

Les parapluies de Cherbourg **Un film de Jacques Demy**

Sommaire

- I. Le cinéaste : Jacques Demy, homme de spectacle(s)
- II. Genèse d'un succès : un pari fou
- III. Les étapes du récit : partir, revenir
- IV. Analyse du film
 - 1. Axe d'étude 1 : « C'est drôle, l'absence... »
 - 2. Axe d'étude 2 : le mélodrame : répétition, reprise et retrouvailles
 - 3. Axe d'étude 3 : surexpressivité et effacement du sujet



I. Le cinéaste : Jacques Demy, homme de spectacle(s)



Né à Pontchâteau (Loire-Atlantique), Jacques Demy (1931-1990) a connu très tôt les joies du spectacle, dans la ville de Nantes où il a grandi et où à peine adolescent, il a été témoin du violent bombardement de septembre 1943 (ses premiers essais de cinéma, des dessins animés bricolés, portent trace de ce traumatisme). Comme il l'a confié à sa compagne Agnès Varda qui en fera un film (*Jacquot de Nantes*, 1991), son enfance est marquée par les spectacles d'opérette qu'il allait voir enfant et sa fascination pour la mécanique que dissimulait le rideau.

Formé aux Beaux-Arts de Nantes, Demy y rencontre Bernard Evein, qui deviendra plus tard son décor attitré, puis « monte » à Paris étudier le cinéma à l'école Vaugirard. Ses premiers courts métrages sont imprégnés de son admiration pour Robert Bresson (*Les Horizons morts*, 1951), pour le documentariste Georges Rouquier (*Le Sabotier du Val de Loire*, 1955), mais aussi par Jean Cocteau (qu'il rencontre et dont il adapte *Le Bel indifférent*, 1957) et par les critiques-cinéastes de la Nouvelle Vague, qu'il commence à fréquenter (*La Luxure*, segment du film collectif *Les Sept Péchés capitaux*, 1962, dont Jean-Luc Godard et Claude Chabrol signent deux autres segments).

Si faute de moyens, Jacques Demy tourne *Lola*, son premier long métrage, en noir et blanc et sans numéros chantés ou dansés alors qu'il aurait souhaité en faire une comédie musicale, force est de constater qu'il s'est ensuite « rattrapé » par la création d'un univers visuel et musical unique dans le paysage cinématographique français. Frappée à la fois par cette singularité esthétique et par la récurrence de thèmes et de situations dans ses films (le chassé-croisé amoureux, les pères absents ou incestueux, la rivalité entre mère et fille...), la critique Camille Taboulay parle pour son univers d'un véritable « *Demy-monde* » et l'écrivain Marguerite Duras, de l'« *immense rivière du cinéma parlant et en couleurs de Jacques Demy* ». Lui-même allait dans la direction d'une cohérence globale de son œuvre malgré les aléas du financement du cinéma qui l'amènèrent à accepter des commandes de producteurs (*La Baie des anges*, *Le Joueur de flûte* ou encore *Lady Oscar*). Dès ses débuts, Demy envisage son travail comme une entreprise à la Balzac, une *Comédie humaine* cinématographique : « *Mon idée est de faire cinquante films qui seront tous liés les uns aux autres [...] à travers des personnages communs* », déclare-t-il aux *Cahiers du cinéma* en 1964. En fait, une fois l'œuvre bouclée par sa mort prématurée à l'âge de 59 ans, cette ambition s'est révélée moins balzacienne que proustienne, attentive aux intermittences du cœur, à la réversibilité des êtres et des situations qui peut aller jusqu'à l'ironie du sort, et surtout au passage du temps.

