SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V

Laboratoire de recherche IReMus UMR 8223

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEURE DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et Musicologie

Présentée et soutenue par :

Ondine RAZAFIMBELO

le : 30 mai 2024

Le rôle de la musique de Michel Legrand dans *Les Parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964)

Étude du dialogue entre thématiques musicales et dramaturgiques

Sous la direction de :

M. Philippe CATHÉ – Professeur, Sorbonne Université

Président du Jury :

M. Jérôme ROSSI – Professeur, Université Lumière Lyon 2

Membres du jury :

Mme Laurence LE DIAGON JACQUIN – Professeure, Université de Franche-Comté (UFC)

M. Laurent CUGNY – Professeur, Sorbonne Université

Mme Muriel BOULAN – Maîtresse de conférences, Sorbonne Université

Mme Marie CADALANU, Agrégée de lettres modernes, Docteure en études cinématographiques

Remerciements

Je remercie :

David & Théo <3 pour tout !

Mon directeur, Philippe Cathé, pour sa présence depuis le début de mon aventure universitaire et pour ses relectures précieuses.
Jérôme Rossi pour son soutien et ses encouragements infaillibles depuis notre rencontre.

Maman, pour m'avoir fait découvrir Jacques Demy & *Les Parapluies* et pour m'avoir appris à être exigeante dans le travail.
Audrey, Laure, Virginie et Lisa, pour leur amitié.
La Séksion Maloya pour la musique, la confiance et les nouveaux horizons.

Bernadette, chez qui j'ai écrit la fin de cette thèse.
Anne-Claire et Olivier, Marin et Adèle, pour les parties de *Code Names*.
Lou, à qui j'espère faire découvrir toute cette musique.

Jacques Demy et Michel Legrand.



Avertissements

Cette thèse s'adresse d'abord aux musicien·ne·s et musicologues familiarisé·e·s à la musique européenne de tradition écrite et/ou du jazz. Il s'agit cependant d'un travail préparatoire à une médiation scientifique pour un public plus vaste, mélomane, cinéphile, curieux de la musique au cinéma.

Voici quelques avertissements pratiques :

- Il s'agit **d'une thèse « multimédia »** mêlant analyses écrites et montages vidéo.

Voici réunis, ci-dessous, les quatre liens pointant vers les espaces de stockage, correspondant aux quatre chapitres de la thèse. Au début de chaque chapitre, vous trouverez un lien cliquable contenant les vidéos à visionner. Les vidéos sont fléchées – nommées et numérotées – au fil du texte ; vous pouvez ainsi les retrouver dans l'espace de stockage concerné et les télécharger au fil de la lecture (en cliquant sur chaque lien en orange, le serveur vous propose directement de télécharger la vidéo correspondante). La thèse contient trente-quatre vidéos au total : Il est préférable de se munir d'un disque dur pour les télécharger et les classer par chapitres, notamment pour re-visionner des vidéos précédentes en cours de lecture.

Chapitre I : https://gofile.io/d/jtCP5W
Chapitre II : https://gofile.io/d/mwquil
Chapitre III : https://gofile.io/d/yOyjyf
Chapitre IV : https://gofile.io/d/eRU5Kq

- Pour une lecture plus fluide, il est idéal de se munir d'un **second appareil** – tablette, téléphone ou écran moniteur – afin de visionner les montages vidéo tout en gardant un œil sur les informations contenues dans le PDF (partitions, texte).

- Certaines partitions nécessiteront un **fort degré de zoom**. Il peut être plus confortable de les consulter sur un ordinateur de bureau.

- Les minutages indiqués dans la thèse sont approximatifs car ils peuvent varier d'un lecteur à l'autre et/ou en fonction des bannières introductives au film. Ils sont surtout mentionnés à titre informatif : en effet, chaque élément analysé est accompagné d'un extrait/montage vidéo découpé expressément pour faciliter la consultation et éviter de naviguer dans un DVD ou sur un site de VOD.

Enfin, quelques avertissements relevant du contenu de la thèse :

- Je n'ai pas pu accéder aux partitions originales du film. Les partitions contenues dans cette thèse sont, pour la très grande majorité, des transcriptions personnelles, parfois

appuyées par les éléments du *songbook* officiel des *Parapluies de Cherbourg*[1]. La nature de mes transcriptions est purement descriptive : je me suis efforcée de m'approcher le plus possible de ce qui est entendu dans le film.

- Les relevés mélodico-rythmiques qui s'inscrivent dans les analyses paradigmatiques ne sont pas examinés dans leur contexte tonal/harmonique : ainsi, dans ce cas, les altérations sont indiquées directement sur la partition, sans armure ni tonalité. De même, les indications d'expression, de phrasé et les dynamiques ne figurent pas dans les tableaux paradigmatiques qui ne prennent en compte que les paramètres mélodico-rythmiques et la grille harmonique.

- Les analyses harmoniques sont effectuées selon les conventions de chiffrage de Sorbonne Université.

[1] Claude ROMANO & Benoît URBAIN, supervisé par Nathalie DIDELET, *Les Parapluies de Cherbourg – partitions piano et texte intégral,* Universal Music Publishing MGB France et Warner Chappel Music France, 2010. Cet ouvrage, destiné à un public généraliste, consiste en une réduction d'orchestre et une partie vocale. Il comporte des inexactitudes et des simplifications mélodico-rythmiques et harmoniques significatives. Nous nous en sommes cependant ponctuellement aidées pour vérifier des éléments de structure.

Avant-propos

Avant de lire le corps de la thèse, j'invite expressément le lecteur et la lectrice à effectuer une expérience. Il s'agit de visionner – ou revisionner – *Lola* (Jacques Demy, 1961) et *Les Parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964) une première fois, en entier, en se laissant porter par ses impressions subjectives et en laissant de côté sa casquette universitaire.

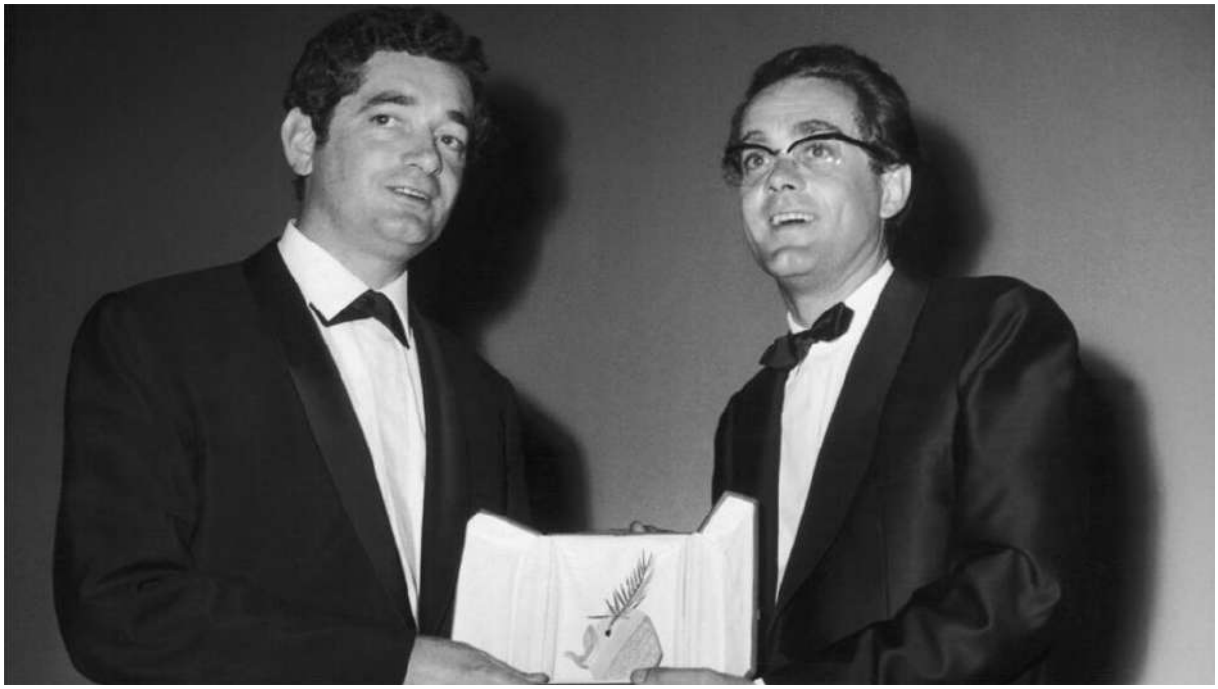
Vous pourrez ensuite lire la thèse puis, après la lecture, effectuer un dernier visionnage et comparer vos impressions à celles de la première fois.

Je vous invite également à (re-)visionner en entier, avant ou pendant la lecture, les films suivants : *Les Dames du Bois de Boulogne* (Robert Bresson, 1945), *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967) et *Peau d'âne* (Jacques Demy, 1970).

Il ne vous reste plus qu'à suivre le conseil de Monsieur Demy :

« Il faut entrer dans mon film comme dans un bain un peu trop chaud. Au début, on peut être surpris mais, la surprise passée, on peut s'y relaxer »

Londres, 27 octobre (dépêche « France-Soir »)



Introduction

> « L'élaboration des *Parapluies* va s'accompagner d'un autre mouvement, celui d'une amitié en crescendo. Avec Demy, nous sommes de la même génération à huit mois près. Nous parlons beaucoup de cinéma, bien sûr, mais aussi de la vie, de nos amours, de nos enfants[2]. »

C'est à partir de *Lola*, sorti en 1961 et que Michel Legrand définit comme « un tour de chauffe, un apéritif aux grands ouvrages qui [les] attendent[3] », que naît une amitié créatrice qui durera trente ans : *Lola* (1961), *La Luxure* (1962), *La Baie des Anges* (1963), *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), *Peau d'Âne* (1970), *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* (1973), *Lady Oscar* (1978), *Parking* (1985) et *Trois places pour le 26* (1988), sont autant de films dans lesquels la musique originale occupe une fonction essentielle. Dans chaque long-métrage, thèmes et motifs musicaux associés à des personnages ou des situations traversent la dramaturgie et se déploient avec elle, contribuant à lui donner un sens plus profond. Les plus grands succès du tandem que sont *Les Parapluies, Les Demoiselles* et *Peau d'Âne* illustrent particulièrement bien cette affirmation : ces trois projets, imaginés et élaborés plusieurs années avant le tournage, marquent les trois étapes les plus marquantes de la recherche d'« art total » cinématographique menée par Jacques Demy et Michel Legrand[4] : face à un film entièrement chanté, une comédie musicale « à la française » ou l'adaptation d'un conte de fées, le compositeur créé toujours un maillage thématique et motivique extrêmement dense, épousant les contours de la dramaturgie grâce à une large palette de styles d'écriture et une sensibilité cinéphilique aigue[5]. Du film à petit budget à la superproduction, l'identité du tandem Demy-Legrand est particulièrement reconnaissable, employant la musique comme un véritable personnage et non un simple outil d'illustration.

Après avoir fait ses armes auprès d'Agnès Varda, Henri Verneuil et Jean-Luc Godard, Michel Legrand entame son parcours de compositeur à l'image auprès de Jacques Demy,

---

[2] Michel LEGRAND, avec la collaboration de Stéphane LEROUGE, *Rien n'est grave dans les aigus*, Paris, le Cherche-Midi, 2013, p. 160.

[3] *Ibid.*, p. 156.

[4] Cf. Ondine RAZAFIMBELO, *Le Rôle de la musique dans* Peau d'Âne *de Jacques Demy. Étude du dialogue entre thématiques musicales et dramaturgiques,* mémoire de Master en Musicologie sous la dir. de Philippe Cathé, Sorbonne Université, 2018 ; « Le rôle de la musique dans Peau d'âne de Jacques Demy. L'apport de l'analyse paradigmatique du thème de la "recherche de l'amour" à la compréhension de la relecture filmée du conte » (Musurgia, XXXVI/3-4, 2020, p. 85-101). https://www.cairn.info/revue-musurgia-2019-3-page-89.htm ; « Qui chante l'amour dans Peau d'Âne (Jacques Demy, 1970) ? », Féeries [En ligne], 18 | 2022. Disponible sur https://journals.openedition.org/feeries/4436 ; « Quand Musical et opérette se rencontrent chez Les Demoiselles de Rochefort (Jacques Demy, 1967) », actes du colloque « Le finale, il en faut toujours un dans une grande opérette... », à paraître en 2024.

[5] Legrand, collaborateur de nombreux réalisateurs contemporains de Jacques Demy, est un cinéphile averti et réalisera d'ailleurs un long-métrage autobiographique, *Cinq Jours en Juin*, en 1989.

souvent considéré comme un inclassable parmi les auteurs de la Nouvelle Vague[6]. On a souvent qualifié les films du tandem Demy-Legrand de « comédies musicales », établissant un parallèle plus ou moins pertinent avec la tradition du *musical* ; leur langage relève en réalité d'un mélange singulier entre la tradition de l'opérette française, du théâtre, des films musicaux américains et le cinéma français du milieu de siècle. C'est dans *Les Demoiselles de Rochefort* que la fusion la plus complète de ces différents genres est révélée : invitant deux vedettes emblématiques de chaque côté de l'Atlantique, Danielle Darrieux et Gene Kelly, le réalisateur fait se côtoyer le souvenir des grands succès des films musicaux hexagonaux des années 1930 et celui d'*Un Américain à Paris*[7]. Avant *Les Demoiselles,* Demy et Legrand avaient déjà fait leurs armes sur un projet musico-cinématographique particulièrement ambitieux, qui lança définitivement leur carrière commune. Après *Lola,* le réalisateur eut l'idée d'un script nommé *L'infidélité ou les Parapluies de Cherbourg*[8], racontant la séparation d'un jeune couple, la guerre, les dettes, le deuil et la difficile recherche de l'amour perdu. Imaginant d'abord, à l'image de *Lola*, un film à petit budget, en noir et blanc et intégrant seulement quelques moments musicaux intercalés entre les dialogues parlés, Demy se confronte au regard de Michel Legrand qui fera évoluer le projet vers un film entièrement chanté : *Les Parapluies de Cherbourg*. Après avoir obtenu le soutien de Mag Bodard à l'issue d'une difficile bataille pour le financement du projet, le compositeur dut réaliser l'intégralité de la bande musicale et les dialogues avec des chanteurs et chanteuses professionnel·le·s, tandis que chez Jacques Demy, chaque aspect de la mise en scène, des décors et des costumes étaient définis avec précision avant même le premier « clap » du tournage[9]. Une période de répétition intensive fut

[6] Ce constat est à nuancer. Rodney Hill met par exemple en évidence la proximité de Jacques Demy avec les critiques des *Cahiers du cinéma* ainsi que les auteurs « officiels » de la Nouvelle Vague, évoquant ses « caméos » dans *Les 400 coups* (François Truffaut, 1959) et *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1960) ainsi que l'aide financière que ses camarades Truffaut et Godard lui ont apporté pour la production de ses films. Cf. Rodney HILL, « The New Wave Meets the Tradition of Quality: Jacques Demy's "The Umbrellas of Cherbourg" », Cinema Journal, Vol. 48, No. 1 (Fall, 2008), p. 27-50, p.28. Voir également Michel MARIE, *La nouvelle vague, Une école artistique*, Paris, Armand Colin, 2009, 126 p.

François Truffaut par exemple, que l'on situe habituellement « rive droite » avec ses camarades des Cahiers du cinéma, dit lui-même avoir le sentiment d'appartenir davantage à « une famille qu'on n'a jamais définie […] et qui comprend Philippe de Broca ou Jacques Demy[6] ». Avec une même obsession des fils rouges et des histoires d'amour contrariées, le cinéma de Truffaut emprunte régulièrement, par exemple, des répliques et des éléments mises en scène à son collègue nantais. Nous aurons l'occasion d'observer ces phénomènes dans le second et le quatrième chapitre de cette thèse.

[7] Côté français, Danielle Darrieux crée entre 1930 et 1940 de nombreuses chansons populaires dans des films musicaux et opérettes filmées, sur des compositions de Georges Van Parys ou Paul Misraki. À ce sujet, voir Jérôme ROSSI, *La musique de film en France,* Lyon, Symétries, 2016. Côté américain, *Les Demoiselles* comportent de nombreuses références aux *musicals* des années 30 à 50, de Busby Berkeley à Vincente Minnelli.

[8] Les grands entretiens. Michel Legrand, « Jacques Demy et moi, nous étions deux frères » (3/5), Mercredi 5 avril 2017, émission animée par Jean-Baptiste URBAIN. Le compositeur raconte dans cet entretien la genèse des *Parapluies de Cherbourg*.

[9] Pour comprendre les *Parapluies de Cherbourg,* il faut considérer à parts égales le décor de Bernard Évein, les costumes de Jacqueline Moreau, la photographie de Jean Rabier et le montage d'Anne-Marie Cotret, dont la structure est quasi-intégralement calibrée avant le tournage et qui jouent un rôle déterminant dans la

nécessaire pour les comédiens, qui devraient exécuter les dialogues en parfaite synchronisation avec la bande musicale et s'accorder aux inflexions vocales des doubleurs, en plus d'interpréter leur rôle cinématographique. Jacques Demy et Michel Legrand reçurent ensemble, en 1964, la Palme d'or au festival de Cannes.

On ne peut définir avec précision le genre des *Parapluies*, qui n'est construit sur aucun modèle existant et dont le parti-pris reste tout à fait marginal dans l'histoire postérieure du cinéma[10] ; Jacques Demy[11] décrit, à ce propos, son intention de créer un film musical d'une nouvelle sorte :

> « Le thème [des *Parapluies de Cherbourg*] est banal, mais l'originalité réside peut-être dans le fait que tout le film est chanté. Il n'y a absolument pas de dialogues comme dans les comédies musicales ou les opérettes traditionnelles. Nous tournons le dos également à l'opéra. Il faudrait trouver un mot pour définir le genre : disons provisoirement qu'il s'agit d'un film-jazz et, dans les décors naturels, les acteurs comme la caméra, ne danseront pas mais ils se déplaceront sur des rythmes de jazz. »

La partition du film, d'une immense complexité, fait coexister de nombreux langages musicaux qui épousent très étroitement les contours de la dramaturgie. Le réalisateur résume ainsi les étapes du processus créateur [12] :

> « Michel [Legrand], séduit par le lyrisme de l'histoire, s'est immédiatement mis au piano. Nous avons cherché. Nous ne savions pas quelle forme donner, quel style adopter. Toute l'histoire de la musique y est passée, de *La Traviata* au plus petit film musical. L'opéra nous paraissait un peu poussiéreux, nous avons opté pour le « dialogue chanté ». Nous voulions que ce soit audible, compréhensible et ne pas jouer sur la voix d'une prima donna… Et surtout nous voulions quelque chose qui soit dans l'esprit français, qui ne ressemble à rien de ce qu'ont fait les américains. Comme c'est le jazz qui se rapproche le plus de la parole, nous avons essayé des phrases rythmées… Nous nous retrouvions tous les jours vers une heure et nous travaillions régulièrement douze heures d'affilée. Michel cherchait le ton de la scène et suivant les phrases musicales, j'écrivais en fonction des notes.
> […]

construction du film. Voir par exemple à ce sujet Léa CHEVALIER, *Bernard Evein décorateur peintre : Modernité esthétique du décor de cinéma en France*, thèse de doctorat en cours de préparation à Normandie Université, en cotutelle avec l'Université de Lausanne UNI, sous la direction de Valérie Vignaux.

[10] En dehors des opéras filmés ou adaptés en long-métrage, le seul autre film entièrement chanté, *Une Chambre en Ville* sera réalisé par Jacques Demy lui-même en 1982. La musique sera composée par Michel Colombier.

[11] Coupure de presse issue non contextualisée et non datée, consultée à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote Kovacs 70-B14.

[12] Dossier de presse « en direct Paris, 20th century fox », auteur inconnu, consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote Sadoul 165-B12.

> Pour les chanteurs, nous avons, Michel et moi, auditionné plus de quatre mille d'entre deux. Dans les cours, les chœurs, la R.T.F, les variétés… Il ne nous fallait pas de chanteurs lyriques, qui déforment tout, mais des chanteurs qui ont le rythme dans la voix… »

Michel Legrand, de son côté, raconte[13] :

> « Jacques Demy et moi, avons réellement écrit le film ensemble. J'ajoutais quelques notes si les répliques comportaient quelques syllabes de plus et Jacques supprimait un mot si le rythme musical l'exigeait. Ce « petit » travail a duré huit mois ! Nous avons vécu dans un climat d'amitié et de collaboration parfaite. Nos partitions et nos dialogues achevés, des chanteurs professionnels ont enregistré la bande sonore. Les comédiens, eux, ont appris la musique et les paroles par cœur, tout cela avant le tournage. Ainsi le son pouvait être « synchrone » avec les mouvements des lèvres et le temps de respiration correspondre à la technique de chant. »

Sur le plan technique, la réalisation de cet objet musico-cinématographique singulier doit sans nul doute à l'éclectisme de la formation musicale du compositeur, qui aborde le piano, l'écriture et l'orchestration auprès de Nadia Boulanger au Conservatoire de Paris, avant de se tourner vers le jazz, la chanson et des musiques improvisées. Il revendique également son admiration pour le compositeur Paul Misraki, une figure artistique contemporaine de son père Raymond Legrand[14]:

> « Pour moi, Paul Misraki a toujours été un phare, une sorte de modèle. Il a prouvé que l'on pouvait avoir un statut en équilibre entre la chanson, le jazz, le cinéma et les folklores[15]. »

Jacques Demy lui-même était un grand amateur de musique de tous styles – pensons par exemple à son utilisation de l'*Allegretto* de la septième symphonie de Beethoven en ouverture et en clôture de son film *Lola*, ou à sa première sollicitation à Quincy Jones pour réaliser la musique du même film[16]. La partition des *Parapluies* relève alors d'un mélange, sous une forme entièrement écrite, des vocabulaires et syntaxes de la musique savante des XIX^{e} et XX^{e} siècles – on peut trouver dans les mélodies et orchestrations de Legrand des références à Schumann, Fauré ou Ravel, du *bebop* contemporain des années 1960 comme du jazz afro-cubain. Tout cela, couplé à un emploi tout à fait inédit de la langue française chantée – dans

[13] Coupure de presse non contextualisée, non datée et sans nom d'auteur, consultée à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote Kovacs 70-B14.

[14] Raymond Legrand était lui aussi chef d'orchestre et compositeur de jazz et de musiques dites « populaires ». Nous traitons notamment de l'environnement musical de Ray Ventura et Paul Misraki dans un article traitant de l'influence de l'opérette française chez Jacques Demy. Cf. Ondine RAZAFIMBELO, « Quand Musical et opérette se rencontrent chez Les Demoiselles de Rochefort (Jacques Demy, 1967) », *art.cit*.

[15] Entretien avec Stéphane LEROUGE dans le livret de Musiques originales de Films de Paul Misraki vol. 4, Éditions Larghetto/Pomme Music (1998).

[16] Quincy Jones avait fait un premier déplacement sur le tournage à Nantes, mais dut rentrer aux États-Unis. Jacques Demy fit appel à Michel Legrand après avoir remarqué la musique composée par ce dernier pour *L'Amérique Insolite* (1960) de François Reichenbach. Cf Michel LEGRAND, *op. cit.,* p. 154.

le prolongement du travail des Double-Six et des Swingle Singers dont la plupart du casting vocal du film fait partie –, crée une alliance que l'on peut rapprocher du *Third Stream*[17], courant théorisé par Gunther Schuller et qui qualifie la rencontre, sur partition, de ces différentes traditions musicales.

Les Parapluies représentent une forme d'art total contemporain, un pacte narratif singulier établi entre réalisateur et compositeur, rénovant le mode d'expression filmique par une exceptionnelle mise en avant de la musique. Plusieurs spécialistes du cinéma et du cinéma musical se sont penchés sur les aspects précédemment cités, à travers des analyses de scènes, des considérations sur la portée socio-politique et philosophique du film, sa place dans le paysage cinématographique de la Nouvelle Vague et celui de la comédie musicale[18] ou encore son rapport aux questions de genre[19]. Sur le plan de l'analyse musicale, seul Jean-Pierre Berthomé, critique et historien du cinéma, a dédié une partie d'ouvrage spécifique au recensement et à l'étude des thèmes et motifs musicaux du film[20]. Toutefois, n'étant pas spécialiste de la musique, il n'a pu employer ni exemples sur partition ni outils d'analyse nécessaires à une étude exhaustive de la bande originale. Il en va de même pour la littérature scientifique en musicologie, où très peu de travaux évoquent le matériau musical et aucun ne le fait véritablement en profondeur[21]. En 2005, l'autrice d'un mémoire de Master 2[22] s'intéressait à la définition du genre des *Parapluies*, à la croisée de l'opéra, de l'opérette et de

[17] Gunther SCHULLER, « Third Stream Music », dans le Grove Music Online. URL : https://www-oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252527 [consulté le 22/05/2023]. Le terme que l'on peut traduire par « troisième courant » est parfois employé pour parler de la musique de Michel Legrand, notamment dans l'article de Robynn J. STILWELL, « Le Demy-monde : the bewitched, bewixt and between French musical », dans l'ouvrage collectif *Popular Music in France from Chanson to techno. Culture, Identity and Society*, Ed. Ashgate, Royaume-Uni, 2003.

[18] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg,* Nathan, Coll. Synopsis n°27, Paris, 1997, & *Jacques Demy et les racines du rève,* Atalante, Coll. Cinéastes, Nantes, 2014, Camille TABOULAY, *Le Cinéma Enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996, Patrice GUILLAMAUD, *Les Parapluies de Cherbourg – Jacques Demy*, Éd. Céfal, Coll. « Analyse de film », Liège, 2014, Laurent JULLIER, *Abécédaire des Parapluies de Cherbourg*, Paris, Éditions de l'Amandier, Coll. Ciné-Création, 2007, Rodney HILL, « The New Wave meets the tradition of quality : Jacques Demy "The Umbrellas Of Cherbourg", *art. cit.* et Phil POWRIE & Marie CADALANU, *The French Film Musical,* Bloomsbury Academic USA, 2020, 312 p., chapitres 13 et 14.

[19] Iris BREY, « Jacques Demy repense la famille, de l'absence de père à la multiplicité du féminin », L'Avant-Scène Cinéma, n°602, avril 2013 et 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).* Master 2 mention « cinéma et audiovisuel » parcours « Histoire et esthétique du cinéma », présenté sous la direction d'Anthony Fiant, septembre 2019.

[20] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les parapluies de Cherbourg, op. cit.*, p. 38-52. Nous souhaitons souligner, en plus du caractère exceptionnel de son travail, l'exactitude avec laquelle Berthomé a décrit la construction musicale des *Parapluies,* en considérant qu'il n'est pas musicien ni musicologue professionnel.

[21] Concernant le reste de la filmographie de Jacques Demy et Michel Legrand, l'état de la recherche est assez similaire. Nous renvoyons ici à nos propres travaux, engagés au cours de notre parcours universitaire.

[22] Valentine LORENZ, *Les Parapluies de Cherbourg, le rêve d'un opéra cinématographique populaire*, Mémoire de Maîtrise de Musique, Option Musicologie, présenté sous la direction de Catherine RUDENT, Juin 2005.

la comédie musicale, tout en ébauchant une analyse musicale et prosodique – reconnaissant cependant que l'absence de partition rendait impossible, pour elle, une étude complète du matériau[23]. Dans le domaine de la médiation scientifique, un vidéaste[24] propose sur la plateforme Youtube une analyse de la musique des *Parapluies*, morcelée en vingt-quatre vidéos courtes et destinées à un public musicien amateur et cinéphile. Son étude consiste en une description linéaire ponctuée de commentaires sur l'écriture et l'orchestration de Michel Legrand, sans utilisation de vocabulaire musicologique ni démonstration sur partition. Face à ce paysage scientifique « à trous », on s'interroge sur les raisons d'un intérêt si peu prononcé pour la partition des *Parapluies*, œuvre musico-dramaturgique extrêmement dense et « savante », du propre aveu de nombre de musicien·ne·s et musicologues professionnels. Il est vrai que le langage cinématographique de Jacques Demy est si riche qu'il y avait déjà, jusqu'à présent, beaucoup de choses à en dire ; ses analystes ont apporté divers éclairages sur le travail du cinéaste, ne niant pas le rôle essentiel de la musique mais se trouvant probablement désemparés face à sa complexité, ne pouvant aller au-delà du commentaire et de l'interprétation instinctive. Même pour les spécialistes, il est vrai également que la difficulté de se procurer les partitions originales et la très grande variété de styles musicaux employés dans le film peut s'avérer dissuasive, car elle demande une certaine polyvalence analytique – transcriptions nombreuses et chronophages, connaissance des langages de la musique savante, du jazz, des musiques improvisées, maîtrise des méthodes d'analyse adaptées à ces différents langages. La compréhension profonde des *Parapluies de Cherbourg* nécessite pourtant, plus que pour tout autre film, une étude chirurgicale de la partition musicale pour comprendre exactement la façon dont les mélodies, les rythmes, les timbres, la prosodie chantée, donnent leur sens à la psychologie des personnages, leurs interactions et leur évolution dans l'espace dramaturgique. Le défi est de taille, mais l'état de la recherche nous inspire le constat suivant : à présent, l'analyse des *Parapluies de Cherbourg* sera musicologique ou ne sera pas ! Il est ainsi nécessaire de poursuivre le travail engagé par Jean-Pierre Berthomé en établissant un protocole scientifique précis, adapté à l'enjeu que représente l'étude des *Parapluies*.

