

Les Demoiselles de Rochefort

de Jacques Demy

Compte-rendu de l'intervention de Charlotte Garson, le lundi 10 octobre 2011, lors de la formation « Lycéens et apprentis au cinéma en Ile de France » qui se déroulait au cinéma Balzac à Paris. Compte rendu réalisé par Anne Gollac, professeur de lettres classiques.

« ***Les Demoiselles de Rochefort*** : de la comédie musicale au réalisme mélancolique. »

Avant propos

Tourné du 31 mai au 31 août 1966 à Rochefort, ***Les Demoiselles de Rochefort*** de Jacques Demy ont un ancrage dans le lieu dont on verra l'importance.

C'est un film né d'un échec et d'un succès : échec de ***Lola***, prévu comme une comédie musicale mais tourné en son post-synchronisé. Puis d'un succès : ***Les Parapluies de Cherbourg***, extrême inverse : à la manière d'un opéra, tous les dialogues y sont entièrement chantés. Des pans de rue repeints, une stylisation des couleurs, un jeu sur les motifs des papiers peints chez Geneviève et sa mère. Palme d'or en 1963.

Ce succès donne à Jacques Demy les moyens de faire une vraie comédie musicale. Il voyage à Hollywood en 1965, voit *West Side Story* et prend des notes très précises sur sa structure. Son projet consiste alors à s'inspirer de la comédie musicale américaine, de son enchantement, de sa joie, tout en ancrant son film dans une province française, en travaillant en décors réels et non pas en studio. Ce grand écart est-il possible?

En mars 1967, Jean de Baroncelli écrit dans *Le Monde* que ***Les Demoiselles*** sont « Une énorme pilule de bonheur, appétissante et facile à croquer ». Pas si sûr !

Nous verrons comment ce film s'inscrit dans le genre de la comédie musicale, comment cette inspiration structure son récit, mais comment celui-ci est moins « uniment joyeux » qu'il n'y paraît.

FILM

A) L'entrée en comédie musicale

Il n'est pas facile de revenir aux mots après le choc de ce film, mais il faut bien commencer notre analyse, et je débiterai en parlant du rapport que Jacques Demy y instaure avec le réalisme. Parler de réalisme pour une comédie musicale, genre de l'illusion, de la danse et du chant peut paraître étrange. Mais dans ce film, illusion et réalisme ont partie liée. On y trouve la présence de l'artifice dans la réflexivité des dialogues, où les personnages racontent, avec parfois un effet comique, ce qui vient de leur arriver et le commentent, et aussi dans les rapports que la mise en scène entretient avec les codes réalistes tels que le cinéma les a mis en place. Le cinéma compris comme un medium analogique, tel que le décrit André Bazin dans *Ontologie de l'image*

cinématographique (in *Qu'est-ce que le cinéma ?*) : « Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement ». Le cinéma, l'art le plus proche d'une forme de mimesis.

Pour comprendre le pacte que Jacques Demy signe avec le spectateur, il serait bon de commencer par l'examen de la mise en scène du générique où celui-ci s'énonce très précisément.

Extrait : le générique (de 00 : 00 à 00 : 04 : 30)

Dès les tout premiers plans Jacques Demy montre comment il étend la dimension du studio au décor réel, et cela avec l'usage qu'il fait du pont transbordeur de Rochefort. Jacques Demy avait une passion pour le pont transbordeur qui existait à Nantes quand il était enfant, disparu à la fin des années cinquante, et qu'il va recréer en 1982 à l'occasion de son film *Une Chambre en ville*.

Il aime ce pont et utilise à plein celui de Rochefort pour faire entrer ses personnages dans la ville en même temps que dans l'histoire, puisqu'on voit à la fin de la séquence le carton « vendredi matin » et que le film se déroule pendant le week-end pour se terminer le lundi en milieu de journée. Ce pont qui en anglais se nomme « travelling bridge », lui fournit une figure de glissement qu'il utilise à travers toute une science du travelling. C'est une traversée dans le premier sens du terme, traversée de la rivière par les forains, mais aussi une traversée dans le sens de « travelling », puisqu'il y a un mouvement permanent, jusque dans le dernier plan complètement aérien où, dans un mouvement arrière impressionnant, la caméra nous montre les personnages, petites figurines blanches, comme isolés sur une scène, au-dessus du vide: le plan est pris du tablier relevé du pont dont Jacques Demy se sert comme d'une grue au cinéma. Façon d'entrer dans la narration comme dans les codes de la comédie musicale.

Au départ, le pont devait être peint en rose : la ville était d'accord et cela ne coûtait pas si cher que cela, mais la production a refusé au grand dam du décorateur. L'idée était d'entrer d'emblée dans un monde de féerie avec le premier ballet du film.

Fantaisie et réalisme ne s'excluent pas. On a du réalisme avec le plan sur un restaurant un peu minable le long d'une route ordinaire pour glisser vers le non réalisme total, quand les personnages descendent de leur véhicule en respirant, allumant leur cigarette et s'étirant dans un geste banal, pour se mettre à danser sur une musique de fosse que le spectateur entend mais qui n'existe pas dans le plan, si ce n'est dans l'oreille des danseurs, transformant la gestuelle du quotidien en chorégraphie.

Le pacte que Jacques Demy noue avec le spectateur est double : il ne lâche ni sur la force documentaire de l'image analogique ni sur la magie du cinéma.

I) Un réalisme transbordé

Réalisme des décors extérieurs omniprésents dans ce film. On a affaire à une vraie ville, et non à des morceaux de villes différentes comme c'est souvent le cas au cinéma puisque le montage permet de raccorder des lieux très éloignés.

Ainsi dans *Le Sauvage*, qu'on vient de restaurer et qui a été tourné en 1975 par Jean Paul Rappeneau. Le film qui se passe sur une île. Dans la même séquence selon qu'on est dans le champ ou le contre champ, on a des plans tournés dans des endroits complètement différents : une jungle sud américaine, Port Crau, un jardin à Saint-Cloud et une autre île du Pacifique ! Ils sont mis ensemble par le montage et par un travail extrêmement précis de Pierre Lhomme le directeur de la photo, sur les raccords lumière.

Dans *Les Demoiselles*, Jacques Demy choisit de s'implanter dans une ville, en faisant participer les habitants comme figurants, notamment dans la séquence de la fête, à la fin.