Ce qui distingue par-dessus tout Jacques Demy de ses amis de la Nouvelle Vague (Truffaut, Godard, Rivette ou Rohmer), c'est son souci d'un cinéma populaire, même si l'adjectif peut recouvrir des sens différents, et son goût pour des genres cinématographiques commerciaux – au premier chef un amour immodéré de la comédie musicale classique américaine, qui l'inspirera particulièrement pour *Les Demoiselles de Rochefort* (1967, avec notamment Gene Kelly et George Chakiris) et *Trois Places pour le 26* (1988, avec Yves Montand), mais aussi la comédie tout court (*L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, 1973) ou le merveilleux (*Peau d'âne*, 1970, *Le Joueur de flûte*, 1972). Que ce soit via les codes d'un genre ou l'intervention du merveilleux à la Cocteau, Demy refuse que la gravité des thèmes qu'il aborde grève la légèreté, qu'il érige en principe esthétique : après la sortie des *Parapluies de Cherbourg*, à l'été 1964, Demy esquisse le scénario de ce qu'il intitule encore *Boubou (Les Demoiselles de Rochefort)* ; sur la couverture, un proverbe de son cru : « *Un film léger parlant de choses graves vaut mieux qu'un film grave parlant de choses légères* ». La vivacité musicale et chromatique des *Parapluies de Cherbourg* anticipait à l'évidence cette idée...

II. Genèse d'un succès : un pari fou

Si Jacques Demy avait le projet des *Parapluies de Cherbourg* avant même l'écriture de *La Baie des Anges* (1963), la nature d'une telle entreprise allait retarder sa mise en œuvre. Dès les premiers stades de l'écriture, le cinéaste travaille avec le compositeur Michel Legrand, qui a composé la musique de la « Chanson de Lola », unique moment chanté de *Lola* (1961). Partis pour écrire une comédie musicale « traditionnelle » – dans laquelle le dialogue s'interrompt de temps en temps pour laisser la place à des numéros chantés –, Demy et Legrand butent sur les moments de transition entre ces deux régimes de récit. Ce blocage leur donne l'idée d'un film entièrement chanté, un film « en chanté », comme Demy résumera, de même qu'on peut dire « en couleur » ou « en Cinémascope ». Ce principe rapproche *Les Parapluies de Cherbourg* de l'opéra mais avec une distinction à laquelle Demy tient : il faudra que tous les dialogues soient parfaitement intelligibles ; aussi les chanteurs sont-ils plutôt choisis parmi des habitués du jazz plutôt que chez les interprètes lyriques.

La conséquence de l'« en chanté » est aussi que le spectateur n'entend jamais la voix des acteurs, doublés de bout en bout par les chanteurs. Pendant l'enregistrement, les premiers donnent des conseils d'interprétation à leurs « voix », et une fois sur le plateau, le playback est minutieusement répété et supervisé par Legrand (l'accent italien de Nino Castelnuovo (Guy, repéré par Demy dans *Rocco et ses frères* de Visconti) se « voit » parfois dans l'articulation de son playback). A Catherine Deneuve, Demy offre son premier grand rôle, avant de la filmer encore dans *Les Demoiselles de Rochefort*, *Peau d'âne* et *L'Événement le plus important...* Quant à Anne Vernon, le cinéaste l'a admirée dans deux films de Jacques Becker qui ont la fraîcheur naturaliste et la fantaisie de comédies pré-Nouvelle Vague : *Edouard et Caroline* (1951) et *Rue de l'Éstrapade* (1953).

Autre particularité des *Parapluies de Cherbourg*, les décors – les extérieurs comme les intérieurs – ne sont pas construits en studio mais trouvés dans la vie réelle et modifiés par un usage audacieux des couleurs, en particulier celles des papiers peints coordonnés avec les motifs des tissus



utilisés pour les costumes de Jacqueline Moreau qui travaille en étroite collaboration avec le décorateur Bernard Evein.

