles pas signifier la résignation de Madeleine ? Cette dernière n'est pas certaine que Guy a oublié Geneviève : « *Est-ce que tu ne penses plus à Geneviève ? Es-tu sûr de m'aimer vraiment ?* », ce à quoi Guy répond : « *Je ne veux plus penser à Geneviève* ». Ce dernier ne dit pas ne plus penser à Geneviève. Cette phrase sous-

93 Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, op.cit., p. 177-179.

94 Patrice Guillamaud, *Les Parapluies de Cherbourg*, op.cit., p. 75.

entend qu'il veut, mais qu'il ne sait pas s'il peut. Madeleine, loin d'être naïve, accepte de souffrir en épousant celui qu'elle aime depuis toujours, même si elle sait qu'il vit en lui un amour pour quelqu'un d'autre. Guy entre dans l'univers de Madeleine par résignation en espérant accepter la perte de Geneviève. Ainsi, le décor souligne l'union de Guy et Madeleine par une demande en mariage qui se fait sous le signe de la renonciation et de la résignation.

Dans *Model Shop*, seule la scène de la première apparition de Lola sur le parking semble proposer une utilisation des éléments du décor et des couleurs proche de celle que nous venons de décrire à propos des *Parapluies de Cherbourg*. Un seul exemple, où les corps des personnages se fondent ensemble dans le décor, nous vient en tête. Le plus souvent, dans le film, Lola et George entrent en contraste avec les décors de par les couleurs unies de leurs vêtements. Sur le parking, celui du début, George est directement fasciné par Lola, et ce lieu devient le point de départ de la course poursuite. Il n'est pas étonnant que dans un premier temps le décor souligne une union possible entre les deux personnages.



Model Shop, 14 min 30 s

Une harmonie générale se dégage dans la composition de ce plan. Il y a un équilibre des couleurs, et les personnages sont parfaitement centrés. Le bleu de George est rappelé sur les pans de murs de la cabine, sur l'écriture des panneaux, et au fond du champ par une voiture. Le blanc de Lola est rappelé sur les mêmes objets : la peinture de la cabine, celle des panneaux et enfin la couleur d'une voiture également, visible au fond du champ. De plus, les deux personnages sont surcadrés par les pancartes, mais aussi par l'encadrement de la fenêtre de la cabine. Ils appartiennent autant l'un que l'autre au décor. Même si les couleurs fonctionnent par contraste, l'harmonie générale qui se dégage du plan tend à lier George et Lola plutôt que de les séparer. Cependant, nous pouvons relever un indice qui est de l'ordre de

l'ironie : la pancarte à gauche de Lola indique « *Full waiting prohibited by law* » qui signifie en français qu'une attente trop longue est punie par la loi. On voit où nous voulons en venir, ce panneau ne devient-il pas ironique en étant placé à côté d'une femme qui a passé sept ans de sa vie à attendre le retour de l'être aimé ?

Des multiples couleurs des scènes des *Parapluies de Cherbourg* à la dominance de bleu et de blanc de la scène de *Model Shop*, intéressons-nous désormais aux retrouvailles d'Andy et Solange dans le magasin blanc de Simon Dame des *Demoiselles de Rochefort*. Ce passage du film est le seul qui donne à voir les retrouvailles d'un couple dans un décor intérieur. Rappelons que celles de Mme Yvonne et Simon Dame ont lieu devant l'école et que la rencontre de Maxence et Delphine est manquée dans le café. Ainsi le couple Solange/Andy est le seul qui se retrouve dans un intérieur.



Les Demoiselles de Rochefort, 1 h 54 min 16 s

Dans cette grande pièce, où les instruments sont disposés comme dans une nature morte, c'est bien évidemment le blanc qui domine. Le blanc est partout : sur le sol, les colonnes, les murs et le plafond. Les éclats de lumière qui se dégagent de la matière — du marbre et du carrelage —, et les nombreux lustres dorés dotent le magasin de musique d'un caractère magique. Tout semble être fragile et suspendu dans ce décor. Andy et Solange s'y fondent par le blanc de leurs costumes. Le décor semble isoler les personnages de l'espace et du temps en les enfermant dans une bulle en blanc, une parenthèse de rêve. Que deviendront-ils à l'extérieur ?

La danse qui va les faire se mouvoir dans l'espace participe également à suspendre le temps. Jacques Demy filme la chorégraphie de ces personnages, qui partagent pour la première fois ensemble, le thème musical de Solange qu'Andy introduit au piano. Guidés par

la grâce et la maîtrise de l'espace de Gene Kelly les deux corps se croisent, s'effleurent et se joignent dans la légèreté de leur chorégraphie. Le couple tournoie au milieu des colonnes du magasin, dans ce vaste espace presque vide qui lui laisse la possibilité d'y inscrire pleinement le spectacle de son amour. Cette séquence devient une parenthèse enchantée qu'aucune couleur ne vient menacer. L'omniprésence du blanc — instruments et autres objets mis à part — signale le caractère irréel de la séquence. D'autant plus que nous sommes dans un magasin de musique, le lieu idéal pour réunir ces deux passionnés. Nous aurons l'occasion de le voir, l'utilisation qui est faite de la musique participe à rendre l'existence de cette forme d'amour idéal, illusoire.

On observe presque la même chose dans *Lola* avec le retour à l'Eldorado du personnage de Michel. Même s'ils ne dansent pas et qu'ils ne se fondent pas dans le décor comme Andy et Solange, ils se retrouvent dans un lieu qui incarne la danse et la représentation. Ils sont eux aussi tous deux vêtus de blanc. Nous reviendrons sur l'appartenance de cette scène au domaine du rêve dans le chapitre six, en nous intéressant à la fonction et à l'utilisation de la musique qui l'accompagne.

Dans les films en noir et blanc, que sont *Lola* et *La Baie des anges*, les décors ne soulèvent pas les mêmes problématiques. Jacques Demy et Bernard Evein ne disposaient pas des moyens financiers suffisants pour aller au bout de leurs intentions. Tous les décors sont réels, intérieurs comme extérieurs. Les deux villes, Nantes et Nice, ne sont pas repeintes. Dans ces deux œuvres, la transposition du réel est différente et n'est pas assurée par les possibilités de la couleur. Par conséquent, le décor fonctionne autrement et offre une succession de lieux symboliques et poétisés par la mise en scène, plutôt qu'une succession et un entrelacs d'univers colorés. Néanmoins, cela n'empêche pas le décor d'entrer en corrélation avec les situations ou les sentiments éprouvés par les personnages, et de suivre ainsi les mouvements de leur cœur. Cependant, pour ces deux films, il est difficile de procéder comme nous venons de le faire : partir de certains plans, de certains détails, afin de faire ressortir des idées plus générales. Cette dissemblance, d'ordre esthétique, nous impose une démarche différente. Il s'agira d'étudier les fonctions du décor, non pas, par l'intermédiaire de plans précis, mais par un regard d'ensemble sur l'œuvre. Ainsi nous mettrons en lumière comment certains décors peuvent se penser ensemble pour souligner les relations des

personnages. C'est pourquoi — nous y reviendrons — *La Baie des anges* ne pourra être analysé uniquement en deuxième partie de ce chapitre.

Trois lieux, trois décors vont retenir notre attention à propos de *Lola*. Ces trois lieux sont tous en lien avec le personnage éponyme : le manège de la fête foraine, le passage Pommeraye et le cabaret. Le premier est celui de l'expression des premiers émois amoureux de la petite Cécile avec Frankie, il nous ramène au souvenir de Lola et à son expérience passée. Le deuxième est le lieu de sa rencontre avec Roland, il marque le présent de sa situation amoureuse. Enfin, le cabaret en plus d'être son espace de travail devient celui de la réconciliation de Lola avec son passé et l'annonce de son futur (le retour de Michel). Les trois étapes de la vie amoureuse de Lola sont contenues dans ces trois lieux à travers ce qui y est mis en scène. Dans le manège, les personnages de Cécile et Frankie tournoient, Lola et Roland tournent dans la structure du passage Pommeraye lors de leur scène d'adieux, et enfin la danseuse virevolte entre les murs du cabaret l'Eldorado⁹⁵. Ces trois décors s'imbriquent et se connectent par le mouvement qu'ils suscitent. Il y a peu de plans fixes dans *Lola*. Les personnages sont toujours en mouvement, Lola court partout. Le mouvement qui opère dans ces trois décors est circulaire. Le choix de ces trois décors n'est pas un hasard, et beaucoup ont souligné l'importance de la répétition et du chiffre trois dans *Lola*. À travers trois personnages féminins (la petite Cécile, Lola et Mme Desnoyers), Jacques Demy met en scène trois âges de l'expérience amoureuse. Ainsi — nous l'avons déjà dit — la petite Cécile évoque le passé de Lola quand Mme Desnoyers suggère son futur. De plus, c'est bien une passion pour le mouvement qui relie ces trois personnages : la danse. Lola est danseuse, Mme Desnoyers l'était et la petite Cécile souhaite le devenir. Il n'est donc pas étonnant que les décors — en lien avec les étapes de la vie amoureuse du personnage principal — suscitent le mouvement. La séquence du manège au cœur de la fête foraine — que nous avons analysée au sein de notre première partie — poétise autant qu'elle exalte les premiers sentiments amoureux. L'Eldorado devient la scène de l'expression du désir physique où les femmes dansent sous le regard des hommes. Le retour de Michel, au sein même de ce lieu, peut être interprété à cet égard comme une victoire des sentiments amoureux sur le désir. En revenant

95 Nous renvoyons à cet égard au texte de Violaine Caminade de Schuytter « Manèges dans *Lola* : l'art de bien tourner » dans lequel l'auteure fait de la fête, du manège et de l'ivresse des thématiques essentielles du film (*Contre Bande*, n° 17, décembre 2007, pp. 33-46.)

chercher Lola dans le cabaret, Michel transforme le décor, il le détourne de sa fonction première pour le faire devenir le théâtre des retrouvailles amoureuses.

Le passage Pommeraye, par sa structure en trois étages — et en suivant la démonstration proposée par Suzanne Liandrat-Guigues⁹⁶ — contient, à lui tout seul, les trois étapes de la vie amoureuse du personnage. Il n'est pas étonnant que la scène d'adieux entre Lola et Roland se joue au dernier étage de l'édifice. Ils déambulent dans cette allée circulaire, entre les boutiques et les statues dans un bain de lumière absolument naturelle⁹⁷. Si leur première rencontre avait lieu au premier étage — non loin des sorties qui mènent à l'extérieur du passage, dans la ville — la dernière se déroule au sommet de l'édifice. L'évolution des personnages dans ce décor, qui revient à plusieurs reprises, suit l'avancée narrative du film. Lors de cette scène d'adieux, c'est du futur que les deux personnages discutent. Et dans l'immensité du lieu — qui entre en contraste avec l'intimité de Cécile et Frankie serrés l'un contre l'autre dans le manège — Roland ne peut atteindre Lola. La profondeur de champ, les vitrines et les escaliers sont là pour suggérer la fuite et rappeler l'existence du monde extérieur. Rappelons que le passage Pommeraye est un lieu à la fois intérieur et extérieur. C'est un lieu que l'on traverse, un lieu dans lequel on entre pour repartir.



Lola, 1 h 15 min 7 s

Lola, 1 h 15 min 20 s

V.2. Relation menacée

La composition et la fonction des décors ne participent pas toujours à souligner les relations des personnages comme nous venons de le montrer. Parfois, au contraire, les choix

96 Suzanne Liandrat-Guigues, « Les dames du passage Pommeraye », *Trafic*, n° 64, *op. cit.*, pp. 92-102.

97 Dans *L'Univers de Jacques Demy* d'Agnès Varda (1995), le cinéaste déclare à propos des conditions de production de *Lola* que le film a été tourné en cinq semaines, sans décors, sans costumes et sans lumière.

de composition et de mise en scène de Jacques Demy viennent menacer la possibilité des personnages à s'unir.

Nous évoquions précédemment la scène de l'enterrement au sein de laquelle les personnages de Guy et Madeleine se retrouvent. Revenons désormais sur celle-ci, dans le détail, afin de voir en quoi l'inscription des personnages dans le décor révèle les conditions malheureuses de leur union. Il y a deux scènes qui se tiennent dans une église dans *Les Parapluies de Cherbourg* : le mariage de Geneviève et Roland dans la deuxième partie et l'enterrement de tante Élise dans la troisième. Les deux couples que forment séparément Guy et Geneviève, après leur séparation, avec Madeleine et Roland s'actent dans une église. Patrice Guillamaud dans son analyse philosophique des *Parapluies de Cherbourg* définit l'église — et la gare — comme un lieu symbolique de la séparation et de l'arrachement⁹⁸. Les personnages de Guy et Madeleine se fondent dans le décor et les couleurs de l'église, et s'accordent toujours par les marrons de leurs vestes. La chemise blanche et la cravate noire de Guy rappellent le blanc et le noir du premier plan, les couleurs des cierges et du cercueil. Le rouge des fleurs déposées sur le cercueil, tranche avec les nuances de gris dominantes du décor. Ensemble, et liés par la couleur, Guy et Madeleine se fondent dans le décor.



Les Parapluies de Cherbourg, 1 h 15 min 41 s

Cependant, on voit bien la tristesse dans laquelle ils s'unissent. La répétition d'une scène dans l'église, autour d'un événement diamétralement opposé, intensifie et rappelle la séparation du couple Guy/Geneviève qui est un arrachement. On voit l'ombre qui pèse sur Guy et Madeleine dont l'union s'affirme durant un enterrement. D'ailleurs, lorsque Geneviève, dans l'ultime séquence, revient à Cherbourg et passe par la station-service de Guy,

98 *Ibid.*, p. 46-47.

elle porte le deuil de sa mère. Et l'ancien couple s'unira une dernière fois par des couleurs sombres. Ces noirs et marron, comme lors de la scène de l'enterrement, évoqueront de nouveau l'arrachement et la séparation. Le deuil sera la justification des couleurs portées par Geneviève, suite au décès de sa mère. Cependant, c'est également à la séparation de Guy et à l'amour passé qu'elles se rattacheront.