L'ambition de cette thèse est simple : étudier l'intégralité du film, scène après scène, avec un regard de musicienne et de musicologue, à la fois interprète et analyste de la musique savante, du jazz et des musiques improvisées. Chaque élément musico-dramaturgique du film sera considéré en regard d'une ou plusieurs transcriptions, dont nous proposerons une analyse de la mélodie, du rythme, de l'orchestration et du rapport entretenu avec le texte

[23] Valentine LORENZ, Les Parapluies de Cherbourg*, le rêve d'un opéra cinématographique populaire*, *op. cit*., p. 2.

[24] Marc Mandel, vidéaste amateur et vraisemblablement musicien, propose une série de vingt-quatre vidéos d'analyse des *Parapluies de Cherbourg* sur sa chaîne Youtube, sous le titre « Les Parapluies de Cherbourg » analyse musicale (J.Demy/M.Legrand) [URL : https://www.youtube.com/@marcmandelmusiques4344/videos], consulté le 03/01/2024.

chanté et le montage[25]. L'étape préparatoire, essentielle pour se familiariser avec le matériau musical, est la transcription systématique – d'abord des mélodies chantées avec une réduction harmonique – soit directement sur portée, soit par un chiffrage américain synthétique[26] – et, quand cela est nécessaire, de passages orchestraux complets sur portée. À partir de ces transcriptions, deux types d'observations seront nécessaires : d'abord, une analyse individuelle mélodico-rythmique, harmonique et de l'orchestration des divers thèmes et motifs. Ensuite, chaque thème et chaque motif étant énoncé à plusieurs reprises au cours du film, il s'agit d'étudier leurs dérivations successives pour comprendre la façon dont celles-ci s'articulent avec les évolutions de l'intrigue. Le cœur du travail de thèse reposera ainsi sur la méthode d'analyse paradigmatique[27], qui consiste à superposer dans de grands tableaux sur portées, de façon chronologique, toutes les occurrences d'un thème ou d'un motif récurrent dans le film pour en observer et en commenter les modifications à partir de la première énonciation. La structure musico-dramaturgique du film est organisée autour de vingt-sept thèmes et canevas mélodico-harmoniques de longueurs variables[28], que nous avons nommés et codés ainsi :

Noms des thèmes & canevas	Nombre d'occurrences	Séquences
THÈMES-PERSONNAGES		
Thème de Roland Cassard	3	9 ; 17 ; 20
Thème de Madame Emery	4	9 ; 13 ; 17 ; 20
THÈMES COUPLES/AMICAUX/FILIAUX		
Thème-couple des promesses (Geneviève et Guy)	5	2 ; 4 ; 6 ; 18 ; 23
Thème-couple de la séparation (Geneviève et Guy)	10	0 ; 11 ; 12 ; 15 ; 17 ; 18 ; 19 ; 22 ; 25 ; 30
Thème filial d'Élise et Guy	5	3 ; 12 ; 14 ; 23 ; 28
Thème amical de Madeleine et Guy	4	3 ; 23 ; 27 ; 28
Thème-couple de Madeleine et Guy – la résilience	2	28 ; 29
THÈMES-LIEUX		

[25] Nous discuterons également des décors, costumes ainsi que des correspondances de mise en scène et de dialogues entre *Les Parapluies* et d'autres films - chez Robert Bresson et François Truffaut notamment.

[26] Le chiffrage américain mentionnera la basse fondamentale de l'accord avec des lettres – de A/*sol* à G/*sol* – ainsi que les constituants de l'harmonie qui se déploie par-dessus, à l'aide de chiffres et de signes musicaux (bémols, dièses).

[27] Nicolas RUWET, « Méthodes d'analyse en musicologie », *Revue belge de musicologie*, 20 (1972), pp. 65-90 & pp. 100-134 et Kofi AGAWU, Music as Discourse / Semiotic Adventures in Romantic Music, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009.

[28] Jean-Pierre Berthomé en dénombre vingt-quatre dans un tableau dont nous nous inspirons ici. Cf. Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg, op. cit.*, p. 43.

Thème du garage	2	1 ; 24
Final d'un acte de *Carmen* (musique originale de Michel Legrand - diégétique)	1	4
Thème du dancing 1 (tango diégétique)	1	5
Thème du dancing 2 (mambo diégétique)	1	5
CANEVAS mélodico-harmoniques		
a (*Ma petite fille, tu es folle*)	2	6 ; 7
b (*Tu crois aimer*)	2	6
c (*C'est un jeune homme que j'ai rencontré*)	2	7
d, d'(*Nous sommes perdues !*)	4 (d), 1 (d')	8
e (*Aux postes où à la mairie*)	4	8
f (*Il n'est pas riche*)	2	8
g (*Vends tes bijoux*)	1	8
h1 & h2 (*Quelle heure est-il ?*)	1 (h(1)), 1 (h'), 1 (h(2))	10
i (*Il faudrait par exemple*)	1	10
j (*Voulez-vous venir dîner demain ?*)	1	10
k (*Où étais-tu ?*)	2	13
l, l', l'' (*Alors ? Tu es livide*) L(1-2-3-4-5-6-7) (*C'est fou ce qu'il est sympathique*)	3 (l), 2 (l'), 1 (l''), 7(L)	16 ; 17 ; 19
m (*Ce n'est rien. J'ai eu si peur*)	3	16
n (*Je suis vraiment très inquiète*)	2	17
o (*Je trouve ces gens ridicules*)	3	19
p (*Qu'est-ce que c'est que ça ? Une carte de Hambourg*)	4	19

Tableau 1 : Tableau d'introduction

Ces différents éléments musicaux sont énoncés à plusieurs reprises au cours du film, dans des versions chantées et parfois uniquement instrumentales – chaque occurrence faisant entendre une même mélodie et une même grille harmonique mais une orchestration variable. À chaque itération chantée correspondent de nouvelles lignes de dialogues, les propos de celles-ci faisant inévitablement écho aux précédentes par leur association à une musique identique. Ce phénomène s'approche du concept de « mode instrumental », que Jérôme Rossi exprime en ces termes au sujet de la chanson au cinéma :

> « Une fois que la chanson a été entendue avec ses paroles, que ses couplets et refrains ont été investis d'un sens précis, son message peut continuer à être véhiculé par la musique seule[29] ».

[29] Jérôme ROSSI, « La chanson au cinéma, proposition d'une triple méthodologie », *Corpus et typologies,* Danièle PISTONE (éd.), Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2010, p. 72.

Ici, ce n'est pas la musique seule qui est réentendue – elle est la plupart du temps accompagnée de paroles chantées –, mais nous retenons l'idée de l'investissement d'un sens précis par le canevas musical, qui se prolonge et se manifeste au-delà de sa première énonciation. La plupart des occurrences analysées comprennent à la fois le paramètre musical et textuel ; ainsi, le travail paradigmatique vertical sur partition sera souvent doublé d'une confrontation horizontale des éléments de texte, dans des tableaux synthétiques. Sur un canevas mélodique donné, on cherchera à comprendre quel mot, quelle expression, quelle idée est prononcée sur un même intervalle, une même cadence, etc. L'ensemble de ce travail musicologique sera accompagné d'extraits et de montages vidéo faisant apparaître les éléments de structure à l'écran, pour compléter les exemples sur partition et les photogrammes afin de rester toujours au plus près du matériau filmique.

Cette thèse est organisée en quatre grands chapitres, dont chacun est consacré à un personnage ou un couple/un groupe de personnages. Nous débutons avec Roland Cassard, rencontré quelques années plus tôt dans *Lola* (1961) et pour qui Michel Legrand avait déjà écrit un thème musical ; ce thème est réemployé et développé dans *Les Parapluies*, accompagnant la suite des aventures de Roland et l'évolution de sa personnalité. Il s'agit d'abord de mettre en évidence les nombreuses réminiscences du film précédent – sur le plan de la mise en scène, des prétextes narratifs comme de la musique – puis d'expliquer la façon dont le thème musical sert un propos neuf dans le film de 1964. Le second chapitre, plus dense, traite du personnage de Madame Emery ; il s'intéresse d'abord à ses interactions musico-dramaturgiques avec tous les personnages qui l'entourent, puis traite en détail de son thème personnel. L'analyse de tous ces éléments révèlera les nombreuses facettes de sa personnalité, notamment à travers sa difficulté à concilier sa vie de femme et de mère ; elle permettra également de mettre en lumière l'importance de son rôle dans le dénouement de l'intrigue. Le troisième chapitre est consacré au personnage de Guy et son univers familial – représenté par sa tante Élise et son amie Madeleine. Souvent analysé à travers le prisme du couple qu'il forme avec Geneviève, Guy révèle une complexité insoupçonnée au cours de ses diverses interactions musicales, qui expriment tour à tour l'insouciance, la confrontation à la guerre, la perte de son amour de jeunesse, le deuil et la résilience. La thèse se clôt enfin sur le couple Guy/Geneviève, auxquels sont associés deux thèmes amoureux, l'un heureux et l'autre malheureux. Si celui-ci (*Non, je ne pourrai jamais vivre sans toi*) représente probablement l'un des morceaux les plus célèbres de l'histoire du cinéma, nous avons choisi de le traiter en dernier, tant sa construction est complexe et nécessite une connaissance approfondie des schémas d'écriture à l'œuvre chez Michel Legrand. Au-delà de son lyrisme exacerbé, le thème de la séparation amoureuse recèle des idées fondamentales pour l'élucidation des sentiments éprouvés par les personnages de Geneviève et Guy, qui ne peuvent être comprises qu'au moyen d'un travail d'analyse musicale approfondi. L'ensemble de ces chapitres, révélant de nouvelles strates de compréhension du discours de Jacques Demy et Michel Legrand, fera apparaître de nombreuses implications extra-musicales – déjà évoquées dans les analyses précédentes du film et trouvant une résonance inédite dans cette

thèse – concernant les rapports de pouvoir, les questions de genre et de de classes sociales, l'institution du mariage ou encore les relations amoureuses.

Au terme des quatre chapitres, l'ensemble des scènes du film aura été traité. À l'exception du premier chapitre, qui permet une contextualisation de l'œuvre par la mise en évidence de son lien avec le film *Lola*, première collaboration du tandem Demy-Legrand, la lecture ne doit pas nécessairement être effectuée dans l'ordre chronologique.

Ouvrez les parapluies, la musique va pleuvoir !

Chapitre 1 : Roland Cassard

URL des montages vidéo du Chapitre 1 : https://gofile.io/d/jtCP5W

I. De Lola aux Parapluies de Cherbourg

I.1. L'évolution du personnage de Roland Cassard

Le thème musical de Roland Cassard apparait pour la première fois dans *Lola* (1961), dont le film *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) constitue l'une des suites[30]. Il accompagne les apparitions à l'écran d'un jeune homme idéaliste et relativement inconsistant, qui vit sous le toit et la protection bienveillante de Claire, une tenancière qui le nourrit et lui prête régulièrement de l'argent ; désœuvré, Roland se laisse rapidement entraîner dans un trafic de diamants qui n'aboutira pas. Lors de ses errances à Nantes, il fait deux rencontres décisives : d'abord celle Madame Desnoyers – trentenaire bourgeoise interprétée par Élina Labourdette – et de sa fille adolescente, Cécile. Il retrouve ensuite une ancienne amie d'enfance – sous les traits d'Anouk Aimée –, elle aussi prénommée Cécile et dont il a toujours été amoureux ; celle-ci est chanteuse-danseuse de cabaret, se fait appeler Lola et vit seule avec son petit garçon depuis que son amant Michel l'a abandonnée. Roland tente de la séduire durant tout le film, mais la jeune femme attend désespérément le retour du père de son enfant et ne s'intéresse pas à lui. Le jeune homme se lie alors à la famille Desnoyers, trouvant chez elle l'affection que lui refuse la femme qu'il aime. À travers ce couple-mère fille, il poursuit deux versions alternatives d'une Cécile qui lui échappe ; Jacques Demy raconte : « J'ai pris trois personnages à trois moments de leur vie : Lola […] et une petite fille et sa mère qui la représentent à quatorze et à trente-huit ans[31]». Il apparaît par exemple que la rencontre entre la jeune Cécile et le marin Frankie, à la fête foraine, est identique en tout point à celle que Lola raconte avoir eue à quatorze ans avec Michel, qui était lui aussi marin. Madame Desnoyers quant à elle, est une ancienne danseuse – élément scénaristique qui fait également écho au personnage qu'interprétait Élina Labourdette dans *Les Dames du Bois de Boulogne*. À la fin du film, alors que Michel est revenu chercher Lola et leur petit Yvon, Roland quitte Nantes, seul et malheureux.

[30] Conformément à l'ambition enthousiaste qu'avait Demy de « faire cinquante films […] liés les uns aux autres dont les sens s'éclair[ent] mutuellement à travers des personnages communs » (Cf. Camille TABOULAY, *Le Cinéma Enchanté de Jacques Demy*, *op. cit.*, p. 5), les destins de Roland Cassard et de Lola/Cécile sont respectivement racontés dans deux *sequels*, *Les parapluies de Cherbourg* et *Model Shop*. La reprise du thème musical de Roland Cassard constitue en revanche le seul exemple de travail thématique inter-film chez Demy et Legrand.

[31] Cf. Yvonne BABY, entretien avec Jacques Demy, Le Monde, 4 Mars 1961. Jacques Demy, au cours de sa filmographie, conçoit certains de ces personnages comme des réincarnations de précédents. Dans *Peau d'âne*, en 1970, il fera jouer la reine bleue et la princesse par la même comédienne, Catherine Deneuve ; le désir incestueux du roi sera ainsi provoqué par cette gémellité quasi-parfaite entre sa femme défunte et sa fille.

Quelques années ont passé lorsqu'il refait surface à Cherbourg. Avant même l'introduction du personnage[32], une référence est faite à l'une des intrigues du film précédent : lors de la scène du dancing, Geneviève évoque une amie du nom de Cécile, qui lui a servi d'alibi pour sa sortie avec Guy (env. 00 : 10 : 40). Il s'agit assurément de la petite Desnoyers, dont sa mère apprenait à Roland, à la fin de *Lola* qu'elle avait fugué à Cherbourg pour y rejoindre son père. Les deux jeunes filles étant âgées d'environ dix-sept ans au moment des *Parapluies*, il apparaît que trois ou quatre ans se sont écoulés depuis le dernier film. Nous ignorons tout du parcours de Roland, mais celui-ci semble mener un train de vie bien différent de l'époque nantaise. Habillé de costumes élégants, visiblement très fortuné, il ne se déplace jamais sans sa rutilante Mercedes noire. Abandonnant l'argot qu'il employait dans *Lola* – on l'entendait par exemple dire « j'suis paumé, complètement paumé, et j'm'emmerde », il s'exprime à présent dans un registre soutenu et fait preuve de bonnes manières dont il se passait volontiers auparavant. Il est cependant permis de douter de son intégrité[33] : son activité de diamantaire – d'apparence honnête – fait immanquablement écho au trafic dans lequel il était impliqué dans le film précédent. Par exemple, la ville d'Amsterdam – où il dit dans *Les Parapluies* être appelé par ses affaires –, était l'un des lieux de transit de la mallette de pierres précieuses qu'il devait transporter dans *Lola.*



Photogramme 1, issu de Lola (1961) - Roland dans sa chambre - env. 00 : 02 : 10



Photogramme 2, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) - Roland au garage d'Aubin - env. 00 : 03 : 50

[32] Roland apparaît cependant sans être présenté, dès la première scène du film : c'est pour la révision de sa Mercedes qu'Aubin demande à Guy s' « [il] peut faire une heure [de plus] ».

[33] La complexité du caractère et des agissements de Roland Cassard, qui révèle de nombreuses facettes de lui-même d'un film à l'autre, repose notamment sur l'interprétation que fait le comédien Marc Michel et dans laquelle Jacques Demy a décelé un potentiel d'ambiguïté et de duplicité dans *Le Trou* de Jacques Becker, en 1960. Il y interprétait alors un truand aux allures de jeune homme de bonne famille, qui trahissait ses amis d'une ignoble façon, cédant à un chantage.



Photogramme 3, issu de Lola (1961) - Roland buvant son café à la hâte - env. 00 : 03 : 25



Photogramme 4, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) - Roland prenant le thé chez Madame Emery - env. 00 : 25 : 05

I.2. La reproduction de schémas narratifs et de mise en scène

Tout mène à penser que Roland Cassard poursuit, dans les *Parapluies de Cherbourg,* l'ombre de son amour déçu ; peut-être le choix de s'établir dans cette ville portuaire s'explique-t-il par le fait que Cécile Desnoyers s'y était réfugiée quelques années plus tôt ? On constate également la reproduction quasi-stricte d'éléments de mise en scène et de dialogues d'un film à l'autre, ainsi qu'une flagrante ressemblance physique entre certains personnages des deux films. Par exemple, le duo formé par Madame Emery et Geneviève se substitue à celui de Madame Desnoyers et sa fille Cécile[34]. De nombreux dialogues permettent de s'apercevoir de ces parentés :

> « Madame Desnoyers : Il faut revenir nous voir, Monsieur Cassard. Voulez-vous dîner avec nous samedi par exemple ?
> Roland : Ah, impossible, Madame. Je vais de nouveau voyager. On m'a proposé une affaire intéressante et samedi, je serai loin, quelque part au large de Cherbourg » – *Lola* (1961) – env. 00 : 30 : 15

> « Madame Emery : Voulez-vous venir dîner demain ? Geneviève serait heureuse de vous voir.
> Roland : Non, c'est impossible, je dois partir ce soir. Je rentre à Paris et demain, je repars pour Londres […] » – *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) – env. 00 : 25 : 20.

Nous proposons de mettre en parallèle la scène de la rencontre chez Dubourg, dans *Les Parapluies de Cherbourg* et celle de la librairie dans *Lola*, la première constituant une relecture de la seconde. Voici, en vidéo, les deux scènes entières. Les différents thèmes musicaux entendus feront l'objet d'une analyse ultérieure.

[34] Madame Desnoyers et Cécile sont elles-même inspirés des personnages des *Dames du Bois de Boulogne* de Robert Bresson. Nous discuterons des correspondances entre ces films dans le chapitre 3 : « Madame Emery ».

Montage vidéo 1 : Chez le Libraire, Lola *(1961), puis Chez Dubourg (scène entière),* Les Parapluies de Cherbourg *(1964).*

Les deux scènes s'appuient sur le même déroulé et les mêmes prétextes narratifs. D'abord, Roland Cassard et le duo mère-fille se rencontrent par hasard dans un magasin où la mère était venue solliciter l'aide du commerçant : dans *Lola*, Madame Desnoyers cherche un dictionnaire d'anglais pour Cécile et dans *Les Parapluies*, Madame Emery souhaite vendre un collier pour régler ses dettes. Ensuite, Roland porte son attention sur la jeune fille : dans *Lola*, il trouve à Cécile une frappante ressemblance avec son amie d'enfance et, dans *Les Parapluies*, Geneviève représente un idéal féminin et une potentielle revanche sur sa déception amoureuse passée. Dans les deux scènes, la discussion s'envenime entre les protagonistes : la jeune Cécile de *Lola* fait un caprice après que le libraire a signifié ne pas disposer du dictionnaire d'anglais et dans *Les Parapluies,* c'est le joaillier qui refuse catégoriquement d'aider Madame Emery. Dans les deux cas, Roland s'interpose, apportant une solution inespérée : le prêt d'un livre dans *Lola* et dans *Les Parapluies,* l'achat du collier de Madame Emery. Le personnage de la mère exprime son embarras, avant d'accepter. Roland n'a pas la possibilité de résoudre le problème immédiatement et arrange un prochain rendez-vous.



Photogramme 5, issu de Lola *(1961) - Madame Desnoyers, chez le libraire, remercie Roland pour sa proposition - env. 00 : 15 : 40*



Photogramme 6, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964) - Madame Emery, chez Dubourg, accepte une aide financière inespérée - env. 00 : 22 : 00*

L'atmosphère des deux scènes est très différente : la légèreté de la rencontre chez le libraire, où le jeune Roland semble proposer son aide sans calcul, attendri par Cécile, s'oppose à l'ambiance étouffante qui règne chez le joaillier, où le premier regard porté par Roland sur Geneviève témoigne d'une fascination puissante. D'autre part, l'effacement des lourdes dettes de Madame Emery instaure implicitement une dynamique de redevabilité que ne supposait pas le simple prêt d'un dictionnaire dans *Lola*. La froideur et la symétrie de la mise en scène et du décor des *Parapluies* se différencie tout à fait de celle du film précédent où les corps évoluaient plus librement, suivis par une caméra à l'épaule qui passait fréquemment de

l'un à l'autre des personnages, accompagnée par la flûte volubile de Mozart[35]. Dans la scène des *Parapluies*, aux plans fixes et à l'ambiance cérémoniale, le thème musical de Madame Emery porte la scène au climax de la tension en exprimant un pathos tout à fait éloigné de la clarté et de la frivolité mozartiennes. Par ailleurs, les personnages de *Lola* étaient pensés dans leur individualité, tant sur le plan de la mise en scène que celui des dialogues, tandis que *Les Parapluies* instaurent une séparation dramaturgique stricte entre les hommes dépositaires de l'autorité – Cassard et Dubourg – et les femmes – Madame Emery et Geneviève. Il s'agit également d'une confrontation des milieux sociaux, entre petits et grands bourgeois : Madame Emery et sa fille se trouvent dans une posture de mendicité à laquelle se heurte le mépris manifeste du joaillier.



Photogramme 7, issu de Lola *(1961) – La rencontre entre Roland, Madame Desnoyers et sa fille Cécile – env. 00 : 15 : 50*



Photogramme 8, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964) – Madame Emery et Geneviève, Roland Cassard et Dubourg – env. 00 : 22 : 30*

L'évolution du statut social de Roland Cassard semble impliquer, dans *Les Parapluies de Cherbourg*, une modification de son rapport aux autres et particulièrement aux femmes. Demy semble subordonner l'expression d'une masculinité hégémonique[36] à l'acquisition par le diamantaire d'une nouvelle forme d'autorité et de pouvoir économique. En effet, Roland se servira habilement de sa fortune pour imposer à Madame Emery une relation de coercition, qui conduira à la vente symbolique de Geneviève dont la transaction du collier constitue une évidente préfiguration. L'adjonction de paroles au thème, auparavant instrumental, permet à Demy et Legrand d'exprimer l'évolution radicale du personnage et de situer celle-ci dans la nouvelle intrigue des *Parapluies* ; nous le verrons, les paroles nouvellement associées au thème révèlent les enjeux financiers et rapports de pouvoir qui animent Roland et son entourage.

[35] Dans la librairie, L'*Allegro aperto* du *Concerto pour flûte en ré majeur* K.314 de W. A. Mozart est diffusé diégétiquement par une radio ou un haut-parleur.

[36] Le concept de masculinité hégémonique ou masculinité dominante, issu des études sociologiques de genre, désigne une « configuration de pratiques de genre […] qui garantit (ou qui est utilisée pour garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes ». Cf. Raewyn CONNELL, *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Ed. Amsterdam établie par Arthur VUATTOUX et Hagège MEOÏN), 2014.

II. Analyse mélodico-harmonique du thème de Roland Cassard

Le thème de Roland Cassard se démarque par sa fonctionnalité et l'extrême simplicité de son matériau : la répétition incessante d'un motif arpégé donne à la mélodie un caractère statique qui illustre bien le tempérament du personnage présenté dans *Lola*. À cela s'ajoute un balancement harmonique immuable, sous forme de pompe – sur les premier et troisième temps –, faisant systématiquement alterner une basse donnée et sa quinte. Le thème est composé de trois phrases : A, B et At[37]. La lettre *t* désigne la terminaison qui, dans le cas présent, consiste en un prolongement de la tonique par une broderie mélodico-harmonique. On voit se former deux ensembles AB et At dans *Lola,* énoncés séparément l'un de l'autre – AB étant majoritaire ; dans *Les Parapluies,* les trois phrases seront au contraire pensées comme un enchaînement cohérent ABAt, parfois avec des redites (par exemple : ABABAt) et parfois comme un ensemble incomplet (par exemple : BAt). On transcrit dans un premier temps les différentes phrases du thème, telles qu'elles sont énoncées dans *Lola*, dans une version uniquement instrumentale. Le parcours harmonique est à la fois synthétisé ci-dessous avec les degrés romains au-dessous de la portée et décrit plus précisément par les chiffrages américains, au-dessus.

Notes :

- Nous choisissons d'illustrer les phrases A et B en *fa* Majeur car c'est la tonalité la plus fréquemment utilisée par Legrand au cours du film *Lola*. Il en va de même pour l'ensemble At, pour lequel il n'existe qu'une occurrence dans *Lola*, dans la tonalité de *si* Majeur.
- Le contour mélodique est soumis à de légères variations à la fin de *Lola* mais nous ne les consignons pas car elles n'auront aucune incidence dans la reprise du thème dans *Les Parapluies*.

Le montage vidéo suivant réunit l'ensemble des occurrences du thème de Roland Cassard, contenant une seule occurrence de la phrase At :

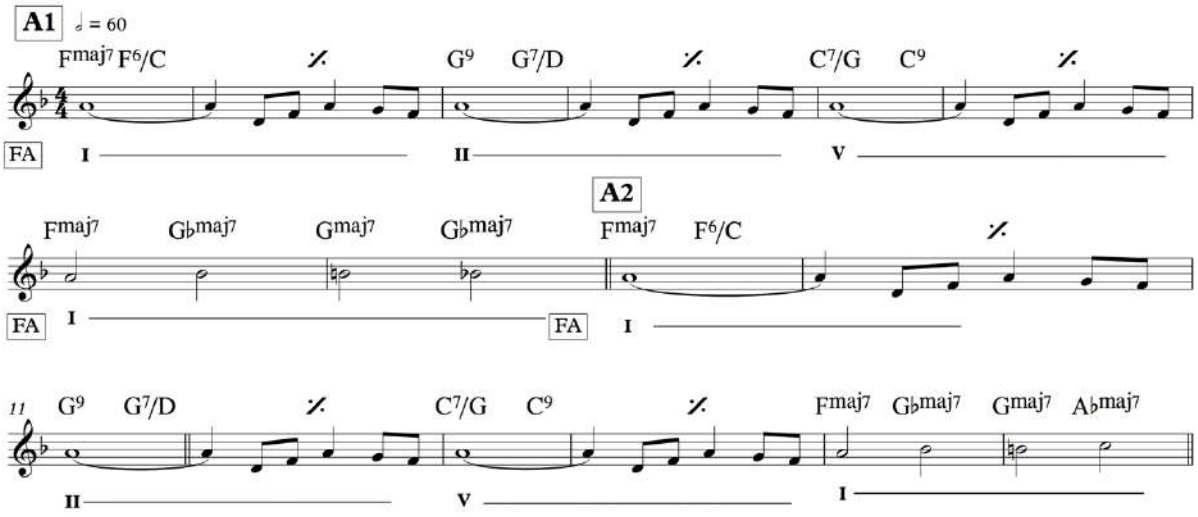


Montage vidéo 2 : L'ensemble des occurrences du thème de Roland Cassard dans Lola *(1961)*

- Les phrases A1 et A2 sont majoritairement exprimées l'une à la suite de l'autre. Elles se terminent toutes deux par une progression d'accords Maj[7], qui mène soit à la partie A2 – pour A1 – soit à la partie B – pour A2.

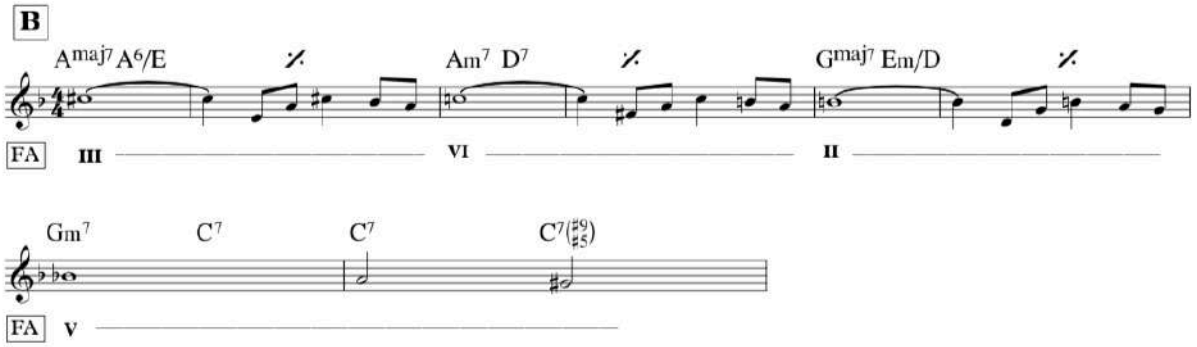
  Note : les deux premières occurrences du thème dans *Lola* font directement apparaître la phrase A2 : on n'entend l'ensemble A1+A2 qu'à partir de la troisième.