Après le refus de plusieurs producteurs de suivre Demy et Legrand dans ce projet ambitieux dont l'écriture musicale et textuelle est achevée dès mai 1962, atypique et onéreux, c'est une franc-tireuse de la production, Mag Bodard (qui envisage les films qu'elle produit comme un amateur d'art envisage sa collection) qui leur donne les moyens d'une telle ambition, soit un budget d'1,3 million de francs. Le tournage s'effectue après l'enregistrement complet de la musique et du chant, à l'été 1963. Mag Bodard n'aura pas à le regretter les risques qu'elle a pris : acclamé par le public et la critique à sa sortie en février 1964, le film, qui totalise 1,3 million d'entrées en France, remporte le Prix Louis Delluc puis la Palme d'Or au Festival de Cannes avant d'être vendu à l'étranger et de constituer le plus grand succès de Demy.

III. Les étapes du récit : partir, revenir

1. « Première partie : le départ. »

> Novembre 1957

Une fois Guy sorti du garage où il travaille comme mécanicien, il voit son amie Geneviève, lui donne rendez-vous pour le soir et échange des mots tendres.

Geneviève converse avec sa mère dans le magasin de parapluies et Guy avec sa tante Elise, aidée par une jeune dame de compagnie, Madeleine.

Guy et Geneviève vont à l'opéra puis au dancing avant de faire des projets d'avenir sur le port. Comme Geneviève le craignait, sa mère lui fait une « scène » à son retour et dénigre son amour pour Guy, invoquant le jeune âge de sa fille (17 ans).

Madame Emery reçoit une lettre de créance : « *Nous sommes ruinées !* ». L'après-midi, elle se rend avec Geneviève chez le bijoutier Dubourg, qui refuse de lui racheter ses bijoux. Le diamantaire Cassard, qui entend leur conversation, fait affaire avec elle et remarque la beauté de Geneviève. Il repassera au magasin de parapluies pour payer son achat.

Le lendemain soir, alors que Mme Emery attend M. Cassard, Geneviève sort voir Guy, contre l'avis de sa mère. Cassard arrive et paie, déçu de ne pas voir Geneviève.

Guy annonce à Geneviève qu'il a reçu sa convocation pour partir faire son service en Algérie, pour deux ans. « *Mais je ne pourrai jamais vivre sans toi...* », pleure Geneviève. Geneviève monte avec Guy dans sa chambre

De retour auprès de sa mère, Geneviève lui annonce le départ prochain de Guy. « *Ne pleure pas, on ne meurt d'amour qu'au cinéma* ». Sa mère lui parle de M. Cassard. Fondu au noir.

Après un au revoir à Elise et Madeleine, Guy part à la gare avec Geneviève. « *Mon amour, je t'attendrai toute ma vie...* ». Fondu au noir.

2. « Deuxième partie : l'absence »

> Janvier 1958

Fatigue et tristesse de Geneviève : Guy n'a écrit qu'une fois en deux mois. Elle avoue à sa mère qu'elle est enceinte. « *C'est horrible* » : Mme Emery s'inquiète des qu'en-dira-t-on.

Dîner et galette des rois avec Roland Cassard. « *Je n'ai pas le choix : vous êtes mon roi* ». Une fois Geneviève couchée, Cassard demande la main de la jeune fille à sa mère. Il attend la réponse dans trois mois, à son retour de voyage.

> Février 1958

Geneviève reçoit une lettre de Guy, ravi de la nouvelle de sa grossesse. En Algérie, « *le soleil et la mort voyagent ensemble* ». Geneviève écrit à Cassard tout en regardant la photo de régiment de Guy. Fondu au noir.

Carnaval. Geneviève dit à sa mère avoir presque oublié le visage de Guy. Mme Emery lui fait l'article sur Roland Cassard. Geneviève a réfléchi : elle épousera Cassard si celui-ci l'accepte même enceinte. « *Comme c'est drôle l'absence....Moi qui serais morte pour lui, pourquoi ne suis-je pas morte ?* »

> Avril 1958

Geneviève reçoit une bague de Roland. Elle se promène avec lui sur le port. Il se déclare à nouveau et promet d'élever l'enfant de Geneviève comme s'il était de lui. Geneviève essaie son voile de mariée. Mariage de Geneviève et Roland à l'église. Madeleine voit partir le convoi. Fondu au noir.