Lorsque Guy annonce à Geneviève, dans la première partie, qu'il a reçu sa feuille de route pour la guerre, les deux personnages se rendent dans un café. Il s'agit là de l'une des scènes les plus célèbres du film, accompagnée du célèbre thème musical « *Je ne pourrai jamais vivre sans toi* ». Il est intéressant de voir ici dans quel décor les deux personnages chantent et pleurent l'annonce de ce départ et cette séparation contrainte. Ils sont d'abord cadrés de face, en plan moyen, donnant ainsi à voir une partie du décor. Puis, par l'utilisation d'un travelling avant, Jacques Demy va petit à petit se rapprocher de ses personnages pour se focaliser sur les visages et intensifier ainsi la tension dramatique à laquelle le thème musical participe grandement — nous y reviendrons.



Les Parapluies de Cherbourg, 27 min 34 s

Le décor, ici sobre et épuré dont les seuls objets présents sont les deux verres disposés sur la table, souligne le caractère dramatique de la scène et la douleur éprouvée par les personnages. Les couleurs et la lumière de la fenêtre et du miroir, dans lequel un mur jaune se reflète, sont contrastées par le sombre qui émane du bois de la table, du mur et des divers encadrements (miroir et fenêtre). Guy et Geneviève sont comme prisonniers par le sombre (table et arrière-plan), mais aussi par les lignes qui les cloisonnent. De plus, cet isolement est ponctué par le vide des cadres qui les cadrent. La position des personnages, dans l'image que

nous avons choisie, donne le sentiment que leurs corps coulent, descendent, glissent vers les deux verres, dont les contenus (rosé et pastis), par leurs couleurs, entrent en harmonie avec eux et le décor. On a l'impression que rien n'existe autour des deux amoureux. Si l'amour et la joie les détachaient du monde environnant au début du film, ici c'est bien la tristesse qui les isole.

C'est avant d'apprendre l'annonce du départ de Guy que Geneviève rencontre Roland, avec sa mère dans la bijouterie. Et dans cette scène, le décor vient appuyer ce que nous avons esquissé en analysant les couleurs des costumes, à savoir, la distance installée entre Geneviève et Roland.



Les Parapluies de Cherbourg, 19 min 2 s

Les Parapluies de Cherbourg, 20 min 8 s

On peut observer, dans le choix des couleurs du décor associé à celui de celles des costumes des personnages, quatre points forts. Le noir est la seule couleur répartie dans la scène : le bureau de Monsieur Dubourg, les accessoires de Mme Émery et le costume de Roland. Le gris, qui habille le personnage de Monsieur Dubourg, devient la couleur intermédiaire, celle qui permet de créer un équilibre visuel entre les noirs et le blanc : elle les sépare. De plus, le gris isole, par contraste, le jaune de Mme Émery qui n'existe nulle part ailleurs que sur sa robe. Geneviève est la seule à porter exclusivement du blanc. Cela souligne sa solitude dans la scène en tant que personnage — elle ne se sent pas à sa place. Le blanc de sa robe trouve son équilibre par les touches de blanc présentes sur les costumes des autres personnages, et par celui du décor. Le rose pastel et le blanc des murs tendent à effacer Geneviève, à la faire se fondre dans le décor. Aussi, nous avons insisté sur le lien qu'entretenait Mme Émery avec Roland, par l'intermédiaire du noir de ses accessoires. Mais, dans une analyse plus générale de la composition, le jaune de sa robe souligne d'autant plus la

fonction du personnage. En effet, Mme Émery, par la couleur de son vêtement, met en lien deux entités : le groupe des couleurs claires (Geneviève) et celui des couleurs foncées (le gris et le noir des hommes). Le personnage de Guy n'est pas absent de cette scène. Sa présence est signifiée par la couleur. Le rose pastel du mur de la bijouterie et le bleu des rideaux, que l'on aperçoit derrière la fenêtre, sont unifiés car ils tendent vers le violet. Le rose et le bleu viennent apporter de la douceur dans la scène. Cependant, celle-ci est à la fois tragique et ironique. Le bleu de la robe de Geneviève, dissimulé sous son manteau blanc, renvoie à celui de l'extérieur. Malgré le lien que tente de faire Mme Émery entre sa fille et le personnage de Roland, Geneviève est, dans cette scène, littéralement à l'extérieur. Distinctement opposée à Roland en matière de couleurs et effacée par le blanc du décor, c'est bien avec l'extérieur que la jeune femme se lie. C'est le bleu qui l'appelle et signifie son envie d'être ailleurs : le bleu de Guy.

Lorsque Guy et Geneviève s'éloignent sur le quai de la gare de Cherbourg, le déchirement de la séparation est souligné par la manière dont Jacques Demy la met en scène. Dans son analyse, Patrice Guillaud relève que le point de vue adopté par le cinéaste n'est ni celui de Geneviève, ni celui de Guy, mais celui de la guerre d'Algérie. La caméra n'est pas dans le train et ne reste pas sur le quai, mais s'éloigne avec le train vers la destination que le jeune homme s'apprête à rejoindre. Ce choix de point de vue justifie le travelling arrière qui compose la scène et permet au cinéaste de montrer que c'est bien la guerre qui va séparer les deux amoureux. Un élément vient appuyer le déchirement provoqué par ce départ : le mouvement de la couleur bleue. Nous avons déjà relevé l'harmonie des costumes des personnages marchant sur le quai, ainsi que l'importance du bleu, en tant que lien de couleur, présent sur la chemise de Guy et le foulard de Geneviève. À partir du moment où Guy grimpe dans le train et qu'il commence à s'éloigner de Geneviève, le bleu de la chemise et celui du foulard se séparent. Cette scène du départ est dramatisée, à la fois par le mouvement du travelling arrière qui laisse Geneviève seule au loin, par la musique, bien sûr, mais aussi par cette couleur, ce bleu, que Geneviève commençait à adopter, et qui là, littéralement, se déchire. Ce qui rend cette scène absolument tragique ce n'est pas seulement son sujet (la séparation), mais tous les détails qui la construisent, où rien n'est laissé au hasard. On voit à quel point tout est calculé : le choix du lieu, le point de vue, le mouvement de caméra,

l'harmonie des personnages et ce détail coloré. Tout est mis en œuvre pour appuyer la dimension tragique de la scène en exaltant la séparation de Guy et Geneviève.



Les Parapluies de Cherbourg, 38 min 34 s



Les Parapluies de Cherbourg, 38 min 48 s



Les Parapluies de Cherbourg, 38 min 59 s



Les Parapluies de Cherbourg, 39 min 19 s

Dans *Les Demoiselles de Rochefort* le bleu a aussi une signification et une importance particulière. Nous avons dit, au sein de notre deuxième partie, que cette couleur se rattache au personnage de Maxence. Et nous avons annoncé, en nous appuyant sur le texte de Joséphine Jibokji Frizon « La peinture en fiction », la place essentielle qu'occupe la galerie Lancien en tant que décor dans le film. Il ne sera pas question pour nous, comme le fait l'auteure, de mettre en lien la galerie avec l'histoire de l'art. Contentons-nous de dire ici à quel point la composition de la galerie, par les objets et œuvres factices qui s'y trouvent, authentifie l'amour de Jacques Demy pour la peinture. C'est surtout le parallèle que dresse l'auteure entre le plaisir artistique, le lieu, son décor et l'expression du sentiment amoureux qu'il renferme qui nous intéresse ici. Pour ce qui nous concerne, nous irons à l'essentiel, soulevant ainsi les quelques clés d'analyse proposées par l'auteure en lien avec notre propos. Cependant, nous renvoyons vivement à la lecture de ce texte qui entretient à la fois un lien avec ce que nous tentons de démontrer, mais propose surtout une lecture originale des *Demoiselles de Rochefort*.

Nous parlions tout à l'heure du ballon bleu qui éclate sur la toile blanche lorsque Delphine franchit le seuil d'entrée de la galerie avant de se reconnaître sur le portrait. Pour saluer son amante, Guillaume Lancien garde dans sa main le pistolet avec lequel il vient de tirer. L'arme devient symbole phallique en effleurant le corps de la jeune femme. Cette proximité soudaine entre l'objet et le corps féminin souligne la manière dont ce personnage masculin perçoit les femmes : des objets de désir. Le rouge qui l'habille s'oppose au bleu de l'amour idéal auquel est associé Maxence. La galerie devient le lieu de l'affrontement des deux personnages.

Guillaume est bien le seul capable de faire le lien entre le portrait, son auteur et le modèle absent, mais il s'y refuse. De plus, le mobile, ce dispositif artistique constitué de ballons de peinture et d'une toile inclinée, évoque selon Joséphine Jibokji Frizon la démarche artistique de Niki de Saint Phalle. La référence sera d'autant plus appuyée lorsque Guillaume visera de son arme — non pas les ballons — mais le portrait, dans la séquence où personnages et thèmes musicaux se succèdent en fondu enchaîné. La série de l'artiste franco-américaine intitulée *Portrait of My Lover* proposait au public de viser le portrait d'un amant infidèle avec des fléchettes⁹⁹. C'est parce que Delphine l'a éconduit qu'il le pointe de son arme, tout comme il fait exploser un ballon noir quand elle lui annonce qu'eux deux c'est fini. D'un point de vue émotionnel c'est la rancœur qui engendre le geste et l'acte de Guillaume. La galerie devient le lieu du coup de foudre irréel et idéal entre Maxence et Delphine. La jeune femme veut à tout prix rencontrer le peintre. En venant présenter à Dutrouz, son idéal féminin, Maxence rejoint son œuvre pour en faire le commentaire. Guillaume lui rétorque que « *ce n'est pas à Rochefort [qu'il trouvera] ce genre de filles* ». Derrière cette phrase s'exprime à la fois l'égoïsme du personnage, mais aussi un sentiment de rancune, ce qui le pousse à viser le portrait.

Joséphine Jibokji Frizon va bien plus loin dans l'analyse de la fonction de la galerie dans *Les Demoiselles de Rochefort*. Ce ne sont pas seulement Maxence et Guillaume qui s'y affrontent. Les sentiments des personnages et les situations permettent à Jacques Demy, selon l'auteure, de mettre en scène un discours sur l'art. Ainsi, par le portrait sans modèle et les œuvres exposées dans la galerie, ce sont l'art traditionnel et l'art moderne qui s'opposent. Deux conceptions de l'art s'affrontent : d'un côté la recherche de spiritualité et de l'autre « le

99 *Ibid.*, p. 102-103.

plaisir ludique » du geste de création. « En quelque sorte, nous pourrions dire que Demy prend un plaisir nouveau-réaliste dans le rejet d'un savoir-faire artistique traditionnel au profit d'un artisanat aux prises avec le réel¹⁰⁰ », écrit l'auteure. Les tirs effectués par Guillaume Lancien illustrent l'immédiateté du geste artistique moderne. C'est par l'intermédiaire de cette mise en scène picturale que Jacques Demy oppose deux sentiments : l'amour idéal (Maxence) et le désir (Guillaume). L'amour s'installe dans le temps tandis que le désir possède un caractère immédiat et spontané, le désir surgit, en quelque sorte.

Et pour revenir à la couleur, si le bleu est celle de Maxence, il n'est pas surprenant que celle de Guillaume soit le rouge. C'est devant un pan peint en bleu de l'installation foraine que l'amant éconduit retrouve Delphine à la fin de la représentation. Le ballon explosé par Guillaume sur une toile blanche au début du film envahit désormais le décor¹⁰¹. Le blanc, qui était celui de la toile, est rappelé par le rideau. Delphine le repousse à nouveau. On se rend compte de la richesse contenue dans le décor de la galerie Lancien, autant d'un point de vue esthétique que dramaturgique. Jacques Demy matérialise l'amour idéal par l'intermédiaire des échanges entre les personnages et le portrait. Par son discours sur l'art et les gestes de Guillaume, le cinéaste menace l'amour idéal renforçant ainsi son caractère irréel et illusoire.

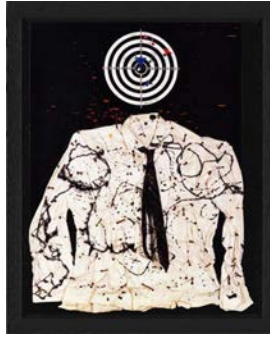


Les Demoiselles de Rochefort, 22 min 48 s

Les Demoiselles de Rochefort, 1 h 38 min 50 s

100 *Ibid.*, p. 102.

101 À propos de la couleur bleue dans la galerie Lancien, Joséphine Jibokji Frizon réalise un parallèle entre le personnage de Guillaume Lancien et Yves Klein, *Ibid.*, p. 103.



Niki de Saint Phalle, *Portrait of lover*,
1961¹⁰²

Dans *La Baie des anges*, le désir s'exprime plus que les sentiments amoureux. L'aventure vécue par Jackie et Jean à Nice est une affaire de désir et de hasard. Jackie refuse l'amour. Ce sentiment est incompatible avec la vie qu'elle choisit de mener comme les forains des *Demoiselles* qui « voyagent de ville et en ville », « de fille en fille » et « butinent de cœur en cœur ». Le film se construit autour du couple et d'un troisième « personnage » qui est le jeu. C'est le hasard du jeu qui les guide et dicte leur relation. *La Baie des anges* repose sur une structure binaire : un couple de personnages, deux villes (Paris et Nice), deux décors principaux. Nous avons démontré comment les couleurs des costumes fonctionnaient, dans un jeu de contrastes et d'affrontements entre le noir et le blanc. N'y a-t-il pas aussi un jeu d'opposition entre le casino de Nice et la chambre d'hôtel¹⁰³ ?