Mais ce réalisme, même dans l'utilisation des décors réels, est comme « transbordé » parce que ces derniers sont choisis en fonction de leurs qualités artificielles déjà propices à la stylisation et à la chorégraphie.

Pourquoi Rochefort ?

Jacques Demy avait pensé à Avignon, à cause des « Demoiselles d'Avignon » de Pablo Picasso. Ce choix lui avait plu en grand amateur de calembours qu'il était, comme le montre le film. Mais il n'y a pas trouvé l'espace qui lui convenait. Il a finalement choisi Rochefort parce que c'est **une ville militaire** qui par son quadrillage était propice au caractère très ordonnancé des ballets, comme les figures géométriques du dallage de la place Colbert, grandes dalles carrées avec au milieu une figure de losange, où se déroule le deuxième ballet quand les forains arrivent sur la place.

Il y a aussi, sur la place, planté, érigé comme un vrai décor, **le café**, de style très géométrique de forme allongée, qui correspond bien au format scope mais dont l'utilisation n'est pas si univoque que cela. Sa particularité est d'être construit avec des matériaux de Saint-Gobain. Il forme en effet un prisme traversé par la lumière, en même temps qu'il enferme Yvonne qui s'y sent séquestrée comme dans un aquarium.

Tout s'organise dans le film autour de lui. Comme l'exprime Gilles Deleuze quand il écrit, dans *L'Image-temps*, aux éditions de Minuit : « Chez Demy, c'est le décor qui remplace la situation, et le chassé-croisé qui remplace l'action. ». Le croquis de Jacques Demy reproduit dans le programme montre comment l'appartement, l'école, le magasin... sont disposés en étoile autour de ce lieu central. C'est un lieu centripète. Il attire Maxence, Dutrouz, les forains, les deux filles... Mais à l'inverse, c'est aussi un lieu où l'on évoque des voyages passés comme ceux de la guerre de Dutrouz et de pépé, en 1924, à Salonique, dont on part « en perm' à Nantes », dont on rêve de partir : au Mexique, à Paris. Ce décor traduit donc la transparence de la place traversée et en même temps trahie puisque c'est un lieu qu'on veut fuir.

C'est aussi un décor très bien exploité. Pour en comprendre le traitement visuel, il faudrait revoir par exemple la séquence dans laquelle Maxence se met à chanter son idéal féminin. La profondeur de champ n'est pas énorme, mais elle est suffisante puisque les murs transparents laissent voir les gens qui passent à l'extérieur avec la couleur de leurs vêtements et leur silhouette. On a aussi tout un travail sur la géométrie et sur les lignes de fuite: le sol du café est formé de grands et vastes carreaux, et le plafond de dalles lumineuses.

Toujours dans cette idée de transformation de la ville réelle pour en donner une vision féerique, il faut étudier la façon dont Jacques Demy se sert des **couleurs**. Le mot « féerique » est peut-être fort, mais on peut penser à son travail sur le conte de fée quand il a tourné *Peau d'âne*, avec le

même décorateur et la même costumière que dans *Les Demoiselles de Rochefort*. S'il n'a pu faire repeindre le pont transbordeur en rose, Bernard Evein, son décorateur, a fait repeindre 40000 m² de façades en blanc, avec les détails, tels que les portes, les volets et le matériel urbain, en couleurs, à l'image de tous les accessoires et les costumes qui s'y meuvent. Les couleurs sont toujours pensées ensemble. Il n'y a pas de symbolisme, l'important est de voir la façon dont ces couleurs se répondent et se multiplient, la façon dont elles s'articulent avec le blanc comme dans ces robes qui jouent sur leurs plis et leurs jupons, dans les jupes plissées blanches bordées d'un liseré de couleur ou encore dans les chapeaux. Les couleurs employées pour elles-mêmes circulent.

On peut suivre ainsi le parcours d'une couleur.

Comme le bleu et blanc : le bleu et blanc des camions, des uniformes de marins, des yeux de Maxence, du visage peint par le marin... On peut faire un relevé précis de toutes les occurrences et analyser leur succession.

De même le blanc des murs de la ville, le noir et blanc du magasin de Monsieur Dame qui évoque les notes sur la portée, et qui sert de cadre au ballet d'Andy et de Solange tout de blanc vêtus, le noir et blanc des religieuses qui pouffent quand elles sortent du magasin et qu'elles disent « au revoir Monsieur Dame ».

De même la mise en parallèle des foraines Judith et Esther et des deux sœurs qui veulent s'en distinguer et échapper à l'appétit sexuel des forains. Mais on les voit, dans les coulisses, à la fin de leur spectacle, revêtir des débardeurs pailletés à l'identique de ceux, doré et argenté, que portaient les foraines quand elles ont rompu avec leurs partenaires.

Inscrire la couleur dans cette ville assez grise, à l'architecture militaire uniforme, c'est une façon de diffracter le désir comme si on projetait les émotions des personnages à l'extérieur, on répandait leur psychologie sur les murs. C'est un travail un peu expressionniste au sens où il a été théorisé par Béla Balazs au cinéma : extériorisation dans les décors de l'intériorité des personnages. La couleur n'a pas une fonction uniquement esthétisante, comme on peut en avoir l'impression au début du film. La couleur n'est pas là simplement pour faire joli, ni pour baigner le film dans une joie généralisée.

L'inquiétude de ce film infusé de joie passe par la couleur.

Pour preuves, Guillaume Lancien et Subtil Dutrouz.

Guillaume Lancien est un exemple de dysharmonie chromatique : dans sa première apparition il porte un veston sang de bœuf qui n'est pas dans le même ton que le reste. On en perçoit la texture contrairement aux autres costumes dont l'étoffe est en à-plat. Il rappelle Pierre-François Lacenaire des *Enfants du Paradis*, dont il reprend, pour la distordre, une réplique de Garance : « Paris est tout petit pour ceux qui s'aiment, comme « vous », d'un aussi grand amour ! ». Comme Lacenaire, il figure un personnage menaçant. La première rencontre avec lui s'ouvre et se ferme sur un coup de feu qui fait éclater des sacs de couleurs qui tombent sur la toile au hasard, satire d'une forme contemporaine de peinture, le dripping, mais aussi manière de montrer que chez Guillaume Lancien la couleur n'a pas de sens et que son rapport à l'art est fondé sur une dissonance, une dysharmonie inquiétante qui passe par son rapport aux couleurs.