3. « Troisième partie : le retour. »

> Mars 1959

De retour d'Algérie, Guy, blessé, trouve le magasin de parapluies fermé : « *Changement de propriétaire* ». Elise lui apprend que Geneviève s'est mariée avant de partir à Paris. Il demande des nouvelles de Madeleine – qui rentre. « *Je suis contente que tu sois revenu* ». Fondu au noir.

> Avril 1959

Négligent dans son travail et insolent avec son patron au garage, Guy démissionne, et se dispute avec le tenancier du Café du Pont tournant, qu'il fréquentait avec Geneviève. Une laverie a remplacé le magasin de parapluies. Guy passe la nuit avec une entraîneuse du Bar du port, Genny. « *Tu peux m'appeler Geneviève...* »

Madeleine apprend à Guy qu'Elise elle est morte. Après l'enterrement. Guy demande à Madeleine de rester pour l'aider. « *Tu as beaucoup changé...* » Elle accepte cependant. Fondu au noir.

> Juin 1959

Guy, qui a vendu l'appartement d'Elise, demande Geneviève en mariage et lui assure qu'il veut oublier Geneviève. Elle pleure de joie et de peur. Fondu au noir.

> Décembre 1963

Il neige sur la station-service de Guy et Madeleine, qui ont un fils, François. Geneviève, richement vêtue de noir et de fourrure et accompagnée de la petite Françoise, vient faire le plein en l'absence de Madeleine. Froides retrouvailles. Mme Emery est morte à l'automne. « *Je crois que tu peux partir* », lui dit Guy. Au retour de Madeleine et de leur fils, la petite famille joue dans la neige.

IV. Analyse du film

1. Axe d'étude 1 : « *C'est drôle, l'absence...* »

Les Parapluies de Cherbourg est un film *daté*, délimité par des cartons qui d'une part indiquent le temps objectif, situant l'action dans le passé et le présent du tournage (de fin 1957 à fin 1963), et d'autre part délimitent trois parties – le départ, l'absence, le retour – et centrent l'action sur le couple Guy/Geneviève.

Contre toute attente ce film apparemment très stylisé et intemporel dans ce qu'il montre de l'amour est très précisément inscrit dans l'histoire de la France des années 50-60, et en particulier dans ce qui ne sera reconnu comme la « **guerre d'Algérie** » que dans les années 1990. Les hostilités dans ce département français, commencées en 1954, se sont en effet accentuées en 1957 (Bataille d'Alger), année où débute le récit, et ne s'achèveront qu'à l'indépendance du pays en juillet 1962. A l'époque, cette guerre est taboue dans des fictions dûment contrôlées par la censure, même si Agnès Varda

(*Cléo de 5 à 7*, sorti en avril 1962) et Alain Resnais (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1962) en ont fait un élément central de leurs films. Davantage comme Jacques Rozier dans *Adieu Philippine* (septembre 1963), qui raconte les dernières vacances en Corse d'un jeune Parisien appelé en Algérie, Demy place « *ce qui se passe en Algérie* » (Guy) au cœur de sa dramaturgie. C'est en effet elle qui cause « le départ », « l'absence » et « le retour ». Cette violence, pour n'être abordée ainsi qu'en creux par le trou que laisse Guy dans la vie de Geneviève, Madeleine et Elise, n'en est pas moins puissamment présente.

Les dates alternent régulièrement un et deux mois entre chaque carton, à l'exception de l'ellipse de près d'un an entre la deuxième et la troisième partie (entre le mariage de Geneviève à Roland et le retour de Guy d'Algérie) et de celle de quatre ans et demi entre les deux derniers cartons (de la demande en mariage de Guy à Madeleine aux retrouvailles de Guy et de Geneviève à la station service). « *Le soleil et la mort voyagent ensemble* », note Guy de manière frappante dans sa lettre de février 1958 lu dans un Cherbourg tout sauf ensoleillé. La phrase constitue un étrange déplacement de la maxime célèbre de La Rochefoucauld (« *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* »), pointant indirectement l'aveuglement de Guy lui-même, qui ne se rend pas compte de l'éloignement progressif de Geneviève.