À l'intimité de la chambre d'hôtel répondent les grandes salles publiques du casino. Le premier espace devient lieu d'expression du désir quand le deuxième tend à symboliser l'expression et le pouvoir du hasard. Jackie a dans ses affaires une roulette miniature qu'elle transporte avec elle afin de jouer quand elle ne peut plus. Dans la première scène, où Jean et Jackie se trouvent ensemble dans la chambre d'hôtel, elle sort l'objet de son sac. N'est-ce pas un moyen pour elle de transporter avec elle, partout où elle va, le hasard ? Par la présence de sa roulette, elle investit, d'une certaine manière, le jeu et le hasard dans la chambre. L'intimité possible dans l'hôtel permet aux personnages de se dénuder, de se dévoiler, aussi bien physiquement que sentimentalement. Tandis que le casino devient un théâtre des apparences où les gens défilent suivant un code vestimentaire volontairement distingué. En ce sens, le

102 Source : <https://www.boumbang.com/niki-de-saint-phalle/>, consulté le 5 mai 2019.

103 Nous excluons volontairement le casino de Monte-Carlo et la suite d'hôtel. Ces deux lieux n'interviennent qu'une seule fois dans le film lors de l'escale de Jean et Jackie, c'est pourquoi ils ne retiendront pas notre attention.

casino devient une sorte de bal masqué où l'on ne sait plus très bien qui l'on croise. Ainsi se joue dans *La Baie des anges* — par l'intermédiaire de ces deux décors — un affrontement entre les apparences et une quête de vérité de l'être. Entre les murs de la chambre d'hôtel, Jean essaye de savoir qui est réellement Jackie. Le lieu devient le théâtre de l'illusion des sentiments, où désir et amour ont tendance à se confondre, ce qui justifie les tensions qui s'y déroulent. Par l'intermédiaire des encadrements des portes et des fenêtres, ou bien par celui des objets, Jacques Demy surcadre à plusieurs reprises ses personnages, les enferme pour souligner et intensifier leurs affrontements. À chaque fois que Jean dévoile ses sentiments — d'une manière ou d'une autre — il y a surcadrage. Lors de leur premier réveil dans la chambre de Nice, Jean se réveille d'un rêve où il a imaginé Jackie disparaître. Il la rejoint dans la salle de bain, évoque son rêve et la crainte réelle qu'il a éprouvée. À ce moment-là, Jackie est surcadrée par l'encadrement de la porte, lorsque Jean entre dans la petite pièce à son tour, ce sont les objets, miroir et serviette, disposés respectivement à gauche et à droite dans le champ, qui viennent appuyer les limites du cadre. Nous observons le même procédé dans la suite d'hôtel de Monte-Carlo juste avant que les personnages échangent de vifs propos. Enfin, à la fin du film, quand Jean rejoint Jackie dans la petite chambre de Nice après avoir été récupérer l'argent de son père et faire quelques courses, la jeune femme est surcadrée par les bords de la fenêtre. Ce qui est particulièrement intéressant dans cette scène, c'est la fonction assurée par la fenêtre. Jackie refuse de rentrer avec lui à Paris, Jean déclare qu'il l'aime. L'ouverture vers l'extérieur, permise par la fenêtre, souligne à cet instant le refus et l'impossibilité de Jackie à être enfermée, dans un lieu, mais aussi dans une relation. Ainsi au cloisonnement de la chambre d'hôtel s'oppose l'immensité et donc la profondeur de champ du casino. L'élan final de Jackie vers Jean a lieu à l'extérieur et devant le casino, ce qui de notre point de vue tend à renforcer le devenir incertain du couple.

Dans *Model Shop*, les décors sont également peu nombreux. Nous avons déjà exprimé en quoi le film pouvait se rapprocher de *Lola* et de *La Baie des anges* dans sa production, ses choix esthétiques et sa forme. À l'instar des premiers longs métrages du cinéaste, *Model Shop* a été tourné très rapidement, en quelques semaines. À la différence de *Lola* et *La Baie des anges*, tous les intérieurs ne sont pas réels. Les décors du model shop et de l'appartement de

Lola ont été réalisés en studio. À propos du bungalow, du model shop et de l'appartement, Jean-Pierre Berthomé écrit qu'

une même volonté décorative habite les trois lieux ; l'orange, le mauve, le rose, ponctués de vert ou de rouge, envahissent uniformément les espaces pour mieux illustrer la ressemblance essentielle qui les unit. Du bungalow à la maison sur la colline, le chemin passe par l'humiliation du *model shop* et ce n'est qu'ultimement que nous comprendrons que les trois chambres ne sont que les multiples avatars d'une pièce unique, que chacune d'elles est radicalement détournée de sa fonction : de celle du couple qui voit sa brutale séparation à celle de la femme seule qui devient le théâtre d'une rencontre physique, en passant par celle promise au désir voyeur et qu'irradie brusquement celui de communiquer¹⁰⁴.

À l'instar de *Lola*, trois décors peuvent se lier et être pensés ensemble. Dans ces trois lieux se joue de nouveau une confrontation entre le désir et l'amour. Le couple formé par Gloria et George, que la rupture menace dès le début du film, se détruit, en partie, à cause des photographies de Lola. C'est le « désir voyeur » auquel George s'est soumis pour rencontrer Lola qui accélère leur séparation. Les trois décors mettent en scène une défaite de l'amour. C'est à l'extérieur, dans les rues de Los Angeles, que la croyance en l'amour est représentée à travers la poursuite de l'idéal. C'est le mouvement engendré par la marche et les voitures, qui appuyé par celui de la musique, enchante cette croyance. N'est-ce pas le mouvement et la liberté qui définissent le sentiment amoureux plutôt que l'enfermement et la stabilité ? Les mouvements du cœur ne sont-ils pas en prise avec les mouvements du corps et des émotions ? N'est-ce pas pour cette raison que les personnages de Jacques Demy s'affranchissent de l'univers clos des appartements pour trouver le bonheur ? N'est-ce pas pour cette même raison que le lieu de l'action est toujours une ville portuaire ?

Les trois décors intérieurs de *Model Shop* sont bien plus pessimistes que ceux de *Lola* dans ce qu'ils nous disent de l'amour. Ils semblent détruire le conte de fées. C'est le désir qui ressort victorieux dans *Model Shop*. Au retour du grand amour, dans le lieu du désir qu'était l'Eldorado, s'opposent l'unique nuit partagée de George avec Lola et sa séparation avec Gloria. Cette seule et même pièce, évoquée par Jean-Pierre Berthomé, n'est-elle pas l'antithèse de l'imbrication des trois décors de *Lola* ? Au sein des trois intérieurs de *Model Shop*, la croyance de l'amour qui dure pour toujours est détruite. D'ailleurs, Lola ne danse plus, ne tourne plus, ne virevolte plus, elle pose et se fige dans le model shop. Gloria quitte

104 Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, op.cit., p. 227.

George dans le bungalow. Et Lola dit clairement ne plus vouloir aimer dans son appartement. Si le manège, le passage Pommeraye, et l'Eldorado exaltaient le mythe du premier amour — le plus beau, celui que l'on refuse de voir disparaître, celui qu'on voudrait faire exister pour toujours — les décors de *Model Shop* l'annulent. Ici aussi, pourtant, il y a l'idée de répétition et de recommencement. George le dit dans le dernier plan du film « *Je voulais lui dire que je l'aime et que j'allais repartir à zéro* ». Le cinéma de Jacques Demy est une boucle où tout se répète. Selon Jacques Demy, l'existence ne serait-elle pas qu'une succession de séparations, d'arrachements et de perpétuels recommencements ? En ouverture de ce chapitre nous citons François Guérif qui, pour définir le cinéma de Vincente Minnelli, écrivait : « La vie est en mouvement. [...], le rêve est en mouvement », n'est-ce pas ce que montre Jacques Demy à travers son cinéma ?

VI. Il était une fois l'amour désenchanté

Dans les films de Jacques Demy, les personnages expriment les sentiments qu'ils éprouvent. Tous ne le font pas de la même manière et certains disposent de plus d'aisance pour exprimer ce qu'ils ressentent. Il y a ceux qui en sont sûrs — ou du moins semblent l'être — et ceux qui le sont moins. Et ce n'est pas une affaire d'opposition entre féminin et masculin. Les personnages ne sont pas enfermés dans des stéréotypes. Ainsi les hommes expriment leurs craintes et leurs peurs aussi bien que leurs déceptions. Pourquoi un homme devrait-il dissimuler ce qu'il ressent ? Les séparations vécues par ces femmes sont suggérées par l'absence de maris. La rupture est un thème présent chez Demy. Les couples qui existent dès le début des films finissent toujours par se défaire, c'est le cas de Lola et Michel, Guy et Geneviève, George et Gloria. C'est peut-être pour toutes ces raisons que certains de ces personnages féminins exaltent par la parole et par les gestes plus que d'autres leurs sentiments. « Chez lui [Demy], la théâtralité féminine est souvent en rapport avec l'idée d'une parole virile et paternelle disparue, ou déconsidérée, ou dévoyée » écrit Michel Chion¹⁰⁵. Les dialogues parlés ou chantés de Jacques Demy sont construits autour d'une articulation entre lyrique et prosaïque, ainsi se mêlent poésie et langage populaire. Les grandes figures de style croisent les expressions banales et quotidiennes.

Les personnages parlent beaucoup d'amour, ils y croient. Dans les cinq films qui nous intéressent le mot « amour » (et ses déclinaisons « amoureux »/« amoureuse ») est prononcé environ cent-une fois, et le verbe « aimer » (à l'infinitif et conjugué) — dans le sens d'aimer quelqu'un — environ soixante-neuf fois. Les « je t'aime » et les « je vous aime » ne sont pas non plus absents, et nous en avons dénombré environ vingt-quatre. Et selon les mots de Michel Serceau :

On ne saurait être assez attentif au fait que, d'une façon générale, les personnages de Demy disent l'amour plus qu'ils ne le font. Ils en parlent ou le chantent plus qu'ils ne le réalisent. Inspirés, et mêmes portés, par une pensée, ils ne sont certes pas falot ou mièvres. Certains peuvent être émouvants, d'autres séduisants. Mais ils ne suscitent pas obligatoirement pour cela l'empathie. Le chant et la musique ne transcendent pas les situations comme ils le font dans l'opéra. Ils traduisent un écart, ou plutôt un hiatus¹⁰⁶.

105 Michel Chion, « La langue des films français : Jacques Demy », *Bref*, n° 71, mars-avril 2006, p. 45.

106 Michel Serceau, « La représentation de l'amour : une affaire de mythes », *Jacques Demy, Contre Bande*, n° 17, *op.cit.*, p.22.

Selon l'auteur, il y a un hiatus entre le lyrisme de la musique et la banalité des situations. Nous retrouvons ici notre notion « d'entre-deux ». Celui-ci opère véritablement dans les films « en-chantés » que sont les *Parapluies de Cherbourg* et *Les Demoiselles de Rochefort*. La musique, qui accompagne ce que disent ou chantent les personnages, exalte leur croyance en l'amour autant qu'elle en affirme le caractère illusoire dans sa confrontation aux situations. C'est comme si cette croyance en l'existence et en la beauté de l'amour ne trouvait sa concrétisation absolue que dans les rêves. La musique entre parfois en décalage avec les situations, elle participe en ce sens à renforcer l'illusion de l'amour. En ce sens, elle devient révélatrice du mauvais sort qui pèse sur les couples de Jacques Demy et participe ainsi à mettre en lumière le fait que le poids du réel contrarie l'amour.

VI. 1. De la croyance en l'amour à la désillusion : indices musicaux

Dans *Les Demoiselles de Rochefort*, Maxence a beau chanter, à plusieurs reprises, la description de son idéal féminin, il manque de le rencontrer à la fin dans le café de Mme Yvonne. La désillusion s'exprime à travers l'emploi du thème de l'idéal — composé par Michel Legrand — lors de cette scène de rencontre manquée. Sans les voix des deux personnages et les paroles pour l'accompagner, le thème ironise sur la possibilité de rencontrer son idéal. Et pourtant, jusqu'au dernier moment la présence du thème continue d'entretenir notre espoir de voir cette rencontre se réaliser. Ce chassé-croisé des deux personnages à l'intérieur du café joint à la musique vient créer chez le spectateur de la frustration. Nous qui attendions tant que leurs deux voix se rencontrent et se mêlent.

D'une autre manière, le concerto de Solange — également composé par Michel Legrand —, qui accompagne ses retrouvailles avec Andy dans le magasin de musique, participe aussi — paradoxalement — à la désillusion de ce couple dont la réunion se fait par la danse dans un décor aux murs peints en blanc. Le thème du concerto n'est pas joyeux, et il nous apparaît d'autant plus comme tel lorsqu'il n'y a pas de paroles. Les personnages s'unissent par le concerto qu'ils partagent en le sublimant par la danse : ce n'est plus la parole qui accompagne la musique, mais le corps. Dans cet instant de pure comédie musicale, nous sommes dans l'univers du rêve. Ce n'est pas la parole qui exprime les sentiments, c'est la danse, ce ne sont pas les voix, mais les corps. Les deux personnages, en parfaite harmonie par le blanc de leurs costumes dans celui du décor, sont accompagnés par un thème musical,

presque triste pour des retrouvailles tant espérées, qui appuie la dimension féerique de la scène. C'est l'illusion de l'amour qui semble être ici mise en scène par ces retrouvailles au caractère irréel que le thème musical vient renforcer. Par ailleurs, nous observons un principe presque similaire dans *Lola*.

Pour le retour de Michel et son apparition dans l'Eldorado, le cinéaste a choisi d'accompagner l'image d'une composition classique, la 7^e symphonie (1813) de Beethoven. Plus précisément, c'est du deuxième mouvement de la symphonie qu'il s'agit, l'*allegretto*. Celui qui a participé au succès de la composition et qui a été défini, par certains, comme une marche funèbre. On voit le décalage, le « hiatus » entre le choix de la musique et le sujet de la scène. Le retour de Michel a bien lieu puisque comme nous l'avons dit, au sein de notre première partie, le destin du couple nous est révélé dans *Model Shop*. Pourtant, ces retrouvailles, dans leur mise en scène et dans leur traitement esthétique, semblent se défaire de tout réalisme. La présence et le choix de la musique viennent intensifier la dimension mélodramatique de la scène. Dans son ouvrage Anne E. Duggan insiste sur la présence des danseuses qui pleurent « comme si elles assistaient à une pièce de théâtre ou regardaient un film mélodramatique » et sur la « nette délimitation entre “acteurs” (Michel et Lola) et “spectateurs” (les danseuses) » dans l'espace. Tout cela participe, selon l'auteur, à intensifier l'artificialité de la scène¹⁰⁷. Le deuxième mouvement de la 7^e symphonie de Beethoven, considéré comme une marche funèbre, entre donc en disharmonie avec le propos même de la scène. L'écart entre le choix de la musique et le bonheur des retrouvailles est ce qui vient en faire pressentir le caractère illusoire. En songeant à *Model Shop*, la musique devient un indice qui nous souffle, discrètement à l'oreille, le triste devenir de ce couple amoureux.