[37] Il est à noter qu'il existe une section dérivée, entendue une seule fois dans *Lola* et qui ne sera pas reprise dans *Les Parapluies*.



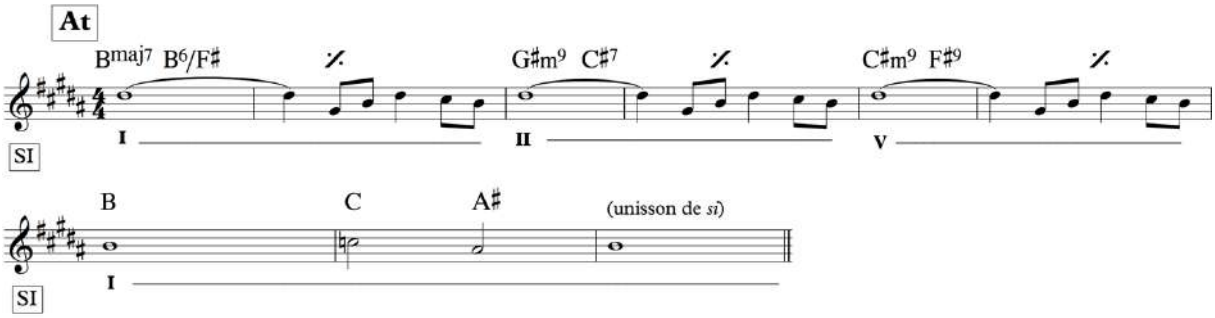
Exemple musical 1 : phrases A1 et A2 du thème de Roland Cassard

- La phrase B suit systématiquement la phrase A, reprenant le motif précédent mais l'harmonisant à partir du III[e] degré majeur. Le propos est développé dans une phrase au dessin chromatique descendant – il est à noter que la mélodie de B sera légèrement différente dans *Les Parapluies* ; l'ensemble AB se termine toujours – à une exception près – par une demi-cadence, comme pour exprimer l'indécision du personnage de Roland, alors qu'il aboutira toujours à la phrase At dans *Les Parapluies*.



Exemple musical 2 : phrase B du thème de Roland Cassard

- **La phrase At** fait l'objet d'une seule occurrence dans *Lola*, isolée (et non précédée de AB comme ce sera systématiquement le cas dans *Les Parapluies*, où l'enchaînement pendulaire A-B-At/I-III-I instaurera un nouvel équilibre). La terminaison *t* se compose d'un motif mélodico-harmonique sinueux construit en broderie autour de la tonique (*si-do-la#-si*). Ce motif, seulement suggéré dans *Lola*, sera davantage exploité dans *Les Parapluies*, nous y reviendrons par la suite.



Exemple musical 3 : phrase At du thème de Roland Cassard

Dans *Les Parapluies de Cherbourg*, nous retrouvons ces trois phrases nouvellement agencées sur le modèle ABAt pour habiller des dialogues chantés – la mélodie globale subit de légères modifications par rapport à *Lola,* pour s'adapter à la prosodie. Le thème de Roland Cassard sera entendu dans trois scènes-clés du film, dont nous discuterons des implications dramaturgiques.

Le parcours harmonique du thème complet pourra être synthétisé comme suit (pour une illustration sur partition, voir le prochain exemple musical).

PARTIES	A1 + A2								B								A3								t			
N°s de mesure	1							8	17							24	25						31	32				35
HARMONIE (DEGRÉS)	**I**	%	**II**	%	**V**	%	**I**	%	**III**	%	**VI**	%	**II**	%	**V**	%	**I**	%	**II**	%	**V**	%	**I**	**I**	%	%	%	
	9							16																				
	I	%	**II**	%	**V**	%	**I**	%																				

Tableau 2 : analyse harmonique du thème de Roland Cassard

L'harmonie reste la même que dans *Lola*, à quelques exceptions près :

- Les accords y seront parfois enrichis – en neuvièmes majeures principalement.
- Pour les phrases A1 et A2, le balancement harmonique des mesures 5-6 et 12-13, situées sur une fonction dominante, est inversé : au lieu de la basse de dominante sur les premiers temps de la pompe, que l'on entendait dans *Lola* (voir exemple musical 1), Legrand emploie une basse de tonique en premier (par exemple $C^{7sus4} \rightarrow C^7/G$ dans les mesures 5-6 de l'exemple musical 4 suivant, en *fa* majeur). Ce phénomène d'inversion de la pompe d'un film à l'autre est identifiable à d'autres endroits du thème.
- Dans la phrase *t*, la mesure finale est toujours harmonisée par un accord majeur dans *Les Parapluies*, là où l'ambiguïté demeure dans *Lola* (tonique à l'unisson). Par ailleurs, le rythme harmonique soutenant les paroles est souvent distendu : par exemple chaque note de *t* est énoncée sur une valeur de ronde. Cette modification s'explique par la concentration, sur cette phrase musicale précise, d'enjeux dramaturgiques importants.

II.1. Roland, un personnage central des Parapluies

II.1.1. Le thème chanté de Roland Cassard

On présente ci-dessous les tableaux récapitulant la structure de chaque occurrence du thème de Roland Cassard ainsi leurs transcriptions respectives. Nous invitons le lecteur/la lectrice à visionner ou re-visionner les extraits suivants, pour suivre les scènes et les partitions en parallèle :



Montage vidéo 3 : L'ensemble des occurrences du thème de Roland Cassard dans Les parapluies de Cherbourg *(1964)*

N°s de mesure	1	5	21	29	40	64	80	88	108
Parties	Intro	A1+A2	B	At	Thème de Madame Emery	A1+A2	B	At	

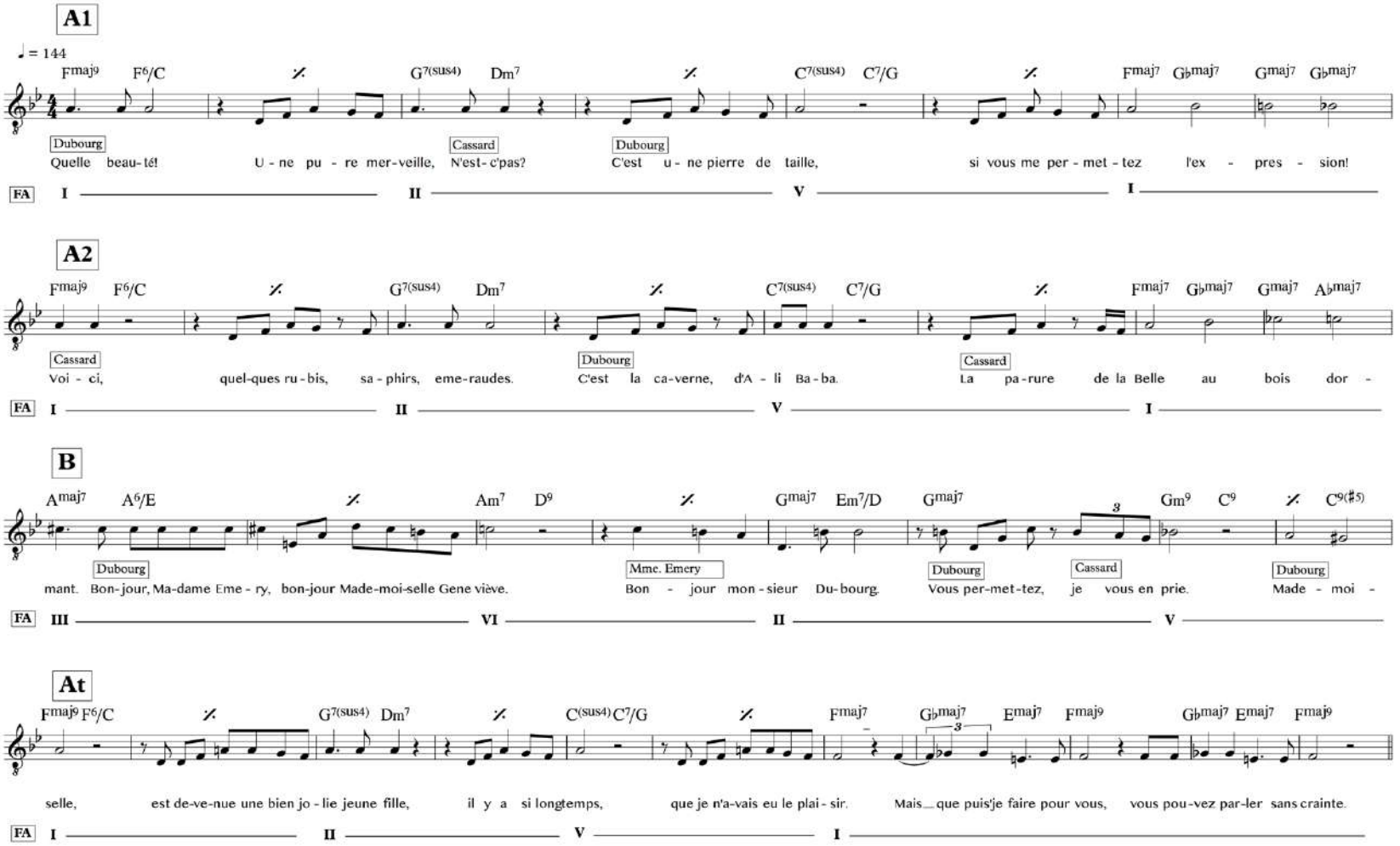
Tableau 3 : structure de la première occurrence du thème de Roland Cassard, « Chez Dubourg » (env. 00 : 18 : 40 à env. 00 : 22 : 47)

N°s de mesure	1	17	25	33	41	52	60	74
Parties	A1+A2	B	A	B	At		At	
						B		

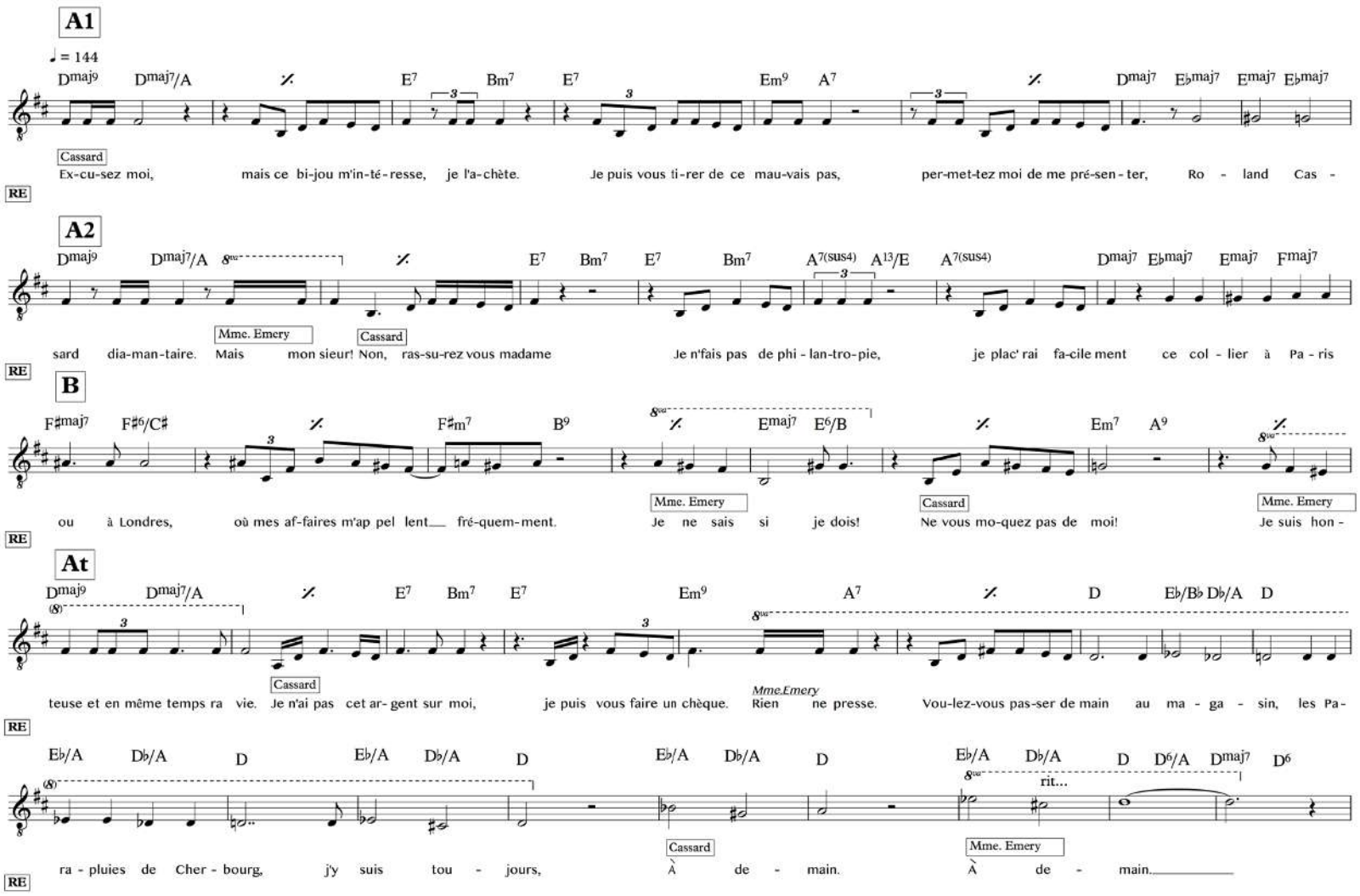
Tableau 4 : structure de la seconde occurrence du thème de Roland Cassard, « Au dîner des rois » (env. 00 : 48 : 56)

N°s de mesure	1	3	11	23
Parties	Intro	B	At	

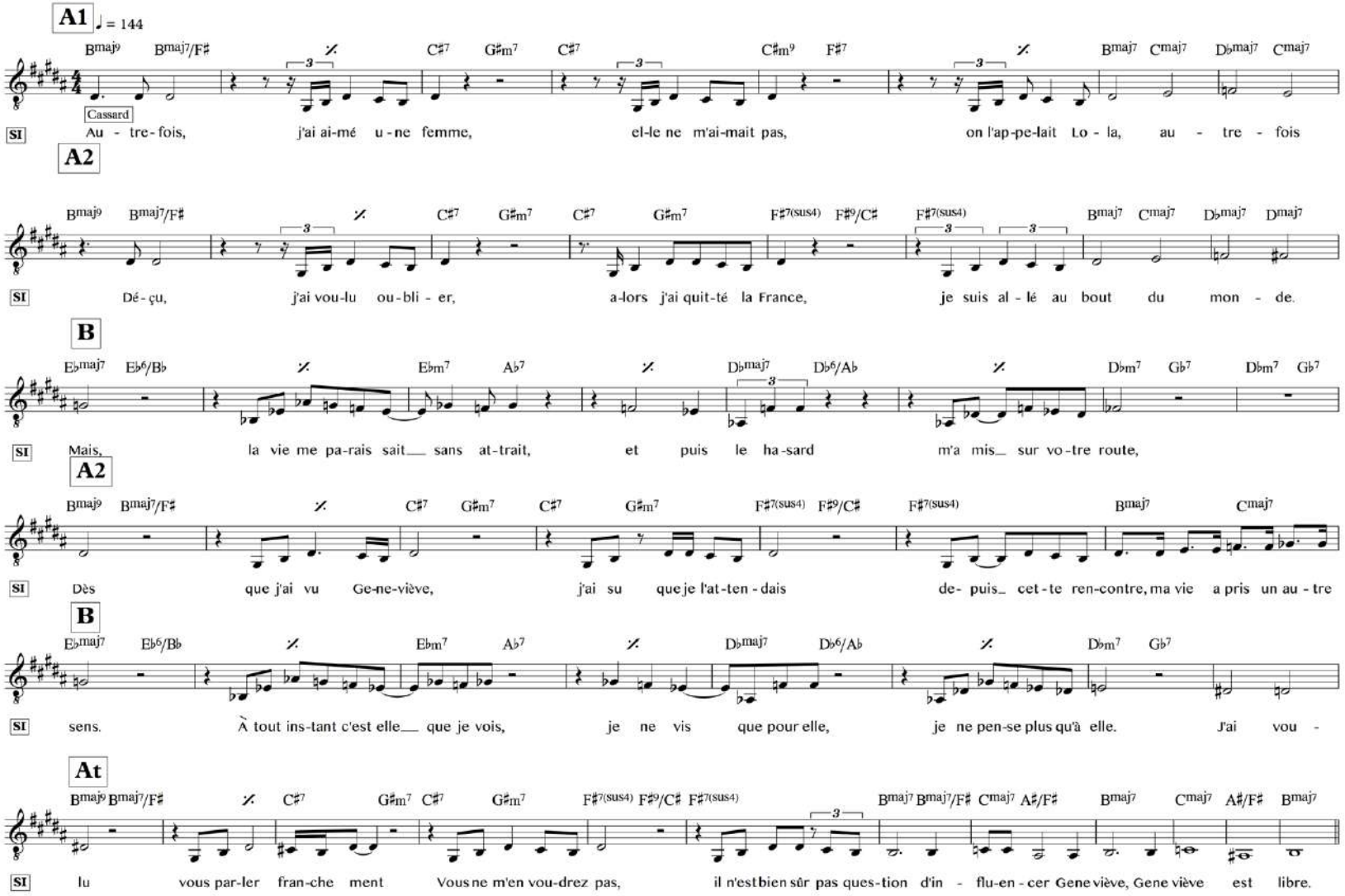
Tableau 5 : structure de la seconde occurrence du thème de Roland Cassard, « Sur le quai avec Geneviève » (env. 01 : 01 : 26)



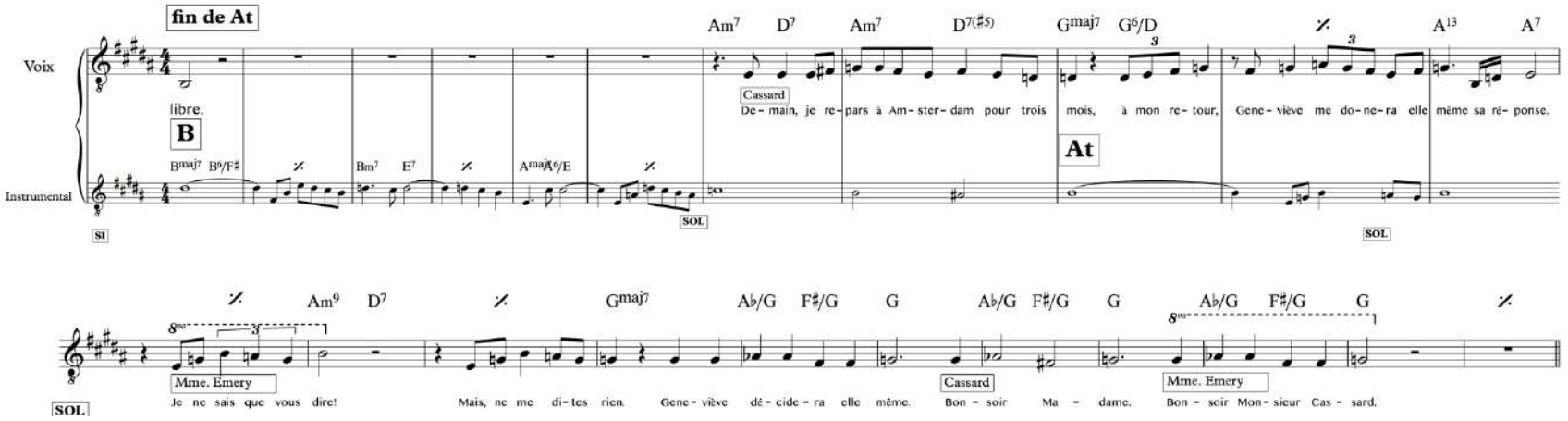
Exemple musical 4 : occurrence n° 1 du thème de Roland Cassard, « Chez Dubourg » (1e partie) – env. 00 : 18 : 48 à env. 00 : 19 : 55



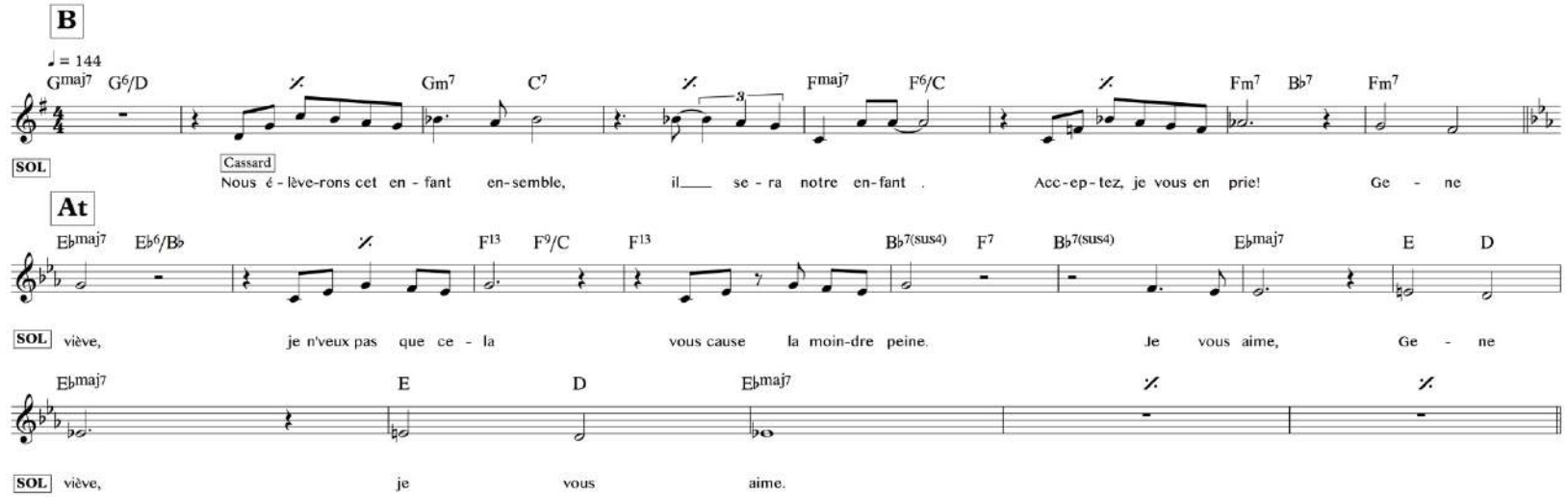
Exemple musical 5 : occurrence n° 2 du thème de Roland Cassard, « Chez Dubourg » (2e partie) – env. 00 : 21 : 22 à env. 00 : 22 : 46



Exemple musical 6 : occurrence n° 2 du thème de Roland Cassard, « Le dîner des rois » (1ere partie) - env. 00 : 48 : 56



Exemple musical 7 : occurrence n° 2 du thème de Roland Cassard, « Le dîner des rois » (2e partie)



Exemple musical 8 : occurrence n°4 du thème de Roland Cassard, « Cassard et Geneviève sur le quai » - env. 01 : 01 : 26

L'orchestration employée pour le thème de Roland, plus sophistiquée que dans le film précédent, appuie les nouveaux traits caractéristiques du personnage. Dans *Lola*, Legrand était plutôt économe en timbres – bois, cordes – et le tempo d'exécution était modéré, adéquatement à la relative médiocrité du personnage. Lorsque le thème est énoncé de nouveau dans *Les Parapluies*, le compositeur accompagne les voix solistes, en plus des cordes et des bois, d'un marimba, d'une harpe et d'une batterie, conférant au thème une épaisseur et un dynamisme qu'il n'avait pas dans le précédent film, tout en augmentant légèrement le tempo. La première occurrence, chez le joaillier, donne le ton : Roland agit en séducteur, s'exprimant avec aisance et captivant immédiatement ses interlocuteurs. Après le refus catégorique du joailler Dubourg d'aider financièrement Madame Emery, la proposition de rachat du diamantaire – que l'on sait motivée par son désir de revoir Geneviève –, permet d'adoucir l'atmosphère tout en faisant de lui le véritable sauveur de celle qui était, un instant auparavant, condamnée à la ruine. Le retour de son thème est un véritable remède musical à la violence de la dernière réplique de Dubourg, prolongée par des sauts d'intervalles dissonants soulignés par la nuance *fortissimo*[38] (« Rien, je vous l'ai dit, nous ne pouvons rien ! »). Le thème donne ainsi l'orientation dramaturgique de la relation qui va se nouer entre Roland, Madame Emery et Geneviève.

II.1.2. Analyse des paroles

Tout en se reportant aux partitions des pages précédentes, nous proposons une visualisation des différentes occurrences du thème sous forme de tableau ; dans celui-ci, seul le texte sera examiné. À partir de maintenant et dans l'ensemble de la thèse, ce type de tableau paradigmatique s'organisera de la façon suivante : les occurrences sont consignées chronologiquement de gauche à droite et les paroles sont alignées en fonction de la mélodie qui leur est associée, afin d'observer l'évolution du propos d'une séquence/colonne à l'autre. L'objectif, à la lecture, est de considérer les paroles à la fois dans leur ordre chronologique et par canevas mélodique – dans le présent chapitre, les phrases mélodiques A, B et At du thème de Roland Cassard. On mettra en avant deux aspects particulièrement intéressants du texte associé à ce thème : l'enjeu financier et le phénomène d'emprise et de coercition progressive exercé par Roland sur la famille Emery. Les répliques surlignées en jaune mettront en évidence son habileté à séduire et convaincre par la promesse et la négociation. La couleur rose souligne la pression qu'il exerce sur Madame Emery et Geneviève par sa demande en mariage. Enfin, les flèches mettent en évidence les correspondances les plus intéressantes entre certaines lignes de dialogue formulées sur un même canevas mélodique.

[38] La transcription et l'analyse de ce passage se trouvent dans la seconde partie du deuxième chapitre, consacré au thème de Madame Emery.

	Chez Dubourg (1ere partie) env. 00 : 18 : 48 à env. 00 : 19 : 55	Chez Dubourg (2nde partie) env. 00 : 21 : 22 à env. 00 : 22 : 46 Séquence 9	Au dîner des rois Séquence 17 env. 00 : 48 : 56	Sur le quai (Cassard et Geneviève) Séquence 20 env. 01 : 01 : 26
A	D : Quelle beauté ! Une pure merveille. R. C : N'est-ce pas ? D : C'est une pierre de taille Si vous me permettez l'expression. R. C : Voici quelques rubis, saphirs, émeraudes. D : C'est la caverne d'Ali Baba. R. C : La parure de la Belle au bois	R. C : Excusez-moi Mais ce bijou m'intéresse, je l'achète. Je puis vous tirer de ce mauvais pas Permettez-moi de me présenter, Roland Cas[sard,] diamantaire. M. E : Mais Monsieur ! R. C : Non, rassurez-vous madame Je ne fais pas de philanthropie Je placerai facilement ce collier à Paris	R. C : Autrefois, J'ai connu une femme, elle ne m'aimait pas. On l'appelait Lola, autrefois. Déçu, j'ai voulu oublier, alors, j'ai quitté la France. Je suis allé au bout du monde.	
B	dormant. D : Bonjour Madame Emery. Bonjour Mademoiselle Geneviève. M. E: Bonjour Monsieur Dubourg. D : Vous permettez ? C : Je vous en prie.	ou à Londres où mes affaires m'appellent fréquemment. M. E : Je ne sais si je dois R. C : Ne vous moquez pas de moi !	R. C : Mais, La vie me paraissait sans attrait Et puis le hasard M'a mis sur votre route.	
A (tronqué)			R. C : Dès que j'ai vu Geneviève J'ai su que je l'attendais. Depuis cette rencontre Ma vie a pris un autre sens.	
B			R. C : À tout instant c'est elle que je vois. Je ne vis que pour elle. Je ne pense plus qu'à elle.	Nous élèverons cet enfant ensemble Il sera notre enfant. Acceptez, je vous en prie.

A’	D : Mademoiselle est devenue une bien jolie jeune fille. Il y a si longtemps Que je n’avais eu le plaisir.	M. E : Je suis honteuse et en même temps ravie. R. C : Je n’ai pas cet argent sur moi. Je puis vous faire un chèque, M.E : Rien ne presse ! Voulez-vous passer demain	R. C : J’ai voulu vous parler franchement. Vous ne m’en voudrez pas. Il n’est bien sûr pas question	[Gene]vière, Je n’veux pas que cela Vous cause la moindre peine
t	D : Mais que puis-je faire pour vous ? Vous pouvez parler sans crainte.	au magasin Les parapluies de Cherbourg, J’y suis toujours R. C : À demain, M. E : À demain.	d’influencer Geneviève. Geneviève est libre.	Je vous aime Geneviève.
B			(interlude instrumental)	
A’			(Pour la section en italique, la mélodie A’ est jouée à l’accompagnement et les paroles sont chantées sur une mélodie inédite.) *Demain, je repars à Amsterdam pour trois mois, à mon retour, Geneviève me donnera elle-même sa réponse.* M. E : Je ne sais que vous dire. R. C : Mais ne me dites rien.	
t			Geneviève décidera elle-même. Bonsoir Madame. Bonsoir Monsieur Cassard.	