A cet aveuglement correspond son effacement dans l'esprit de Geneviève, qui remarque bientôt qu'il n'est plus présent à sa mémoire que sous la forme de la photographie en uniforme qu'il lui a envoyée. « *C'est drôle l'absence* », commente la jeune femme qui, elle, est au contraire toujours associée à l'acte de regarder : postée à la fenêtre dans une pose qui rappelle un tableau de Vermeer quand elle lit la missive de Guy, elle lève plusieurs fois le regard directement vers la caméra. Lors de

la galette des rois, face à Roland Cassard, elle anticipe sa reddition devant cet amour (« *Je n'ai pas le choix : vous êtes mon roi* »). La frontalité du cadrage peut encore passer pour un champ-contrechamp mettant face à face deux interlocuteurs. Mais dans la boutique où elle essaie plus tard son voile de mariée, puis à l'église lors de son mariage, ce **regard-caméra** dépasse tout vis-à-vis dans le récit pour saisir directement le spectateur. Geneviève dément par ces regards la phrase de son premier regard frontal (je n'ai pas le choix) en effectuant **une série de choix**, car de fait, personne ne la contraignait à accepter la proposition de Cassard.

Pistes pédagogiques :

- 1) On analysera la scène la plus célèbre (musicalement surtout) des *Parapluies de Cherbourg* : la séparation de Guy et Geneviève à la gare de Cherbourg, en prêtant notamment attention à la particularité du travelling arrière lors du départ du train : il n'épouse ni le point de vue de Guy (auquel cas le travelling, embarqué à bord, aurait la même vitesse que le train), ni celui de Geneviève (auquel cas on cadrerait sur le train qui part). Indépendante des deux subjectivités, la caméra s'éloigne mais moins vite que le train, laissant au spectateur la possibilité de voir Geneviève sortir avant que le train ne soit sorti de son champ de vision. La séparation, inscrite dans le cadrage et le montage, ne sera effective que lorsque Geneviève aura pris conscience de l'effacement de Guy dans sa mémoire.
- 2) On pourra relever les différentes instances de l'épistolaire : les lettres de Guy, celle de Geneviève à Roland, les cartes postales de Roland à Geneviève *et* à sa mère. On s'interrogera sur la façon dont la présence du discours y pallie à une présence physique. On commentera aussi la posture de Geneviève au moment où elle lit la lettre de Guy, ainsi que son commentaire sur la photo envoyée d'Algérie.

2. Axe d'étude 2 : le mélodrame – répétition, reprise et retrouvailles

En articulant son récit autour de la séparation, Jacques Demy inscrit en partie *Les Parapluies de Cherbourg* dans la tradition du mélodrame, dont l'une des figures narratives est celle du retour. Aussi tisse-t-il dans l'histoire un ensemble d'échos, de rimes d'une séquence à l'autre qui relèvent soit du scénario, soit du travail sur les décors, les couleurs ou la musique : à Guy heureux de sa journée de travail au garage au début correspond sa reprise du travail dans le même garage à son retour, qui se solde par une démission. A la scène d'amour au café avec Geneviève qui vient d'apprendre son départ prochain succède le plan sur la table et les chaises vides qu'ils avaient occupées dans ce

même café, au retour de Guy. Au garage miniature qui trône dans sa chambre de jeune homme répondra la station-service « réelle » de la fin du film, où son propre fils en combinaison Esso évoque un Guy miniature. Lorsque Guy revient d'Algérie, le marron de son costume s'accorde à celui du manteau de Madeleine chez Elise, puis Guy « bascule » dans l'univers chromatique de la jeune femme lorsqu'il la retrouve au café orange. Ce système d'échos est soutenu par le travail de composition de Michel Legrand, qui relie les personnages entre eux via la récurrence de thèmes musicaux (Geneviève et sa mère chez le bijoutier puis à table avec Roland Cassard, par exemple) et noue le destin de Guy et de Geneviève en leur faisant partager le même thème musical.