L'inquiétude passe aussi par l'omniprésence de la couleur kaki, la couleur des militaires, qui apparaît dès l'arrivée des forains en ville, qui revient quand on voit les soldats défilier et dont la présence est soulignée par Dutrouz qui la perçoit comme une menace. Or Dutrouz qui apparaît d'abord comme le personnage le plus jovial, le plus sociable, le plus sensible à cette menace de

guerre est aussi le personnage finalement le plus inquiétant. Le fait que la façade de sa maison soit peinte en rose ne fonctionne pas seulement comme une touche d'ironie, mais comme un pas, pour Jacques Demy, vers la compréhension du crime passionnel : il fait un lien entre l'amour sincère de Dutrouz et le fait qu'il ait tué.

On peut aussi relever le passage où Delphine montre les robes de scène à sa sœur qui lui demande si elle n'a pas peur qu'elles fassent « un peu putes ». Au-delà de la rupture de registre introduite par ce mot, se dit quelque chose du lien établi entre la sexualité, la mise en spectacle du corps féminin, corps des demoiselles mais aussi de Lola Lola, danseuse légère, qui en est morte de la façon violente qu'on sait, et le danger de mort. Elles vont être attirantes mais on ne sait où cela va les mener. Peut-être les prendra-t-on pour des prostituées, leur proposera-t-on de coucher (ce qui arrive effectivement à la fin du spectacle) ? Lien entre une sexualité exhibée comme une forme de glorification du corps féminin et le danger de vénalité ou, pire encore, de crime. On peut prolonger cette réflexion en projetant un extrait de *Peau d'âne* de 1970 où Jacques Demy fait aussi une très belle utilisation des couleurs : le roi incestueux, Jean Marais, est le roi bleu. Il demande à sa fille jouée par Catherine Deneuve de l'épouser, et lui promet en échange une robe aux couleurs qu'elle voudra. Pour différer ce mariage inconcevable, la fille tente de trouver des couleurs impossibles à représenter, mais en vain... Outre le chromatisme, on voit dans *Peau d'âne* le lien que j'ai souligné à l'instant, entre la séduction, la beauté de la fille et de la mère, et l'idée d'une sexualité presque tout de suite corrompue.

Pour prolonger l'idée que tout dans ce film n'est pas à l'unisson de la joie affichée, on peut noter le nombre important de pères inconnus dans l'intrigue. Ainsi les demoiselles qui se déclarent nées « par hasard », Boubou dont le père, aimé d'Yvonne, n'en a pas été moins éloigné et perdu pour autant. Généalogies compliquées, à tel point que Solange frôle l'inceste, même si cet inceste est au second degré, puisque Monsieur Dame n'est que son beau-père. Le récit va assez loin dans ce sens : à Andy qui l'interroge, ce dernier dit qu'il pourrait bien être amoureux de Solange. Quand on les voit tous les deux ensemble pour la première fois, alors qu'ils se sont déjà vus plusieurs fois, la scène est clairement tournée comme une scène de séduction : Simon Dame analyse le nom de Solange comme « la clé de sol et l'envol des anges », et retrouve en elle quelque chose d'une femme qu'il a aimée...

Inceste mais aussi vénalité quand Delphine parle à Guillaume des manteaux de vison qu'il n'aurait qu'à acheter pour séduire et s'approprier une femme.

Cette note plus sombre mais toujours présente sert à miner discrètement l'atmosphère de joie qui traverse le film de bout en bout. C'est une forme de contrepoint, comme l'humour noir, qui apparaît par exemple quand Dutrouz refuse de couper le gâteau, alors qu'il a découpé le corps d'une femme.

II) Les codes de la comédie musicale

Le second point de mon analyse est également annoncé dans la séquence du générique. C'est l'entrée, non seulement dans la ville et dans la fantaisie, mais aussi dans la comédie musicale.

Le film contient vingt numéros dansés, dix-sept chansons et treize airs différents. Faire repeindre la ville coûte, mais embaucher des chorégraphes et des danseurs coûte encore plus.

Jacques Demy n'a pu, rappelons-le, se lancer dans la comédie musicale qu'après le succès international des *Parapluies de Cherbourg*.

Il faut revenir sur quelques codes de base de la comédie musicale.

Quand on filme un ballet, les danseurs peuvent regarder la caméra : le regard caméra d'un danseur n'a pas le même impact que celui d'un comédien. On a cette frontalité dès le premier ballet du générique, mais aussi dès le premier numéro chanté avec la chanson des demoiselles « Nous sommes deux sœurs jumelles ». Il y a une attaque du numéro très brutale avec un regard caméra assez soudain.

Autre code de la comédie musicale, c'est la présence de la musique de fosse, musique off, non diégétique mais que les personnages entendent et sur laquelle ils dansent.

La façon dont le spectacle s'insère dans l'action du film représente un aspect essentiel de la mise en scène dans une comédie musicale. Ainsi la chanson de Maxence au café. On voit d'abord Maxence qui se confie dans une forme d'intimité qui passe par de légers recadrages, des travellings très doux s'approchant très près, jusqu'au gros plan, du personnage, et puis on a des reculs, des glissements ou des raccords dans l'axe c'est-à-dire avec quasiment le même angle de caméra, mais dans un champ beaucoup plus large, où l'on s'aperçoit que les clients du café participent à la chanson : ils répondent et parlent de Maxence à la troisième personne comme dans une sorte de chœur antique. Ce montage met de la distance : on est dans l'intime, mais il y a aussi un auditoire qui sert de reflet aux spectateurs du film, dans un effet de miroir.

Ce franchissement de la rampe se retrouve dans tout le film: il n'y a pas d'un côté une scène sur laquelle on chante et on danse, et de l'autre côté le public séparé. Jacques Demy relie souvent de façon très douce celui qui chante et celui qui écoute... Et peut-être que celui qui écoute va se mettre à chanter comme c'est le cas dans cette scène que je viens d'évoquer, avec le public du café. Autre exemple de franchissement de la rampe dans le générique lui-même, extraordinaire dans son utilisation de la machinerie existante du pont : au moment où apparaît le titre du film, le travelling arrière fait que l'on voit le pont suspendu au-dessus de l'eau, et provoque un effet de scène qui se détache du reste. Même si les personnages ont les pieds sur le tablier du pont transbordeur, le spectateur a le sentiment de les voir tout à coup en suspension, sous l'effet d'un véritable « jeu de scène ».