Tableau 6 : tableau paradigmatique des paroles, synthèse de l’ensemble des occurrences du thème de Roland Cassard

Mises côte à côte, ces quatre occurrences montrent bien le parcours d'emprise progressive, tour à tour financière et affective, installée par Roland. L'élément le plus frappant est l'insistance à souligner la liberté de Geneviève ; celle-ci est pourtant tiraillée entre l'espoir de voir revenir son amant du front et l'opportunité de faire d'un seul coup disparaître les dettes de sa famille, échappant en même temps au statut honteux de « fille-mère ». Sa prétendue liberté est tout à fait contredite par une mise à l'écart de la plupart des discussions importantes concernant son avenir : de la demande en mariage de Roland à l'accord qu'elle donnera par l'intermédiaire de sa mère, elle n'échangera pas une seule parole avec lui – hormis les quelques mots exprimant sa capitulation (« vous êtes mon roi »), au dîner de l'Épiphanie[39]. Dans la chronologie des occurrences du thème de Roland, les canevas mélodiques A et B illustrent graduellement des enjeux financiers, une demande en mariage puis l'appropriation de la paternité de l'enfant de Geneviève, montrant l'accomplissement par Roland, grâce à son nouveau statut social, du projet caressé dans *Lola.* Dans la scène chez Dubourg, l'analogie du collier de Madame Emery avec le personnage de Geneviève, habillée de la même couleur blanche, est soulignée par l'appartenance de ces deux répliques au même canevas mélodique A, réparti sur deux scènes différentes (voir tableau) :

Excusez-moi,
Mais ce bijou m'intéresse
Je l'achète

Dès que j'ai vu Geneviève
J'ai su que je l'attendais

Si les motivations de Roland ne sont pas entièrement mauvaises, la composante financière influence le destin de chacun des personnages. Si le jeune homme prétend que l'idée de la décision du mariage revient à Geneviève seule, l'utilisation successive des mêmes canevas mélodiques (A' et t) pour exprimer la promesse du chèque salvateur puis affirmer la liberté de la partie endettée est particulièrement cruelle :

C : Je puis vous faire un chèque […]
M. E : Voulez-vous passer demain
Au magasin […]

[…]
C : Il n'est bien sûr pas question
D'influencer Geneviève

[39] Les caractéristiques musico-dramaturgiques de cette scène sont analysées dans la deuxième partie du second chapitre, conscaré au thème-personnage de Madame Emery.

II.1.3. La revanche de Roland

Le thème de Roland Cassard se teinte de nostalgie dans la scène du dîner, lorsqu'il évoque sa déception amoureuse sur des images du Passage Pommeraye, lieu de ses rencontres passées avec Lola. Le lyrisme de l'orchestration fait également un rappel musical à *Lola*, y ajoutant une certaine emphase[1] : la modernité de l'orchestration choisie pour l'occurrence précédente (*Chez Dubourg*) laisse la place à un orchestre à cordes dont surgissent tour à tour, entre violoncelle solo et violons, des contrechants lyriques soutenus par les basses en *pizzicato* et le piano. Si l'on sait que l'épisode vécu avec Lola a profondément marqué Roland, il est difficile de ne pas voir dans son discours une tentative d'attendrir Madame Emery, dont il a certainement deviné l'attirance à son égard. Comme pour Madame Desnoyers, Roland représente un candidat idéal à ses yeux pour mettre fin à la solitude (celle-ci disait par exemple à Roland, dans *Lola* : « c'est un mari comme vous qu'il m'aurait fallu ! »). Le diamantaire, en évoquant un chagrin sincère, renvoie l'image d'un homme dont la blessure anoblit les sentiments, alors que l'ombre de l'arrangement financier plane sur sa demande en mariage. Les intentions du jeune homme sont évoquées par Stéphane Lerouge lors d'une conférence[2], lorsqu'il commente une photographie publiée dans l'ouvrage de Camille Taboulay[3] :

> « Demy et Evein s'amusent avec des petits bouts de papier de couleur qui représentent le costume du personnage et ils les mettent sur la peinture du décor, pour voir quel sera le rapport de couleur entre le décor et le costume du personnage. […] Demy disait […] : dans la séquence [de la demande en mariage], regardez Cassard, il y a ce papier peint à rayures rose et vert, Cassard est habillé complètement en noir, quand il raconte son passé à Madame Emery, il doit être rassurant par ce qu'il raconte, il doit l'hypnotiser, l'envoûter, mais en même temps le rapport de couleur entre son costume et le papier peint crée une petite dissonance visuelle qui doit inquiéter un peu le spectateur. Demy disait : on doit être un peu inquiété, écartelé entre ce que dit la musique et ce que dit le rapport de couleur. »

À la lumière de ces observations, il est envisageable de remettre en question l'apparente légèreté de la promenade que font Geneviève et Cassard après la demande en mariage. La scène fait écho au moment heureux que Guy et Geneviève passent ensemble sur le même quai du port de Cherbourg, au début du film, formulant des projets d'avenir. Filmée de nuit, la première témoigne de l'insouciance et des rêves de bonheur partagé du jeune couple qui déambule gaiement, tandis que la promenade diurne est marquée par une scénographie plus froide. Roland et Geneviève suivent une trajectoire en ligne droite, la jeune

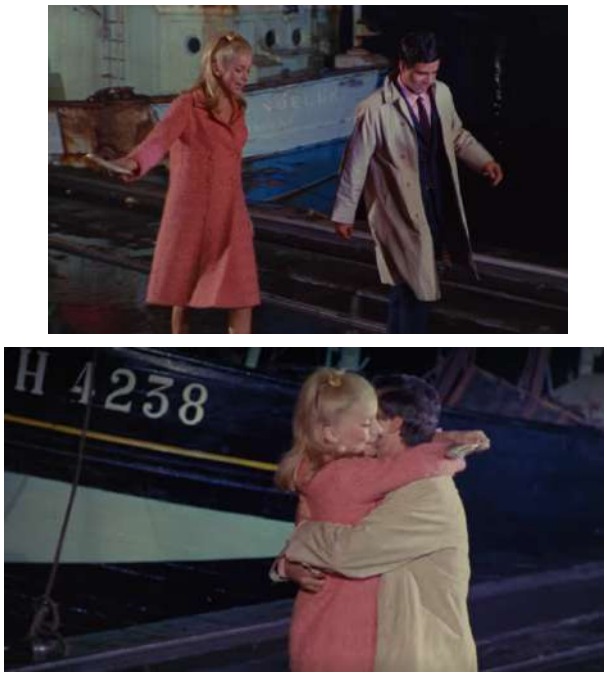
---

[1] Jean-Pierre Berthomé dit à propos de cette occurrence du thème qu'elle est « développé[e] dans toute son ampleur lyrique », cf. Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Jacques Demy et les racines du rêve*, *op. cit.*, p. 47.

[2] « L'expérience cinéma : Michel Legrand et la musique de film », conférence du 7 février 2009, disponible en ligne : https://www.cinematheque.fr/video/1365.html, à 1 : 34 : 40 environ.

[3] Camille TABOULAY, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, *op. cit.*, p. 82.

fille écoutant tête basse ses sollicitations de son interlocuteur. De la même façon que s'opposaient les mises en scène chez le libraire dans *Lola* et chez Dubourg dans *Les Parapluies*, les deux moments sur le quai sont conçus de façon symétrique. Camille Taboulay assimile, à ce propos, l'opposition entre nuit et jour à celle du rêve et de la réalité, estimant que « la balade sur le port de Geneviève et Cassard annul[e] celle, noctambule, faite avec Guy, pleine de promesses amoureuses et enchantées[1] ». Par ailleurs, les projets d'avenir de Guy et Geneviève étaient chantés sur leur thème commun[2], tandis que la proposition de mariage de Cassard est formulée sur son thème propre. L'instrumentation plutôt légère, s'accordant peut-être à la saison printanière – flûtes, clarinette basse, guitare, contrebasse, glockenspiel et célesta –, ne peut guère exprimer que l'enthousiasme de Cassard, pour qui la situation s'annonce bien ; il troque d'ailleurs son costume noir et son chapeau pour un ensemble de couleur crème, qui peut lui donner, le temps de cette promenade, une apparence sympathique destinée à rassurer Geneviève.



Assemblage de photogrammes 9, issus des Parapluies de Cherbourg *(1964) - Geneviève et Guy après la soirée au dancing – env. 00 : 11 : 50*



Assemblage de photogrammes 10, issus des Parapluies de Cherbourg *(1964) - Geneviève et Roland sur le quai - env. 01 : 01 : 40*

II.1.4. Geneviève, un antidote idéal à la blessure infligée par Lola

Dans *Lola,* Roland luttait contre un rival invisible mais non moins redoutable : Michel. L'ancien amant de Lola et père de son enfant Yvon était parti sans laisser d'adresse, sept ans plus tôt. Lola et Jeanne – la mère de Michel –, sans se connaître, espéraient toutes les deux

[1] *Ibid.*, p. 50.

[2] Voir l'analyse du thème des promesses au chapitre 4.

son retour. Si la mère portait un regard critique sur son fils, à qui elle reprochait d'avoir « abandonné sa mère et son enfant » et « laissé une pauvre fille dans le besoin » (env. 00 : 05 : 15), Lola semblait au contraire idéaliser tout à fait son ancien amour et repartait avec lui sans aucune hésitation lorsqu'il reparaissait à la fin du film. Le destin de Roland, d'un film à l'autre, fait écho à celui de son rival. Ce dernier, décrit comme un homme sans le sou et peu recommandable dans *Lola*, revenait à Nantes dans une superbe décapotable, le cigare aux lèvres. La scène d'ouverture des *Parapluies*, où la Mercedes de Roland pénètre dans le garage d'Aubin, fait ainsi un rappel au générique de *Lola*. Tout se passe comme si Roland marchait sur les traces de ce dernier, espérant égaler en prestance l'homme que lui avait préféré son amie par le passé[1].



Photogramme 11, issu de Lola *(1961) - Michel revenant à Nantes à bord de sa décapotable - env. 00 : 01 : 50*



Photogramme 12, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) - Roland venant faire réviser sa Mercedes au garage - env. 00 : 03 : 00

Roland, focalisé sur son objectif de revanche, semble peu préoccupé par la réciprocité dans sa relation avec Geneviève ; il n'existe rien de comparable, dans leurs interactions – quasi inexistantes –, à l'enthousiasme et la chaleur qui caractérisaient la plupart des rencontres et conversations avec Lola. Notons cependant qu'il manifestait déjà dans le film précédent un cruel manque d'élégance dans son rapport aux femmes, par exemple lorsqu'il traitait Lola de « putain qui s'envoie le premier venu » (00 : 58 : 44) alors qu'elle lui signifiait préférer partir avec son amant Frankie plutôt que de rester à Nantes.

Roland, sa Mercedes et les diamants : quand le film noir rencontre l'« en-chanté »

Comme pour Michel dans *Lola*, la voiture de Roland est un marqueur important de son accession à la fortune. Elle permet également de donner une autre dimension au personnage,

[1] Cécile/Lola connaîtra quant à elle un futur moins glorieux : Michel l'aura de nouveau quittée lorsque nous la retrouvons à Los Angeles dans *Model Shop* (1969), où, séparée de son fils, elle fait des photos dénudées pour payer son billet d'avion pour la France. Si aucun personnage ne finit vraiment heureux dans *Lola* ni dans *Les Parapluies*, ce sont tout de même toujours les hommes qui s'en sortent le mieux : Guy, par exemple, n'est pas sincèrement amoureux de Madeleine mais réalise son rêve d'ouvrir une station-service et d'avoir une vie familiale paisible. Cette inégalité des destins et cette infortune féminine, particulièrement réalistes dans le contexte de l'époque, sont très présentes dans la première partie de l'œuvre de Demy.

déjà présente dans *Lola* : celle du banditisme. Cette association est notamment soulignée par l'autrice Olivia Rosenthal qui, à propos de la Mercedes du diamantaire, évoque « la menace que les voitures noires font peser sur le cinéma[1] ». La scène du Passage Pommeraye, où Roland faisait affaire avec Valentin – le coiffeur trafiquant de diamants –, empruntait déjà des stéréotypes aux films de gangsters – musique haletante, pas pressé, regards méfiants. On pourrait voir, dans une courte séquence des *Parapluies* où Roland rend visite à Madame Emery à la boutique, un clin d'œil à cet épisode – d'autant que les prétextes narratifs sont similaires – Roland se rend dans une boutique pour « faire affaire » avec quelqu'un – et les événements ont tous deux lieu autour de la vingt-cinquième minute du film.



Montage vidéo 4 : Chez Valentin, le coiffeur, Lola (1961), puis Devant le magasin avant la remise de l'argent, Les parapluies de Cherbourg (1964)

Scène chez Valentin, le coiffeur – *Lola* (1961), env. 00 : 24 : 00 à env. 00 : 25 : 30	Scène devant le magasin de parapluies – *Les Parapluies de Cherbourg,* à partir d'env. 00 : 24 : 00
Roland se dirige d'un pas pressé vers le salon de coiffure[2]. Dans la boutique vide, il est accueilli par une réceptionniste méfiante. Dans une pièce fermée par un rideau, Valentin expose rapidement à Roland le contenu de la mission, ne faisant aucun secret du caractère illégal de celle-ci. Il lui donne un faux passeport, un acompte, lui intime de rester discret et le renvoie.	La Mercedes de Roland entre dans le champ par la gauche et s'arrête au premier plan, dans un crissement de pneus strident. Roland sort à pas feutrés et croise le regard de Geneviève qui lui tourne le dos et s'éloigne rapidement. La caméra suit le mouvement parallèle de Geneviève qui court et de Roland qui s'approche lentement du magasin en suivant la jeune fille des yeux. Roland entre dans le magasin de parapluies ; son geste d'ôter son chapeau est synchrone avec le changement de musique (reprise du canevas mélodique utilisé par Madame Emery et Geneviève avant l'arrivée de Roland).

[1] Rencontre avec Olivia ROSENTHAL, animée par Bernard BENOLIEL, *Parlons Cinéma avec…Olivia Rosenthal - Les Parapluies de Cherbourg, (Jacques Demy)*, podcast de la Cinémathèque Française, 22 septembre 2016. URL : https://www.cinematheque.fr/podcast/1843.html [consulté le 16/09/2023]]

[2] Dans l'idée du fil rouge entre *Lola* et *Les Parapluies,* Il est amusant de constater que l'« oncle Aimé », qui est en réalité le père biologique de la jeune Cécile chez qui elle fuit à la fin de *Lola*, est également coiffeur, à Cherbourg. De là à imaginer, lorsqu'on retrouve Roland dans cette même ville, qu'il existerait un lien entre de faux salons de coiffure qui couvrent un trafic de diamants, il n'y a qu'un pas !

Spécificités musicales :	Spécificités musicales et sonores :
- Orchestration pour *big band*, interjections de cuivres, *chabada* rapide, coups de grosse caisse sur chaque temps, gamme par tons, sauts d'intervalles dissonants (neuvièmes majeures, tritons).	- Le bruitage du crissement de pneus se démarque par son intensité et sa rareté (peu de sons diégétiques sont intégrés à la bande musicale). - Orchestration big band, voicings parallèles dissonants avec couleurs de neuvième altérée (#9).

Tableau 7 : Confrontation d'une scène de Lola *(1961) à une scène des* Parapluies de Cherbourg *(1964)*

Dans les deux scènes, plusieurs stéréotypes du film noir sont employés. Les *voicings* rugueux de la section de cuivres, les larges sauts d'intervalles, le *chabada* et l'absence de centre tonal défini dans les deux extraits sont autant d'éléments instaurant une atmosphère musicale oppressante que les conventions cinématographiques ont liée à la criminalité, notamment sous l'influence du cinéma d'Alfred Hitchcock[1]. Bien que le jazz soit employé, sous diverses formes, dans toute la bande originale des *Parapluies*, la mise en scène suggère ici une association d'idées spécifique. Si le propos était tout à fait évident dans *Lola*, où les dialogues renseignaient le spectateur sur la nature illicite de la situation, l'arrivée de Roland dans *Les Parapluies* – qui suit immédiatement la dispute entre Geneviève et sa mère – établit une certaine dissonance visuelle avec la musique employée. Roland doit en effet rendre visite à Madame Emery pour l'aider à régler ses dettes et, plutôt que d'apporter un apaisement musical à la dispute, son arrivée porte la partition à un climax d'intensité dramatique, créant une sorte de scène d'action de quelques secondes. Ce moment, qui pourrait paraître plus

[1] La musique utilisée dans ces scènes, qui s'inscrit à la fois dans la lignée du bebop et de l'écriture savante, fait écho à d'autres films de l'époque utilisant le jazz comme élément narratif, de *L'homme au bras d'or* (Otto Preminger, 1956) à *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958), en passant par *Certains l'aiment chaud*, sans oublier Alfred Hitchcock qui fait des émules chez François Truffaut dans *La Peau douce* (1964) ou *Baisers Volés* (1968). L'héritage du jazz associé à l'illicite et au sulfureux est décrite dans Le *New Grove Dictionary of jazz* en ces termes : "Jazz has been identified from the silent era with film crime, murder, and mayhem. It was also used to suggest a close, mutual relationship with various forms of aberrant behavior, and associated with the mad, the deranged, the psychopathic, and the just plain eccentric. There was some truth in at least part of this screen image, since gangsters had played a dominant role in establishing the nightclubs, gambling rooms, and dance halls in which jazz had flourished. Most gangster films set in the Prohibition or Depression era contained scenes that employed jazz bands for atmosphere." Cf. Ernie SMITH, Josh FERKO, Howard RYE, Barry KERNFELD et Krin GABBARD, "Films", *The new Grove dictionary of jazz*, Barry Kernfeld, Londres, Macmillan Publishers, 2002 [1ere ed. 1988]. On peut également trouver une description de ce phénomène dans l'article de Sheri Chinen Biesen : "Newsreels, pulp stories and crime films portrayed Prohibition-era gangsters with sadistic (or misogynistic) violence as well as with a fast-paced shadowy style to convey its distinctive seedy atmosphere of jazz, booze, cabarets, and speakeasies". Cf. Sheri CHINEN BIESEN, "Re-Imagining the Jazz Age: Nightclubs, Speakeasies and Shady Crime in Jazz Film Noir Musical Performances", dans *Looking Back at the Jazz Age, New Essays on the Litterature and Legacy of an iconic decade*, Nancy Von Rosk, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2016. p. 159-178.

ordinaire sans la musique, prend des allures de traque au suspense insoutenable. Il est par ailleurs intéressant de noter l'allusion et le détournement du conte de Cendrillon – surtout lorsque l'on connaît le goût de Jacques Demy pour les contes de fées : Geneviève fuit le prince charmant, sa Mercedes et son argent, pour retrouver un roturier.

Les séquences des deux films peuvent également être mises en parallèle par leurs prétextes dramaturgiques. Toutes deux impliquent un échange de bons procédés : Dans *Lola*, c'est pour se sortir d'une situation difficile que Roland se rend chez Valentin et accepte une mission illégale, rétribution généreuse à la clé ; dans *Les Parapluies*, c'est pour régler les dettes de Madame Emery qu'il la retrouve dans sa boutique, nourrissant l'espoir silencieux de conquérir Geneviève. Les enjeux sont finalement les mêmes, mais Roland a changé de camp. Si l'aide financière qu'il apporte dans *Les Parapluies* n'a rien d'illicite, on peut relier son geste à l'affaire qu'il concluait dans *Lola.* L'acompte que lui donnait Valentin dans la perspective de la transaction prochaine (env. 00 : 26 : 15) peut faire écho à la somme que verse Roland à Madame Emery en liquide, en attente, en quelque sorte, d'un accord financier plus durable : celui du mariage. Le choix du costume de Roland Cassard contribue également à évoquer le gangstérisme : le long manteau et le borsalino noir, conjugués à la musique précédemment décrite, constituent une silhouette telle que l'on pourrait presque le croire prêt à braquer le magasin de parapluies, fusil au poing. La Mercedes, quant à elle, représente une sorte de compagne métonymique pour Roland : une version antérieure du scénario[1] prévoyait par exemple d'intégrer un plan de la voiture au cours de la scène d'amour suggérée de Geneviève et Guy, en guise de rappel de la menace sourde et imminente que le diamantaire représente pour le couple[2].

> « Ici peuvent s'inscrire plusieurs plans, tels que : 63. Couloir vide. 62. Cour vide. 61. Rue vide. Cassard au volant de sa Mercédès [sic.] roulant à vive allure dans la nuit […] »

Si l'idée n'a pas été retenue, Roland et sa voiture s'interposent plusieurs fois entre Geneviève et Guy au cours du film, avant même l'intrigue du mariage. Dès la scène d'ouverture, Guy est presque empêché de se rendre au théâtre par la Mercedes qui arrive au garage pour une révision[3]. Ensuite, juste après que Roland a donné l'argent à Madame Emery, elle passe en trombe sur la chaussée qui sépare Geneviève du garage : ce moment fait alors écho à la scène supprimée où le personnage s'immisce inexorablement dans l'intimité des amoureux, préfigurant la séparation définitive. L'omniprésence du personnage se manifeste une dernière fois lorsque Geneviève arrive à la station-service de Guy. Roland, qui a cherché tout le film durant à s'emparer de Geneviève, finit par l'absorber dans son univers et sa

[1] Scénario consultable à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, Cote CJ 1120 B149.

[2] Cette courte séquence, entièrement suggérée, voit se succéder trois plans : la cage d'escalier de chez Guy, le porche puis la rue, éloignant progressivement le regard du spectateur de l'intimité des amants. Les plans sont synchronisés en mesure – une image par pulsation de la mesure à 4/4 –, sur le thème musical de la séparation.

[3] On retrouve le motif du chassé-croisé, cher à Demy, dans *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) ou *3 places pour le 26* (1988), par exemple.

voiture, la transformant en bourgeoise empesée. Roland n'apparaît pas à l'écran mais il est présent tout de même, au vu de l'association durable que le film a établi entre lui et sa Mercedes.



Photogramme 13, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – Geneviève devant le garage – env. 00 : 26 : 10



Photogramme 14, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964) - Geneviève au volant de la Mercedes de Roland - env. 01 : 22 : 40*

Chapitre 2 : Madame Emery

URL des montages vidéo du Chapitre 2 : https://gofile.io/d/mwquil

Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, Madame Emery est une réécriture du personnage de Madame Desnoyers[1], rencontré quelques années plus tôt lors des aventures nantaises de *Lola.* Le statut de mère seule, la relation à une adolescente en pleine émancipation et l'attirance pour un homme qui lui préfère une femme plus jeune sont autant de schémas narratifs hérités des *Dames du Bois de Boulogne,* mis en place dans *Lola* et trouvant un aboutissement dans *Les Parapluies.* Madame Emery est une femme élégante, très soucieuse des apparences et des bonnes mœurs ; son existence est partagée entre son commerce qui périclite, une relation conflictuelle avec sa fille et un désir de mettre fin à la solitude que lui impose son veuvage. Elle révèle, au fur et à mesure, toute la complexité de sa personnalité, notamment lorsqu'on considère le rôle d'entremetteuse qu'elle adopte auprès de Geneviève et Roland en dépit de sa propre attirance pour le jeune homme. Éprouvée, elle a grandement besoin d'une épaule sur laquelle s'appuyer ; sa relation à Roland est ainsi décrite par Jean-Pierre Berthomé :

> « C'est à Cassard qu'il revient de rompre [son] isolement, de lui adresser le premier la parole chez Dubourg, de venir la trouver au magasin, puis dans l'appartement. Ce n'est pas elle qu'il cherche, certes, mais il l'écoute lui confier ses difficultés, ses angoisses ; il lui parle longuement, bien plus qu'il ne le fera jamais à Geneviève dans tout le film, puisqu'il a accepté qu'elle soit le truchement par qui passent tous ses messages, ses lettres, ses cadeaux. Cela seul, cette reconnaissance au moins de son statut de mère, suffirait à lui faire accepter ce gendre qui satisfait si bien par ailleurs à ses fantasmes d'honorabilité bourgeoise. Et peut-être, aussi, à son désir inconscient de profiter encore, par fille interposée, de cette cour pressante qui ne s'adresse directement qu'à elle […][2] .»

Lorsque l'intrigue des *Parapluies* commence, Madame Emery est fragilisée par les perspectives angoissantes de voir son commerce faire faillite et de sentir Geneviève quitter son giron. On peut considérer, dans le contexte de l'époque, qu'elle vit sa maternité comme un rôle social à part entière. Le veuvage semble avoir fait d'elle une sorte de « Mère Courage[3] », à qui Demy donne un rôle ambivalent : elle subvient seule aux besoins de sa

---

[1] Cf. *supra*, Chapitre 1 : « Roland Cassard ».

[2] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg, op. cit*., p. 89.

[3]Le personnage d'Anna Fierling dans *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht présente d'intéressantes similitudes avec Madame Emery, à commencer par la carrière de commerçante et l'obsession de l'argent. C'est ensuite l'idée d'ambiguïté constante entre le dévouement aux enfants et le choix de l'intérêt personnel qui rapproche les deux personnages. Comme Anna Fierling précipite la mort de son fils par une négociation mal menée, Madame Emery « vend » Geneviève à Roland Cassard pour sauver sa famille de la ruine. Cependant, Anna survivra à l'aventure, mais pas Madame Emery. À l'ère de la prise de conscience de la condition sociale des femmes, la mort prématurée du personnage est peut-être un moyen pour Demy d'exprimer l'aspect

famille tout en conservant les caractéristiques stéréotypées de la femme au foyer. Jean-Pierre Berthomé décrit, cette division de l'espace souvent réservée aux personnages de mères chez Jacques Demy[1] :

> « On pourrait partager l'univers de Demy entre les personnages toujours enfermés dans la clôture des espaces intérieurs et ceux qui, s'aventurant dans la rue, disent leur aspiration à l'ailleurs en se livrant au hasard des rencontres. Mme Emery – comme Élise, mais les justifications de celle-ci sont toutes différentes – fait partie des premiers. On la verra bien un court moment dans la rue, au premier plan de la deuxième partie, mais elle est, dans un film qui s'attache à décrire, ne fût-ce que brièvement, les itinéraires de Geneviève, de Guy, de Roland Cassard d'un décor à un autre, celle qui, lorsque l'action l'appelle dans un nouvel espace (son appartement, la bijouterie, des boutiques de couturières, l'église où elle ne sort que pour s'enfermer aussitôt dans la voiture de son gendre), passe d'un décor à l'autre sans jamais affronter le monde extérieur.
>
> Son monde, c'est d'abord celui de son magasin, qui reflète autant que ses vêtements l'élégance de ses goûts et leur audace, en même temps que son aspiration à un luxe, voire à une simple sécurité matérielle, dont on devine qu'elle les a connus en des temps meilleurs. Mais une commerçante, spécialement chez Demy, cela fait commerce. Commerce d'objets ou de services, mais aussi de conversations, de potins, de sociabilité avec les clients qui viennent lui apporter, dans l'espace clos qu'elle refuse de quitter, les échos du monde extérieur. Des clients, le magasin de Madame Emery n'en a guère. Un seul, pour tout dire, l'amateur de parapluies noirs à qui ses désirs ne permettent guère de s'accorder à la boutique. Il en passe bien un autre, mais c'est une erreur : il cherchait le marchand de couleurs. Reste encore le facteur, mais il n'apporte que des factures, puisque personne non plus n'écrit. Le premier déficit de Madame Emery est un déficit de communication au monde qui la condamne à tourner en rond dans sa boutique déserte, à l'arpenter dans tous les sens sans autre personne à qui parler que sa fille, pendant que les passants précipitent leurs pas derrière ses vitres, sans jamais s'arrêter pour elle. »

Lorsque Geneviève manifeste son désir d'indépendance en évoquant son projet de mariage avec Guy, Madame Emery est abasourdie. L'annonce du départ de Geneviève, avec un homme qui n'a pas les moyens nécessaires pour remettre la famille à flot, est perçue comme un arrachement et une déception auxquels la commerçante répond par une opposition catégorique. Cependant, à partir du départ de Guy pour le front, qui coïncide avec l'entrée en scène progressive de Roland, elle reprend le contrôle sur la situation, profitant – consciemment ou non – du désespoir dans lequel a sombré Geneviève pour influencer ses choix et associer stratégiquement leur famille à un homme riche[2]. Nous étudierons d'abord

---

spécifiquement genré du drame vécu par la mère, avec lequel elle compose jusqu'à l'épuisement. Cf. Bertolt BRECHT, *Mère Courage et ses enfants,* L'Arche, Montreuil, 1983 [création de la pièce le 19 avril 1941 à Zurich sous le titre de *Mutter Courage und ihre Kinder*].

[1] Si ce sont souvent les personnages maternels qui restent cantonnés au foyer, le terrifiant Edmond d'*Une Chambre en Ville* (1982), ruminant sa jalousie dans son magasin de télévisions, fait exception.