Mais ces formes de récurrence ne relèvent jamais du recommencement. Elles soulignent au contraire la séparation du couple. Au dancing rouge où ils sortaient le soir après l'opéra correspond le bar écarlate où Guy, ironiquement, suit l'entraîneuse sans savoir que son prénom, Genny, est le diminutif de Geneviève : chaque répétition marque le retour du même dégradé, désillusionné. D'où les impossibles retrouvailles de la fin : Geneviève et Guy ne tombent pas dans les bras l'un de l'autre, le costume et la coiffure de l'un comme de l'autre (la perfection intouchable de la bourgeoise, la combinaison odorante du mécanicien) fige définitivement leur différence de classe sociale, et Guy écarte bientôt Geneviève de sa bulle de chaleur familiale. Reste à savoir si son bonheur à lui durera. Le mouvement final ascendant de la caméra l'épingle en effet dans une image d'Épinal, une miniature sous cloche, une boule à neige. Comment le passage du temps, qui semble suspendu à l'approche de Noël, affectera-t-il le volontarisme sentimental dont Guy faisait preuve lors de sa demande en mariage à Madeleine ?

Au-delà du seul récit, la dimension du retour tient à la récurrence cher Demy de personnages créés avant même *Les Parapluies*. Si la figure-matrice de ses films, Lola (Anouk Aimée dans le film éponyme de 1961), est absente de l'image des *Parapluies de Cherbourg* en 1963, elle n'en apparaît qu'avec plus de relief dans le discours de l'homme qui n'a pu la conquérir jadis, Roland Cassard. Celui-ci confie à madame Emery : « *Autrefois, j'ai aimé une femme. Elle ne m'aimait pas. On l'appelait Lola. Autrefois* » tandis qu'à l'image on aperçoit le Passage Pommeraye, haut-lieu de l'architecture nantaise où Roland retrouvait par hasard Lola et retombait amoureux d'elle. Roland, qui demande à Geneviève de renoncer pour lui à Guy, se déclare ainsi lui-même porteur d'un deuil amoureux : magnifique effet de profondeur temporelle qui coupe l'herbe sous le pied de la psychologie des personnages¹.

Pistes pédagogiques

¹ Il faudra attendre six ans pour découvrir le contrechamp de cette nostalgie et savoir ce qu'est devenue l'héroïne qui, dans *Lola*, voyait sa fidélité à un amour perdu de vue finalement récompensée (elle attendait Michel sept ans mais il revenait et l'épousait). En 1968, Jacques Demy tourne son seul film américain, *Model Shop*, avec l'interprète de Lola, Anouk Aimée, divorcée et employée d'un *peep show* qui donne son titre au film.

- 1) **La force expressive de l'« en chanté »** : on pourra passer en classe 2 extraits d'*Une chambre en ville* de Jacques Demy (1982), par exemple la première séquence (une manifestation de grévistes à Nantes) et le premier dialogue entre Guilbaud (R. Berry) et la Colonelle (D. Darrieux). On se demandera quel effet produit la mise en musique et en chant de situations triviales habituellement peu associées à l'opéra. Dans quelle mesure cette dissonance, voire ce malaise devant un film entièrement chanté sont-ils déjà présents dans *Les Parapluies de Cherbourg* ?
- 2) **Analyse de séquence** : la fin des *Parapluies de Cherbourg*. La neige fige les situations respectives de Guy et Geneviève, en un effet de boucle avec le générique inaugural. A la comédie musicale du début succède le mélodrame final. Peut-on parler de « retrouvailles » entre Guy et Geneviève ? Comment le passage du temps est-il matérialisé dans les décors, les costumes, les dialogues ? En quoi Mme Emery, décédée, survit-elle dans les choix effectués par sa fille ?
- 3) La séquence durant laquelle Geneviève annonce à sa mère sa grossesse cristallise une particularité de l'écriture de Demy : l'alliage entre une forte **intensité émotionnelle et une distance** introduite par des détails triviaux ou par l'humour. On pourra passer successivement cet extrait et la séquence de *Camille redouble* de Noémie Lvovski (2012), dans lequel l'héroïne, téléportée à 40 ans dans son passé de jeune fille de 16 ans, annonce sa grossesse précoce à sa mère. On comparera notamment le travail sur le décor et la lumière et le mélange entre mélodrame et comédie.