Que retrouve-t-on plus précisément de l'ordre de la comédie musicale ?

Il existe plusieurs traditions complètement intégrées par Jacques Demy, et de façon assez précise.

Il y a la comédie musicale classique des années trente, proche de Busby Berkeley : le côté très géométrique des ballets où la psychologie des personnages importe moins que la chorégraphie. Busby Berkeley était un chorégraphe qui a réalisé des films comme, avec Mervyn Le Roy, *Les chercheuses d'or (Gold Diggers of 1933)*, avec des ballets incroyables où les danseuses sont réduites à de petites figurines, tellement l'ensemble est géométrique, tellement ça bouge et ça grouille de façon presque inhumaine, comme dans une machinerie de music-hall. Or le générique des *Demoiselles* avec son plan aérien du pont suspendu, avec l'arrivée sur la place et le jeu sur les dalles, s'apparente à ce type de mise en scène.

Il y a la comédie musicale des années 1940 de Stanley Donen et de Gene Kelly, présent lui-même dans le film.

Et au tournant des années soixante, celle de *West Side Story*, avec les chorégraphies de Jerome Robbins auxquelles renvoient les ballets exécutés par les forains caractérisés par de grands jetés, par des levers de jambes latéraux, des mouvements de bras, différents des styles de Fred Astaire ou de Gene Kelly, un peu répétitifs, mais qui font leur effet.

Les modalités de la citation

Il y a des citations directes.

Le spectacle des demoiselles le jour de la kermesse est un hommage au film de Howard Hawks *Les Hommes préfèrent les blondes*. Elles portent toutes les deux la robe pailletée rouge que portaient Marilyn Monroe et Jane Russel dans la séquence d'ouverture du film. D'ailleurs, à l'origine, les demoiselles devaient être l'une brune, l'autre blonde à l'exemple des deux actrices.

On a une autre citation, quand les forains se rendent chez les demoiselles pour leur proposer de travailler dans leur spectacle: ils chantent tous ensemble et à la fin s'écroulent sur les fauteuils. On se retrouve dans la fameuse scène « Good Morning » de *Singin' in the Rain*, avec Donald O'Connor, Debbie Reynolds et Gene Kelly, qui, après une nuit blanche passée à travailler, chantent joyeusement cet air pour s'effondrer finalement eux aussi sur un canapé. Comme la précédente, c'est une citation visuelle.

Il y a encore le moment autoréflexif, où, dans la même scène, les demoiselles demandent : « Préférez-vous Michel Legrand ? ».

Mais il ya aussi une présence plus diffuse, et presque archétypale de la comédie musicale classique.

Le marin en permission fait penser à *On the Town* tourné en 1949 par Gene Kelly et Stanley Donen qui raconte l'histoire de trois marins un jour à New-York.

Il y a aussi tous ces styles chorégraphiques marqués par leur époque :

Le style de Busby Berkeley, le pas de deux à la Fred Astaire, le style plus récent de *Tous en scène* (1963) de Vincente Minelli...

Deux acteurs sont des citations vivantes des différents styles de chorégraphie.

On demande à **George Chakiris** d'exécuter les mêmes chorégraphies que celles de Jerome Robbins dans *West Side Story*, alors qu'il y a un chorégraphe, Norman Maen, mais dont le rôle se réduit souvent à celui de tâcheron, puisqu'il reste dans l'imitation. La présence de George Chakiris, n'est pas d'ailleurs sans poser de problème de doublage, puisqu'il n'est pas francophone et que le playback se voit.

Quant à **Gene Kelly**, on peut dire qu'il y a quelque chose d'énorme dans la façon dont il apparaît dans le champ et la façon dont il est mis en scène :

Extrait : la rencontre de Solange et d'Andy Miller (de 00 : 41 : 24 à 00 : 46 : 06)

Gene Kelly, à sa grande vexation, n'est pas arrivé à chanter la musique de Michel Legrand, difficile à cause du grand nombre d'octaves, vers le haut et vers le bas, qu'elle comporte. La seule dans le film à chanter son rôle est Danielle Darrieux. Mais la grande difficulté de Jacques Demy était de faire entrer cette icône de la comédie musicale américaine dans la province française. Il trouve un prétexte narratif, puisque Gene Kelly joue le rôle d'un célèbre compositeur étranger, mais Jacques Demy ménage un effet de surprise. On découvre Andy alors que Solange et lui sont tous les deux accroupis. Dans le tout premier plan, on ne le reconnaît pas, avant qu'il ne lève la tête et qu'on le voie de façon très évidente, filmé frontalement, face caméra. On assiste alors à un jeu entre le plan à deux personnages, montrés ensemble se regardant, et le plan champ / contre champ -grammaire de base du cinéma dialogué avec un plan sur le personnage a, puis cut, plan sur le personnage b-. Il y a des moments où c'est extrêmement frontal avec un usage presque incongru du gros plan en format large. Comment faire, en effet, pour cadrer un gros plan, filmer une tête, dans un format très large ? Qu'est-ce qui se passe dans l'espace, à droite et à gauche du champ ? On voit des gens passer derrière eux, des fantômes de comédie musicale, comme des personnifications de la danse. Peu importe que la profondeur de champ soit importante ou non. Les contours sont suffisamment nets pour qu'on reconnaisse des femmes en justaucorps et en mousseline de couleurs qui contribuent au bouillonnement lyrique de la séquence dont la première source est l'utilisation de la musique de fosse. On est tellement porté par cette musique que Solange peut dire en haletant « Ah ! Je ne crois pas. », avec une sur dramatisation dans le jeu, à la fois humoristique et émouvante, qui fait que le lyrisme de la séquence l'emporte.