[2] L'analyse de Pierre Bourdieu, issue de son article sur les stratégies matrimoniales, illustre bien cette idée : « le mariage de chacun des enfants représente pour une famille l'équivalent d'un coup dans une partie de cartes »

toutes les conversations de Madame Emery avec les autres personnages, Geneviève étant son interlocutrice principale avec qui les échanges sont nombreux, variés et très révélateurs du tempérament et des aspirations des deux femmes ; le thème-personnage de Madame Emery (*Nous sommes dans une situation difficile*) sera analysé dans seconde partie du chapitre. L'ensemble des échanges considérés a lieu dans deux espaces clos – l'appartement et la boutique[1] ; De la première à la dernière conversation, il ne sera question, directement ou non, que de statut social ou d'argent, deux idées maîtresses qui font et défont le destin de Madame Emery et sa fille. Il apparaît enfin que l'intensité dramatique convoquée dans toutes ces scènes semble relever du désir particulier, de la part du réalisateur, de décrire un drame spécifiquement féminin.

I. Les conversations quotidiennes de Madame Emery

L'ensemble des scènes que nous allons analyser consiste en une alternance de seize canevas musico-textuels, que nous désignons par des lettres minuscules de « a » à « p » : chaque lettre correspond à une mélodie et une grille harmonique fixes, qui servent de support aux conversations chantées. Pour compléter les appellations, nous emprunterons parfois à la nomenclature de Jean-Pierre Berthomé pour les noms des sections qui consistent simplement à énoncer les premiers mots de chacune d'entre elles (par exemple : *Quelle heure est-il ?*). Le nombre de canevas musicaux entendus par séquence varie entre deux et quatre et ceux-ci sont formulés plusieurs fois en alternance ou par roulement – par exemple, « a », « b », « c », « a », « b », « c », etc. La correspondance d'idées musicales et sémantiques d'un canevas donné à la réitération dudit canevas s'opère sur deux niveaux. Le premier niveau est celui des corrélations superficielles, à l'intérieur d'une même scène, où les répétitions d'un canevas donné se font écho par leur sujet ou leur atmosphère – par exemple, le canevas « x » est consacré à la formulation de projets d'avenir et le canevas « y » à l'expression de reproches. Le second niveau, plus précis, concerne le contenu textuel : certaines paroles particulièrement importantes, utilisées sur un même canevas, à différentes étapes du film – parfois, à plusieurs scènes d'intervalle –, nous donnent des informations sur l'évolution d'une idée ou d'un sentiment au fil du temps.

Les sections seront distinguées des thèmes structurels principaux – les deux thèmes amoureux de Geneviève et Guy, celui de Madame Emery et celui de Roland – qui peuvent intervenir ponctuellement entre les sections, par le biais de courtes phrases, pour exprimer des idées ou réminiscences particulières. Ces thèmes sont consignés dans le tableau

---

Cf. Pierre BOURDIEU, « Les stratégies matrimoniales dans le système de reproduction », *Annales*, 27-4-5, 1972, pp. 1015-1027.

[1] Berthomé note à ce sujet : « Le magasin tapissé de violet, l'appartement où règne le rose (qu'on se rappelle la réflexion de Demy sur ce que ces couleurs évoquent pour lui de la sexualité féminine[1]) sont des espaces privilégiés de ces conversations « de femmes » avec sa fille. ». Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg*, *op. cit.*, p. 89.

synthétique du présent chapitre – en majuscules pour les distinguer des canevas –, mais nous renvoyons à leurs chapitres respectifs (chapitre 1 et seconde partie du présent chapitre 2) pour une analyse musicale et textuelle précise.

Nous présentons pour commencer un tableau récapitulatif synthétisant l'ensemble des conversations et monologues de Madame Emery. Nous proposerons ensuite, pour chaque scène, un tableau contenant la transcription chronologique de chacune. Pour chaque canevas mélodico-harmonique, à l'exception de la séquence 2, seront indiquées les premières notes de sa mélodie ainsi que sa grille harmonique[1]. Un montage vidéo sera proposé pour chaque séquence analysée, dans lequel figurera la nomenclature chronologique des canevas – les lettres associées aux différentes sections apparaîtront à l'écran, synchronisées à la musique.

[1] Les premières notes constituent l'élément invariable de la section au gré des diverses occurrences. Toutefois, les changements de texte exigent quasi-systématiquement une variation rythmique pour s'adapter au nouveau découpage syllabique ; notre transcription a ainsi une valeur essentiellement indicative.

Numéros de séquence	2	6-7	8	9	10	13	16	17	18	19	21
	THÈME DES PROMESSES	**a** *Ma petite fille, tu es folle*	**d** *Nous sommes perdues !*	THÈME DE ROLAND	**h1** *Quelle heure est-il ?*	THÈME DE LA SÉPARATION *(refrain)*	l *Alors ? …Tu es livide*	THÈME DE MADAME EMERY	THÈME DES PROMESSES	**o** *Je trouve ces gens ridicules*	THÈME DE MADAME EMERY
		b *Tu crois aimer*	**e** *Aux postes ou à la mairie*	THÈME DE MADAME EMERY	*Interlude- La Mercedes*	**k** *Où étais-tu ?*	l' *Qu'est-ce que tu as Geneviève ?*	**n** *Je suis vraiment très inquiète.*		THÈME DE LA SÉPARATION **(b1)**	
		c *C'est un jeune homme que j'ai rencontré*	**d**	THÈME DE ROLAND	**h2**	THÈME DE MADAME EMERY (partie B)	l	THÈME DE ROLAND		**o**	
		a	**e**		**i** *Il faudrait par exemple…*	**k**	l'	L(4) *Tu ne dors pas ?* **n**		**p** *Qu'est-ce que c'est que ça ?... Une carte de Hambourg*	
		b	**f** *Il n'est pas riche*		**j** *Voulez-vous venir dîner demain ?*	THÈME DE MADAME EMERY (Partie B)	l			**p** L(5)	
		c	**g** *Vends tes bijoux*		**h1**		l + L(1)			**p**	
			d				l			P L(6)	
			e				l''+ L(2)			**p**	
			d'							**P** L(7)	
			d				**m**			**p**	
			e				L(3)			**o**	
			f				**m**			THÈME DE LA SÉPARATION *(refrain)*	

Tableau 8 : synthèse des éléments musicaux (thèmes et canevas) entendus lors des conversations de Madame Emery

I.1. Mère et fille avant le départ de Guy

Le parapluie noir



Montage vidéo 5 : séquence n°2 – dans le magasin de parapluies (1)

Séquence n°2 – dans le magasin de parapluies (1) – (env. 00 : 05 : 55 → env. 00 : 06 : 30)	
THÈME DES PROMESSES	M. E : Vous désirez ? *Un client* : Un parapluie. M. E : Un parapluie !... Où étais-tu ? G : Là, en face. M. E : Êtes-vous fixé sur le genre d'article qui vous intéresse ? *Un client* : Un parapluie, un parapluie noir. M. E : Geneviève, montre les parapluies à Monsieur.

Tableau 9 : transcription de la séquence n°2 - dans le magasin de parapluies

Cette première séquence offre un aperçu de la personnalité de Madame Emery et des rapports qu'elle entretient avec sa fille. La mise en scène et le prétexte narratif – la vente d'un parapluie – donnent déjà plusieurs indices de la dualité qui anime le personnage, dont le jeu constant des apparences masque une forme de violence intérieure qui se manifestera régulièrement au cours du film. La première image qui nous est donnée de Madame Emery, au milieu d'un décor rose vif, est celle d'une bonne commerçante, diligente, sympathique et soucieuse de son allure – le geste machinal de se recoiffer devant le miroir, dont nous discuterons par la suite, sera réitéré dans toutes les séquences où elle apparaît, jusqu'au dîner avec Roland Cassard. Un léger parfum d'hostilité mutuelle flotte sur le duo dès la scène d'ouverture : Geneviève obéit à sa mère avec une lassitude manifeste, alors qu'elle se montrait avenante et radieuse un instant auparavant, avec Guy. La caméra, qui accompagnait précédemment l'enthousiasme de la jeune fille de retrouver son amoureux le soir même, nous invite à nous sentir dérangé par les injonctions maternelles : par exemple, alors que la jeune fille regarde tendrement Guy s'éloigner dans la rue, Madame Emery fait irruption dans le cadre, accompagnée d'une doublure appuyée de la ligne mélodique à la clarinette, introduite par une appogiature *sforzando*.

Il est intéressant de constater qu'elle s'exprime, pour sa première intervention, sur la trame d'un thème autre que le sien – celui des promesses amoureuses[59] – sans toutefois en adopter complètement la mélodie. On peut considérer que la continuité, dans le magasin, du thème amoureux de Geneviève et Guy est d'abord un moyen de signifier que le bonheur se prolonge pour la jeune fille, qui reste accaparée par la perspective d'un rendez-vous amoureux. Il aurait toutefois été possible d'entamer immédiatement un nouveau canevas

[59] Voir à ce propos la première partie du Chapitre 4 : « Guy et Geneviève ».

pour illustrer la conversation avec le client. Peut-être l'investissement du thème précédent est-il ici une façon de signifier la rupture naissante entre la mère et la fille ; Madame Emery, à qui les préoccupations de Geneviève échappent, tente de se raccrocher vainement à quelque chose qu'elle ne comprend déjà plus. Dans la suite du film, chaque thème-personnage ou thème-couple tiendra un rôle précis et sera exclusivement associée à un ou des personnages. Seule Madame Emery déroge à la règle des appartenances thématiques, phénomène que Jean-Pierre Berthomé analyse ainsi :

> « [La] possible identification d'un personnage à un thème éclate littéralement en multiples facettes avec Mme Emery, comme si, sous ses dehors assurés, une instabilité essentielle, une insécurité plutôt, l'obligeait à sauter d'un thème à l'autre, quitte à emprunter, le temps d'un échange, ceux de ses interlocuteurs. La première fois que nous la voyons dans son magasin, elle rejoint l'euphorie de sa fille en épousant tout naturellement l'air que viennent de partager Geneviève et Guy de l'autre côté de la rue […][60] »

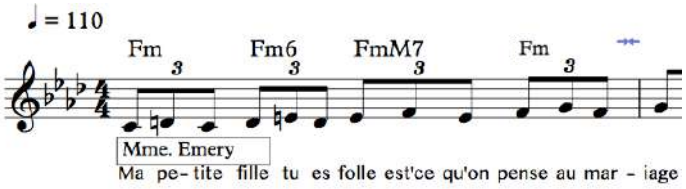
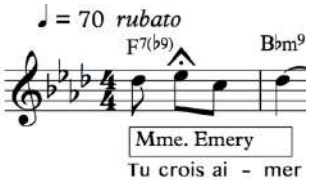
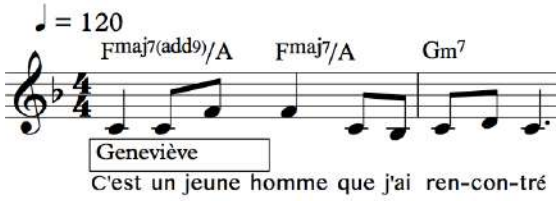
L'auteur nuance ensuite son propos, soulignant que Madame Emery « ne manque pas de thèmes personnels » : nous constaterons en effet dans le présent chapitre que Madame Emery est toujours – à l'exception d'une scène – à l'initiative de la mélodie qui démarre les canevas musicaux soutenant ses discussions. D'autre part, les canevas mélodico-harmoniques, contrairement aux thèmes, font l'objet d'échanges incessants entre les personnages, Geneviève ou Roland adoptant tout autant que Madame Emery les mélodies proposées par l'interlocutrice ou l'interlocuteur, pour y répondre.

La première confrontation



Montage vidéo 6 : séquences n° 6 et 7 - dans le magasin de parapluies (2)

[60] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg, op. cit.,* p. 47-48.

***Séquences 6 & 7* – dans le magasin de parapluies (2) –** (env. 00 : 13 : 29 → 00 : 15 : 02)	
a	 *Exemple musical 9 : transcription du début de la première occurrence du canevas « a »* M. E : Ma petite fille, tu es folle, est-ce qu'on pense au mariage à seize ans ? G : Dix-sept ans. M. E : Amoureuse ! G : Est-ce que je suis trop laide ou trop bête ? M. E : Mais non, tu n'es pas laide, tu n'es pas la merveille des merveilles ! Mais on ne peut pas dire que tu sois laide ni sotte, seulement tu as le temps !
b	 *Exemple musical 10 : transcription du début de la première occurrence du canevas "b"* Tu crois aimer, mais l'amour c'est autre chose, on ne tombe pas comme ça amoureuse d'un visage que l'on croise dans la rue.
c	 *Exemple musical 11 : transcription du début de la première occurrence du canevas "c"* G : C'est un jeune homme que j'ai rencontré plusieurs fois et qui m'aime. Nous voulons nous marier… Tu ne dis rien ? M. E : Mais je suis stupéfaite ! G : Je suis allée avec lui au théâtre hier soir. M. E : Magnifique, alors tu m'as menti et tu avoues sans la moindre honte ! G : Ce n'est pas honteux de vouloir se marier. M. E : À ton âge, si, enfin, non. Tu es une petite fille, toute petite, tu ne sais rien.
a	G : Évidemment, ce n'est pas avec ce que tu m'as appris que je saurai me débrouiller ! M. E : Lorsque j'ai épousé ton père, moi je ne savais rien ! G : Il n'y a pas de quoi se vanter ! Un passant : Le marchand de couleurs s'il vous plaît ? M. E : C'est la porte à côté !

b **(tronqué)**	*(1 demi-ton au-dessus du 1er b)* M. E : Quel âge a-t-il ? G : Vingt ans. M. E : Bien entendu, il n'a pas fait son régiment !
c	*(1 demi-ton au-dessus du 1er c)* G : Non. Il vit avec sa marraine, une dame qui l'a élevé. Il n'a que moi et tu verras, il est très beau. Mme E : Je n'verrai rien du tout ! G : Mais maman ! M. E : Monte à l'appartement, il est temps de préparer le déjeuner. *Le facteur entre dans le magasin* G : Bonjour. *Le facteur* : Bonjour Mademoiselle, Bonjour Madame. M. E : Bonjour. *Le facteur* : Au revoir !
	Transition – Madame Emery découvre la lettre. M. E : Ah mon Dieu ! Geneviève !

Tableau 10 : transcription des séquences nos 6 et 7 - dans le magasin de parapluies (2)

Madame Emery apparaît ici dans toute son austérité. Jean-Pierre Berthomé décrit bien la façon dont, ici, les sections musicales proposées par Madame Emery « contredisent l'aménité de la surface pour révéler son impatience, ses angoisses, la facilité de ses emportements[61] », rendant le personnage sinon antipathique, du moins désagréable, invitant à s'identifier davantage à Geneviève.

- Canevas « a » :

Madame Emery reprend la mélodie que Geneviève a anticipée la veille au soir auprès de Guy (« ma petite fille, tu es folle ») : une gamme ascendante de *fa* mineur mélodique dont chaque note est brodée par le dessus. Sur le plan harmonique, on assiste au déploiement rythmé, sur chaque temps, d'un accord de *fa* mineur auquel s'ajoutent des extensions à chaque nouvel accord (en chiffrage américain : Fm – Fm^6 – Fm^{M7} – F – Fm^{M9}, etc.). Chaque phrase mélodique aboutit à un climax sur un *do*4 avec un point d'arrêt court, harmonisé par un accord dissonant de septième altérée ($C^{7\#5}$) associé à la dernière syllabe de répliques toujours cinglantes (« Tu n'es pas la merveille des mer**veilles** ! » / « Il n'y a pas de quoi se van**ter** ! »). L'intervention du passant qui cherche le marchand de couleurs permet une montée chromatique supplémentaire par rapport à l'occurrence précédente et engage une modulation au demi-ton au-dessus.

- Canevas « b » :

Madame Emery pose sa mélodie dans l'aigu, arrêtant en vol la frénésie de l'échange. La phrase musicale engage une marche de quintes descendantes, dont l'harmonisation fait

[61] *Ibid.*, p. 48.

écho au pathos de son thème principal (*Nous sommes dans une situation difficile*). Par ce moment musical, Madame Emery cherche à prendre de la hauteur sur la dispute, tantôt en légitimant ses remontrances par l'expérience qu'elle a de la vie (« Tu crois aimer »), tantôt en invoquant un argument qui appuierait sa désapprobation (« Quel âge a-t-il ? »). L'arrangement instrumental contraste avec la section précédente par son lyrisme, donné par les aigus des violons et le timbre chaleureux des cuivres qui colore l'harmonie de contrechants expressifs, avec neuvièmes bémolisées et couleurs de onzièmes. Par exemple, la seconde syllabe du mot « visage » est rendue particulièrement expressive, par la dissonance entre l'appoggiature de tierce (*sol* → *fa*) et la quinte diminuée *lab*, entre voix et cor.

- Canevas « c » :

Geneviève profite de la cadence suspensive qui achevait l'élan moralisateur de sa mère pour affirmer une nouvelle tonalité (*fa* Majeur la première fois, *sol*b Majeur pour la seconde). Son discours, chanté dans le registre medium-grave et accompagné par un mouvement perpétuel d'arpèges brisés au piano, est à la fois doux et affirmé : elle y révèle l'avancement de sa relation amoureuse et les projets de mariage déjà imaginés. Le parcours tonal, sans cesse modulant, révèle l'aspect à la fois lyrique et complexe du discours de Geneviève, souligné par les marches de quintes associées aux enrichissements de l'harmonie en neuvièmes/onzièmes et aux fréquentes appoggiatures de tonique (après « stupéfaite » et avant « tu es une petite fille », par exemple). Nous proposons une visualisation du parcours tonal chiffré, ci-dessous : il s'agit de mettre en avant l'utilisation à petite et grande échelle des marches et du cycle des quintes, qui servent à la fois de moteur au discours et de renouvellement constant du parcours harmonique[62]. Lors des seize premières mesures, on assiste à des modulations/transpositions systématiques toutes les quatre mesures – à chaque fin de phrase ou d'idée exprimée par les personnages – : la suite d'accords de la partie centrale, qui correspond au cœur du discours, est fondée sur un mouvement harmonique pendulaire par quartes – entre *do* et *sol* majeur, de « nous voulons nous marier » à « ce n'est pas honteux de vouloir se marier ». La dernière réplique de Madame Emery mène à une courte modulation inattendue en *si* mineur puis une conclusion en *ré* majeur, ton éloigné du *fa* initial, marquant la victoire discursive finale de Madame Emery (« tu ne sais rien »).

Note : le chiffrage harmonique est parfois simplifié : chaque mesure comporte plusieurs couleurs pour une même harmonie, ainsi que des retards qu'on ne prendra pas systématiquement en compte.

[62] On fait souvent le reproche à la musique de Michel Legrand d'abuser des marches de quartes, ce qui la rendrait trop mièvre. Pourtant, comme le montrent les analyses proposées dans cette thèse, il ne s'agit chez lui que d'un schéma d'écriture parmi d'autres. Le compositeur déploie un vocabulaire harmonique d'une grande diversité pour mettre les situations en musique et les marches de quartes remplissent toujours une fonction précise.

	G : C'est un jeune homme que j'ai rencontré plusieurs fois et qui m'aime				Nous voulons nous marier, tu ne dis rien ?						*M.E* : Mais je suis stupéfaite ! *G* : Je suis allée avec lui au théâtre hier soir.					*M.E* : Magnifique ! Alors tu m'as menti et tu avoues sans la moindre honte.					
FA	I^6	ii^7	V^7	I^5																	
				DO	V^{+6}	I^6	vi^5	ii^{11}_7	V^7_+	I^5											
										SOL	V^{+6}	I^6	ii^7	V^5	I^5						
															DO	V^{+6}	I^6	vi^5	ii^{11}_7	V^7_+	I^5
																					SOL

	G : Ce n'est pas honteux de vouloir se marier. *M.E* : À ton âge si, enfin, non.				Tu es une petite fille, toute petite, tu ne sais rien.			
SOL	V^{+6}	I^6						
		si	ii^{+2}	V^6_5	i^9_5 ____ ^{5}			
				RÉ	vi^9_5 ____ ^{5}	ii^7	V^5	I^5

Tableau 11 : analyse harmonique du canevas « c »

Madame Emery se trouve ici en porte-à-faux, comme le montre son positionnement dans le cadre, en arrière-plan, qui l'enferme à l'intérieur du miroir par le jeu du reflet[63] ; le phénomène inverse se produit dans la scène suivante lorsque Geneviève, vaincue par les arguments de sa mère, est montrée assise sur un lit, légèrement floutée dans le cadre de la glace. Il est intéressant de noter le soulignement de la contrariété de Madame Emery qui se retourne – sur le premier temps d'une mesure –, énonçant la réplique « Mais je suis stupéfaite », par un point de synchronisation avec le timbre percussif des cordes grattées de la guitare. Désarçonnée, elle attire régulièrement le discours à un pic d'intensité par ses reproches et refus, montant en registre (« Magnifique ! Alors tu m'as menti », « Je ne verrai rien du tout ! »). Enfin, elle est toujours à l'origine de la clôture de ce moment musical, éteignant l'enthousiasme de sa fille en conduisant l'échange à un mouvement cadentiel. La seconde occurrence de c, un demi-ton au-dessus de la première, est organisée harmoniquement de la même façon, à l'exception de sa conclusion. Celle-ci mène à la scène suivante par des marches supplémentaires aboutissant à une demi-cadence (comme la plupart des scènes, qui s'arrêtent sur la dominante du ton de la scène suivante).

Les dettes

Cette conversation suit immédiatement la précédente et introduit l'une des problématiques les plus importantes du film : le rapport de Madame Emery à l'argent. D'autre part, les dialogues révèlent, plus encore que dans la scène précédente, la loquacité et la vivacité d'esprit de Geneviève ; ces caractères opposés sont mis en musique par un arrangement très dynamique, aux sections nombreuses et contrastées, illustrant l'intensité

[63] Le phénomène inverse se produit dans la scène suivante lorsque Geneviève, vaincue par les arguments de sa mère, est montrée assise sur un lit, légèrement floutée dans le cadre de la glace. L'utilisation des miroirs, nous est un outil discursif fréquemment utilisé par Demy pour signaler les rapports de pouvoir à l'œuvre dans les conversations.

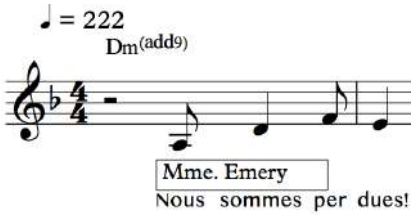
de la conversation. Le rythme du montage, très énergique également, suit de près celui des propositions musicales et des mouvements de la dramaturgie : tantôt la caméra accompagne le ou les personnages durant une phrase ou une section thématique, tantôt elle souligne l'exaltation des échanges par des coupes fréquentes – chacune étant synchrone avec le premier temps d'une mesure. L'accompagnement instrumental présente une continuité assez fluide entre les sections ; le découpage dépend ainsi principalement des mouvements du dessin mélodique.

> Note : On applique la même couleur de fond aux canevas « d » et « e » car ils sont pensés dans la continuité immédiate l'un de l'autre.

Montage vidéo 7 : séquence n°8 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (1)

Séquence n°8 – dans l'appartement de Mme Emery et Geneviève (1) – (env. 00 : 15 : 03 → 00 : 18 : 38)

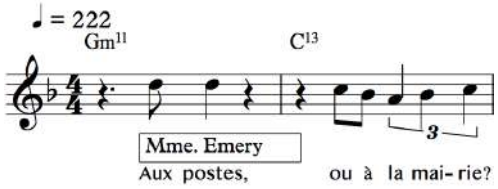
d



Exemple musical 12 : transcription du début de la première occurrence du canevas "d"

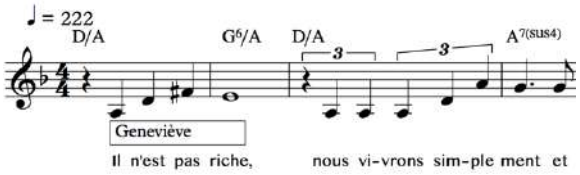
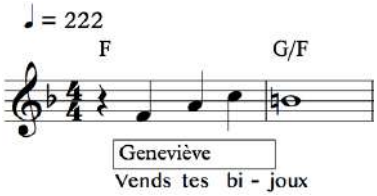
M. E : Nous sommes perdues !
G : Toujours les grands mots.
M. E : Quatre-vingt mille francs à payer avant le quinze, tu trouves ça drôle ?
G : Et si tu n'paies pas ?
M. E : On nous saisira !
G : Je travaillerai.
M. E : Quel genre de travail ?
G : N'importe quoi.

e



Exemple musical 13 : transcription du début de la première occurrence du canevas "e"

M. E : Aux postes ou à la mairie ?
G : Pourquoi pas.

	Solo de piano bebop
d	G : Tu comprends maman, si je me marie, Guy et moi nous travaillerons, nous pourrons t'aider. M. E **:** Mais ma petite fille, il n'est pas question de te marier, enlève ça tu vois bien qu'tu m'gênes !
e	D'abord, a-t-il un métier, est-ce qu'il peut te faire vivre, élever des enfants ?
f	 *Exemple musical 14 : transcription du début de la première occurrence du canevas "f"* G : Il n'est pas riche, nous vivrons simplement et nous n'aurons pas tout de suite des enfants. M. E **:** Non, mais au moins un ! Ce n'est pas lui qui paiera mes impôts, depuis hier je n'ai plus un sou en caisse !
g	 *Exemple musical 15 : transcription du début due la première occurrence du canevas "g"* G : Vends tes bijoux M. E **:** Mes bijoux ? Jamais ! *G* : À quoi te servent-ils, tu n'les regardes même pas ! M. E **:** Et si j'ai un coup dur ?
d	G : Et ce qui nous arrive, n'est-ce pas un coup dur ? M. E **:** Non, c'est impossible, si je vendais mes bijoux, j'aurais l'impression de me dépouiller, d'être toute nue. G : Et bien, trouve autre chose ! M. E **:** Autre chose, mais nous n'avons rien !
e	G : Alors, vends le magasin. M. E **:** Sotte ! De quoi vivrons-nous ? Évidemment, un bijou, ce n'est qu'un bijou *Interlude instrumental*
d'	Si je changeais de coiffure ? … Ma bague de fiançailles… Elle est affreuse ! Ce bracelet… Il est importable !... Personne n'en voudra !
d (tronqué)	G : Et ton collier ? M. E **:** Mon collier, tu crois ? C'est un crime, non jamais je ne m'en séparerai !
e	G : D'ailleurs, il est sûrement faux M. E **:** Allons donc ! Après tout, il n'est pas si joli que ça.

f	Cet après-midi, nous irons chez Monsieur Dubourg, ensuite, je passerai chez le coiffeur. *Transition avec le thème de Roland Cassard*

Tableau 12 : séquence n°8 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (2)

- Canevas « d » :

La théâtrale entrée en matière de Madame Emery (« Nous sommes perdues ! »), précédée par un point de synchronisation entre l'ouverture de la porte et une interjection de cuivres doublés par le vibraphone et la batterie, est illustrée vocalement par un court motif arpégé en *ré* mineur. Le canevas dans son ensemble est construit autour de cet élément, auquel répondent les exclamations dynamiques de l'orchestre. Pour certaines phrases plus longues, la ligne vocale fonctionne de pair avec la section rythmique – marquée par le chabada – et des instruments effectuant des contrechants – piano, flûte, cuivres. Comme dans la scène précédente, le personnage de la mère est toujours à l'origine d'une montée en registre des mélodies : ses répliques, énoncées *forte,* aboutissent fréquemment dans les aigus. Geneviève, dans ses réponses, propose des solutions avec légèreté et humour, entraînant la mélodie dans le registre medium.

- Canevas « e » :

Nous définissons cette section par son contraste mélodique avec la section précédente : « e » représente l'aboutissement dramaturgique de « d », dont le dernier intervalle de quinte ascendante souligne la véhémence des fins de réplique. Le début du canevas « e » reprend la dernière note énoncée dans « d », un *ré*4 (« **D'abord**, a-t-il un métier ? » / « **Alors** vends le magasin ») et provoque une suspension de l'énergie émotionnelle accumulée précédemment, sur le même modèle mélodique que la section « b » de la séquence précédente. Les deux premières occurrences engendrent un aplanissement de l'accompagnement orchestral, qui se caractérisait dans la section précédente par des à-coups rythmiques syncopés. Un *chabada* et une *walking bass*, entendus par intermittence dans la section d, instaurent une plus grande fluidité et accueillent le débit improvisé de phrases *bebop* à la main droite du piano et/ou au saxophone ténor. La proximité sonore des premiers mots de la section (« D'abord », « Alors », « D'ailleurs ») assure également la reconnaissance auditive de la section « e », même lorsque l'accompagnement instrumental s'homogénéise au fil du temps et que l'enchaînement entre d et e se fait moins contrasté.

- Canevas « f » :

Le premier motif énoncé au sein du canevas « d » est ici majorisé, suivant la proposition optimiste de Geneviève (« il n'est pas riche, nous vivrons simplement »). L'accompagnement instrumental des premières répliques de « f », très différent de la section « e » précédente, fait entendre un jeu de questions-réponses entre temps forts – aux flûtes –

et faibles – au vibraphone, doublé à la contrebasse et au saxophone. Comme dans la séquence précédente, Madame Emery réinvestit la proposition musicale de sa fille avec des mots péremptoires (« Ce n'est pas lui qui paiera mes impôts », « Cet après-midi, nous irons chez Monsieur Dubourg »).