Dans *Model Shop*, à la bande originale composée par le groupe de rock américain The Spirit, Jacques Demy ajoute des passages d'œuvres musicales préexistantes : les *Scènes d'enfants* de Schumann (1838), la 3^e suite de Bach (1739) et *Schéhérazade* de Rimski-Korsakov (1888). On observe le lien avec *Lola* qui, en plus de la 7^e symphonie de Beethoven, est accompagné de trois autres compositions musicales célèbres : *Le Clavier bien tempéré* de Bach (1722-1744), *Concerto pour flûte n° 2* de Mozart (1778) et *Invitation à la valse* de Weber (1819). Pour les trois autres films, la musique est exclusivement composée par Michel Legrand. L'ouverture de *Model Shop*, en travelling arrière, résonne avec celle de *Lola*. À la

107 Anne E. Duggan, *Enchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy*, op.cit., p.38.

belle Cadillac blanche de Michel garée au bord de la mer, répond, dans *Model Shop*, une voiture blanche, placée dans la même direction, à la seule différence que cette dernière est salie, usée. Michel fait dorénavant partie du passé. Le blanc de l'amour lumineux dans *Lola* apparaît dès les premières secondes de *Model Shop* comme terni à travers la présence de cette voiture. Lola a perdu Michel, ne veut plus aimer, et ne croit plus en l'amour. L'accompagnement musical de la première poursuite entre les deux personnages en voiture dans les rues de Los Angeles est un passage du poème symphonique *Schéhérazade*. À l'instar du sultan de *Schéhérazade*, des *contes des Mille et Une Nuits*, George est directement fasciné par cette femme qu'il rencontre. L'œuvre composée par Rimski-Korsakov, bien sûr inspirée du conte oriental, se divise en quatre mouvements. Le passage choisi par Jacques Demy pour sa poursuite entre les deux personnages appartient au premier mouvement. Au sein de celui-ci se succèdent les deux leitmotifs correspondant à celui du sultan et à celui de Schéhérazade. La musique se lance lorsque George quittant le parking allume sa radio. C'est d'abord le thème du sultan que l'on entend, et en accord avec l'image les sons des instruments se confondent avec la circulation des voitures. Ce thème va laisser apparaître celui de la femme, composé d'un solo de violon. On voit bien ce que les choix de musique révèlent quant au récit, et l'ironie dont elle peut se parer. Si Schéhérazade reste auprès du sultan pendant mille et une nuits et que ce dernier tombe amoureux d'elle, Lola n'accorde qu'une seule nuit à George pour aussitôt disparaître. Il n'est pas question pour Lola de l'aider. Contrairement à Schéhérazade qui se dévoue en épousant le sultan pour mettre un terme à sa folie meurtrière. Si la présence de la musique est dans cette scène justifiée par une source d'émission, il n'en va pas de même pour toutes les musiques du film. Nous renvoyons à cet égard à l'analyse proposée par Jean-Pierre Berthomé dans son ouvrage *Jacques Demy et les racines du rêve*¹⁰⁸. Ce dernier relève au sujet des *Scènes d'enfants* de Schumann, que le thème revient à trois reprises dans l'œuvre : lorsque George quitte le mobil home au début du film, après que Gloria ait déchiré les photos et lorsque Lola poursuit le jeune homme à son tour dans la nuit. L'auteur souligne l'emploi fait par Jacques Demy de cette musique et insiste sur l'évolution de ses apparitions. La présence du thème d'abord justifiée dans le récit, par l'intermédiaire de la radio, va ensuite fonctionner de manière autonome sans source d'émission identifiable. À cet égard, Jean-Pierre Berthomé écrit : « établi au départ comme réaliste à l'intérieur de la

108 *Ibid.*, p. 228-229.

fiction du film, le thème acquiert une forme d'autonomie et devient leitmotiv, toujours associé à la poursuite d'un idéal inconnu et fuyant¹⁰⁹. » L'utilisation faite ici de la musique se rapproche de celle de la scène des retrouvailles dans *Lola. L'allegretto* de la 7^e symphonie de Beethoven n'est pas justifié par la fiction. Il accompagne et exalte les situations, tout comme *Le Clavier bien tempéré* de Bach dans la séquence du manège. La composition de Beethoven devient leitmotiv du personnage de Michel et fonctionne également comme indice de sa présence. Le thème ouvre le film avec la trajectoire en voiture du personnage, pour ensuite réapparaître lorsque Lola, adossée contre une Cadillac blanche, attend Roland parti acheter des cigarettes dans un bar où se trouve Michel. Il revient ensuite, à la fin du film pendant la scène du départ pour Cherbourg de Mme Desnoyers. Ici, en plus d'annoncer la séquence du retour de Michel, il renvoie plus généralement au retour d'un amour passé, par son apparition dans l'appartement de Mme Desnoyers. On voit combien l'utilisation qui est faite de ces compositions musicales dans *Model Shop* et dans *Lola* participe à donner aux situations un caractère irréel et onirique. Ces surgissements de la musique, presque de l'ordre de la magie, enchantent autant qu'ils désillusionnent la quête et l'existence de l'idéal amoureux : nous sommes au cinéma.

Dans *La Baie des anges*, la musique est intégralement composée par Michel Legrand. Omniprésente elle fonctionne principalement par enchaînements de thèmes qui sont leitmotifs des personnages. Sur les *tracklist* des vinyles de la bande originale du film, le thème qui va nous intéresser est titré *Le Jeu et l'amour aux trois pianos*. Il apparaît à plusieurs reprises dans le film, notamment à chaque victoire de Jean et Jackie au casino où il accompagne le mouvement de la roulette. C'est sur lui aussi que le film se ferme. Nous voyons bien ce que tend à signifier ce thème aux trois pianos quant à la relation des deux amants. Il n'est pas question de couple. Nous avons insisté sur la place importante qu'occupent le jeu et donc la chance et le hasard dans le film. C'est sa passion pour le jeu qui a séparé Jackie de son mari. *La Baie des anges* se construit autour d'un triangle amoureux entre les deux personnages et le jeu. Les trois pianos, pour lesquels le thème est composé, viennent révéler et renforcer cette relation qui ne dépend que de la chance et du hasard. Jackie le dit clairement à Jean à la fin du film, pourtant elle s'élancera malgré tout vers lui dans la dernière image (« *Bien sûr, nous pouvons vivre ensemble et pourquoi pas être heureux*

109 *Ibid.*, p. 228.

quelque temps, mais pour quoi faire ? Je m'arrêterai jamais de jouer, ça recommencera... Alors à quoi bon. »). S'il ne semble pas y avoir de décalage ici entre le thème et les situations, il souligne cependant l'impossibilité pour Jackie de vivre exclusivement en couple. Dans *La Baie des anges*, le jeu est un personnage et peut, en quelque sorte, être perçu comme l'adversaire de Jean. Tant que Jackie jouera, ses relations amoureuses ou sentimentales seront instables, à l'image de ce qu'elle a choisi de faire de son existence.

Avec *Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy va plus loin dans l'utilisation mélodramatique de la musique. La bande originale se compose de nombreux thèmes qui se rattachent aux personnages et accompagnent ce qu'ils expriment. À propos de l'exaltation des sentiments par la musique et le chant, Jacques Demy, interviewé par Serge Daney, Jean Narboni et Serge Toubiana, déclare : « Je crois que c'est un plus dans tous les sentiments, dans tous les domaines de ce que l'on veut exprimer. C'est la grande qualité du chant. Que ce soit dans l'amour ou dans la haine, la musique prolonge les sentiments et les exalte. On fait passer plus de choses¹¹⁰. » La musique des *Parapluies de Cherbourg* contient toute la structure et même le propos du film. Dans leurs ouvrages respectifs, consacrés au film, Patrice Guillaumaud et Jean-Pierre Berthomé décrivent et analysent ces thèmes musicaux avec précision, il ne sera donc pas question pour nous de décomposer la partition de l'œuvre. Pour ce qui nous concerne, nous nous focaliserons sur un exemple précis de l'utilisation de la musique dans son rapport à l'image, et qui fonctionne, selon nous, comme un indice quant à l'avenir du couple formé par Guy et Geneviève. Suite à l'annonce du départ de Guy, devant le garage Aubin, le couple se rend dans un café. Geneviève pleure dans les bras de Guy son célèbre « *Je ne pourrai jamais vivre sans toi* ». Le thème musical qui accompagne la scène est désigné par Jean-Pierre Berthomé comme celui de « l'amour menacé ». Sa composition s'effectue en deux temps et la scène devant le garage en est l'introduction. Ce thème appartient aux deux amoureux et correspond donc à celui de leur séparation. La scène dans le café nous intéresse particulièrement par le décalage perceptible entre la musique et le chant qui va petit à petit apparaître. Geneviève introduit la scène par ces mots :

*« Mais je ne pourrai jamais vivre sans toi
Je ne pourrai pas, ne pars pas, j'en mourrai
Je te cacherai et je te garderai
Mais mon amour ne me quitte pas »*

110 Serge Daney, Jean Narboni, Serge Toubiana, « Entretien avec Jacques Demy », *Cahiers du cinéma*, n° 341, novembre 1982, p. 66.

Les deux personnages échangent deux répliques avant que le jeune homme poursuive en chantant :

« *Mon amour il faudra pourtant que je parte
Tu sauras que moi je ne pense qu'à toi
Mais je sais que toi tu m'attendras* »

Un temps d'arrêt est marqué à la fin de la prononciation du mot « attendras ». En gros plan, le visage de Geneviève, en larmes, laisse apercevoir un moment d'hésitation dans sa réponse. Puis elle reprend : « *Deux ans, deux ans de notre vie [...] Deux ans, non je ne pourrai pas* ». À partir de ce temps d'arrêt, la musique évolue dans sa manière d'accompagner les paroles : elle se décale par rapport au chant. Ils se désynchronisent, et les moments musicaux, censés accompagner et ponctuer la parole, résonnent en écho. C'est comme si la musique répétait ironiquement les paroles des personnages. L'hésitation, affichée sur le visage de Geneviève, sous-entend d'ores et déjà l'incapacité qu'elle aura à l'attendre. Le décalage, opéré par ce changement dans l'utilisation de la musique, participe à créer de la tension dramatique et suscite un sentiment de disharmonie. La séparation du couple est annoncée ici avant de l'être physiquement sur le quai de la gare. Cette utilisation faite de la musique se fait indice de la fin du conte de fées.

Dans un texte consacré à *Une Chambre en ville* et paru dans un numéro des *Cahiers du cinéma* Pascal Bonitzer écrit ceci :

Le cinéma « en chanté », c'est du cinéma muet-parlant. Tous les grands films modernes, et c'est en cela en effet que Demy est « moderne », ont perverti les fonctions du parlant, au nom d'une puissance expressive qui a été celle du muet. Il s'agit de faire ressurgir à travers (et contre) la platitude informative de la parole (des « dialogues ») la force expressive de la voix (des « paroles ») qui relève de la gestualité, du corps. Le mélo possède ce pouvoir : faire éclater la paroles en cris, en chants, en lamentations, bref en musique et en émotions¹¹¹.

Le tournage des *Parapluies de Cherbourg* s'est déroulé en musique. Les acteurs connaissent les paroles par cœur, mais sont doublés, ce ne sont pas leurs voix qui sont enregistrées. Cela implique pour l'acteur de parvenir à synchroniser les mouvements de ses lèvres avec la voix, les intonations et la parole d'un autre. Il est évident que cela demande à l'acteur de se concentrer sur les expressions et les mouvements de son visage. De plus, jouer en étant accompagné par la musique implique automatiquement un jeu chorégraphique du corps par le

111 Pascal Bonitzer, « La chambre ardente », *Cahiers du cinéma*, n° 341, novembre 1982, p. 17.

rythme qu'elle provoque et les mouvements qu'elle induit. En ce sens le mélodrame de Demy fait « ressurgir la force expressive de la voix qui relève de la gestualité, du corps ».

Pascal Bonitzer, à la fin du passage que nous avons relevé, écrit que l'un des pouvoirs du mélodrame est de « faire éclater la parole en cris ». Cette phrase nous évoque Roland Barthes et ses propos tenus à l'occasion de la promotion de ses *Fragments d'un discours amoureux* dans l'émission « Apostrophes » présentée par Bernard Pivot. À l'égard du « Je t'aime » qui est l'une des figures qui compose son ouvrage le philosophe dit :

[...] Je dirais qu'à partir du moment où la profération du mot *je t'aime* n'est plus une information qu'on passe à l'autre qu'il ne savait pas [...] c'est-à-dire, quand l'autre le sait [...], c'est évidemment une expression qui n'a littéralement plus aucun sens puisqu'elle ne transmet aucune information. Donc à ce moment-là, l'expression est renvoyée au statut d'un cri, c'est de l'ordre du cri, c'est-à-dire d'une chose qui peut se répéter sans avoir de sens autre que le fait de le prononcer¹¹².

Dans *Les Parapluies de Cherbourg*, Geneviève profère au moins dix « je t'aime » — nous les avons comptés — tandis que Guy ne le dit qu'une seule fois. Les « je t'aime » de Geneviève, en suivant les propos de Roland Barthes, sont de l'ordre du cri, en revanche celui prononcé par Guy devient une information. Ce contraste entre les nombreux « je t'aime » dit par Geneviève et l'unique prononcé par Guy souligne l'avenir de leur relation. En ce sens les « je t'aime » de Geneviève deviennent des sons plus que des mots, ils perdent leur signification. Tandis que celui prononcé par Guy s'arme de sincérité. Si Geneviève souffre de l'absence de Guy pendant un certain temps, elle sera tout de même très vite poussée par sa mère dans les bras de Roland. Geneviève trahit son amour pour Guy en choisissant de se plier aux mœurs de la société. De plus, en épousant Roland, elle lui retire sa fille. Et les « je t'aime » du passé se mettent, plus que jamais, à sonner faux.

Au fil de ces quelques pages et à travers l'analyse de l'utilisation de la musique par Jacques Demy nous avons vu comment celle-ci pouvait fonctionner comme indice, et signifier l'avenir désenchanté du couple et la difficile — voire impossible — concrétisation de la quête de l'idéal. Le caractère onirique de certaines scènes est ainsi rappelé par le choix de la musique et sa manière d'exister ou d'apparaître dans les films. Lorsqu'une situation semble trop belle pour être réelle, la musique vient en rappeler son aspect illusoire. Ce décalage entre

112 Roland Barthes, *Parlez-nous d'amour*, émission « Apostrophes », réalisée par Roger Kahane et animée par Bernard Pivot, Antenne 2, le 29 avril 1977, 1'08, archives INA.

musique et situation enchante les scènes d'un point de vue esthétique. Mais le couple, dont l'amour est constamment menacé par le poids du réel, ne peut véritablement exister dans un bonheur durable et parfait.