Un exercice intéressant et ludique consiste à comparer le récit que Solange fait de cette rencontre et la scène de la rencontre elle-même. On peut se procurer le texte des chansons du film, publié aux éditions Léo Sheer dans « Chansons et de textes chantés » de Jacques Demy, réunis par Agnès Varda. La chanson de Solange qui se trouve p.127, raconte cette rencontre, comme dans les tragédies les hypotyposes, sauf que dans le film, on voit la scène **et** elle est racontée par Solange à Delphine. Mettre les deux en parallèle me paraît amusant et fructueux, d'autant que la chanson ne manque pas de sel. Solange chante « ...me fait lever les yeux vers un type adorable. Comme un souffle grisant sa voix à mon oreille chante, fredonne et joue comme un envol d'abeilles. » avec une espèce de surenchère dans la comparaison assez amusante parce que « comme un souffle grisant » et « comme un envol d'abeilles » forment une double comparaison, où, la voix étant vraiment un souffle, la première est une drôle de comparaison !

Cette rencontre - coup de foudre, est la seule qu'on voit – avec la rencontre de la foraine et du marin – dans le film. Et il n'est pas indifférent que Solange, comme Andy, précisent que cette rencontre a eu lieu dans la rue, pratiquement par terre, puisque tous deux s'étaient accroupis pour ramasser le contenu de la sacoche jetée sur le sol. Cette précision souligne **la juxtaposition continue du trivial et du sublime** dans le film : les deux se minent l'un l'autre et sont complètement tressés l'un à l'autre. L'insert sur la main gantée de blanc et le rose du polo sont comme un travail sur la mise à nu, avec un air de ne pas y toucher, d'autant que dans cette même séquence on répète trois fois à Solange que sa combinaison « dépasse ». La variation sur la combinaison participe de cet effleurement de l'intimité et de cette mise à nu.

Pourquoi donc avoir montré cette séquence ? Pour montrer comment surgit cette vedette d'Hollywood au détour d'une rue de province, à la sortie d'une école, sachant que Gene Kelly a un statut particulier. Il demande à faire ses chorégraphies lui-même et, comme il a toujours dansé en studio, il fait raboter le macadam de la rue. A lui aussi de transformer le décor réel en studio pour son propre travail ! Gene Kelly lui-même se cite, puisqu'il cite, après la scène du coup de foudre, le numéro du film *Un américain à Paris*, où il danse avec des gavroches de Montmartre, au bas de son immeuble.

Comment se fait en France une comédie musicale à l'américaine, alors que, franchement, Catherine Deneuve ne sait pas danser ?

Les demoiselles bien sûr ont été entraînées à Londres et coachées tout le long du film, mais le résultat reste médiocre. En revanche, il y a une intelligence des différents statuts des acteurs chanteurs : Jacques Demy sait intégrer le professionnalisme des vrais danseurs qui apparaissent dans les ballets, les forains, les marins, les militaires, de Gene Kelly qui a ses chorégraphies personnelles, et les danseurs amateurs. Cela est très visible dans la chanson des jumelles où tout le travail chorégraphique porte sur des petits mouvements insolites de désarticulation du corps, de légères mises en équilibre, dans la symétrie entre elles deux, comme quand elles remontent les genoux. Ces gestes, ces mouvements ne nécessitent pas une condition athlétique. Cette chorégraphie se sert du quotidien, en leur faisant, par exemple, tourner le tabouret du piano. Il y a aussi cette magnifique séquence quand Delphine se rend chez Guillaume Lancien et qu'on a déjà l'air qu'elle va chanter avec lui : elle est dans la ville, elle croise et côtoie des marins, des passants qui l'attendent à chaque coin de rue; tous ces personnages dansent et, elle, se laisse littéralement porter par cette danse. On est toujours dans l'enchantement du quotidien, du réalisme. On pourrait de ce point de vue comparer comment le ballet de l'arrivée des forains est filmé, avec des grands travellings très amples et des plans larges qui montrent le sol, et la façon dont la danse des demoiselles, dans leur appartement, est filmée, avec des plans serrés, et un montage, qui minimisent les ratés. De la même façon, quand Françoise Dorleac, qui a eu une formation de danseuse, sans être non plus une excellente danseuse, danse avec Gene Kelly, on la voit se lancer dans un tour dont l'arrivée a été coupée au montage : ce sont des trucs qui permettent de faire danser un professionnel et une non professionnelle ensemble au cinéma.

Il y a un choix aussi, dans la diégèse, qui est de faire chanter, mais pas danser tous les personnages. Seuls dansent les "artistes", les sœurs, professeurs de danse et de musique, Andy, musicien, les forains. Quant à Yvonne, Maxence et Simon Dame, ils vont chanter des textes plus ancrés dans leur quotidien, et sont plus habités par leur chanson. Maxence qui donne le la de la chanson amoureuse, puisque son refrain est repris par les différents personnages à la fin de leur chanson propre. Mais aussi Yvonne qui fredonne sa chanson dans une séquence où elle ne va pas la chanter : elle a un air un peu mélancolique, comme si elle était déjà habitée par sa chanson et il n'y a rien de soudain quand elle se met vraiment à la chanter.

Il faudrait creuser ces différentes disparités.

Il y a encore d'autres formes de disparité, comme dans la façon dont s'opère le décrochage entre le moment du dialogue et la partie chantée et dansée. Il y a une séquence programmatique pour expliquer cela : la séquence où l'on passe du ballet des forains arrivés sur la place à l'intérieur de l'appartement des deux jumelles.

Extrait : les forains plantent leurs poteaux, Delphine et Solange donnent un cours.
(de 00 : 08 : 10 à 00 : 10 : 33)

Les forains plantent le décor, ils grimpent sur des échelles et la caméra fait un travelling du haut des échelles aux fenêtres de l'appartement. On assiste à un fondu enchaîné sonore entre la musique de fosse sur laquelle dansent les forains et celle du piano du cours de danse sur lequel joue Solange: on entend déjà la musique du cours pendant que les forains plantent leurs piquets et fixent leurs banderoles et ce fondu nous fait passer d'une musique de fosse à une musique de source diégétique. La caméra suit le forain qui monte à son échelle, et, de façon audacieuse, elle bifurque en haut à gauche, dans un mouvement de grue, pour entrer par la fenêtre, dans le cours de danse, guidée par le son. La caméra s'est autonomisée, elle est allée là où elle entendait la musique du piano de Solange. Il y a une écriture par le mouvement de caméra qui relie cette arrivée des étrangers dans la ville avec la petite ville bien tranquille : lien entre le dehors et le dedans, entre le spectacle et la vie ordinaire, entre nomades et sédentaires, sachant que les sédentaires partiront avec les nomades, à la fin. Quelque chose est donc cousu dès le début.