- Canevas « g » :

Geneviève transpose le dessin mélodique de la section « d » en y appliquant une couleur lydienne, dont les dissonances épousent le regard critique de la jeune fille (« À quoi **te** servent-**ils** ? **Tu ne les** regardes même **pas** »).

- Canevas « d' » :

Cette variation de la première section, très virtuose, est organisée selon le procédé des « 4x4 » ou « trading 4ths »[64] – ici, par deux mesures – et fait dialoguer alternativement Madame Emery avec une trompette, un saxophone, une flûte et un trombone – ce dernier usant de la *blue note* de façon marquée. Le personnage se sert du motif arpégé initial pour deux répliques avant de s'abandonner au ton de l'improvisation, suivant des considérations contradictoires et volubiles. À partir du moment où Madame Emery se lève de table, la caméra suit ses mouvements jusqu'à la fin de la séquence, avec une seule coupe pour passer du salon à la chambre. Un effet rythmique de montage accompagne son trajet lorsqu'elle s'arrête un instant dans le couloir pour se regarder dans le miroir, au milieu d'une carrure musicale de quatre mesures. Le jeu de symétrie évoqué par le reflet trouve un écho dans l'organisation des plans, comme si le miroir permettait de basculer d'un espace à l'autre :

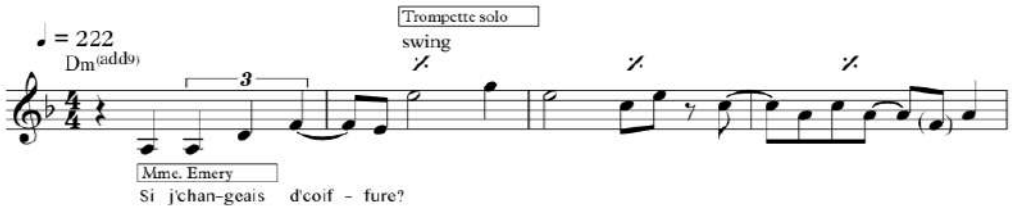
[64] Le « 4x4 » ou « Trading » (4ths, 8ths, 16ths), est un procédé d'improvisation jazz où deux solistes se passent la parole toutes les quatre, huit ou seize mesures au cours d'une section d'improvisation. Cet exercice rigoureux n'est sans doute pas confié au personnage de Madame Emery par hasard : elle est doublée par Christiane Legrand, sans doute la chanteuse jazz la plus chevronnée de l'équipe et dont son frère connait la solidité musicale.



Photogramme 15, issu des Parapluies de Cherbourg - *env. 00 : 17 : 45*



Photogramme 16, issu des Parapluies de Cherbourg - env. 00 : 17 : 46



Exemple musical 16

La fin de la séquence, où la caméra montre le reflet de Geneviève enfermé dans la profondeur de champ, révèle la victoire de Madame Emery : les perspectives musicales heureuses du mariage avec Guy ont été rapidement remplacées par la visite au joaillier. Geneviève apparaît ici nettement plus pondérée et réfléchie que sa mère, qui virevolte dans l'appartement entre élans nerveux et bavardages superficiels. Toutes les répliques de Madame Emery, ainsi que sa façon d'observer constamment son reflet dans le miroir, illustrent l'attention obsessionnelle qu'elle porte aux apparences. Le jeu des artifices sera plus explicite encore l'après-midi suivant, lorsqu'elle et sa fille paraîtront chez Dubourg vêtues de couleurs pastel, obéissant à une délicate chorégraphie en totale opposition avec l'effervescence et les couleurs violentes de la séquence précédente. Il est également intéressant d'observer qu'une certaine hiérarchie suggérée dans l'appartement – où Geneviève paraît plus mature que sa mère – est tout à fait inversée chez Dubourg : la jeune fille qui entrait et sortait librement du cadre est fixée à sa chaise, tête basse. À un duo fougueux et plein de caractère se substitue un stéréotype de féminité discrète et mesurée :



Photogramme 17, issu des Parapluies de Cherbourg – *Mère et fille à l'appartement - env. 00 : 18 : 10*



Photogramme 18, issu des Parapluies de Cherbourg – *Mère et fille chez Dubourg, le joaillier – env. 00 : 20 : 37*

L’homme providentiel

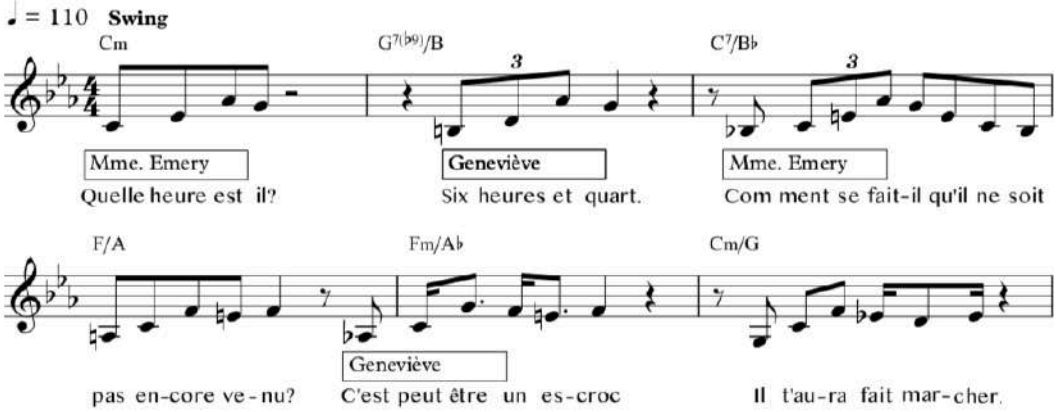


Montage vidéo 8 : séquence n°10 – dans le magasin de parapluies (3)

Note : en plus des lettres synchronisées avec l’apparition des différentes sections, cette vidéo comporte des pictogrammes « oreille »  , qui signalent l’utilisation ou la réutilisation spécifique d’une mélodie appartenant au canevas h1.

Nous proposerons, à la suite du tableau, une analyse musico-textuelle du parcours de cet élément pour mettre en lumière sa fonction dans la dramaturgie. Pour les séquences et vidéos suivantes, chaque intervention d’un élément mélodique important, sollicitant la mémoire auditive, sera signalée par le même pictogramme.

Séquence n°10 – dans le magasin de parapluies (3) – (env. 00 : 22 : 48 → 00 : 26 : 00)



Exemple musical 17 : transcription du début de la première occurrence du canevas "h1"

h1

M. E : Quelle heure est-il ?
G : Six heures et quart[65].
M. E : Comment se fait-il qu'il ne soit pas encore venu ?
G : C'est peut-être un escroc. Il t'aura fait marcher.
M. E : Tu divagues ! Mais qu'est-ce que tu as ?
G : Rien maman.
M. E : Alors, reste tranquille ! Où vas-tu ?
G : Je vais voir Guy.
M. E : Je t'interdis de revoir ce garçon ! Reste là.
G : Je ne voudrais pas, maman, te manquer de respect.
M. E : C'est encore heureux !
G : Mais j'irai !
M. E : Tu resteras là ! D'ailleurs Monsieur Cassard ne tardera pas et j'aimerais que tu assistes à cet entretien.
G : Pourquoi ?
M. E : Parce-que.
Si c'est un escroc, comme tu dis, nous nous défendrons mieux à deux.
G : Et tu t'imagines que nous serons assez futées.
M. E : Je ne sais pas, mais reste là !
G : Je ne peux pas.
M. E : Ne t'en va pas, je ne veux pas que tu sortes ! Geneviève !

Arrivée de Roland Cassard en voiture – Interlude instrumental

h2

Même grille harmonique et même accompagnement – mélodie différente
M. E : Je ne vous attendais plus !
R. C : Vous pleurez ?
M. E : Ce n'est rien, il y a des moments où je n'ai pas le courage de faire face à mes ennuis, à mes dettes.

[65] Nous l'avions souligné dans le chapitre précédent consacré à Roland Cassard, plusieurs dialogues du film *Lola* sont repris à l'identique dans *Les Parapluies*. Ici, Madame Emery et Geneviève s'échangent des répliques entendues entre Roland et sa logeuse : « Quelle heure est-il ? / « Six heures un quart ».

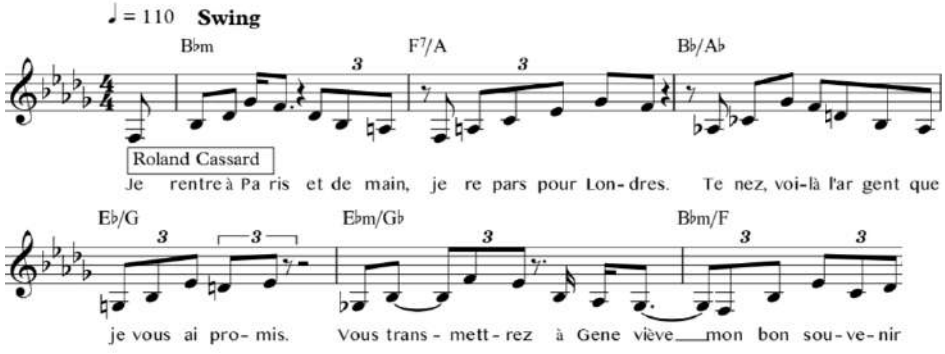
	R. C : Ne suis-je pas venu pour vous aider ? M. E : C'est trop gentil ! R. C : Je viens de voir passer Mademoiselle Geneviève, j'aurais voulu… M. E : Elle est sortie, la vie que nous menons est si triste pour une jeune fille…Ce magasin sinistre ! Je n'arrive plus à la distraire et j'ai peur de la voir sombrer dans la neurasthénie, voyez-vous, elle s'ennuie. Prendrez-vous du thé ? R. C : Volontiers. M. E : Nous venons d'avoir une scène terrible à votre sujet[66] ! R. C : À mon sujet ? M. E : Elle voulait sortir, je ne voulais pas, nous nous sommes emportées, nous vivons si seules depuis la mort de mon mari.
i	R. C : Il faudrait par exemple, je ne sais pas, l'emmener au spectacle. M. E : Peut-être !
i **j**	*Interlude instrumental*
	Voulez-vous venir dîner demain ? Geneviève serait heureuse de vous voir ! R. C : Non, c'est impossible, je dois partir ce soir.
h1	 *Exemple musical 18 : transcription du début de la seconde occurrence du canevas "h1"* Je rentre à Paris et demain, je repars pour Londres, tenez, voilà l'argent que je vous ai promis. Vous transmettrez à Geneviève mon bon souvenir, et croyez que je ne manquerai pas de vous rendre visite à mon prochain voyage.

Tableau 13 : transcription de la séquence n°10 - dans le magasin de parapluies (2)

L'essentiel de la séquence est mis en musique par le canevas « h », qui sert de fondement à deux conversations distinctes : chacune d'elles investira la mélodie d'un sentiment différent. Geneviève et Roland Cassard se succèdent dans la boutique, face à Madame Emery, dont l'immobilité s'oppose au mouvement perpétuel de son entourage. La première quitte sa mère après une dispute pour rejoindre Guy ; le second vient lui rendre visite pour lui donner l'argent promis la veille. Nous distinguerons, pour ces deux conversations, deux variations : h1 et h2. Ces différents moments musico-dramaturgiques sont ponctués d'interludes (i, j), que nous commenterons dans l'ordre chronologique.

[66] Comme dans la note précédente, nous mettons en exergue la réutilisation d'un dialogue de *Lola* entre Madame Desnoyers et Roland : « Hier soir, après votre départ elle m'a fait une scène terrible. […] si vous saviez dans quelle horrible situation je me trouve. »

- Canevas « h1 » – première partie : 

Le moment musical est organisé en carrures paires de huit mesures. Chaque début de carrure correspond à la formulation d'une nouvelle idée et accueille une phrase chantée qui fait apparaître un chromatisme descendant au second plan (*do*, *si*, *sib*, *la*, *lab*, *sol*, *fa#*). Le talent visionnaire de Geneviève, déjà observé lors de la promenade avec Guy (« Nous aurons des enfants », « ce sera une fille », « Je sais ce qu'elle me répondra : « ma petite fille, tu es folle » etc.), se manifeste encore une fois dans cette séquence (« c'est peut-être un escroc ») : nous le savons, Roland a été impliqué dans des affaires illégales par le passé. La lucidité de Geneviève fait également ses preuves lorsqu'elle signifie à sa mère leur manque de défenses face à un homme qui chercherait à les tromper (« tu t'imagines que nous serons assez futées »). Effectivement, si l'escroquerie n'aura pas lieu dans les faits – le bijou sera vendu comme convenu –, Roland n'hésite pas, pour atteindre Geneviève, à manipuler Madame Emery pour se rendre indispensable à ses yeux. Toutes ces problématiques, soulevées dans la présentation initiale de « h1 », trouveront un écho dans sa réitération. L'autre enjeu soulevé dans cette première partie de séquence est la rébellion croissante de Geneviève : comme dans les scènes précédentes, elle n'hésite pas à contredire sa mère et braver effrontément ses interdictions. Les deux répliques soulignant cette idée sont mises en musique par deux accords de neuvième diésée (« je ne voudrais pas, maman, te manquer de res**pect** » et « Gene**vième** ! » – marquant le départ précipité de la jeune fille).

- Section instrumentale :

Ce moment musical a fait l'objet d'une analyse dans le chapitre précédent (« Roland Cassard »). Nous y avions rapproché l'esthétique orchestrale convoquée à la figure du gangster et révélé la proximité de mise en scène entre cette séquence et celle du film *Lola*, située chez le trafiquant de diamants Valentin. Après les deux sections thématiques suivantes, nous considérerons une variation chantée à travers la section « i » qui éclairera un nouvel élément de la personnalité de Roland.

- Canevas « h2 » :

L'entrée de Roland dans la boutique vient couper court au fracassant interlude qui illustre son arrivée et nous replonge dans une ambiance feutrée, réinstallant la section précédente. Nous y reconnaissons d'abord l'accompagnement musical « h1 », au-dessus duquel Madame Emery, bouleversée par la dispute, ne peut se contenir et dévie de la ligne mélodique précédemment admise. En pleurant, elle se laisse aller à la confidence, non sans romancer un peu la situation pour attirer l'attention de Roland. Elle prétend ainsi que Geneviève souffre de solitude, et, plus exagéré encore, que la dispute aurait eu Roland pour sujet. Si l'affirmation n'est pas complètement fausse, elle omet le motif du départ de sa fille,

qui a déclenché l'emportement final. On peut supposer que Madame Emery souhaite renvoyer à son interlocuteur une image de mère plus jeune qu'elle ne l'est réellement en taisant la vie amoureuse de sa fille Geneviève. En infantilisant sa fille, elle conduit Roland à compatir à ses inquiétudes et lui répondre sur le ton du conseil, comme le ferait un ami, voire un prétendant. Roland sait qu'il a tout intérêt à se prêter au jeu : pour être agréable à Madame Emery, il suit un moment son désordre mélodique avant de proposer une section personnelle tout à fait différente, qui fait pendant à l'illustration musicale de son entrée en scène dans la rue.

- Canevas « i » + interlude (mélodie de « i » + accompagnement introductif de la section suivante) + canevas « j » :

L'intégration au discours musical d'interjections de cuivres syncopées rappelle la section instrumentale qui précédait h2 et met en avant l'aspect à la fois éclatant et potentiellement agressif de Roland. La réplique qui l'accompagne (« Il faudrait par exemple, je ne sais pas, l'emmener au spectacle ») révèle, au-delà du bavardage, l'aspect paternaliste de son discours et l'idée erronée qu'il se fait de Geneviève. Tout comme il soulignera plus tard la ressemblance qu'il lui trouve avec une « vierge à l'enfant », Roland, encouragé par l'emphase de Madame Emery, parle d'elle comme d'une petite fille. La mélodie qu'il propose s'intègre ensuite à l'interlude instrumental débutant le canevas « j », tandis que Madame Emery est rappelée à ses obligations commerçantes. Ici intervient l'une des rares ellipses temporelles du film en cours de séquence : la cloche de la boutique sonne, contraignant Madame Emery à abandonner Roland un instant. Après une coupe, on retrouve la commerçante à la porte, raccompagnant la cliente à l'imperméable noir sans que la continuité musicale n'en ait été affectée. Madame Emery propose un nouvel élément mélodique à l'aspect improvisé avant que Roland ne reprenne la mélodie initiée dans le canevas « i » pour lui répondre.

- Section « h1 » – seconde partie : 

Cette réitération du premier canevas témoigne à la fois de l'apaisement retrouvé et de l'appropriation, par Roland, du discours premièrement énoncé par le duo mère-fille. La mise en regard de certaines phrases chantées sur une même mélodie et une même grille harmonique (se référer au tableau pour la partition) montre une évolution des idées en filigrane, sur fond d'enjeux financiers :

M. E : Comment se fait-il qu'il ne soit pas encore venu ? *G* : **C'est peut-être un escroc, il t'aura fait marcher**.	*G* : **Et tu t'imagines que nous serons assez futées !** *M. E* : Je ne sais pas, mais reste là !	*R* : **Tenez, voilà l'argent que je vous ai promis. Vous transmettrez à Geneviève mon bon souvenir.**

Les enjeux soulevés dans les deux premières colonnes trouvent une forme de résolution dans la troisième. Madame Emery noue avec Roland une transaction dont elle ne comprend pas encore la nature. La suspicion que la jeune fille avait formulée au début de la séquence se réalise lorsque Roland, versant l'argent à Madame Emery, lui indique à demi-mot comment rembourser sa dette (« vous transmettrez à Geneviève mon bon souvenir »). Madame Emery se laisse manifestement aveugler par son attirance – en témoignent son sourire ravi et la fin du dernier plan où elle regarde, fascinée, la Mercedes s'éloigner à travers la vitrine.



Photogramme 19, issu des Parapluies de Cherbourg – *env 00 : 25 : 40*



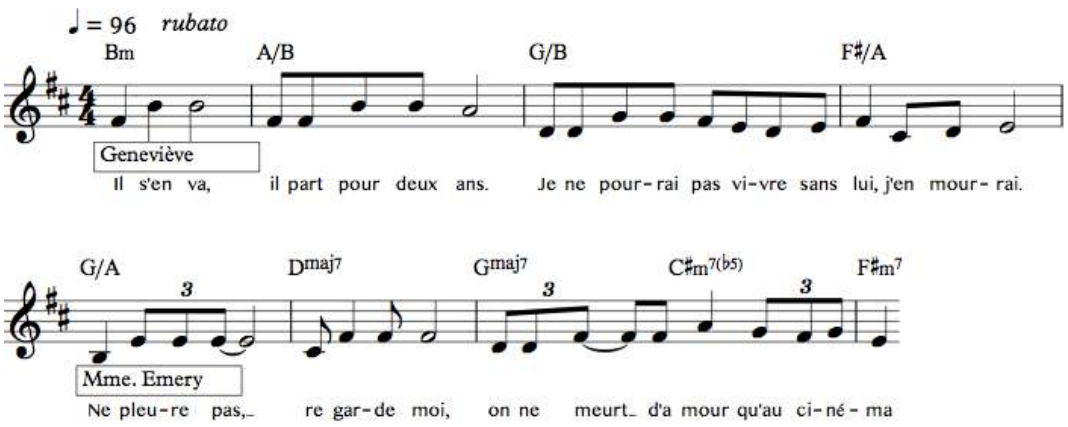
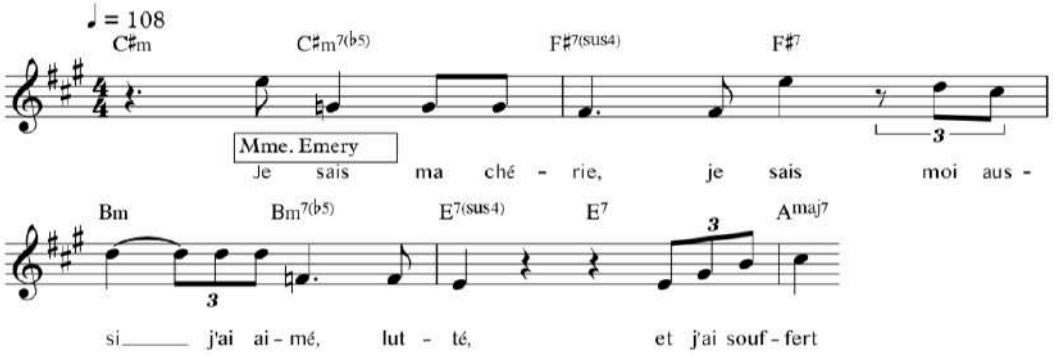
Photogramme 20, issu des Parapluies de Cherbourg – *env. 00 : 26 : 00*

I.2. Mère et fille face à l'absence

Le projet de Madame Emery

Montage vidéo 9 : séquence n°13 – dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (2)

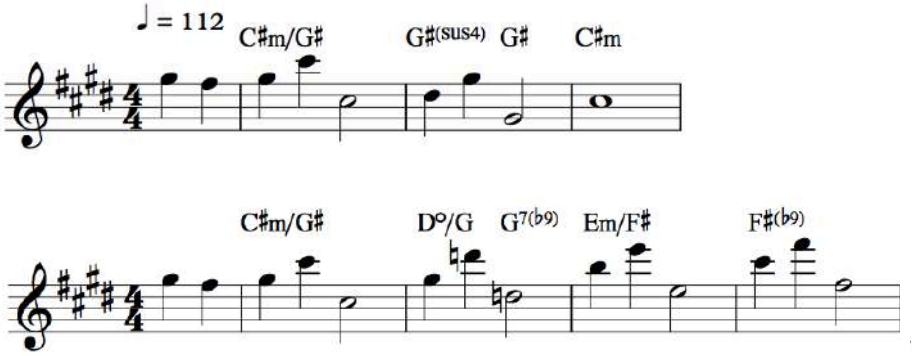
***Séquence n°13* – dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (2)**	
THÈME DE LA SÉPARATION	M. E : Où étais-tu ? G : Avec Guy ? M. E : Qu'as-tu fait ? G : Maman !

k	 *Exemple musical 19 : transcription du début de la première occurrence du canevas "k"* Il s'en va, il part pour deux ans, je ne pourrai pas vivre sans lui, j'en mourrai. M. E : Ne pleure pas, regarde-moi, on ne meurt d'amour qu'au cinéma ! G : C'est trop cruel ! M. E : La séparation est cruelle, en effet. Mais le temps arrange bien des choses. Tu parles de l'amour, mais que sais-tu de l'amour ? Es-tu bien sûre de tes sentiments ? G : Mais enfin, maman, tu ne vois pas combien je suis malheureuse ?
THÈME DE MADAME EMERY (B)	 *Exemple musical 20 : transcription du début d'une occurrence du thème de Madame Emery* M. E : Je sais, ma chérie, je sais, moi aussi j'ai aimé, lutté, et j'ai souffert, tu devrais m'écouter. G : Mais je t'écoute. M. E : N'est-il pas préférable d'attendre et dans deux ans, tu auras peut-être oublié Guy tout à fait.
k	G : Non, jamais je ne l'oublierai. M. E : Si tu l'aimes encore à son retour, tu verras. Il faut me croire, il faut te calmer et ne plus penser à cette histoire. As-tu dîné ? G : Oui, maman. M. E : Mange un fruit… Il faut te distraire, sortir, vivre un peu en somme, ce n'est pas difficile ! Tu es jeune, jolie, spirituelle, tu trouveras des amis de ton âge, ou bien d'autres. Monsieur Cassard est venu ce soir, il a d'ailleurs regretté ton absence, et bien vois-tu, je suis certaine qu'il pourrait te conseiller !
	G : Je n'ai que faire, figure-toi, de ses conseils.

THÈME DE MADAME EMERY (B)	M. E : Tu as tort, il représente pour moi le genre d'homme… G : Fiche-moi la paix avec ce type ! M. E : Tu as une pauvre figure ! G : Laisse-moi, maman. M. E : Embrasse-moi, au moins, aie confiance, tu verras.

Tableau 14 : transcription de la séquence n°13 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (2)

La séquence étudiée intervient immédiatement après la scène d'amour – suggérée – qu'a encouragée l'annonce de la séparation de Geneviève et Guy. La jeune fille impertinente qui avait quitté sa mère après une dispute vient à présent s'effondrer sur ses genoux, pétrie de désespoir. Le thème musical de la séparation, d'habitude réservé à l'intimité des jeunes gens, déborde ici sur quelques répliques. Tandis que Geneviève s'abandonne à un sanglot, le dernier motif mélodique s'abîme dans des déclinaisons défigurées, aux couleurs rugueuses, avant de s'interrompre sur une harmonie suspensive qui prépare la section suivante. Voici une illustration sur partition de la résolution harmonique habituelle, confrontée à celle qu'opère Michel Legrand ici :



Exemple musical 21 : confrontation de la résolution cadentielle habituelle du refrain du thème de la séparation, à la résolution opérée à env. 00 : 32 : 27

Madame Emery ne fait pas preuve de la même compassion rassurante qu'aura la mère de Violette dans *Une chambre en ville*[67], lorsque la jeune fille vient d'être quittée par son amant ; au contraire, brièvement désarçonnée par la vue d'une Geneviève malheureuse, Madame Emery semble immédiatement voir l'avantage personnel à tirer de la situation : le départ de Guy lui donne une opportunité de voir sa fille revenir sous son aile fédératrice. La figure de Roland Cassard est à présent clairement envisagée comme la pièce manquante de la famille, porteuse de promesses d'avenir. Il est permis de croire que Madame Emery, à ce moment, n'ambitionne pas de lier Roland à Geneviève mais plutôt de développer elle-même une relation approfondie avec le jeune homme, qui serait alors pour sa fille une sorte de figure

[67] Jacques DEMY, *Une chambre en ville* [long-métrage], Progefi - TF1 Films Production, France, 92 minutes.

paternelle bienveillante. Anne Vernon, l'interprète de Madame Emery confirme elle-même cette hypothèse dans un entretien[68].

- Section « k » :

Ce nouvel élément épuré et nostalgique fait écho à deux autres moments musicaux : par son dessin mélodique, il rappelle le canevas « c », où Geneviève mentionnait Guy pour la première fois auprès de sa mère (« c'est un jeune homme que j'ai rencontré »). Il évoque également, par son arrangement instrumental, la variation claudicante du thème de la séparation entendue lorsque Guy, de retour du front, arpente seul la ville avec sa blessure au genou[69]. Le canevas « k » représente musicalement un couloir entre le passé heureux et l'avenir désenchanté, témoignant de la profondeur du caractère de Geneviève et de sa nature prophétique. En une seule journée, la feuille de réquisition est arrivée, Madame Emery a tissé des liens avec Roland et Geneviève vient de voir se briser son rêve le plus cher. La profondeur et la sincérité des sentiments de la jeune fille sont exprimées par une mélodie simple, harmonisée par une pédale de *si* lancinante, figurant l'accablement, renforcée par un mouvement de pompe à la basse et une formule arpégée au célesta. Geneviève se trouve dans un état de détresse et de fragilité extrêmes, dont Madame Emery profite pour entamer le « travail de sape » dont parle Jean-Pierre Berthomé[70]. Ses réponses à Geneviève sont un alignement de platitudes qui paraissent presque ridicules face à la détresse de la jeune fille (« Es-tu bien sûre de tes sentiments ? », « Il faut te calmer et ne plus penser à cette histoire », etc.). La section thématique se développe sur quatre occurrences et chaque tentative de découragement est accompagnée par une amplification de l'effectif orchestral. Comme dans la séquence précédente, l'élément thématique initial introduit par Geneviève, porteur d'un sens particulier – ici, le désespoir amoureux –, est réinvesti par sa mère qui cherche à dominer la situation : ainsi cette dernière gagne-t-elle régulièrement du terrain sur le canevas mélodique de la réplique initiale, se l'appropriant tout à fait à deux reprises :

G : Il s'en va,
il part pour deux ans,
je ne pourrai pas
vivre sans lui,
j'en mourrai.

M. E : Mais le temps
arrange bien les choses.
Tu parles de l'amour
mais que sais-tu
de l'amour ?

G : Non, jamais
je ne l'oublierai.
M. E : Si tu l'aimes
encore à son retour,
tu verras.

M. E : Tu es jeune,
jolie, spirituelle,
tu trouveras des
amis de ton âge,
ou bien d'autres.

[68] Interview de la comédienne Anne VERNON dans le dossier de presse « 20th century fox informations », vendredi 4 octobre 1963, entretien mené par Lorène DELANNAY, consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française.

[69] Voir à ce sujet la seconde partie du chapitre 4 : « Guy et Geneviève », *infra*.

[70] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg, op. cit.*, p. 93.