VI. 2. Mauvais sort

Un mauvais sort semble régner sur les couples de Jacques Demy. La quête de l'amour à laquelle les personnages s'adonnent relève d'un combat entre ce qu'ils pensent et disent de l'amour et ce qui est possible en réalité. L'existence du couple, sa possibilité est ainsi constamment remise en question. Ce que Jacques Demy nous montre c'est la fragilité du désir et la fragilité de l'amour. Il suffit de peu de choses pour que tout se brise. Beaucoup d'entre nous naissent en espérant pouvoir vivre un jour une histoire d'amour aussi belle qu'un conte de fées. Cependant, la réalité est tout autre. Et c'est ce qui transparaît dans les cinq œuvres de notre corpus. Il y a dans la société, des normes et des morales, imposées par une classe dominante, qui empêchent les êtres d'assumer ou de vivre pleinement certains de leurs désirs. Cette dépendance, cet asservissement, voire cette soumission inconsciente aux normes sociales, conditionnent sans doute notre rapport à l'amour et l'idée que l'on s'en fait.

Dans les cinq films de notre corpus ce qui est mis en scène c'est surtout la recherche de l'autre dans une société largement influencée par la morale dominante. Le cinéaste ne s'attarde pas sur le couple lorsqu'il est véritablement formé. Que l'on songe à Madeleine et Guy des *Parapluies de Cherbourg*, à Geneviève et Roland Cassard ou bien à Michel et Lola, ils ne sont jamais montrés dans leur quotidien ou alors très brièvement. Ce sur quoi Jacques Demy se focalise ce n'est pas le couple dans ses tracas du quotidien — bien qu'il le fera d'une certaine manière avec sa comédie loufoque *L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* — mais la lutte à laquelle les êtres s'adonnent pour le faire exister. Ainsi les personnages de Jacques Demy interrogent le réel, interrogent le monde dans lequel ils vivent et évoluent. Ce n'est pas pour rien que la recherche d'un travail est secondaire, que les personnages ne restent pas enfermés et préfèrent s'aventurer dans les rues de la ville. Le travail et l'argent peuvent facilement être des obstacles à l'amour. L'avenir professionnel est quelque chose de personnel, et chacun a ses rêves qu'il espère voir se réaliser. En revanche, l'amour se partage et se vit à deux. L'amour doit trouver sa place chez

deux individus qui peuvent avoir des rêves complètement différents quant à ce qu'ils aimeraient faire de leur vie. Dans un texte publié dans les *Cahiers du cinéma*, Jean Douchet note qu'

[a]ffectivement, les personnages de Demy veulent absolument croire à l'amour. L'amour étant à leurs yeux le remède miracle. C'est le domaine du merveilleux, mais la réalité de la vie, en fait, interdit l'amour. Il y a une sorte de combat permanent pour imposer l'amour, donc le désir, aux choses normales, normatives, à la vie telle qu'elle est vécue tous les jours, combat d'autant plus accentué que nous sommes dans un univers de province, en général dans un port c'est-à-dire un monde où on pense à l'ailleurs¹¹³.

Les personnages de Demy, comme le note justement le critique et historien du cinéma, croient à l'amour. Ils cherchent l'amour. *Les Demoiselles de Rochefort* en est la parfaite illustration. Tous ces chassés-croisés s'animent par l'intime volonté de chaque personnage à trouver son idéal ou retrouver le grand amour perdu. Seulement, le cinéaste ne cesse de montrer que l'union possible de deux êtres ne dépend pas seulement d'une forte croyance en l'amour, elle dépend aussi de ce que « la réalité de la vie », c'est-à-dire la société, impose. Le désir de s'unir auquel les personnages de Demy aspirent se voit sans cesse remis en cause par la réalité même qui entraîne les personnages vers la désillusion et le désenchantement. Il ne suffit pas d'aimer ou de désirer pour s'unir. Le désir et l'amour ne peuvent s'accomplir que sous certaines conditions. Certaines normes empêchent de vivre pleinement ses désirs. Dans le cinéma de Jacques Demy, l'amour incestueux en illustre la complexité. On a beau désirer quelqu'un de sa famille, la société refuse cette forme d'union, « *mon enfant, on n'épouse jamais ses parents* » chante la fée des Lilas (Delphine Seyrig) à Peau d'âne (Catherine Deneuve).

Peau d'âne (1970) et *Trois places pour le 26* (1988) traitent tous deux de la question de l'inceste. Jacques Demy sous les masques de la couleur, des beaux costumes, de la musique et du chant met en scène le désir incestueux. Le père de *Peau d'âne* (Jean Marais) désire épouser sa fille, car il voit en elle sa défunte épouse, l'image même de la reine décédée. L'univers féérique de *Peau d'âne* sauve le destin de la jeune femme — prête à céder à l'amour de son père — grâce à sa marraine la fée et l'amour du prince qui empêchent l'inceste de se réaliser. En revanche, avec *Trois places pour le 26*, le cinéaste va plus loin dans la représentation du désir incestueux : celui-ci s'accomplit. Yves Montand (dans son propre rôle)

113 Jean Douchet, « Entrechats et loups », *Cahiers du cinéma*, n° 438, décembre 1990, p. 52.

revient à Marseille pour monter un spectacle. La ville lui rappelle des souvenirs et notamment son amour de jeunesse perdu, Mylène (Françoise Fabian). Marion (Matilda May), la fille de la baronne Édouard de Lambert (Mylène) veut absolument assister au spectacle. Elle rencontre Yves Montand qui, embêté par l'absence d'une danseuse, engage Marion dans la troupe. Une attirance naît entre les deux personnages. Mais ces derniers ignorent leur lien de parenté : Marion est en réalité la fille d'Yves Montand. Ils auront ensemble une relation sexuelle. La séquence est gênante, car le spectateur connaît la vérité. Mais Jacques Demy ne s'arrête pas là, il va plus loin : au réveil Yves Montand évoque le souvenir de son amour de jeunesse perdu. Marion fait le lien et réalise qu'il s'agit de sa propre mère. Cependant il est trop tard, le désir incestueux a été consumé.

Roland Cassard attire quant à lui les femmes plus âgées, Mme Desnoyers et Mme Émery. Et si ces deux femmes éprouvent du désir à l'égard du jeune homme, ce dernier se montre indifférent. Cependant, on peut se demander si Roland ne ferme pas volontairement les yeux sur ces deux attirances, refusant ainsi de les voir. Cette forme d'amour semble impossible. Un couple dont la femme est plus âgée que l'homme est mal perçu par la société (particulièrement celle de cette époque). En effet,

[I] es deux œuvres laissent supposer qu'une liaison pourrait naître entre Roland et ces femmes mûres, possibilité annulée par le départ du jeune homme en Afrique du Sud dans *Lola* et par son mariage avec Geneviève dans *Les Parapluies*. On peut alors se demander si Roland ne renoncerait pas à une forme d'amour interdit — entre un homme jeune et une femme plus âgée — comme Geneviève renonce à épouser Guy l'ouvrier¹¹⁴.

Jacques Demy interroge la place de l'amour et du désir dans l'existence des êtres. Et si les personnages en ont une forte croyance, sa concrétisation demeure difficile. L'union idéale, la parfaite symbiose de deux êtres est soumise à de nombreux facteurs. Le désir doit être partagé, tout comme les sentiments amoureux, et la société doit l'approuver. Et pour reprendre les mots de Jean Douchet, Demy, à travers son cinéma met en scène « le combat » des êtres pour « imposer l'amour ». C'est un sujet universel qui parle à chacun d'entre nous. L'amour doit trouver sa place. Et pour exister, il demande aux êtres de mettre de côté une part d'égoïsme relative à ce que chacun attend et espère individuellement de sa propre vie. C'est en cela que le hasard et le destin deviennent des thèmes essentiels dans son cinéma. Ils permettent à l'espoir d'exister. Ces deux forces dont les actions demeurent imprévisibles

114 Anne E. Duggan, *Enchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy, op.cit.*, p. 55.

permettent de croire. C'est bien parce que certains personnages de Jacques Demy ont une forte croyance à l'égard du hasard qu'ils ne cessent de croire à la possibilité de rencontrer l'amour absolu. Seulement, malgré la beauté des premières rencontres et des premiers émois amoureux, les personnages finissent toujours par déchanter. Ainsi, le couple chez le cinéaste semble avoir du mal à exister. On a le sentiment que dans ses œuvres « le désir de parvenir au couple est plus important que la réalité même du couple. C'est un jeu de masque et de fuite. Au fond, on ne veut pas vraiment savoir le vrai désir qu'on a¹¹⁵. » Peut-être parce que dans la vie, l'envie d'assouvir quelque chose nous préoccupe plus que le désir assouvi en tant que tel.

Les personnages de Jacques Demy sont en quête d'amour, mais l'harmonie censée en résulter est difficile, voire impossible. Les choix de mise en scène ainsi que les choix esthétiques du cinéaste à l'œuvre dans son cinéma permettent de l'appréhender.

L'ouvrage d'Anne E. Duggan, *Enchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy* est à cet égard un outil indispensable pour comprendre pourquoi le couple chez le cinéaste tend à se caractériser par son impossibilité. Comme elle le souligne en ouverture de son ouvrage, prendre en considération la sexualité du cinéaste permet de mettre en lumière pourquoi le couple hétérosexuel a du mal à exister dans son cinéma. L'auteure a raison de le préciser. Pourquoi devrait-on s'interdire de dire ou d'écrire — par peur sans doute — que le cinéma de Jacques Demy est empreint d'une sensibilité homosexuelle ? Il ne s'agit en aucun cas de rentrer dans la vie intime du cinéaste, ni de chercher à connaître les relations qu'il a pu vivre, mais seulement de s'en tenir à ce que nous avons le droit d'observer et de remarquer dans ses œuvres.

Ainsi, Anne E. Duggan propose une étude absolument passionnante en mettant en lumière l'esthétique *queer* qui peut définir les œuvres de Jacques Demy du point de vue de la relecture du conte. L'auteure démontre comment le cinéaste parvient à interroger la notion de genres (féminin/masculin) et les normes sociales et sexuelles à travers la reprise de certains thèmes du conte de fées. Ainsi les versions proposées par Jacques Demy remettent en question les morales véhiculées par les contes de Charles Perrault, des frères Grimm et de Walt Disney notamment. Le terme *queer* étant difficile à définir, nous vous proposons de reprendre les mots d'Anne E. Duggan qui figurent dans la préface de son ouvrage :

« *Queer* » est un concept qui résiste à toute définition précise, car il met en question les limites entre hétérosexuel et homosexuel, masculin et féminin,

115 Jean Douchet, « Entrechats et loups », *op.cit.*, p. 53.

d'une manière qui déstabilise une hétéronormativité « de contes de fées » étouffante et, en fin de compte, « désenchantée ». Souvent, l'héroïne épouse celui qui passe pour le prince, mais elle ne connaît jamais la fin heureuse promise par des contes de fées classiques comme « Cendrillon » et « La Belle au bois dormant ». L'hétéronormativité est donc minée de l'intérieur dans les films de Demy, qui révèlent qu'elle n'est qu'un idéal mensonger, castrateur même, incapable de combler le désir de l'héroïne ou du héros¹¹⁶.

Au-delà d'une sensibilité homosexuelle, c'est surtout, en suivant l'analyse d'Anne E. Duggan, une sensibilité *queer* qui transparait dans les œuvres du cinéaste. Il y a dans le cinéma de Demy le refus d'inscrire les êtres ou de les forcer à rentrer dans des cases. Ce qui est d'autant plus intéressant chez un cinéaste dont les premiers longs métrages voient le jour dans un contexte politique et social qui est celui de la libération sexuelle et de l'émancipation de la femme. C'est sans doute ce qui distingue Jacques Demy des cinéastes de la Nouvelle vague. Car si Geneviève Sellier écrit et pense que

[p] ar rapport aux stéréotypes sociaux le plus souvent conservateurs du cinéma grand public de l'époque, les films de la Nouvelle vague proposent des images de femmes certes plus modernes et plus complexes, mais il s'agit davantage, et pour cause, de constructions fantasmatiques masculines que d'une exploration nouvelle des rapports entre hommes et femmes. Pour cela, il faudra attendre la première vague de films de femmes qui a accompagné le mouvement féministe des années 1970¹¹⁷.

Alors de ce point de vue, Jacques Demy ne fait résolument pas partie de la Nouvelle vague, bien que ses premiers films — ceux de notre corpus donc — soient liés à cette période de l'histoire du cinéma français. Le cinéaste s'émancipe absolument d'une représentation de l'image de la femme moins conservatrice, mais toujours dépendante d'un regard masculin dominant. Le regard de Demy porté sur la question du genre et de la sexualité est sans aucun doute encore bien plus moderne que celui de ses collègues de la Nouvelle vague.

On a souvent dit à propos de Jacques Demy qu'il faisait un cinéma de femmes¹¹⁸. Certes, ses personnages féminins sont forts et n'ont pas peur de s'affirmer, cependant, selon nous le cinéma de Demy n'est pas pour autant un cinéma exclusivement féminin. Penser cela est une erreur. C'est refuser d'accepter que les hommes aient le droit d'exprimer leurs sentiments, leur sensibilité, vivre des échecs et « porter du rose ». L'absence des pères chez

116 Anne E. Duggan, *Enchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy*, *op.cit.*, p. 9-10.

117 *Ibid.*, p.10-11.

118 Koichi Yamada, « Huit et Demy », *Cahiers du cinéma*, *op.cit.*, p. 8.

Demy est selon nous une manière pour le cinéaste de mettre en lumière l'absurdité des normes sociales de l'époque (sur le point de disparaître) qui déconsidéraient les mères célibataires, autrement dit les « filles-mères » et les relations sexuelles hors mariage. Ainsi il rend compte de la manière dont la société et ses normes empêchent les êtres d'être libres. C'est ce que nous transmet le regard-caméra de Geneviève dans la séquence du repas des rois des *Parapluies de Cherbourg* lorsque, ayant eu la fève elle déclare : « *Je n'ai pas le choix, vous êtes mon roi* ». Sous la pression maternelle, Geneviève enceinte de Guy est contrainte d'épouser Roland. Les normes sociales l'emportent sur l'amour. La jeune femme renonce à son amour pour Guy afin de s'assurer d'être positivement perçue par la société. Paradoxalement, Mme Émery qui a pourtant élevé sa fille en l'absence de mari refuse que Geneviève se retrouve dans la même situation. De plus, si Mme Émery la pousse dans les bras de Roland ce n'est pas seulement à cause de sa grossesse, mais aussi parce qu'elle refuse de l'imaginer vivre avec un garagiste, qui selon elle ne pourra pas lui offrir une stabilité financière ni couvrir ses dettes.