On est encore dans la thématique du franchissement du seuil qu'on peut franchir de manière assez moelleuse avec la grue, de la même façon que dans la séquence du transbordeur, au début du film. Ce mouvement-là, se substitue à un fondu enchaîné entre les deux espaces. Au lieu de montrer le bas, avec le décor de la fête qu'on est en train de planter, puis en surimpression, ou après un fondu au noir, le cours de danse, on matérialise dans l'espace ce glissement. Le film, en cela aussi, est auto réflexif.

Mais, juste après ce passage moelleux, on coupe (cut), et les deux sœurs apparaissent face caméra en chantant : "nous sommes deux sœurs jumelles...", alors qu'on ne s'attendait pas du tout à ce qu'elles chantent à ce moment-là.

C'est une question intéressante à poser dans ce film : quand est-ce qu'il y a glissement et quand est-ce qu'il y a effet rythmique très saisissant de rupture ?

B) Le spectacle et la vie : structure

I) Un film de coulisses : « backstage musical »

Jacques Demy a également réfléchi à la structure du récit de *West Side Story*, en étudiant quand est-ce que ça chantait et ça dansait dans le film, quand est-ce que ça s'arrêtait. Comment se tissaient tous ces moments. Or *Les Demoiselles* est un sous genre particulier de la comédie musicale qui serait le film de coulisses "Backstage Musical" dont l'archétype est le film de Vincente Minelli *Tous en scène*, de 1953, dont l'intrigue est de savoir si le spectacle aura bien lieu, alors que les deux protagonistes se détestent. Récit qui joue sur le suspense : les blessures des danseurs, les rivalités, l'état d'esprit des acteurs... permettront-ils au spectacle de se réaliser ? Et sur l'effet de surprise, voire d'enchantement, devant le spectacle tout fait.

Dans le film de Jacques Demy, on ne voit presque jamais les répétitions, même si on sait dès le début que la fête vient en ville. La kermesse se prépare, on fait des allusions grivoises à propos de "grand chabavanais", les petites filles doivent penser à leurs costumes, Solange a préparé une petite chose en forme de cœur... C'est annoncé mais pas montré. Mais on est saisi par cette magie du moment où l'on voit le spectacle : on ne s'attendait pas à la profusion des chorégraphies, des

ballets. Il y a un effet de surprise qui culmine dans la séquence de la kermesse, dans le travelling à la grue, très ample, où l'on passe d'une scène à l'autre par le même glissement musical, qui est encore une façon de citer: le ballet des basketteurs fait penser au gang des malfaiteurs de New York, dans *West Side Story*.

Je cite un synopsis de Jacques Demy: " C'est la kermesse annuelle, sorte de carnaval extraordinaire. On croise à chaque instant dans tout le film des éléphants et des cow-boys, des zouaves et des perroquets." Jacques Demy s'est ravisé sur le côté foisonnant de ce projet, mais il en est resté quelque chose dans cette séquence où jouent les figurants rochefortais. On en a aussi comme une épure, dans le défilé hybride du début du film quand arrivent les forains avec des camions qui tirent des bateaux et qui sont escortés par des cavaliers habillés en cow-boys et des motards. Il y a aussi les personnages de mères de famille avec leurs enfants... Tout cela est à lier à l'art dans la vie, à la réplique de Maxence "Braque, Matisse, Picasso, c'est ça la vie". Pour Demy, il n'y a pas d'un côté l'art, et de l'autre côté la vie, mais l'art dans la vie et cela est concrétisé par ce qui est dit de la couleur des yeux des marins. On dit que c'est une peinture abstraite, mais ce n'est pas abstrait, puisque la couleur est toujours incarnée, c'est toujours la couleur de quelque chose, sauf chez Guillaume Lancien qui justement est fou.

Pour revenir à la structure du film de coulisse, il y a une séquence incontournable, c'est celle où, le spectacle terminé, on retrouve les jumelles dans ce qui leur sert de loge, et qu'on a, par l'effet du double jeu des rideaux, des coulisses à double fond. Comme si le vrai théâtre, c'était à ce moment-là, avec une alternative à la grammaire du champ contre champ. On a frontalement les jumelles qui parlent aux forains qui sont dans leur dos, de l'autre côté du rideau, puisqu'elles se changent. On a les forains qui, eux aussi, parlent face caméra, mais qui parlent au rideau. Ils ne se voient pas, et pourtant c'est filmé en champ contre champ ! Il y a aussi un jeu qui rappelle le spectacle de marionnettes quand les jumelles s'écrient "Quoi? Vous voulez coucher avec nous ?", et que leurs têtes surgissent au-dessus du rideau ou quand Simon Dame apparaît et qu'il referme le bas du rideau pour qu'on ne voie que sa tête. On a ce type de procédé dans la scène des couchettes au début du film *Certains l'aiment chaud*.

II) L'entremêlement des fils narratifs : hasard et destin

Mais au-delà du lien entre ce type de comédie musicale et la structure narrative des *Demoiselles...*, on remarque dans ce film une structure très rigoureuse. "Tous les personnages se cherchent comme dans un film poursuite" dit le synopsis de Jacques Demy. Les chassés-croisés dont parle Deleuze sont la base du récit avec un suspens simple fondé sur une alternance de rencontres et de ratages, certains contemporains de l'action du film, ou d'autres appartenant au passé.

Cet entremêlement est possible parce que les trois couples principaux correspondent à trois types d'amour.

Il y a l'**amour idéal**. Celui de Maxence, du peintre qui cherche la femme dont il a inventé le modèle, et qui pour cela s'est fendu d'une représentation figurative. Celui de Delphine qui dit "comme ce type doit m'aimer, comme il m'a inventée". Il y a tout un jeu de broderie entre le dialogue et la représentation visuelle : Maxence dit dans sa chanson "son portrait et l'amour ne font plus qu'une image", et quelques séquences plus tard, on assiste à un fondu enchaîné où

l'image de Delphine se superpose progressivement au tableau de Maxence. Figuration visuelle d'une rencontre qui n'a pas encore eu lieu, différée jusqu'à la fin, et finalement laissée hors champ, par la fermeture à l'iris, procédé un peu archaïque du cinéma. Dans une version préparatoire du film, Maxence se faisait renverser et écraser par le camion..., ce qui correspond à l'humour noir qui traverse tout le film: l'idéal est tellement idéal que Maxence ne voit pas le camion arriver sur lui !