3. Axe d'étude 3 : surexpressivité et effacement du sujet

Si *Les Parapluies de Cherbourg* entrent dans la catégorie du mélodrame, ce n'est pas seulement parce qu'étymologiquement, ce genre désignait un drame mis en musique, ni parce que l'amour de Guy et Geneviève y est détruit. Le mélodrame se caractérise formellement par une expressivité délibérément excessive : on y formule les sentiments avec la détermination de « tout dire ». Ce débordement d'expressivité va à l'encontre du vraisemblable, mais il relève chez Demy d'une stylisation assumée. Si Geneviève accuse sa mère d'excès verbal (« *Nous sommes ruinées ! – Tout de suite les grands mots...* »), c'est parce que



l'authenticité de ses sentiments à elle passe avant son mariage par son corps, comme le prouvent ses larmes devant une mère qui met à distance son chagrin (« *On ne meurt d'amour qu'au cinéma* ») et



en un sens aussi le fait qu'elle tombe enceinte dès sa première nuit – l'enfant à venir matérialisant par sa présence de plus en plus visible l'absence de son géniteur. De manière intéressante, l'acte sexuel entre Guy et Geneviève, qui pourrait faire l'objet d'une ellipse simple pour des raisons de décence d'époque, prend ici la forme de trois plans de décors vides : l'escalier, le porche et la rue de l'immeuble où vit Guy.

Certes, les amants ne sont plus dans ces lieux semi-publics, ils ont enfin atteint le cercle intime de leur amour. Mais la succession de ces plans de l'intérieur de l'immeuble à la ville font aussi dans leur séquençement « partir » Guy de la chambre, comme s'il était déjà le fantôme qu'il va devenir pour Geneviève.

Encore faut-il se demander dans quelle mesure, en ne suivant pas Guy en Algérie, le récit assure à Geneviève une présence plus forte qu'à Guy. La couleur des costumes rapproche la pâleur pastel (bleu pâle, jaune pâle, beige) puis la blancheur de l'habit nuptial de la couleur des fantômes. Mais surtout, les rapports entre Geneviève et sa mère relativisent l'autonomie de la décision de la jeune femme. Comme la mère de la jeune Cécile dans *Lola*, madame Emery est en effet à l'origine de l'invitation de Roland. Admiratifs à l'excès (« *Quel type !* »), les termes de son enthousiasme expriment un désir à peine dissimulé, à tel point que lorsque Roland lui demande la main de Geneviève, Anne Vernon laisse paraître une pointe de déception, comme si Mme Emery se croyait elle-même courtisée. Dès la scène de la bijouterie – au montage beaucoup plus découpé que le reste du film –,



Demy organise un jeu de regards entre Roland Cassard et Geneviève Emery, que madame Emery semble elle-même pointer discrètement à Roland (elle réarrange les cheveux et la mise de sa fille face à lui avant de sortir). En effet Mme Emery vient tenter de vendre ses bijoux mais c'est sa fille

qu'elle substitue à la transaction. Obnubilé par Geneviève (déjà) vêtue de blanc, le diamantaire manipule à chaque fois des objets précieux : le bijou de Mme Emery, puis dans une séquence suivante, la couronne de faux or sur la tête de Geneviève, enfin la bague qui scelle leur union et l'alliance qu'il lui passe au doigt, métonymie de la jeune femme traitée en bijou précieux. Dans le plan très bref où elle essaie son voile de mariée, Geneviève joute un mannequin portant aussi un voile, et la proximité avec cet être inanimé suggère l'objectivation sourde dont elle est l'objet. Cette menace culmine au retour de Guy : « *Changement de propriétaire* », dit un panneau sur le magasin de parapluies fermé. N'est-ce pas Geneviève elle-même qui est passée des mains de sa mère à celles de son riche mari, en une transaction qui lave plus blanc ? (c'est une laverie qui succède aux parapluies, comme le montre une séquence ultérieure)...