Du point de vue du couple et de l'amour, les cinq œuvres de Jacques Demy auxquelles nous nous sommes attachés, bien que ce ne soit pas sa motivation première, prennent une coloration politique. En ce qu'elles dénoncent certains pouvoirs de la société qui brident les êtres, les empêchant d'être libres de leurs choix, de leurs désirs et de leurs sentiments. L'amour ne dépend malheureusement pas seulement de lui-même. La lutte des classes est également là pour nous le rappeler. C'est bien pour cette raison que Mme Émery voit d'un mauvais œil la relation de sa fille avec Guy. Il n'est pas question pour la petite bourgeoisie de se lier d'une manière ou d'une autre à la classe ouvrière. Et l'amour n'a pas son mot à dire.

De plus, c'est un événement politique qui sépare Guy et Geneviève, la guerre d'Algérie, à laquelle le jeune homme est obligé de se rendre. À cet égard Jacques Demy est l'un des seuls réalisateurs français à avoir abordé la guerre d'Algérie au moment même où celle-ci venait à peine de se terminer. Rappelons que le film est sorti en 1964 et que le cessez-le-feu a eu lieu en 1962. Cependant le cinéaste ne la met pas en scène et ne laisse transparaître aucun message politique à ce sujet, l'événement reste hors champ. Jacques Demy a été profondément marqué par les bombardements qui ont eu lieu à Nantes durant son enfance pendant la Seconde Guerre mondiale, et ce qu'il montre dans *Les Parapluies de Cherbourg* c'est la souffrance que ce type d'événements peut procurer chez les êtres dont l'existence se

trouve bouleversée à cause d'un fait qui ne dépend pas d'eux. Les guerres séparent les couples. Elles sont synonymes de pertes, de séparations et déchirements.

Ce qui sépare Gloria et George dans *Model Shop* c'est également la société. Le jeune homme est complètement perdu dans son existence, il ne sait plus quoi faire et la guerre du Vietnam l'inquiète. Il est tellement préoccupé par ses propres craintes et ses incertitudes que son amour pour Gloria se transforme en désamour sans qu'il s'en rende vraiment compte.

Jackie de *La Baie des anges* et Michel de *Lola* abandonnent mari, femme et enfants au profit du jeu et de l'argent. La possibilité de vivre des périodes de richesse et de s'assujettir en cela à la société de consommation en train de se répandre devient plus importante pour eux que l'amour. La passion du jeu pour Jackie provoque son divorce et celle que vit Michel aux États-Unis également.

Ces raisons que nous venons de mentionner sont en partie celles qui permettent à Anne E. Duggan de démontrer en quoi Jacques Demy, à travers ses œuvres, ironise face aux fins des contes de fées classiques en offrant des versions désenchantées de celles-ci. Elle met en lumière le fait que les fins heureuses que les contes promettent ne correspondent absolument pas à la réalité. Ainsi le cinéaste les détruit et remet en question l'hétéronormativité et le sexisme qu'ils véhiculent et promeuvent. C'est sans doute la raison pour laquelle les personnages féminins de Jacques Demy sont absolument modernes. Parce qu'elles ne sont pas des princesses qui attendent sans rien faire qu'un prince vienne les sauver de leur solitude ou de leur misère. Et si elles attendent, comme Lola, le prince qui revient n'est jamais celui promis par les contes de fées. La fin de l'histoire se trouve alors désenchantée.

Le mauvais sort qui pèse sur les couples de Jacques Demy n'est pas de l'ordre de la malchance. C'est le pouvoir maléfique de la société et des mœurs qui force les individus à entrer dans des cases et donc à fermer les yeux sur leurs désirs et leurs sentiments qui en est la cause. C'est la société qui veut que les femmes aient des apparences féminines et les hommes des apparences masculines. Le cinéaste n'hésite pas à féminiser certains de ses personnages masculins pour jouer avec les codes et les mœurs. Nous pouvons prendre comme exemple le personnage de Maxence avec ses cheveux blonds oxydés ou bien celui d'Andy qui porte des vêtements que la société occidentale rattache — à tort — à un univers féminin : le mauve et le rose. Ces deux personnages ne s'inscrivent pas dans un genre. Ils ne sont ni absolument

féminins ni absolument masculins. Ils sont *queer*. Et leur apparence féminisée ne signifie pas homosexualité. L'idéal peint par Maxence est une femme et Andy tombe amoureux d'une femme également. Ainsi Jacques Demy renverse certains codes établis par la société en montrant qu'apparence genrée et sexualité n'ont absolument rien à voir.

Pour conclure, nous pourrions dire que c'est la société qui contrarie la parfaite harmonie de ces couples de personnages. Elle est la cause des rapports parfois conflictuels entre les sexes. C'est elle qui oblige les êtres à devoir être hétérosexuels s'ils veulent faire partie de la norme et ne pas souffrir du regard des autres. Ainsi, en poussant les individus à refouler leurs désirs et en leur imposant les siens, elle les contraint à être malheureux. Et comme le pense Arthur Schopenhauer, l'un des moyens d'être le moins malheureux possible c'est d'être en harmonie avec soi-même, le bonheur dépend avant tout de *ce que nous sommes*¹¹⁹. Enfin, ce que nous dit Jacques Demy de l'amour de manière plus générale, c'est que la vie se construit autour d'instantanés de bonheur et que le bonheur amoureux n'est jamais éternel. Et si « *on ne meurt d'amour qu'au cinéma* » comme le déclare Mme Émery dans *Les Parapluies de Cherbourg*, alors nous devons après chaque peine de cœur recommencer, « *repartir à zéro* ».

119 Arthur Schopenhauer, *L'art d'être heureux à travers 50 règles de vie*, traduit par Jean-Louis Schlegel, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2001, p. 110-111.

Conclusion

Dans son ouvrage consacré au cinéma de Jacques Demy, Anne E. Duggan écrit ceci :

Dans ses contes cinématographiques, Demy adopte ce qui, à première vue, pourrait relever du fantasme hétérosexuel utopique et en révèle les tensions internes, allant parfois même jusqu'à en faire des contes dystopiques. Cinéaste *queer* aux origines ouvrières, Demy dépeint ces fantasmes avec une distance ironique et dévoile la déception déchirante provoquée par la réalisation de rêves préfabriqués. La France des années 1950-1960, contexte du monde de Demy, se caractérise par un renouveau du confort matériel et de l'identité nationale après l'humiliation de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que, selon Kristin Ross, par « une nouvelle idéologie de l'amour et de la vie conjugale » qui coïncide avec la politique nataliste de l'État. La vie se réorganise autour du « couple hétérosexuel urbain et consommateur » et de la « possession d'une voiture », les pratiques et les structures économiques locales cédant la place à « l'adoption de pratiques commerciales "américaines" ». Le cinéma de Jacques Demy interroge l'ordre économique et social de l'après-guerre, ainsi que le dénouement féerique que cet ordre est censé provoquer¹²⁰.

A travers ses propos, et à travers sa recherche de manière générale, l'auteure donne des éléments de réponse au pourquoi de la difficulté du couple à exister dans les films de Demy. Le regard que le cinéaste pose sur le monde qui l'entoure dépeint et témoigne avec justesse d'une époque. Avec *Lola*, *La Baie des anges*, *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort* et *Model Shop* c'est bien les années 1950-1960 qui sont représentées. Jacques Demy interroge, par l'intermédiaire de son art, le réel et la société au sein desquels il existe.

Sur les relations entre les êtres, le désir, l'amour et le couple, le cinéaste pose un regard bisexuel. A travers ses œuvres, et comme le démontre Anne E. Duggan, Jacques Demy remet en question l'hétéronormativité. C'est l'une des raisons pour laquelle les personnages féminins et masculins ont, dans son univers, du mal à s'unir. Et cela n'est pas sans lien avec la sexualité du cinéaste. Il ironise sur les fins de contes de fées et interroge cette conception genrée des êtres. Si dans ses films la concrétisation de l'amour est difficile, c'est parce que les normes et les considérations sociales s'imposent comme des obstacles.

Dans ces cinq films, les personnages s'interrogent sur leurs désirs et sur leurs sentiments. Ils doivent les imposer au monde dans lequel ils existent. Ce que dit Jacques Demy, c'est que l'amour ne résiste pas aux normes et aux contraintes sociales imposées. Les

120 Anne E. Duggan, *Enchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy*, op.cit., p. 14-15.

relations sentimentales existent avec et en fonction d'une multitude d'autres choses qui participent à les mettre en péril.

Ces cinq œuvres de Demy dévoilent le lien qu'entretiennent les relations sentimentales et amoureuses avec la société et son fonctionnement économique. Les histoires contées par le cinéaste ne parlent pas seulement d'amour, elles interrogent son existence dans les années 1950 et 1960. S'intéresser aux histoires d'amour des personnages de Jacques Demy permet de se poser des questions sur le couple à une époque donnée. La période représentée par le cinéaste n'est pas anodine. D'un point de vue sociologique, les années 1950 et 1960 sont marquées par l'émancipation de la femme et la libération sexuelle. D'un point de vue économique, elles se caractérisent par l'émergence de la société dite de consommation et la montée du capitalisme. Les œuvres démontrent que l'amour et les sentiments sont conditionnés par ces évolutions d'ordre social, économique et politique.

Les nombreux personnages féminins du cinéaste rendent compte de l'émancipation de la femme. Ils témoignent de cette évolution en train de se faire. Les femmes affirment leur désir d'indépendance et de liberté dans ces cinq films. Avec cette évolution, la vision du couple se modernise. Le mariage traditionnel s'épuise, la sexualité se libère. Les œuvres de Jacques Demy mettent en scène ces changements. Les deux générations de personnages féminins permettent d'opposer, tout en faisant coexister, vision moderne et vision traditionnelle de la société et du couple. Avant les années 1960, les mariages et les unions étaient contrôlés par les familles et les communautés religieuses. La sexualité de la femme était accessible au moyen du mariage. La vision et la conception du couple évoluent avec la fin du mariage traditionnel, les relations se libèrent et le choix du partenaire peut prendre plus de temps.

L'amour est un thème universel au sens où il est présent partout, notamment dans les arts (littérature, peinture, cinéma, etc.), mais sa concrétisation ne dépend pas seulement des hommes. L'amour est pris dans des évolutions économiques, sociales, culturelles et politiques. Il n'échappe pas à un contrôle par une classe dominante. Le cinéma de Jacques Demy participe à le dévoiler. Et ce qui nous semble être de l'ordre de l'intime et du privé ne l'est finalement pas totalement. Aussi, avec la montée du capitalisme et son intrusion dans le désir et les sentiments amoureux, la réalité du grand amour que rien ne brise et qui dure pour

toujours devient de plus en plus rare. Aujourd'hui, ce n'est plus seulement le désir et le corps des femmes qui sont marchandés, mais les sentiments amoureux eux-mêmes.

Cette incompatibilité de la conception de l'amour idéal avec le réel, que met en scène Jacques Demy par l'intermédiaire de ces couples de personnages dont l'harmonie est difficile, s'est affirmée dans notre société contemporaine. Aimer est un combat et imposer ses rêves professionnels ou amoureux dans la réalité est une lutte permanente.

A travers ces cinq œuvres cinématographiques, Jacques Demy pose un regard à la fois poétique et mélancolique sur l'existence. Il transpose sa vision du réel, du monde et des relations humaines dans un univers à l'apparence onirique, féerique et enchantée, mais jamais décalé dans l'absolu. Il saisit toutes les possibilités offertes par le cinéma pour faire s'entremêler le rêve et la réalité, l'illusion et le réel.

L'élégance manifeste des choix esthétiques de Jacques Demy témoigne de la sensibilité de son regard à l'égard des relations entre les êtres et ce qu'ils éprouvent. Tous les éléments esthétiques sont pensés et agencés de manière à créer une incontestable harmonie formelle et plastique que le fond menace. L'histoire contée n'est jamais joyeuse sauf si, comme dans *Les Demoiselles de Rochefort*, elle appartient au domaine du rêve.

Au sein de ce travail de recherche, nous avons tenté de mettre en évidence le lien entre l'emploi des différents éléments esthétiques et le déroulement dramaturgique des histoires d'amour de Jacques Demy. L'analyse des rôles et des fonctions de la couleur, d'un point de vue esthétique et plastique, suffit à prouver la sensibilité du cinéaste à l'égard des autres arts. Les plans sont véritablement composés et existent grâce aux personnages. Jacques Demy explore l'aspect illusoire de l'amour en confrontant les rêves, les attentes et les espoirs de ses personnages à ce qui arrive. Les histoires d'amour vécues sont difficilement à la hauteur de celles imaginées et « l'illusion de l'amour n'est pas l'amour trouvé ».

Ce que le cinéaste représente c'est la recherche de l'amour, l'espoir de sa concrétisation. Ainsi, en orchestrant méticuleusement les déplacements de ses personnages il les rend disponibles aux coups du hasard, à la possibilité de rencontrer l'autre. Il construit des attentes. Et les villes portuaires, au sein desquelles les actions se déroulent, révèlent autant qu'elles soulignent le caractère éphémère des rencontres et des sentiments. Elles matérialisent

le fait que l'existence est en mouvement et ne résiste pas au passage du temps. Par l'intermédiaire de longs mouvements de caméra, légers et gracieux, le cinéaste accompagne les déambulations des personnages. Leurs déplacements mènent la danse. Ces corps en mouvement qui se croisent sans se voir, qui se manquent, se fuient ou se poursuivent, transforment les rues de la ville en scène de ballet. Tous ces chassés-croisés entre les personnages subliment le hasard des rencontres et des retrouvailles. Jacques Demy poétise les lieux dans lesquels elles se déroulent. L'emploi de la musique, du chant et de la couleur intensifie les émotions et les sentiments ressentis. Tous les éléments esthétiques s'imbriquent dans une parfaite harmonie pour exalter ces instants de bonheur. La mise en scène explore et exprime ainsi les différents thèmes de l'expérience amoureuse où le bonheur n'existe pas sans tristesse.

Cette harmonie à la fois difficile et fragile des personnages féminins et masculins transparait à travers l'utilisation des couleurs de leurs costumes. La couleur unit aussi bien qu'elle désunit. Elle révèle la fragilité des liens, elle indique la possibilité ou l'impossibilité d'une union. Ainsi, du point de vue du couple, la couleur fonctionne comme un indice visuel pour servir la narration. L'emploi de la couleur permet de créer des univers, de désigner des personnages, elle est ce qui lie autant que ce qui délie. La couleur est en mouvement et évolue avec les sentiments, elle devient ce qui attache, ce qui détache et témoigne ainsi de la nature des relations.