Le deuxième type d'amour est **le coup de foudre** entre Solange et Andy.

Le troisième type d'amour est celui de **l'amour perdu**. On assiste aux retrouvailles entre Yvonne et Simon à la fin du film, mais en attendant, Yvonne vit dans un monde de regrets qui lui fait dire "je suis séquestrée ici" et inventer des mensonges, des ailleurs, des mondes imaginaires.

Il peut y avoir récit grâce aux variations sur le couple et parce que les couples ne se rencontrent pas toujours sous nos yeux. Cela donne lieu à **trois dénouements nettement distincts dans le film**.

La rencontre entre Solange et Andy dans le magasin ressemble fortement à une fin, du point de vue musical et visuel, spécialement du fait qu'ils tournent le dos à la caméra et qu'ils s'éloignent au fond du champ vers la porte du magasin.

Cette séquence entraîne rapidement la suivante où Yvonne et Simon se retrouvent. Filmée de façon lyrique, elle est aussi burlesque, puisque quand il lui demande "C'est beau le Mexique ?", elle lui répond "oui" avec ferveur, en le regardant, l'air de dire qu'il est toujours aussi beau.

Le troisième dénouement est lui, nous l'avons vu, différé.

Grâce à ces variations sur l'amour, il y a tout un tricotage, un jeu de cache-cache, mais aussi de rimes et d'échos. Les gens se retrouvent par l'effet du hasard et du destin, parce qu'ils sont des âmes sœurs – et on le sait parce qu'ils chantent la même chanson, sur le même air. Ce travail sur les rimes et les échos, se manifeste même dans le jeu des rimes à l'intérieur d'une chanson. Ainsi dans le duo entre Delphine et Guillaume, le texte où Delphine énonce les reproches qu'elle fait à Guillaume est constitué de rimes riches : "Tu **mens** lorsque tu parles de tes **sentiments**...". C'est presque trop, c'est presque comique tant la rime est riche, mais c'est dans ce trop, dans cet excès de rime, que se dit quelque chose de vrai du personnage qui est le mensonge incarné. C'est aussi dans les jeux de mots que quelque chose de profond se dit ! Ainsi quand les forains disent qu'il va en faire une tête Dutrouz si on enlève un Z à son nom, "s'il l'a encore sur les épaules sa tête". Ce calembour est en même temps effroyable : c'est un humour noir qui "tranche" en trouant le dialogue. Autre détail tragique, c'est parce qu'elle ne voulait pas s'appeler "Dame", qu'elle ne voulait pas de la rime riche, du bégaiement de "madame", qu' Yvonne a quitté Simon. Le langage devient un enjeu narratif.

Ce travail de diffraction, de répétitions, de rimes, d'échos où l'on retrouve le motif du double (les jumelles, le jeu sur les miroirs quand on voit les demoiselles donner leur cours, la double rencontre Solange/Andy en vrai, puis en chanson, le portrait et la femme réelle...) pointe un enjeu narratif du film : quand les couples vont-ils se coller ou se recoller ? Ce n'est donc pas un hasard s'il est plusieurs fois question de collage et de découpage dans le film. Il y a les modèles réduits de pépé qui demande un tube de colle et qu'on voit découper quand Yvonne, lisant son journal, découvre que Dutrouz est "l'auteur du découpage" ! Dutrouz qui peu de temps avant brandissait

son couteau devant le gâteau en prétendant qu'il était incapable de le découper ! Autre figure de découpeur : Simon qui, lorsqu'il est seul dans son magasin, semble passer son temps à découper des figurines de soldats.

Il y a une espèce de faisceau qui renvoie à la tension entre le collage, la rencontre, les retrouvailles, l'attraction et la diffraction, la fragmentation, le découpage, l'explosion et le départ (partir au Mexique, en perm' à Nantes, à Paris...). Tension finalement assez violente puisqu'elle se cristallise autour du corps coupé en morceaux, par amour !

Mais Jacques Demy n'est-il pas lui-même, puisqu'il a écrit et réalisé son film, l'auteur du découpage ? Il est intéressant d'opérer ce rapprochement entre le découpage criminel, le découpage au sens du cinéma qui est un terme technique de la mise en scène, et le découpage au sens de la construction de la structure du récit.

Sachant que tout cela est aussi un jeu avec le hasard comme possible facteur de convergence des âmes sœurs, ou non. Comme le dit la foraine au moment où elle quitte son compagnon, "le hasard qui fait d'habitude si bien les choses, s'est trompé". Le hasard ne marche donc pas à tout coup et ce n'est pas forcément la convergence des promesses à leurs promesses. Ce n'est pas un hasard non plus si l'on voit au début la kermesse montée et à la fin démontée : le film est associé à la fête et le récit au puzzle qui menace d'être toujours dépareillé.

Extrait de *West Side Story*.

Pourquoi finir sur cet extrait ? Pour comprendre une forme de montage hétérogène par rapport au reste du film : c'est le moment où les demoiselles font le bœuf chez elles avec les forains et où l'on passe du lieu de leur appartement, à la voiture d'Andy, à la rue où défile Maxence etc., où chaque personnage chante ses amours ses problèmes du moment, comme une vaste récapitulation un catalogue où l'on feuillèterait ce qui se passe pour chacun à ce moment précis. Cela porte le nom de "séquence en accolade". C'est une ronde qui est en contradiction avec tout ce qui fait le glissement, le liant du film, mais dont on retrouve le modèle célèbre dans *West Side Story*.

Questions

Il y a deux couples, homme / femme qui se constituent ou se reconstituent, mais Delphine part rejointe par la serveuse et toutes deux forment un couple de femmes: on ne la voit pas rencontrer Maxence, mais on voit Maxence monter dans le camion où se trouvent deux hommes et deux femmes. On ne sait donc ce qui va se passer. Cela ne signifie-t-il pas que cet amour « idéal », pourrait bien être un amour narcissique ?