Dans une certaine mesure, l'adéquation des costumes aux magnifiques papiers peints faits sur mesure (et à grands frais) pour *Les Parapluies de Cherbourg* participe de cette menace qui pèse sur Geneviève. Ainsi l'intérieur de madame Emery apparaît-il d'abord comme un sommet d'inventivité décorative, alliant à la richesse des motifs (fleurs, rayures, fruits) une grande variété d'assortiments chromatiques (ton sur ton, rouge et orange, rouge et rose – « un univers sexuel » selon Demy², contraste orange/bleu...).

Cette vivacité s'articule très précisément avec les costumes jusqu'à menacer de faire primer le fond sur la figure : quand la robe de chambre bleue de Geneviève ressemble au motif du papier peint de sa chambre, impossible de ne pas se dire que même chez elle, la jeune fille fait littéralement tapisserie. Comment sortir d'un décor qui nous préexiste (Geneviève) ? Comment



construire le décor de ses rêves (Guy) ? Comment faire entrer une œuvre de choix dans sa collection (Roland et sa comparaison de Geneviève à une *Vierge à l'enfant* vue à Anvers) ? Ces questions, qui mettent en tension l'amour et les déterminations sociales, ne sont pas les moindres que soulèvent *Les Parapluies de Cherbourg*. On voit là que le préjugé d'un univers mièvre parce que coloré et béatement lyrique parce que chanté ne tient nullement devant l'analyse : Jacques Demy ne choisit pas entre une stylisation ludique (dont le générique du début, plan aérien sur les parapluies colorés sur le pavé gris, est un exemple formaliste) et la représentation crue, voire cruelle, de réalités sentimentales, sociales et même politiques.

² Entretien, *Cahiers du cinéma*, Michel Caen et Alain Le Bris, 155, mai 1964.

Pistes pédagogiques

- a. **Analyse de séquence** : chez le bijoutier Dubourg. Relever par des captures d'écran l'échange de regards entre Geneviève et Cassard. Relever également le vocabulaire des contes de fées (« c'est la parure de la Belle au bois dormant ») et le mettre en rapport avec d'autres éléments de conte dans le film (couronne des rois, bague envoyée par Roland à Geneviève). En quoi Cassard apparaît-il comme un prince charmant pour madame Emery, et en une version dégradée, mercantile du prince pour Geneviève, à la fois reine et marchandise ?



- b. Projeter un extrait de *Madame de...* de Max Ophüls : dans ce film que J. Demy aimait beaucoup et dont il a fait jouer plusieurs fois l'actrice principale (Danielle Darrieux), cet avatar de Madame Bovary met en gage une paire de boucles d'oreilles que son mari lui a offertes. On pourra projeter successivement la scène du bijoutier de *Madame de* et celle des *Parapluies* : la grande-bourgeoise, seule face au bijoutier, feint l'évanouissement et une discrète ellipse suggère peut-être qu'elle s'offre à lui pour qu'il accepte la transaction ; madame Emery échoue auprès du bijoutier mais en parallèle, sa fille, silencieuse mais exhibée comme un trophée de prix, lui vaudra l'attention du diamantaire.
- c. Etudier des regards-caméra de Geneviève, dont on analysera les effets et que l'on pourra comparer à d'autres regards-caméras de l'histoire du cinéma (par exemple *Monika* d'Ingmar Bergman, 1953, et *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard, 1960). D'autres exemples de regards-caméra ainsi que des extraits sont disponibles dans le glossaire du site Image : <http://site-image.eu/?page=glossaire&id=13>