Les décors sont également en prise avec les mouvements du cœur des personnages. Ils soulignent ou menacent les relations autant qu'ils subliment, poétisent et métaphorisent les différentes étapes de l'expérience amoureuse.

L'exaltation des sentiments passe par la parole, le chant et la musique. Les personnages n'ont pas peur de dire ou de chanter l'amour. Ils expriment leur croyance, leurs espoirs, leurs désirs et leurs promesses. La musique a une fonction mélodramatique. L'emploi du leitmotiv permet d'entrelacer les personnages, de les joindre, et de les faire exister par la reprise commune d'un même thème. Omniprésente, elle fait partie intégrante de la structure des œuvres. Le choix des compositions, qu'elles soient originales et réalisées par Michel Legrand ou bien choisies et ajoutées par Jacques Demy en fonction de ce qui se déroule à l'image, nourrit incontestablement la désillusion amoureuse à laquelle les personnages font face. La musique exalte les sentiments et procède également au commentaire des situations.

Ce décalage que nous avons tenté de démontrer entre le choix de certaines compositions et les situations vécues par les personnages témoigne du fait que l'amour idéal appartient, chez le cinéaste, au domaine du rêve.

Jacques Demy s'empare ainsi de tous les moyens esthétiques permis par le cinéma pour témoigner de cette impossibilité de l'amour idéal à exister dans le réel. Il désenchante l'idée d'une harmonie parfaite et durable entre les êtres en jouant avec les codes cinématographiques. L'harmonie esthétique de cet ensemble de longs métrages comprend la difficile harmonie des personnages. Cette harmonie formelle, plastique et apparente des œuvres permet de mettre en lumière, celle qui, à l'intérieur est difficile, fragile, menacée, toujours prête à se rompre, à se briser.

En 1982, *Une Chambre en ville*, l'un des projets les plus chers et les plus anciens du cinéaste voit le jour. Pour des raisons chronologiques, nous avons dû exclure cette œuvre de notre corpus, mais nous tenons à ouvrir notre réflexion sur l'appartenance de ce long métrage à l'ensemble de films qui a retenu ici notre attention. Aux côtés de *Lola*, *La Baie des anges*, *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort* et *Model Shop*, *Une Chambre en ville* a bien sa place. Avec cette œuvre, réalisée une quinzaine d'années après *Model Shop*, le cinéaste renoue avec les préoccupations esthétiques, dramaturgiques et thématiques caractéristiques de son ensemble de longs métrages des années 1960. L'action se déroule à Nantes en 1955, sur fond de grèves et de luttes sociales. Le contexte social et politique est réel et les événements représentés ont eu lieu. On retrouve les thèmes chers au cinéaste : la ville portuaire, l'absence des pères et des maris, la lutte des classes (bourgeoise et ouvrière), la confiance donnée au hasard et au destin, le problème de la « fille-mère », la déconstruction des familles, la prostitution, etc. Mais *Une Chambre en ville* est avant tout une histoire d'amour passionnel qui emprunte autant au drame qu'à la tragédie. L'œuvre narre l'histoire d'amour tragique entre un métallurgiste et une bourgeoise dont le devenir amoureux est scellé par la mort. Comme *Les Parapluies de Cherbourg*, c'est un film « en-chanté » et extrêmement coloré. Et il n'y a aucun doute sur le fait que l'analyse de cette œuvre prouverait encore une fois, d'un point de vue esthétique et dramaturgique cette difficile harmonie des personnages féminins et masculins.

Ce travail de recherche nous aura permis d'affirmer et de confirmer le fait que l'amour est un thème essentiel du cinéma de Jacques Demy. Source inépuisable d'inspiration pour de nombreux artistes, l'amour est ce qui justifie ici le caractère duel des œuvres : pureté formelle et esthétique, noirceur dramaturgique et narrative. L'impossibilité du couple à exister sans désespoir, sans malheur et sans obstacle est le fil rouge d'une grande partie de ses œuvres. Écrire sur l'amour et sur le couple dans les films de Jacques Demy se révèle être un exercice à la fois riche et complexe, en ce que le thème contient, renferme et embrasse à la fois l'ensemble des œuvres mais également tous les éléments esthétiques employés. S'intéresser au couple dévoile l'existence d'une multitude de clés de lecture et d'analyse des œuvres du cinéaste. Et si le cinéma de Demy n'est pas inconnu des chercheurs et des critiques, beaucoup de choses peuvent encore être dites, remarquées, soulevées, analysées. Car il y a sans doute toujours à découvrir ou à s'interroger chez un cinéaste qui nous montre que le possible du dispositif cinéma, par sa réalité plastique (de l'écriture à la projection), peut dévoiler l'impossible de nos conditions.

Pour conclure nous dirons que même si la vie tente parfois de détruire nos espoirs, de rompre nos attentes, de briser notre fidélité à l'autre – comme Lola dans *Lola* – même si la vie, malgré nous et en dépit de nos sentiments, nous sépare — comme Michel et Lola, George et Gloria, Guy et Geneviève — même si la vie nous malmène, nous désaccorde et frustre certains de nos désirs – comme Jean et Jackie, Delphine et Maxence –, et même si atteindre ou retrouver l'être aimé demande parfois beaucoup de patience — comme Lola, Madeleine, Roland, Simon et Mme Yvonne — peut-être que croire, espérer et vouloir « c'est déjà un peu le bonheur ». Parce que, dans le fond, ce que nous dit Jacques Demy, c'est que l'enchantement et la beauté de l'amour résident avant tout dans son infinie croyance.

Bibliographie

I. Outils méthodologiques

I.1. Esthétique et mise en scène cinématographique

- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2016 [1983].
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, 2005.
- PREDAL René, *Esthétique de la mise en scène*, Paris, Ed. Du Cerf, 2007.
- VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, 2008 [1991].

I.2. Technique du cinéma

- PINEL Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012 [2008].

II. Sur Jacques Demy

Ouvrages

- BERTHOME Jean-Pierre, *Jacques Demy et les racines du rêve*, Nantes, L'Atalante, 2014 [1982].
- ORLEAN Matthieu (dir.), *Le monde enchanté de Jacques Demy*, Paris, La Cinémathèque française et Ciné-Tamaris, 2012.
- TABOULAY Camille, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

Articles

- ANGIBOUST Sylvain, « Notes sur la musique dans les films de Jacques Demy – Chanter le jour, chanter la nuit », *L'Avant-scène cinéma*, n°602, avril 2013.
- AUBRON Hervé, « Le Demy monde », *Cahiers du cinéma*, n°639, novembre 2008.
- CARRERE Xavier, « Jacques Demy ou la fêlure », *Trafic*, n°14, printemps 1995.
- CHION Michel, « La langue des films français : Jacques Demy », *Bref*, n°71, mars-avril 2006.
- DELAHAYE Michel, « Jacques Demy ou les racines du rêve », *Cahiers du cinéma*, n°189, avril 1967.
- DOUCHET Jean, « Entrechats et loup », *Cahiers du cinéma*, n°438, décembre 1990.
- DUPRE Vincent, « L'ennui et le néant », *Jeune Cinéma*, n°321, décembre 2008, [En ligne] <http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article182>, consulté le 3 octobre 2018.

- HAUSTRATE Gaston, « Jacques Demy, film à film et dans le désordre », *Cinéma 81*, n°271-272, juillet-août 1981.
- LEPERCHEY Sarah, « Jacques Demy ou l'art de faire boîter », *Contre Bande*, n°17, décembre 2007.
- MARMIESSE Anna, « Entre kitsch et sublime, le cinéma de Jacques Demy », *L'Avant-scène cinéma*, n°602, avril 2013.
- PREDAL René, « Jacques Demy et son temps », *Cinéma 81*, n°271-272, juillet-août 1981.
- SERCEAU Michel, « La représentation de l'amour : une affaire de mythes », *Contre Bande*, n°17, décembre 2007.
- TABOULAY Camille, « Lettre d'une inconnue », *Cahiers du cinéma*, n°438, décembre 1990.

Entretiens

- CAEN Michel, LE BRIS Alain, « Entretien avec Jacques Demy », *Cahiers du cinéma*, n°155, mai 1964.
- DANEY Serge, NARBONI Jean et TOUBIANA Serge, « Entretien avec Jacques Demy », *Cahiers du cinéma*, n°341, novembre 1982.
- HAUSTRATE Gaston, « Entretien avec Jacques Demy », *Cinéma 81*, n°271-272, juillet-août 1981.
- VECCHIALI Paul, « La touche Demy », propos recueillis par Frédéric Strauss, *Cahiers du cinéma*, n°438, décembre 1990.

Émissions radiophoniques

- VAN REETH Adèle et TABOULAY Camille, *Du bonheur ! (3/4) : Jacques Demy, l'univers enchanté*, émission « Les chemins de la philosophie » animée par Adèle Van Reeth, France Culture, 7 janvier 2015.
- VAN REETH Adèle, CERISUELO Marc, DOMENACH Elise, *L'inquiétante étrangeté de l'ordinaire (4/4) : Douglas Sirk et Jacques Demy*, émission « Les Chemins de la philosophie » animée par Adèle Van Reeth, France Culture, le 24 novembre 2011.

Œuvres cinématographiques

- VARDA Agnès, *Les Demoiselles ont eu 25 ans*, documentaire, 1993.
- VARDA Agnès, *L'Univers de Jacques Demy*, documentaire, 1995.

III. Sur les collaborateurs de Jacques Demy

Article

- MASSON Alain, « Bernard Evein (exposition) », *Positif*, n°348, février 1990.

Entretiens

- ALION Yves, « Entretien avec Michel Legrand », propos mis en forme par Sylvain Angiboust, *L'Avant-scène cinéma*, n°602, avril 2013.
- BERTHOME Jean-Pierre, « Entretien avec Bernard Evein (décorateur de Jacques Demy) », *Cinéma 81*, n°271-272, juillet-août 1981.
- BERTHOME Jean-Pierre, « Entretien avec Jacqueline Moreau, créatrice de costumes », *Positif*, n°329-330, juillet-août 1988.
- EVEIN Bernard, « L'école de Nantes », propos recueillis par Vincent Ostria, *Cahiers du cinéma*, n°438, décembre 1990.
- MORRISSEY Priska, « Petits bérets et jupes qui volent. Un entretien avec Jacqueline Moreau et Agnès Evein », dans Christian Viviani (dir.), *Le Costume, CinémAction*, Ed. Corlet, 2012.
- RABOURDIN Dominique, « Entretien avec Michel Legrand », *Cinéma 81*, n°271-272, juillet-août 1981.
- SAADA Nicolas, « Pianissimo : entretien avec Michel Legrand », *Cahiers du cinéma*, n°438, décembre 1990.
- TOUBIANA Serge, « Le premier qui m'ait vue... : Entretien avec Catherine Deneuve », *Cahiers du cinéma*, n°438, décembre 1990.

Émission radiophonique

- LAPORTE Arnaud, *Dispute spéciale Michel Legrand : « Pourquoi revenir à un cinéma enchanté ? »*, « La Dispute » émission animée par Arnaud Laporte et réalisée par Alexandre Fourgeron, France Culture, le 28 janvier 2019.

IV. Sur les objets d'étude

IV. 1. Lola

Articles

- CAMINADE DE SCHUYTTER Violaine, « Manèges dans *Lola* : l'art de bien tourner », *Contre Bande*, n°17, décembre 2007.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, « Les dames du passage Pommeraye », *Trafic*, n°64, hiver 2007.

Émission radiophonique

- VAN REETH Adèle et BERTHOME Jean-Pierre, *Philosopher avec Jacques Demy (1/4) : Il était une fois Lola*, émission « Les chemins de la philosophie » animée par Adèle Van Reeth, France Culture, 9 avril 2018.

IV. 2. La Baie des anges

Articles

- COLLET Jean, « L'ombre blanche (*La Baie des anges*) », *Cahiers du cinéma*, n°142, avril 1963.

- MARTIN Marie, « La Baie des anges ou le réel rimé », *Contre Bande*, n°17, décembre 2007.

IV. 3. Les Parapluies de Cherbourg

Ouvrages

- BERTHOME Jean-Pierre, *Les Parapluies de Cherbourg, Jacques Demy*, Paris, Nathan, coll. « Synopsis », 1995.
- GUILLAMAUD Patrice, *Les Parapluies de Cherbourg, Jacques Demy*, Liège, Céfal, 2014.
- JULIER Laurent, *Abécédaire des Parapluies de Cherbourg*, Paris, Ed. de l'Amandier, coll. « Ciné-crédation », 2007.

Article

- VECCHIALI Paul, « Les horizons perdus », *Cahiers du cinéma*, n°155, mai 1964.

IV. 4. Les Demoiselles de Rochefort

Articles

- BAYON Estelle, « Rochefort, la carte du tendre », *L'Avant-scène cinéma*, n°602, avril 2013.
- BREY Iris, « Jacques Demy repense la famille, de l'absence des pères à la multiplicité du féminin », *L'Avant-scène cinéma*, n°602, avril 2013.

Entretien

- YAMADA Koichi, « Huit et Demy », propos recueillis par Koichi Yamada, *Cahiers du cinéma*, n°181, août 1996.

IV. 5. Model Shop

Articles

- DELAHAYE Michel, « Lola in L.A », *Cahiers du cinéma*, n°206, novembre 1968.
- FIANI Antony, « Jacques Demy à Hollywood. *Model Shop* », *Trafic*, n°64, hiver 2007.

Émissions

- TCHERNIA Pierre, DEMY Jacques, *Jacques Demy à propos de Model Shop*, émission « Monsieur cinéma », animée par Pierre Tchernia et réalisée par Pierre Maho, ORTF, le 5 mai 1969, archives INA, [en ligne] <http://www.ina.fr/video/I00014251/jacques-demy-a-propos-de-model-shop-video.html>, consulté le 19 septembre 2018.

Entretien

- DELAHAYE Michel, « Entretien avec Jacques Demy », *Cahiers du cinéma*, n°206, novembre 1968.

V. Première partie. Du personnage au couple

V. 1. Sur la rencontre (dans les arts)

Ouvrage

- BERTHET Dominique (dir.), *Une esthétique de la rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2011.

V. 2. Sur l'errance (dans les arts)

Ouvrage

- BERTHET Dominique (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007.