La question est posée par Dutrouz lui-même : on le voit, devant le portrait de l'idéal féminin de Maxence, aveuglé par sa propre projection de l'amour, quand il s'exclame de façon ridicule qu'il connaissait quelqu'un comme elle, brune avec les cheveux courts...

Est-ce qu'on peut faire un rapprochement entre ce film et *Jour de fête* de Jacques Tati, où l'on voit comme ici l'arrivée des forains etc. ?

On peut les rapprocher, mais on peut surtout constater qu'il s'agit d'une structure de film qu'on retrouve souvent chez Demy : l'arrivée d'étrangers dans une ville pour un événement. La fête foraine pour *Lola*, et puis on repart. Cela permet une unité de lieu et de temps, une exaltation de la fête qui chauffe tout à blanc.

Tati avait beaucoup insisté sur l'arrivée progressive de la couleur dans le village...

Le fait que la couleur prenne l'assaut de la ville, on le trouve ici, mais ici le classicisme de la comédie américaine lui donne un moelleux qu'on ne trouve pas chez Jacques Tati.

Le film n'est-il pas trop désuet pour des élèves d'aujourd'hui ? J'ai peur qu'ils ne rient tout le long du film.

Il faut se saisir des rires et des moqueries, travailler sur l'artificialité du film. Il faut prendre le risque du rire, sans le réprimer, pour se demander pourquoi il fuse : ce qu'on voit, comment c'est fait et à quoi ça renvoie. Le film lui-même réfléchit sur l'artificialité de tout spectacle et met des spectacles en scène.

West Side Story ne provoquerait pas les mêmes rires, moi je pense que ce film n'est pas seulement désuet, mais mièvre. La qualité des décors, de la musique et de la structure n'empêche pas la mièvrerie des dialogues et de l'histoire.

Pour répondre, il faut préparer la projection en amont, montrer des extraits de comédies musicales, et donner des codes aux élèves qu'ils sont très contents de mettre en pratique quand ils assistent au film. Pour la parodie, on peut montrer des scènes de rencontre, et quand ils reconnaissent, ils rient comme nous, ils rient de reconnaître. On peut aussi jouer sur sérieux et comique.

Attention, il n'y a pas de parodie dans *Les Demoiselles*, il y a de l'humour : il y a de la distance, un léger sur - jeu.

Ne peut-on pas faire un rapprochement avec *Le Mépris* ?

Plusieurs films sont cités dans le film, de Truffaut, de Godard, mais ce ne sont pas des références cinéphiles. Jacques Demy était nourri de ces films de la Nouvelle Vague, il a passé des années à traîner aux Cahiers du Cinéma. Dans *Le Mépris*, il y a aussi une mise en abyme : on fait un film dans le film.

Et avec le réalisme poétique ?

Oui, mais cette expression est restée figée dans les années trente. Or ici, il est plus intéressant de montrer la singularité du réalisme de ce film. Le réalisme poétique était du cinéma de studio. Dans *Les Demoiselles*, on transforme une ville réelle en studio géant ! C'est une modalité du réalisme poétique.

Un autre exemple de ville ainsi transformée ?

De façon si complète, je ne vois que Cherbourg avec des murs repeints en vert pomme, sans le moindre souci de réalisme. Mais de manière moins spectaculaire, car il y avait beaucoup de scènes en intérieur. Il n'y a pas non plus de plans à la grue aussi vastes.

La ville de Rochefort reste encore totalement imprégnée du passage des *Demoiselles*.

Agnès Varda a fait *Les Demoiselles ont eu 25 ans*, et l'on y voit des Rochefortais témoigner et rendre encore hommage au film.

Quelle a été la réaction du public à la sortie du film ? Pourquoi Jacques Demy n'a pas refait de film de genre ?

Le film a été un succès public, mais pas aussi retentissant que celui qu'on attendait. Certains y ont vu un gros baba au rhum avec des couleurs pastel, sans être sensibles au côté inquiétant du film. Ensuite, Demy a fait *Trois places pour le 26*, avec Yves Montand, et surtout *Une chambre en ville*, mais qui est plutôt un opéra chanté. Si on parle d'artificialité, ce film est encore pire dans le genre... Tourné en 1982, il se passe à Nantes, dans les années 1950 et relate l'époque des grèves des dockers. C'est un peu un film autobiographique. Pour *Les Demoiselles*, Jacques Demy a réuni beaucoup de capitaux et il n'a pu le refaire. Il aurait fallu pour cela un succès bien plus extraordinaire que celui qu'il a eu.

Je craignais que le film ne soit daté, mais si on le remet dans une perspective historique, quelques années avant 1968, je le trouve jubilatoire, parce qu'il traverse l'art du Quattrocento jusqu'à l'art moderne de l'époque. En musique, c'est pareil. Du point de vue de la consommation on voit coexister les emballages « Dames de Paris » avec le sigle « Monoprix ». Et c'est de l'ordre de la réconciliation plutôt que de la rupture, attitude étonnante pour un familier de la Nouvelle Vague. C'est extrêmement généreux. On ne fait pas table rase du passé, on rend hommage...

Cela rentre dans ce réalisme transbordé, poétisé. Ainsi dans le kiosque, à la sortie de l'école, on trouve les « Malabars », les bonbons « Kréma », comme la marque « Honda » à la kermesse : ces signes de marque que les gens connaissent et reconnaissent ancrent le film dans l'époque. Marcel Proust évoque dans *La Recherche* le pouvoir de ces emballages datés, qui, telle la madeleine, font renaître le passé.

Pour ce qui est de 1968, il faut avoir à l'esprit le passage du film où devant la maison de Dutrouz, le flic, l'air doucereux, dit aux gens qui passent : circulez, soyez chics, ne nous forcez pas à vous taper dessus à bras raccourcis. Faut-il y voir une version édulcorée du CRS encasqué ou la violence des propos ?

Jacques Demy fait du placement de marques. Dans la boutique de Simon Dame, on voit un disque de Sheila et des Swingle Sisters.

Ce ne sont pas des marques, ce sont des artistes. Mais attention, la kermesse est une kermesse commerciale. Cette société de consommation, que Jean Luc Godard traite de façon très théorisée dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), avec des boîtes de lessive et des produits ménagers exposées sur le gazon, et des citations de Marcuse on en parle bien sûr, mais Jacques Demy n'est jamais dans ce type de discours.