Alors qu'elle signifiait la veille à Geneviève qu'elle n'était pas « la merveille des merveilles » et qu'elle lui interdisait de sortir, Madame Emery est plus prompte à la complimenter et l'inviter à s'amuser lorsqu'il s'agit d'éloigner ses pensées de Guy. À la troisième occurrence, Geneviève tente de résister aux arguments de sa mère, énonçant de nouveau le canevas « k » (« non, jamais je ne l'oublierai ») à la tierce du dessus, en *sib* mineur, par glissement de notes communes, comme pour conjurer la suggestion absurde que lui fait Madame Emery. Les spectateurs sont encouragés à se trouver en totale empathie avec Geneviève et à ne pas douter de sa sincérité : le regard-caméra de Catherine Deneuve, au visage rougi par les pleurs, fait presque oublier la fiction et renvoie à une détresse universelle[71]. À chaque occurrence de « k », on observe un moment de bascule dans la réponse de Madame Emery, qui impose un éclairage majeur (D^{Maj7}) après un mouvement cadentiel ii-V. Selon le procédé décrit précédemment, le discours évolue par étapes jusqu'à se fixer sur le personnage de Roland Cassard (voir le dessin mélodique à partir de la seconde ligne de portées, dans le tableau) :

Ne pleure pas, regarde-moi.	Il faut me croire, il faut te calmer.	Es-tu bien sûre de tes sentiments ?	Monsieur Cassard est venu ce soir.

- Les inserts issus du thème de Mme Emery :

Ces moments musicaux se différencient des autres par leur identification à un thème-personnage. Il s'agit de la deuxième occurrence, tronquée, du thème de Madame Emery[72], dont le parcours narratif s'étend sur toute la partie centrale du film, décrivant ses préoccupations, ses aspirations et son rôle dans l'orientation du destin de Geneviève. Le thème est étroitement lié à celui de Roland Cassard : leurs occurrences principales se situent et se croisent dans les deux mêmes scènes : chez Dubourg et au dîner des rois. Les deux sections concernées exploitent essentiellement la seconde partie du thème ; l'impact mémoriel des canevas mélodiques du thème de Madame Emery sera analysé en détail dans la seconde partie de ce chapitre.

Ignorant la proposition thématique désespérée de Geneviève, qui vient de vivre un moment de déchirement absolu, Madame Emery apporte une réponse à la première personne, évoquant sa propre vie, ses déceptions et sa vision de l'avenir. Par ailleurs, ses répliques révèlent la frustration et la solitude dont elle souffre ; galvanisée par la récente visite du diamantaire au magasin, elle échafaude le projet d'une reconstitution de sa famille avec un homme idéal qui l'épaulerait et l'élèverait socialement en même temps qu'il l'aiderait à

[71] Il est intéressant de noter que, lors du tournage du film en 1963, la frontière entre réalité et fiction est plutôt mince pour Catherine Deneuve, que la relation avec Roger Vadim a mené, au même âge que Geneviève, à une exaltation comparable à celle du personnage. Face à la désapprobation de ses parents, elle fait une tentative de suicide à l'idée de ne pas pouvoir vivre avec le réalisateur. Sans doute son expérience récente a aidé Catherine Deneuve à donner tant d'authenticité au chagrin de Geneviève. Cf. Alexandre FACHE, *Catherine Deneuve, une biographie*, Presses de la Cité, Paris, novembre 2004.

[72] Voir à ce propos la seconde partie du présent chapitre en *infra*.

canaliser les élans rebelles de sa fille. Elle utilise par exemple la même mélodie pour ces deux répliques :

Je sais ma chérie, je sais, moi aussi,
j'ai aimé,
lutté, et j'ai souffert

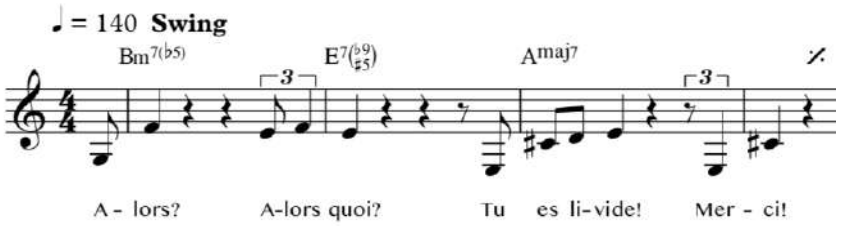
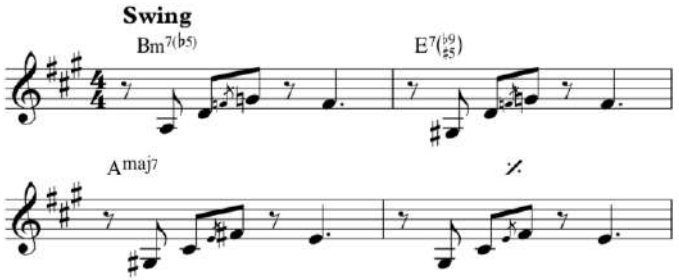
Tu as tort,
il représente pour moi le genre d'homme…

L'annonce de la grossesse

Deux mois après le déchirant adieu à la gare, cette séquence s'illustre par la diversité des propositions dans l'arrangement instrumental, plein de contrastes, qui s'accorde à l'atmosphère de discorde grandissante entre Geneviève et sa mère. Après un intertitre encadré par deux fondus au noir signalant la seconde partie du film – « L'absence » –, Demy dévoile, en contraste radical avec le tourbillon émotionnel des adieux, une scène de la vie quotidienne. Madame Emery, à qui l'empathie faisait déjà défaut dans la précédente séquence de l'appartement, semble dans le déni total de la souffrance de Geneviève qui attend désespérément des nouvelles de Guy. Sur une musique enjouée, elle ne cesse de faire les louanges de Roland Cassard à qui elle porte un intérêt croissant, balayant d'un revers de parapluie les manifestations de malaise de Geneviève. Les humeurs contraires de la mère et de la fille se voient assigner un effectif et un débit particuliers, qui ne durent souvent que le temps d'une phrase ; l'orchestre gonfle et dégonfle sans cesse, assorti de procédés d'arrangement et de tempi figurant tantôt l'animation, tantôt l'assagissement, au gré des répliques. Legrand et Demy s'assurent dans cette séquence d'une proximité très intense entre la voix et l'arrangement instrumental : l'orchestre suit la prosodie, les inflexions vocales et se tient au plus près des émotions exprimées. Comme pour les deux séquences du garage d'Aubin, c'est l'accompagnement instrumental – ici, la clarinette – qui lance le motif principal et que reprendront ensuite les personnages. Cependant, là où les répliques chantées du garage reprenaient souvent note à note les répliques instrumentales, Geneviève et Madame Emery n'utiliseront que ponctuellement le motif principal à la voix, le compositeur le réservant majoritairement à l'accompagnement. Parce-que l'arrangement musical est particulièrement varié et complexe, on décrira exceptionnellement les éléments d'instrumentation et de tempo directement en regard du texte, avant l'analyse musico-dramaturgique de chaque section.



Montage vidéo 10 : séquence n°16 – dans le magasin de parapluies (4)

***Séquence n°16* – dans le magasin de parapluies (4)**		
l	 *Exemple musical 22 : transcription du début de la première occurrence du canevas "l"* M. E : Alors ? G : Alors quoi ? M. E : Tu es livide. G : Merci ! M. E : Que t'a dit le médecin ? G : Trois fois rien, qu'il me fallait du repos. M. E : Tu n'avais pas besoin de voir un médecin pour ça. **Je te l'aurais bien dit moi-même !** Quoi d'autre ? G : Il m'a ordonné des potions, des calmants, des remontants, des trucs… M. E : Des trucs ? **Cela ne doit pas être bien grave !**	• Sons internes des pas de Mme Emery en introduction puis • Entrée de l'accompagnement externe. Petite formation jazz – clarinette, piano, contrebasse, vibraphone, batterie – interventions ponctuelles des cordes. • Motif initial de la clarinette en ostinato, doublé au vibraphone, accompagnant toute la section [l] et réitéré/transposé au chant à trois reprises au cours de la séquence (phrases indiquées en gras) :  *Exemple musical 23 : transcription du motif de la clarinette et du vibraphone accompagnant le canevas "l"* • Synchronisation de la sonnette du magasin sur le premier temps d'une mesure. • *Voicings* de piano sur les 1ers temps de la mesure, idem pour la contrebasse (+ anacrouse systématique précédant le premier temps, à la croche), chabada léger aux balais sur la caisse claire + *backbeat* à la cymbale charleston
l'	Vois-tu Geneviève, si le magasin marchait mieux, je serais la plus heureuse des femmes !...	Idem en *double time* + chabada à la cymbale ride + *walking bass* + nuance plus forte
l	Il fait un froid de chien !	*half time* (débit initial) + contrebasse à la mesure + nuance plus basse
l'	Tu ne sais pas qui j'ai rencontré en ville, devine ! Tu ne devines pas ? Roland Cassard ! Tu ne dis rien ?	• Nouveau tempo + rapide que pour la section [l'] précédente (160 à la noire environ) + nuance plus forte • Retrait de la clarinette et du vibraphone, entrée de la section de cordes en *voicings* aigus ; chabada à la cymbale ride + contrebasse sur les 1e et 3e temps + piano.
l	G : **Qu'est-ce que tu veux que je te dise ?**	Idem que sections « l » précédentes + doublure rythmique de la voix à la cymbale ride au lieu du duo clarinette-vibraphone.

l + L(1)	M. E : C'est fou ce qu'il est sympathique, nous avons parlé plus d'une heure ce matin. Il rentrait des États-Unis, quel type ! Il m'a raconté cent mille choses, je l'ai invité à dîner.	Retour du motif clarinette-vibraphone + walking bass + chabada à la cymbale ride + entrée discrète de la section cuivres en *voicings* à la ronde.
l	*Le facteur* : Bonjour ! M. E : Bonsoir.	Idem que première section « l »
l'' + L(2)	M. E : Qu'est-ce que tu as Geneviève ? G : Rien, je suis fatiguée. M. E : Ce n'est pas une raison pour faire cette tête, tu es lasse, soit, mais tu n'es pas mourante ! G : Ce n'est pas la lassitude qui m'attriste mais le silence, Guy est parti depuis deux mois déjà, il ne m'a écrit qu'une fois. M. E : Tu ne vas pas recommencer ! G : Si je savais où il se trouve, je pourrais lui écrire. On l'a envoyé j'en suis sûre dans un endroit dangereux où il risque sa vie. M. E : C'est beaucoup plus simple G : Plus simple que quoi ? M. E : Il t'a oubliée ! G : Tu dis n'importe-quoi ! M. E : Il ne pense plus à toi ou bien il t'écrirait, on peut toujours écrire, aussi loin que l'on soit !	• *rubato* mesures 1-2 et 5-6 + *A tempo* mes 3-4 et 7-8 (débit donné par un chabada discret aux balais + contrebasse sur les 1er et 3e temps) • Section de cuivres *big band* + cordes (avec violoncelle solo). • L'écriture de cuivres est calquée sur l'inflexion de la première réplique de Madame Emery : « Qu'est-ce que tu as, Geneviève ? » • Installation d'une pompe à la basse. • Augmentation de l'effectif avec des cordes aigues et des *voicings* de cuivres + contrebasse sur les 1er et 3e temps. Rretrait de la batterie • Atmosphère plus lyrique. • L'écriture de cuivres commente et renforce le discours de Geneviève. • À partir de « C'est beaucoup plus simple », retour d'une pensée plus rythmique avec le chabada aux balais. • Tourbillonnements de cordes (gammes, fusées), écriture arpégée de cuivres : figuralisme de l'évanouissement.

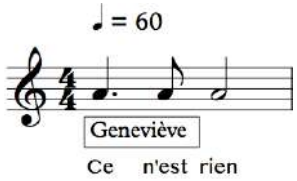
m	 *Exemple musical 24 : transcription du début de la première occurrence du canevas "m"* *Geneviève s'évanouit puis reprend connaissance* G : Ce n'est rien, j'ai eu si peur, j'ai vu Guy tout à coup, riant avec une autre. *Elles passent dans l'arrière-boutique* M. E : Assieds-toi, je vais fermer le magasin…Tu me caches quelque chose ? G : Mais non. M. E : C'est grave, n'est-ce pas ? G : Je suis enceinte maman. M. E : C'est épouvantable ! Enceinte, de Guy ? Comment est-ce possible ? G : Rassure-toi, comme tout le monde. M. E : Oh, ne plaisante pas, c'est grave, qu'allons-nous faire ? G : Comment quoi faire ? M. E : De cet enfant ! G : Mais l'élever ! M. E : Et qu'allons-nous dire ? G : Dire quoi, à qui ? M. E : Je ne sais pas, aux voisins, aux amis. G : Nous n'avons pas d'amis, quant aux voisins, tu ne leur dis jamais rien ! M. E : Ah !	Orchestre symphonique complet (cordes – dont contrebasse en *pizzicato* –, cuivres, bois, harpe, glockenspiel) → une orchestration et un arrangements beaucoup plus lyriques, au potentiel dramatique, remplacent définitivement l'esthétique jazz. • Batteries de croches lourées à la section de cordes. • Couleur pathétique du cor, harmonisé à quatre voix. • Marches de quartes. • Richesse des couleurs harmoniques : *voice leading* aux cors avec neuvièmes bémolisées, retards 5-4.
L(3)	M. E : Et Roland Cassard vient dîner ce soir ! Il va falloir le recevoir, il va falloir faire bonne figure avec la mine que tu as, enceinte. G : Tu n'as pas besoin de lui dire ;	• Section de cordes plus animée (formules arpégées), augmentation du tempo.
m	M. E : Tais-toi ! Je ne peux pas y penser sans frémir. Monte à l'appartement, repose-toi. G : Je me sens très bien. M. E : N'insiste pas, obéis-moi. Je préparerai moi-même le dîner, ne t'inquiète pas.	• L'écriture de cordes est calquée, à l'unisson, sur les mots « Je ne peux pas ». Les batteries de croches sont momentanément remplacées par des contrechants lyriques jusqu'à « repose-toi » (La voix du cor qui s'était aussi arrêtée jusqu'ici reprend pour la conclusion.) • Son interne de craquement du bois lorsque Geneviève s'assoit sur la chaise. • Conclusion sur un accord dissonant (CmM7/B)

Tableau 15 : séquence n°16 - dans le magasin de parapluies (3)

- Canevas « l » :

Contrairement aux canevas étudiés précédemment, celui-ci n'a pas de mélodie fixe, à l'exception de trois rappels du motif initial de la clarinette (« Je te l'aurais bien dit moi-même », « cela ne doit pas être bien grave ») et d'un court segment de sixte mineure (sur les interrogations « Alors ? » et « Quoi d'autre ? »). L'établissement de la nomenclature dépend donc essentiellement de la trame instrumentale et de la grille harmonique. Il est intéressant de constater que Legrand invoque le même vocabulaire et le même type d'orchestration pour illustrer certains moments de la vie quotidienne : on constate par exemple l'emploi d'un langage similaire dans la première scène chez Tante Élise[73]. Les deux éléments narratifs sont orchestrés pour un quintet ou sextet, composé du piano et/ou de la guitare, de la contrebasse, de la batterie et d'un ou plusieurs instruments solistes – saxophones, trompette, parfois doublés au vibraphone ou au piano. Dans les deux cas, l'effectif est augmenté en cours de route des cordes et des cuivres, qui épaississent la matière orchestrale, conjointement à l'évolution du discours. Enfin, sur le plan de l'arrangement, la rythmique swinguée et la prédominance des progressions harmoniques ii-V-I sont autant d'ingrédients communs déclinés par le compositeur pour illustrer la dramaturgie. Cependant, si les deux séquences se ressemblent sur le plan musical, on sent sourdre, dans celle de la boutique, un potentiel explosif sous le vernis de l'ordinaire. L'enjeu dramaturgique n'est pas tout de suite perceptible lorsque la caméra accompagne Madame Emery jusqu'à la boutique : on pourrait s'attendre à un moment calme, qui soulagerait les esprits après la charge émotionnelle infligée par la séparation du couple. C'est en entendant la sécheresse des réponses de Geneviève et les tentatives toujours infructueuses de sa mère d'entraîner la conversation musicale dans le tourbillon de son enthousiasme que l'on commence à sentir la tension. L'arrangement et les tempi sont, dans cette séquence, le reflet de la réalité vécue par chaque personnage : dans le présent canevas, les deux femmes ne s'engagent pas trop encore sur le terrain miné des émotions, se limitant au compte-rendu de la visite chez le médecin, à la température et au courrier.

- Canevas « l' » :

La commerçante formule des projets d'avenir avec un individualisme décomplexé, évoquant un meilleur chiffre d'affaires et, en filigrane, sa relation avec Roland Cassard ; il paraît ici évident que l'espoir d'être aimée par un homme rend Madame Emery quelque peu aveugle à la détresse de Geneviève. Comme le canevas précédent, celui-ci voit sa mélodie changer sans cesse de contours. Les répliques de Madame Emery, rapides et articulées, sont soulignées par une augmentation du tempo et de la nuance, un épaississement de l'orchestre et l'introduction de moteurs rythmiques dynamisants - chabada à la cymbale ride, *walking bass*.

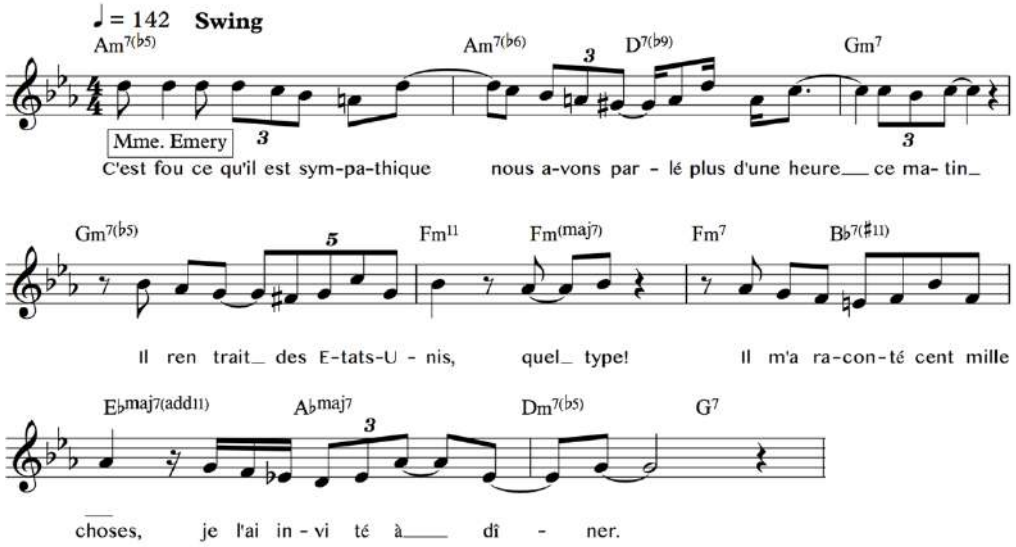
[73] Voir à ce propos le chapitre 3 : « Guy », *infra*.

- Canevas « L (1) » : 

Nous distinguons cette section par une lettre majuscule, pour trois raisons :

- Elle est la seule, dans cette séquence, à présenter un canevas mélodico-rythmique fixe, qui dure le temps d'une phrase complète – huit mesures.
- Il s'agit du seul canevas mélodico-rythmique, à l'exception de ceux issus des thèmes-personnages, à revenir plusieurs fois au cours du film : dans la présente séquence, dans la suivante – le dîner – et enfin, dans la dernière conversation entre Geneviève et Madame Emery au magasin. Les implications dramaturgiques de ce moment musical, liées à Roland Cassard, sont prolongées au-delà de la présente séquence et nous renseigneront sur l'évolution de la situation.
- La mélodie et la grille harmonique restent fixes mais l'arrangement instrumental varie au fil des occurrences : on se trouve dans la situation inverse du canevas « I », où seuls l'arrangement et l'harmonie permettaient de reconnaître la section.

Voici, pour référence, la transcription de sa première occurrence :



Exemple musical 25 : transcription de la première occurrence du canevas "L(1)", à env. 00 : 41 : 10

Cette première apparition de « L » représente le pic de l'enthousiasme de Madame Emery qui, malgré l'indifférence manifeste de Geneviève, fait le récit enfiévré de sa dernière rencontre avec Roland. Une version antérieure de scénario prévoyait le dialogue suivant, beaucoup plus explicite :

> Mme EMERY : « C'est fou ce qu'il est sympathique. Nous avons parlé plus d'une heure ce matin. Il rentrait des États-Unis. Il m'a raconté cent mille choses. Quel type !
> GENEVIÈVE : Épouse-le, s'il te plaît.
> Mme EMERY : Tu es folle.
> GENEVIÈVE : Tu en parles comme si tu en étais amoureuse[74].

[74] Scénario consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote CJ 1120 B 149.

Sur le plan de l'arrangement et du parcours harmonique, le compositeur fait se succéder des marches de quartes soutenues par une rythmique dynamique, enrichie pour l'occasion de nappes de cuivres et du retour du motif initial de clarinette (canevas « l ») doublé au vibraphone. Durant toute cette première partie de séquence, l'œil suit les mouvements de Madame Emery, dont l'humeur et le discours prennent tout l'espace, physique et sonore. C'est à partir de la section suivante, où Geneviève exprime enfin le fond de sa pensée, que la caméra se concentre sur elle, en empathie avec son angoisse.

- Canevas « l'' » en alternance avec « L » :

    - Canevas « l'' » (1e partie, de « Qu'est-ce que tu as Geneviève » jusqu'à « tu n'es pas mourante ») :

On considère ici l'arrangement instrumental uniquement, l'essentiel de la conversation étant chanté sur un ton improvisé. Seul le canevas mélodique L, analysé séparément, instaure un élément de structuration mélodique. Geneviève, qui attendait le passage du facteur depuis le début de la journée, se laisse aller à un moment de découragement lorsqu'elle constate l'absence de nouvelles de Guy. À la déception et au poids du secret caché à sa mère s'ajoute la terrible angoisse de se savoir enceinte alors que Guy ne reviendra peut-être pas. Cette accumulation d'émotions pénibles se traduit par l'introduction du timbre sourd des cuivres et l'effacement de la formation jazz au profit des cordes, qui soulignent la détresse de la jeune fille.



- Section L (2) (de « Ce n'est pas la lassitude » à « Tu ne vas pas recommencer ») :

Geneviève, comme pour appeler sa mère à la décence, reprend à son compte le canevas mélodique inventé pour faire des louanges de Roland. La phrase mélodique et sa grille s'intègrent à l'arrangement instrumental de « l'' », plus lyrique, déjà entamé quelques phrases plus tôt et dont l'assise rythmique n'est plus donnée par la batterie et la contrebasse mais par des tenues de cordes. Le contraste criant entre les préoccupations de Madame Emery et le drame vécu par Geneviève est exprimé par une symétrie parfaite des idées dans le rythme de la versification. Au retour de Roland s'oppose le départ de Guy ; à la place nouvelle que le diamantaire prend dans les conversations s'oppose l'insupportable attente d'une lettre.

M. E : C'est fou ce
qu'il est sympathique, **nous**
avons parlé plus d'une heure ce matin.
Il rentrait des États-Unis, quel type !
Il m'a raconté cent mille choses,
je l'ai invité à dîner.

G : Ce n'est
pas la lassitude
qui m'attriste, **mais le silence.**
Guy est parti depuis deux mois déjà.
Il ne m'a écrit qu'une fois.
M. E : Tu ne vas pas recommencer !

- Canevas « l'' » (2e partie, de « Si je savais où il se trouve » à « aussi loin que l'on soit ») + motif de l'incipit de L :

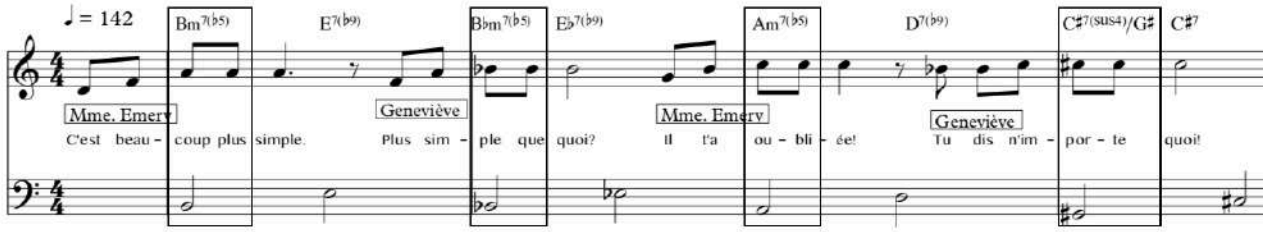
Avant le climax de la dispute, une neuvième augmentée particulièrement expressive, dont une réponse éclatante de cuivres prolonge la couleur angoissée, est entendue à la mélodie, sur le mot « sûre » de la réplique « on l'a envoyé j'en suis sûre dans un endroit dangereux » ($G^{7\#9}$). La section rythmique jazz, associée jusqu'alors à l'enthousiasme de Madame Emery, est reléguée à l'arrière-plan mais s'autorise quelques saillies à chacune des réponses qu'elle fait à Geneviève. Au sommet de sa cruauté, Madame Emery, dont la bonne humeur est troublée par les lamentations de Geneviève, va jusqu'à nier la violence de la guerre, essayant de faire croire à sa fille que Guy s'amuse avec une autre femme. Jacques Demy avait écrit une première version de ce dialogue, plus rude encore :

> « Je vois ça d'ici. Tous les militaires sont les mêmes. Une fille passe, et vogue la galère, on jette son képi par-dessus les moulins[75] »

Cet échange de répliques est souligné par un montage au rythme inhabituel : les coupes ne correspondent pas, comme de coutume, aux pulsations isochrones mais s'insèrent entre les temps de façon désordonnée. L'harmonisation consiste en la transposition par demi-tons descendants d'une progression ii-V à partir de *si* demi-diminué. À la basse, un mouvement chromatique contraire – descendant – s'adosse à celui précédemment décrit, favorisant l'âpreté des couleurs. D'ailleurs, l'altération de tous les accords ainsi que l'emploi des chromatismes symétriques sont des outils fréquemment utilisés par Legrand pour mettre en musique les moments d'extrême tension[76].

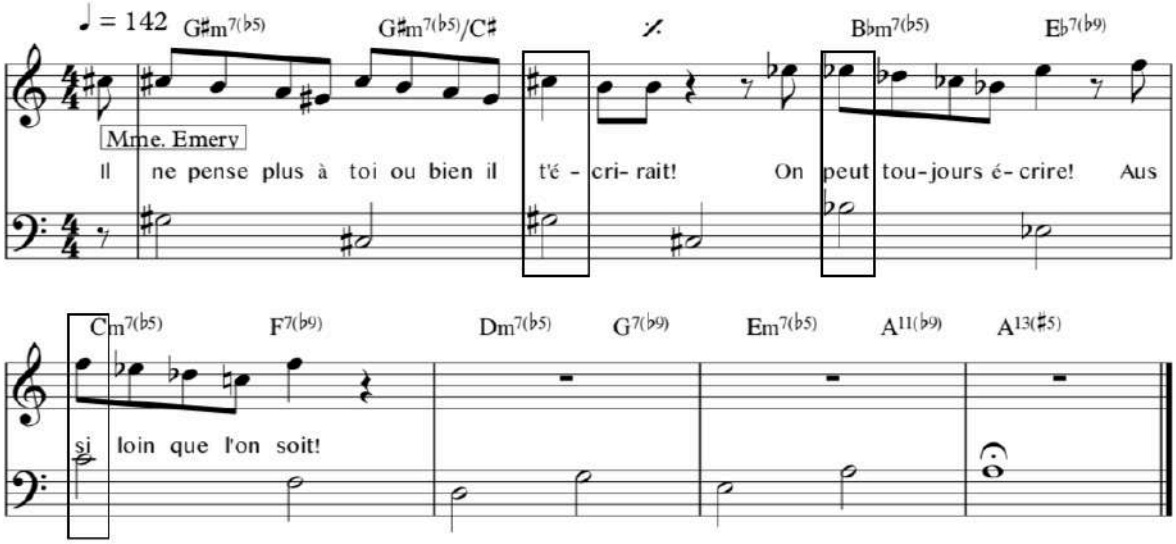
[75] *Ibid*.

[76] Dans *Peau d'âne*, on observe des procédés similaires dans la scène de la demande en mariage et de la visite au savant, toutes deux analysées dans l'article d'Ondine RAZAFIMBELO, « Le rôle de la musique dans Peau d'âne de Jacques Demy. L'apport de l'analyse paradigmatique du thème de la "recherche de l'amour" à la compréhension de la relecture filmée du conte », *art. cit.,* pp. 94-96.



Exemple musical 26 : transcription/réduction d'un extrait du canevas " l'' " faisant apparaître des marches et un mouvement contraire entre mélodie et basse

La section se termine par l'utilisation de l'incipit du canevas mélodique « L », que Michel Legrand harmonise par marches ascendantes, à l'inverse du moment précédent. La progression ii-V est transposée par tons ascendants à partir de *sol#* semi-diminué. Le compositeur fait cette fois usage d'un figuralisme conventionnel, avec un parallélisme entre mouvements ascendants à la mélodie et à la basse. La montée en intensité du discours est menée par les transpositions successives du canevas « L » vers les aigus, tandis que la marche harmonique continue sa course, avec une accélération progressive du tempo à laquelle l'évanouissement de Geneviève met un coup d'arrêt.