V. 3. Surréalisme, amour et hasard

Fiction littéraire

- BRETON André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1937.

VI. Deuxième partie. Harmonie et disharmonie des corps : accords et désaccords de la couleur des costumes

VI. 1. Sur la couleur

VI.1.1. En général

Ouvrages

- ITTEN Johannes, *Art de la couleur*, traduit de l'allemand par Sylvie Girard, Paris, Ed. abrégée, Dessain et Tolra/Larousse, 2018 [1971].

- MORVAN Yves, *La vision et l'harmonie des couleurs*, Plombières les bains, Éditions Ex Aequo, 2015.

- PASTOUREAU Michel, SIMONNET Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Editions du Panama, 2005.

- SEVE Robert (dir.), *Dictionnaire des termes de la couleur*, Avallon, Terra Rossa, 2007.

VI.1. 2. Au cinéma

Ouvrage

- AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Paris, Milan, Ed. Mazotta et Cinémathèque française, 1995.

Article

- RICHTIN René, « Notes sur la couleur au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°182, septembre 1966.

VII. Troisième partie. Harmonie désenchantée : rêve et réalité

VII. 1. Sur la musique

Notes

- GUILOIS Bruno et LAMOUR Jean-Marie, « Symphonie n°7, Ludwig Van Beethoven, [En ligne], <https://pad.philharmoniedeparis.fr/0732558-symphonie-n-7-de-ludwig-van-beethoven.aspx>, consulté le 31 mai 2019.

- LOYER Aurélie, « Shéhérazade, Nikolai Rimski-Korsakov », [En ligne], <https://pad.philharmoniedeparis.fr/0814943-sheherazade-de-rimski-korsakov.aspx>, consulté le 31 mai 2019.

VII. 2. Sur le concept de *queer*

Ouvrage

- DUGGAN Anne E., *Désenchantements désenchantés. Les contes queer de Jacques Demy*, traduit par Jean-François Cornu, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », 2015.

Émission radiophonique

- VAN REETH Adèle, BOURCIER Sam, *Mélange des genres (1/4) : la théorie queer*, émission « Les Chemins de la philosophie », animée par Adèle Van Reeth et réalisée par Nicolas Berger, France Culture, le 24 novembre 2014.

VII. 3. Sur l'amour et les rapports entre les sexes au cinéma

Ouvrages

- JULLIER Laurent, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Stock, 2004.

- SELLIER Geneviève, BURCH Noël, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

Article

- SELLIER Geneviève, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne] <http://journals.openedition.org/cli/265>, consulté le 12 octobre 2018.

VII. 4. Point de vue sociologique de l'amour

Émission radiophonique

- ERNER Guillaume, ILLOUZ Eva, *L'amour est-il l'opium du peuple ?*, émission « L'invité(e) des matins », animée par Guillaume Erner, France Culture, le 14 février 2019.

VIII. Sur les autres films de Jacques Demy

VIII. 1. *Une chambre en ville*

Articles

- BONITZER Pascal, « La chambre ardente », *Cahiers du cinéma*, n°341, novembre 1982.
- MAGNY Joël, « En ville, la tragédie », *Cahiers du cinéma*, n°438, décembre 1990.

IX. Bibliographie secondaire

IX. 1. Littérature

Émission télévisuelle

- PIVOT Bernard, BARTHES Roland, Parlez-nous d'amour, émission « Apostrophes », animée par Bernard Pivot et réalisée par Roger Kahane, Antenne 2, le 29 avril 1977, archives INA.

IX. 2. Philosophie

IX. 1. 1. Sur l'amour

Ouvrages

- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Métaphysique de l'amour, Métaphysique de la mort*, traduit par Marianna Simon, Paris, éd. 10/18, 1964.

IX. 1. 2. Sur le bonheur

Ouvrage

- SCHOPENHAUER Arthur, *L'art d'être heureux à travers 50 règles de vie*, traduit par Jean-Louis Schlegel, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

IX. 3. Cinéma

IX. 3. 1. Sur Vincente Minnelli

Ouvrage

- GUERIF François, *Vincente Minelli*, Paris, Edilig, coll. « Filmo », 1984.

Article

- CHION Michel, « Une certaine idée de la beauté », dans le journal des *Cahiers du cinéma*, *Cahiers du cinéma*, n°387, septembre 1986.

Entretiens

- BITTSCH Charles, DOMARCHI Jean, « Entretien avec Vincente Minnelli », *Cahiers du cinéma*, n°74, août-septembre 1957.

- DOMARCHI Jean, DOUCHET Jean, « Rencontre avec Vincente Minnelli », *Cahiers du cinéma*, n°128, février 1962.

Filmographie essentielle

Lola (1960)

Réalisation : Jacques Demy

Scénario et dialogues : Jacques Demy

Durée : 85 mn

Format : 35 mm, noir et blanc

Directeur de la photographie : Raoul Coutard

Décors et costumes : Bernard Evein

Musique : Michel Legrand

Montage : Anne-Marie Cotret

Acteurs et actrices principaux : Anouk Aimée, Marc Michel, Jacques Harden, Alan Scott, Elina Labourdette, Margo Lion, Annie Dupéroux...

La Baie des anges (1962)

Réalisation : Jacques Demy

Scénario et dialogues : Jacques Demy

Durée : 82 mn

Format : 35 mm, noir et blanc

Directeur de la photographie : Jean Rabier

Décors et costumes : Bernard Evein

Musique : Michel Legrand

Montage : Anne-Marie Cotret

Acteurs et actrices principaux : Jeanne Moreau, Claude Mann, Paul Guers, Henri Nassiet...

Les Parapluies de Cherbourg (1963)

Réalisation : Jacques Demy

Scénario et dialogues : Jacques Demy

Durée : 91 mn

Format : 35 mm, couleurs (Eastmancolor)

Directeur de la photographie : Jean Rabier

Décors : Bernard Evein

Costumes : Jacqueline Moreau

Musique : Michel Legrand

Montage : Anne-Marie Cotret

Acteurs et actrices principaux : Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Anne Vernon, Marc Michel, Ellen Farmer, Mireille Perrey...

Les Demoiselles de Rochefort (1966)

Réalisation : Jacques Demy

Scénario et dialogues : Jacques Demy

Durée : 120 mn

Format : 35 mm, couleurs (Eastmancolor)

Directeur de la photographie : Ghislain Cloquet

Décors : Bernard Evein
Costumes : Jacqueline Moreau
Chorégraphies : Norman Maen
Musique : Michel Legrand
Montage : Jean Harmon
Acteurs et actrices principaux : Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, George Chakiris, Michel Piccoli, Gene Kelly, Danielle Darrieux, Jacques Perrin, Jacques Riberolles, Grover Dale...

Model Shop (1968)

Réalisation : Jacques Demy
Scénario : Jacques Demy
Dialogues : Jacques Demy et Adrien Joyce et Jerry Ayres
Durée : 92 mn
Format : standard / Technicolor
Directeur de la photographie : Michel Hugo
Direction artistique : Kenneth A. Reid

Note : Au sein de ce mémoire, ce sont les DVD issus du coffret intégral (édité par Arte vidéo et paru en 2008) qui ont été utilisés. Tous les photogrammes sont des captures d'écran de ces versions.

ANNEXES

DEUXIÈME PARTIE

Harmonie et disharmonie des corps : accords et désaccords de la couleur des costumes

Model Shop (1968) – George et Gloria :

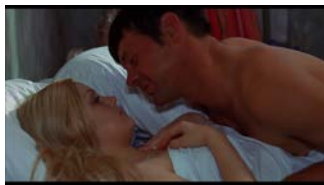


Fig.1. 3 min 3 s



Fig. 2. 9 min 43 s



Fig. 3. 11 min 30 s



Fig.4. 59 min 53 s



Fig.5. 1 h



Fig.6. 1 h 2 min 57 s



Fig.7. 1 h 4 min 2 s



Fig. 8. 1h 29 min 22 s



Fig. 9. 1h 30 min 14 s

Model Shop (1968) – George et Lola :



Fig.10. 14 min 1 s



Fig.11. 14 min 2 s



Fig.12. 14 min 3 s



Fig. 13. 14 min 30 s



Fig. 14. 16 min



Fig. 15. 16 min 02 s



Fig. 16. 33 min 01 s



Fig. 17. 33 min 20 s



Fig. 18. 33 min 27 s



Fig. 19. 38 min 11 s



Fig. 20. 38 min 21 s

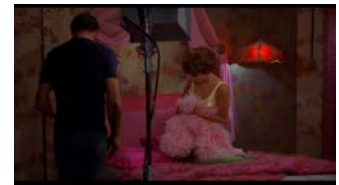


Fig. 21. 39 min 34 s



Fig. 22. 40 min 53 s



Fig. 23. 1h 10 min 03 s



Fig. 24. 1h 10 min 56 s



Fig. 25. 1h 12 min 10 s



Fig. 26. 1h 14 min 41 s



Fig. 27. 1h 20 min 20 s



Fig. 28. 1h 23 min 29 s



Fig. 29. 1h 23 min 40 s



Fig. 30. 1h 24 min 08 s

Lola (1960) – Lola et Roland :



Fig. 31. 22 min 43 s



Fig. 32. 42 min 42 s



Fig. 33. 43 min 43 s



Fig.34. 45 min 19 s



Fig. 35. 46 min 16 s



Fig. 36. 47 min 51 s



Fig.37. 48 min 6 s



Fig. 38. 58 min 21



Fig. 39. 58 min 53 s



Fig. 40. 1h 14 min 59 s



Fig. 41. 1h 16 min 55 s

***La Baie des anges* (1962) — Jackie et Jean :**



Fig. 42. 23 min 35 s



Fig. 43. 55 min 20 s



Fig. 44. 55 min 37 s



Fig. 45. 59 min 01 s



Fig. 46. 1h 07 min 22 s



Fig. 47. 1h 08 min 09 s



Fig. 48. 1h 10 min 55 s



Fig. 49. 1h 18 min 11 s

Lola (1960) – Lola et Frankie :



Fig. 50. 10 min 52 s



Fig. 51. 17 min 37 s



Fig.52. 51 min 38 s



Fig. 53. 1h 00 min 32 s

Lola (1960) — Lola et Michel :



Fig. 54. 1h 20 min 57 s



Fig. 55. 1h 21 min 06 s



Fig. 56. 1h 21 min 45 s

Lola (1960) — Roland et Mme Desnoyers:



Fig. 57. 15 min 40 s

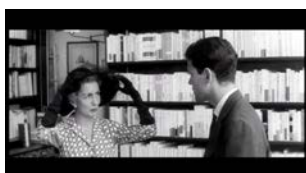


Fig. 58. 15 min 50 s



Fig. 59. 31 min 21 s



Fig. 60. 31 min 52 s



Fig. 61. 31 min 56 s



Fig. 62. 1h 07 min 49 s



Fig. 63. 1h 09 min 48 s



Fig. 64. 1h 10 min 17 s



Fig. 65. 1h10 min 50 s



Fig. 66. 1h17 min 24 s

Les Parapluies de Cherbourg (1963) — Roland et Geneviève :



Fig. 67. 22 min 30 s



Fig. 68. 44 min 51 s



Fig. 69. 1 h 1 min 48 s

Les Parapluies de Cherbourg (1963) — Geneviève et Guy :



Fig. 70. 5 min 30 s



Fig. 71. 12 min 58 s



Fig. 72. 26 min 23 s



Fig. 73. 38 min 34 s



Fig. 74. 1h 23 min 34 s



Fig. 75. 1h 25 min 24 s

Les Parapluies de Cherbourg (1963) — Guy et Madeleine :



Fig. 76. 08 min 45 s



Fig. 77. 36 min 37 s



Fig. 78. 1h 08 min 38 s



Fig. 79. 1h 15 min 32 s

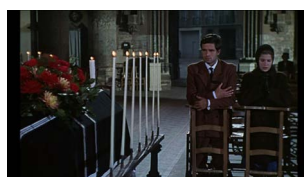


Fig. 80. 1h 15 min 41 s



Fig. 81. 1h 17 min 52 s



Fig. 82. 1h 19 min



Fig. 83. 1 h 22 min 23 s



Fig. 84. 1h 22 min 51 s

Les Demoiselles de Rochefort (1966) — Andy et Solange :



Fig. 85. 43 min 18 s



Fig. 86. 43 min 42 s



Fig. 87. 44 min 6 s



Fig. 88. 1 h 52 min 9 s



Fig. 89. 1h 52 min 17 s



Fig. 90. 1h 54 min 06 s

Les Demoiselles de Rochefort (1966) — Simon et Solange :



Fig. 91. 36 min 23 s



Fig. 92. 1 h 39 min 32 s



Fig. 93. 1 h 47 min 47 s

Les Demoiselles de Rochefort (1966) — Mme Yvonne et Simon:



Fig. 94. 20 min 11 s



Fig. 95. 53 min 50 s



Fig. 96. 1h 13 min 26 s

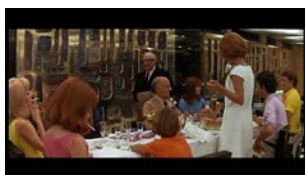


Fig. 97. 1 h 26 min 29 s

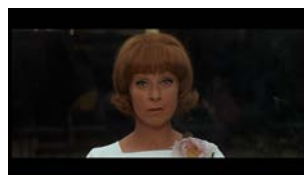


Fig. 98. 1h 26 min 49 s

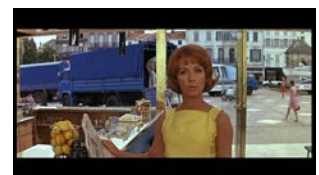


Fig. 99. 1h 46 min 12 s



Fig. 100. 1 h 54 min 34 s

Les Demoiselles de Rochefort (1966) — Jumelles et forains :



Fig. 101. 1 h 27 min 14 s



Fig. 102. 1 h 27 min 26 s



Fig. 103. 1 h 47 min 25 s



Fig. 104. 1 h 5 min 9 s

Les Demoiselles de Rochefort (1966) — Delphine et Maxence :

Harmonie à distance :



Fig. 105. 1 h 49 min 29 s



Fig. 106. 1 h 50 min 46 s

Rencontre manquée :



Fig. 107. 1 h 51 min 37 s



Fig. 108. 1 h 51 min 43 s

Les Demoiselles de Rochefort (1966) — Delphine et Guillaume :



Fig. 109. 23 min 3 s



Fig. 110. 1 h 55 min 6 s