Exemple musical 27 : transcription d'un extrait du canevas " l'' " faisant apparaître des marches et un mouvement parallèle entre mélodie et basse

- Canevas « m » (première partie – de « Ce n'est rien » à « Ah ! ») :

La douceur et le lyrisme de ce moment musical, qui accompagnent l'élan de compassion de Madame Emery, permettent un relâchement de l'extrême tension accumulée précédemment. L'écriture n'en demeure pas moins complexe : l'annonce de la grossesse est notamment soutenue par un passage harmonique particulièrement instable. Par exemple, l'enchaînement rompu (V → vi) qui permet la transition entre la question de Madame Emery (« C'est grave, n'est-ce pas ? ») et la révélation de Geneviève (« Je suis enceinte, maman. »), ou encore l'évitement de la résolution en *do#* mineur par un glissement au demi-ton inférieur

(*do* mineur) après le mouvement cadentiel « ii-V » sur la réplique « Comment est-ce possible ? », sont deux exemples de surprises harmoniques mettant en exergue l'importance du secret et de ses implications[77].

- Section L (3) :

À l'instant où elle réalise que ses chances de paraître sous son meilleur jour auprès de Roland Cassard, Madame Emery fait soudainement irruption dans le cadre, chantant une nouvelle occurrence du canevas mélodique L. La prosodie, légèrement différente des précédentes, ainsi qu'un fiévreux accompagnement arpégé de cordes qui rappelle celui de son thème-personnage, illustrent son affolement.

- Section m (seconde partie – de « Tais-toi ! » à « ne t'inquiète pas »)

Encore une fois, Michel Legrand opère un glissement harmonique inattendu à des fins expressives sur la première réplique (« Tais-toi ! ») : au lieu du *mi* mineur attendu après la progression ii-V, l'orchestre se pose sur un *ré*# mineur à l'effet pathétique, souligné par les accents plaintifs de la voix de Christiane Legrand et les notes du glockenspiel. Cette dernière partie accorde enfin à Madame Emery sa part d'humanité, que les appogiatures des cors, les arpèges de harpes, les contrebasses en *pizzicato* et les batteries de cordes portent avec lyrisme, dans sa rarissime tendresse.

La demande en mariage

Montage vidéo 11 : séquence n°17 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (3)

[77] Dans le docu-fiction *Jacquot de Nantes,* où Agnès Varda met en scène la vie de Jacques Demy, il est suggéré que l'histoire de Geneviève est directement inspirée de celle d'une amie d'enfance du réalisateur, dont il a surpris des bribes de conversations avec sa mère et qu'il reprend à l'identique dans *Les Parapluies*. La force du souvenir de Jacques Demy est ainsi exprimée par un zoom rapide sur le visage de Geneviève, lorsqu'elle dit à sa mère : « Nous n'avons pas d'amis, quant aux voisins, tu ne leur dis jamais rien ». Cf. Agnès VARDA (Réalisatrice), *Jacquot de Nantes* [long-métrage/docu-fiction], Ciné-Tamaris, France, 1991, 118 minutes.

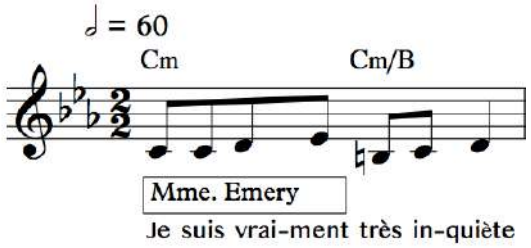
***Séquence n°17* – dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (3)**		
n		 *Exemple musical 28 : transcription du début de la première occurrence du canevas "n"* M. E : Je suis vraiment très inquiète, Geneviève est triste, secrète, indépendante et j'avoue ne pas être toujours très adroite, compréhensive, j'ai toujours peur de la blesser. R. C : Je ne voudrais pas être ridicule et les sentiments qui m'animent pourraient ne pas paraître sincères, pourtant… Je ne voudrais pas que cette démarche, car c'en est une, puisse être mal interprétée, je veux dire qu'il ne faut voir en moi qu'un désir de rendre heureux. Je ne sais pas si je me fais très bien comprendre ? M. E : À vrai dire, je ne vois pas bien. *Phrase instrumentale* R. C : Depuis le début de ce repas, je veux vous entretenir d'une idée que j'ai et qui m'occupe, mais mon émotion n'a d'égale que m'a timidité ! Je suis venu vous demander la main de Geneviève. M. E : Ah ! R. C : Je sais que je suis maladroit ! M. E : Mais non monsieur, je m'attendais si peu à cela ! Geneviève est encore pour moi une enfant et la brusquerie de votre demande me décourage un peu. Voyez-vous, j'ignore quels sont les sentiments de Geneviève à votre égard, elle ne m'a parlé de vous qu'en termes amicaux. Je ne voudrais en aucun cas faire sur elle la moindre pression, nous ne savons rien de vous.
THÈME DE ROLAND		
L (4)	**n**	M. E : Tu ne dors pas ? G : Tu le vois bien. M. E : Roland Cassard m'a demandé ta main. G : J'ai entendu. Tu ne lui as pas dit que j'étais enceinte ? M. E : Je n'ai pas osé le lui dire.

Tableau 16 : séquence n°17 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (3)

- Canevas « n » :

Notre personnage subit dans cette séquence une déception aussi cuisante qu'inattendue : le dîner des rois a mené le quiproquo à son point le plus critique, Madame Emery n'ayant visiblement su décrypter aucun des signaux d'intérêt que Roland a lancés à l'adresse de Geneviève. Elle croit ainsi profiter d'un moment propice en tête-à-tête, durant lequel elle emploie une rhétorique semblable à celle qu'elle avait choisie lors de leur

précédente rencontre dans la boutique. Ainsi tente-t-elle de renvoyer d'elle une image de mère modèle, à qui manque l'appui d'un protecteur bienveillant. Elle n'hésite pas, encore une fois, à édulcorer la vérité en prétendant qu'elle a « peur de [blesser Geneviève] » alors que son comportement de la séquence précédente témoignait d'une cruauté extrême. Michel Legrand, fidèle à l'utilisation du chromatisme, choisit un *line-cliché* en *do* mineur à la basse auquel s'oppose la fixité de l'harmonie des cordes et sur lequel se développe un motif mélodique répétitif en croches, au chant – *si, do, ré, mi*b – ; le tout est ensuite transposé à la quarte supérieure avant un accord final altéré de G^{m13b5}. L'harmonie qui résulte de ce mélange comporte de fréquentes dissonances causées par les frottements de seconde entre mélodie et basse ; de plus, l'allure tournoyante et alambiquée du discours suggère à la fois l'aspect fabriqué de l'inquiétude de Madame Emery et le malaise du non-dit qui règne entre les personnages. Roland, qui s'était prêté au jeu lors de leur dernière rencontre à l'écran, alignant des politesses saupoudrées de conseils sans intérêt, s'empresse cette fois d'orienter la conversation vers le réel enjeu de la soirée. Sa première réplique reprend les principaux contours du motif mélodique précédent tout en proposant un dessin plus lyrique et développé, soutenu par des marches de quartes. Comme chez Dubourg où il se défendait de faire de la philanthropie, Roland cherche à prendre les devants en assurant Madame Emery de l'authenticité de son message, précaution excessive qui a paradoxalement tendance à semer le doute sur ses intentions. Il reprend ensuite le canevas mélodique de départ et deux éléments de son discours suggèrent une nouvelle fois que sa démarche est relativement égoïste : d'une part, on note l'utilisation du masculin dans la réplique « rendre heureux » qui se réfère supposément à Geneviève et d'autre part, la prétendue timidité qui le paralyse est contredite par la nuance *double forte* sur laquelle elle est chantée, renforcée par les octaves aigues du piano. De plus, il est évident que Roland, comprenant bien que la jeune fille ne lui porte aucun intérêt, profite habilement de son tête-à-tête avec Madame Emery pour éviter de se heurter à un refus immédiat. La mine déconfite et les gestes désordonnés de son interlocutrice, après la demande en mariage s'associent à une transposition de plus en plus aiguë du motif initial. Legrand opère ici un brouillage intense du spectre sonore, qu'il sature par les coulées de harpes, la multiplication des chromatismes et les couleurs dissonantes, le mot « amicaux » étant par exemple longuement harmonisé par un accord de septième altérée ($C7^{\#11}$). Madame Emery, jamais avare de contradictions, affirme à Roland qu'elle le connaît trop peu pour lui faire confiance alors qu'elle aurait sans nul doute été prête à se donner corps et âme à lui, se fût-il intéressé à elle plutôt qu'à Geneviève. Cependant, la déception se bouscule avec la nécessité impérieuse de sauver les apparences. Madame Emery cherche elle aussi à gagner du temps, se gardant de décliner trop vite une proposition qui pourrait bien lui être favorable malgré tout.

- Canevas « L(4) » + « n » : 

Il est ici nécessaire de revenir à la précédente occurrence du canevas mélodique, où Madame Emery s'inquiétait encore de son pouvoir d'attraction sur Roland. Malgré une

harmonisation un peu différente, le souvenir auditif est stimulé par une correspondance prosodique quasi parfaite entre les deux dernières phrases de chaque version :

M. E : Et Roland Cas-
sard vient dîner ce soir !
Il va falloir le recevoir,
il va falloir
faire bonne figure avec la mine **que tu as, enceinte.**
***G* : Tu n'as pas besoin de lui dire.**

M. E : Tu ne dors pas ?
G : Tu le vois bien.
M. E : Roland Cassard m'a demandé
ta main.
G : J'ai entendu. Tu ne lui as pas dit **que j'étais enceinte ?**
***M. E* : Je n'ai pas osé le lui dire**.

Cette nouvelle énonciation, par Madame Emery, d'un élément qui s'attachait d'abord à ses illusions amoureuses, donne à la mélodie chantée un goût de défaite, que souligne un arrangement à l'aspect flottant aux textures étalées de cordes et de cuivres. Le retour instrumental du canevas « n », qui prolonge la cadence conclusive de la dernière réplique, entérine les sentiments d'anxiété et de désarroi, d'abord factices, qui se sont finalement installés profondément dès lors que Roland a posé un nouveau problème. Alors que Madame Emery sentait la chance tourner et pensait trouver en lui un compagnon attentif, elle se trouve reléguée au rang de chaperon en même temps que lui est infligé le poids d'une grossesse honteuse.

Une usurpation

Montage vidéo 12 : séquence n°18 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (4)

***Séquence n°18* – dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (4)**	
THÈME DES PROMESSES	M. E : Geneviève, à table ma chérie !

Tableau 17 : séquence n°18 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (4)

Cette seconde appropriation du thème heureux de Geneviève et Guy par Madame Emery fait pendant à la séquence de la vente du parapluie noir au début du film. Geneviève parcourt une lettre de Guy, qui raconte les horreurs du front sur leur thème heureux commun. À ce moment de l'intrigue, le thème est énoncé *rubato*, avec une orchestration plus feutrée que les premières fois, suivant l'humeur nostalgique du propos[78]. Madame Emery, dont on a perçu l'hésitation à donner la lettre à sa fille, l'interrompt pour l'appeler à table, chantant sa réplique sur l'incipit de la mélodie du thème. Les deux itérations de ce phénomène se distinguent cependant en un point : dans le magasin de parapluies, si l'accompagnement instrumental demeurait, les contours mélodiques des interventions de Mme Emery étaient différents de ceux énoncés par les amoureux. La démarche de s'intégrer musicalement au sein d'un élément qui lui

[78] Voir la première partie du chapitre 4 : « Guy et Geneviève », *infra*.

est étranger ne se réalisait ainsi qu'en surface. Dans la seconde scène, en revanche, après la lecture de la lettre de Guy, Madame Emery reprend la mélodie telle quelle, donnant à l'occurrence du thème une nouvelle – mais artificielle – impulsion[79]. En accord avec la démarche de sa mère d'influencer les choix de Geneviève et d'éliminer Guy de sa vie, le thème heureux est ici pris en otage, dépossédé du sens que lui ont donné les amoureux au fil du temps. Il a accompagné le couple dans les temps insouciants, les bonheurs clandestins et les accompagne encore à distance, au travers de la lecture d'une lettre. Cette seconde intrusion, plus lourde de sens que la première, témoigne de l'avancement du processus d'emprise de la mère sur la fille, après le départ de Guy. Toute velléité d'émancipation est retirée à Geneviève, qui se soumet malgré elle aux projets que sa mère échafaude pour elle. Cette usurpation musicale tiendra cependant le temps d'une seule phrase instrumentale. Madame Emery sort du champ et Geneviève s'assoit, ce geste étant synchrone avec un coup d'arrêt dans l'arrangement : un léger coup de balai sur la cymbale *crash* introduit l'essoufflement de la mélodie et de l'effectif, le ralentissement du tempo, l'alourdissement de la dynamique, jusqu'au silence. La courte séquence suivante de l'essayage de la robe chez la couturière, qu'illustre le délitement progressif du thème, nous montre une Geneviève de dos, immobile, qui ressemble à s'y méprendre à un mannequin. Cette immobilité et cet enfermement symbolique, renforcés par l'obstruction de la fenêtre, révèle tout à fait l'état d'impuissance auquel elle est réduite à ce stade du film[80].



Photogramme 21, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964), Geneviève essayant une robe de grossesse*

La chute du dernier rempart

Après la courte séquence de l'écriture de la lettre qui marque une étape importante du thème de la séparation[81], nous découvrons, aux sons tapageurs d'une fanfare, un défilé de

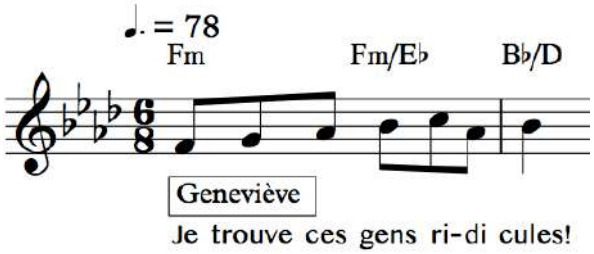
[79] La nuance plus forte, le retour de la contrebasse et du marquage des *backbeats* (contretemps) aux balais en témoignent.

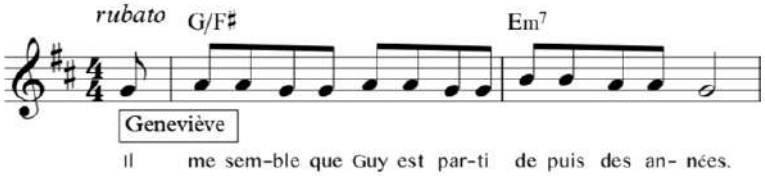
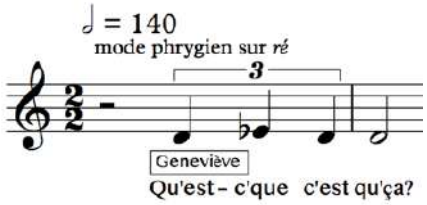
[80] Cette séquence en préfigure une autre, similaire, dans la boutique de mariage qui signe l'enfermement définitif de Geneviève dans l'existence qu'elle n'a pas choisie. Le sourire qu'elle esquisse chez la couturière, manifestant peut-être la joie, malgré tout, d'être bientôt mère, disparaît tout à fait au milieu des tulles de mariée où un vibrant regard caméra prend les spectateurs et les spectatrices à témoin de son drame.

[81] Voir la seconde partie du Chapitre 4 : « Guy et Geneviève », *infra*.

carnaval. Il s'agit de la troisième occurrence de musique intradiégétique du film – après la représentation de *Carmen* et l'épisode du dancing. Un travelling arrière parcourt lentement la masse informe et colorée du défilé, jusqu'à s'arrêter à la hauteur de Geneviève, immobilisée sur le trottoir. La fanfare laisse ensuite sa place, en fondu, à l'habituelle bande-son supradiégétique qui introduit le premier canevas de la séquence, opposant une valse rapide à la rythmique binaire des cuivres et percussions ; les quelques secondes où Geneviève se fraie péniblement un chemin à travers la foule voient se confondre les deux musiques jusqu'à la cacophonie. La dernière confrontation entre mère et fille, dans la boutique, emprunte à l'atmosphère de la précédente, où Geneviève annonçait sa grossesse ; quatre canevas mélodiques distincts sont entendus en alternance, avec de fréquents et nombreux passages de l'un à l'autre, chacun illustrant un sentiment différent. Comme dans la dernière séquence du magasin, Demy opère un glissement d'atmosphère, imperceptible mais non moins cruel, entre l'ordinaire de la vie quotidienne et le drame : c'est le courrier qui fait basculer la conversation dans l'angoisse, les cris et les larmes. Pour la première fois, Geneviève montre réellement ses limites, minée par l'absence de Guy et la pression intensive que lui infligent sa mère et Roland. La fébrilité de son comportement, ses changements constants d'humeur et son absence soudaine de retenue face à ses difficultés sont exprimées en musique par l'utilisation de sections très contrastées, jusqu'à une saturation musicale qui pousse la jeune fille à un renoncement total à tous les principes et idéaux qu'elle défendait jusqu'alors.

Montage vidéo 13 : séquence n°19 - dans le magasin de parapluies (5)

***Séquence n°19* – dans le magasin de parapluies (5)**	
o	 *Exemple musical 29 : transcription du début de la première occurrence du canevas "o"* G : Je trouve ces gens ridicules. Je déteste le carnaval. M. E : Ne sois pas amère, ma chérie ! C'est fou ce que tu es grosse ! Tu le portes devant, ce sera un garçon, ou alors des jumeaux. G : Mais non, tout est normal ! Je me porte comme un charme. M. E : Tu es comme moi, j'étais ravie, jamais malade, la veille de l'accouchement j'étais grimpée sur un escabeau et je retapissais le magasin ! G : Le facteur est-il passé ? M. E : Il n'y avait rien que des factures et aussi quelques prospectus. Pourquoi ? Tu attends donc toujours ?

	G : Dans sa dernière lettre il me disait qu'il était triste parce qu'il ne me verrait pas enceinte. Et c'est peut-être aussi bien comme ça, je suis affreuse. M. E : Une femme enceinte est toujours belle, ma chérie ! G : C'est vrai. M. E : Tiens, regarde. C'est une brassière et j'ai vu de jolies barboteuses aux Nouvelles Galeries ! G : Au fond, avoue que tu es contente ! M. E : Je le serais davantage si cet enfant avait un père et toi un mari ! G : Mais Guy reviendra. M. E : Guy ou un autre. G : C'est drôle, l'absence.
THÈME DE LA SÉPARATION (b1)	 *Exemple musical 30 : transcription d'une occurrence du thème de la séparation, durant la cinquième scène du magasin de parapluies* Il me semble que Guy est parti depuis des années. Quand je regarde cette photo j'oublie jusqu'à son visage, et quand je pense à lui c'est cette photo que je vois. C'est tout ce qu'il me reste de lui.
o	M. E : Ne fume pas, sois raisonnable !...
p	 *Exemple musical 31 : transcription du début de la première occurrence du canevas "p"* *Geneviève, avisant une carte postale sur le comptoir* : G : Qu'est-ce que c'est que ça ? M. E : Quoi, ça ? Une carte de Hambourg. C'est Roland Cassard qui l'envoie. G : Pour moi ? M. E : Pour nous, tu peux la lire. Il dit qu'il reviendra bientôt. Il demande si tu as réfléchi. G : Il me semble que rien ne presse. M. E : Non, mais tu dois quand même y penser. G : Mais j'y pense, maman, j'y pense.
p L(5)	M. E : Un jour, un homme se présente, riche, distingué, épris de toi, et je pense…
p	Qu'est-ce que tu fais ? Tu ne te sens pas bien ? G : Mais si maman.

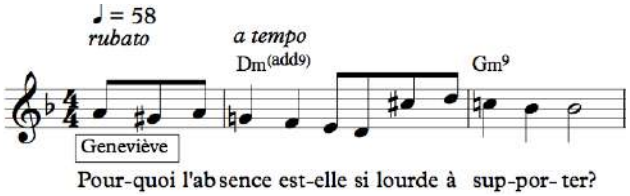
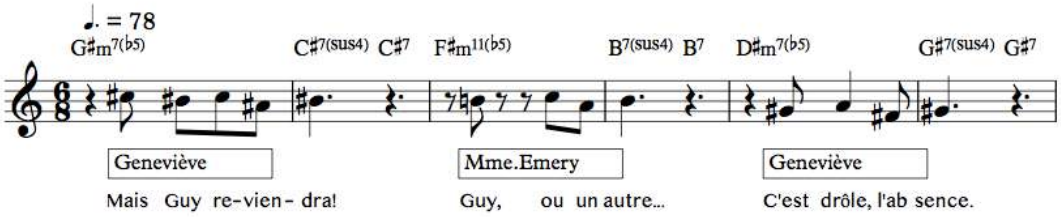
		M. E : Tu manges ? G : Qu'est-ce que tu veux, j'ai toujours faim.
p	L(6)	M. E : Ce n'est pas un coureur de jupons, un de ces beaux parleurs qui rôde, mais un homme, qui a vécu et que la vie a marqué.
p		G : Je sais maman, ne me fais pas l'article, tu me parles de lui comme tu me parles de tes parapluies. M. E : C'est parce qu'il te protègera, Geneviève ! G : C'est malin ! M. E : Si on ne peut plus faire d'esprit ma petite, tu es perdue !
p	L(7)	M. E : Guy a pu représenter pour toi un certain idéal, mais quel avenir t'offrait-t-il ? Tu sais moi aussi j'ai été courtisée autrefois par un jeune homme qui n'était pas ton père. G : Tu aurais mieux fait de l'épouser. M. E : Tu as raison, mais tu comprends, je voudrais que tu sois heureuse, que tu ne gâches pas ta vie comme j'ai gâché la mienne. G : Ne t'inquiète pas pour ma vie, maman, car je n'ai pas le moins du monde l'intention de la gâcher.
p		G : Crois-tu que Cassard aura envie de m'épouser, lorsqu'il me verra engrossée de la sorte. M. E : Geneviève ! Quel langage ! G : Déformée, boursouflée, puisque ni toi ni moi n'avons eu le courage de lui avouer la vérité. Là au moins, ça se verra !
o		Crois-tu qu'il me prendra comme ça ? S'il me refuse telle que je suis, c'est qu'il n'éprouve pas pour moi des sentiments profonds. Si par extraordinaire il m'accepte, je n'aurai pas de raison de douter de lui et je serais bien sotte de le repousser. Tu vois bien que je réfléchis, mais tout cela est si difficile.
THÈME DE LA SÉPARATION (*refrain*)		 *Exemple musical 32 : transcription de la seconde occurrence du thème de la séparation dans la cinquième scène du magasin de parapluies* Pourquoi l'absence est-elle si lourde à supporter ? Pourquoi Guy s'éloigne-t-il de moi ? Moi qui serais morte pour lui, pourquoi ne suis-je pas morte ?

Tableau 18 : séquence n°19 - dans le magasin de parapluies (5)

- Canevas « o » – première partie (de « Je trouve ces gens ridicules » à « c'est drôle, l'absence » et « Ne fume pas, sois raisonnable ! »

Ce moment musical fait écho au carnaval qui se déroule dehors, empruntant à l'esprit de la fanfare un ostinato de tambour de basque placé sur le second temps de la mesure, qui traversera l'ensemble des sections musicales, de loin en loin. La tonalité mineure et la couleur dorienne – qui rappellent la *Sicilienne* de Gabriel Fauré – marquent cependant cette valse d'une nostalgie et d'une amertume figurant l'état d'esprit de Geneviève : la jeune fille, charriant

l'allégresse tapageuse de la fête vers le magasin, la transforme sur sa route en un manège mélancolique. La formule initiale de six croches, qui revient textuellement à trois reprises (« je trouve ces gens ridicules », « Le facteur est-il passé ? », « Dans sa dernière lettre il me disait […] »), sert de point de départ au développement du canevas, dont le dessin mélodique est ensuite transposé et développé. On pourrait d'abord croire à un moment d'apaisement entre la jeune fille et sa mère, comme en témoigne la conversation à propos des layettes et du bonheur d'accueillir le nouveau-né. Sur le modèle de la conversation précédente dans le magasin (« Alors ? […] Tu es livide »), aucune des premières répliques n'exprime d'enjeu dramaturgique majeur jusqu'à l'introduction du sujet qui fâche : le silence ou l'absence de Guy. Lorsque Geneviève demande des nouvelles du courrier, l'évocation du jeune homme et de l'enfant à naître est suggérée par le contrechant de la ligne mélodique au glockenspiel, qui colore l'orchestre d'une sonorité tendre. La première évocation de Roland Cassard est d'abord ignorée avec assurance par Geneviève qui veut croire au retour de celui qu'elle aime ; cependant, au deuxième rappel de Madame Emery, énoncé par le glissement mélodico-harmonique d'un enchaînement ii-V au demi-ton inférieur, l'humeur de la jeune fille bascule dans le chagrin et la progression harmonique chute une tierce mineure au-dessous :



Exemple musical 33 : illustration de marches harmoniques dans le canevas « o », à env. 00 : 56 : 25

- Premier insert du thème de la séparation de Geneviève et Guy

Le canevas mélodique choisi fait appel à la phrase de Guy qui implorait Geneviève de ne pas se laisser déborder par la tristesse et de profiter de la dernière soirée qu'ils vivaient ensemble :

Il faut que nous gardions de nos
derniers moments
un souvenir plus beau que tout,
un souvenir qui nous aidera à vivre.

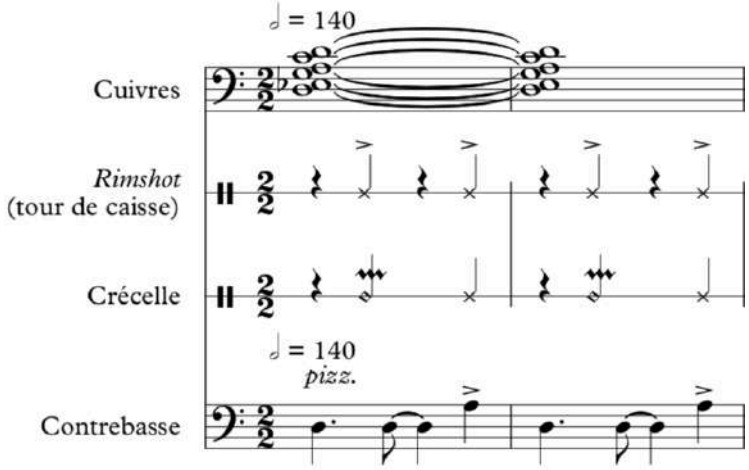
Quand je regarde cette photo
j'oublie jusqu'à son visage,
et quand je pense à lui c'est cette photo que je vois.
C'est tout ce qui me reste de lui.

Geneviève, par cet aveu musical, exprime la difficulté de l'épreuve du temps, impossible à supporter dans les conditions déplorables qui lui sont imposées. Comment imaginer un avenir serein avec Guy, lorsqu'elle doit subir la cour aussi assidue que désagréable de Roland Cassard, dont sa mère ne cesse de faire la promotion ? Le conflit entre l'intimité de Geneviève et Guy – du moins, ce qui leur reste – et la figure de Roland Cassard se manifestait déjà dans la séquence précédente, lorsque la jeune fille répondait à la carte postale du

diamantaire sur le thème musical de la séparation, tout en contemplant la photo de Guy, envoyée d'Algérie.

- Canevas « p », alterné/combiné au canevas mélodique « L » :

La découverte du courrier signe le véritable naufrage de la séquence dans le drame. Fait rare, un court silence sépare le canevas « p » du précédent « o » : la marche harmonique ascendante qui illustrait la lassitude de Geneviève est brutalement interrompue par la vue de la carte postale. À un moment où elle se sent particulièrement amère, cette nouvelle intrusion de Roland lui inspire un agacement qui vire vers la colère : Legrand installe une rythmique rapide et heurtée, aux accents afro-cubains, opposant une clave binaire à l'indolence de la valse. Le tambour de basque, qui avait disparu au milieu de la section précédente au profit d'un tambourin moins sonore, revient interpeller l'oreille dans la même position de contretemps qu'auparavant. La section de percussions et de batterie étant déjà chargée, le compositeur confie au pupitre de cuivres des *voicings* en valeurs longues et en homorythmie, bâtis sur le mode phrygien.



Exemple musical 34 : transcription/réduction des deux premières mesures du canevas « p »

Lorsque l'on observe l'agitation extérieure du carnaval, une silhouette se détache des autres, tout au long de la séquence : un jeune homme vêtu d'un pull-over clair traverse le

cadre à plusieurs reprises, semblant se débattre contre les passants. Ce jeune homme ressemble fort à Guy, interprété par le comédien Nino Castelnuovo :



Photogramme 22, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964) : figure masculine en arrière-plan, à env. 00 : 57 : 30*



Photogramme 23, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964), figure masculine en arrière-plan, à env. 00 : 57 : 32*

La ressemblance est d'autant plus importante lorsque l'on confronte le passage de cette silhouette derrière la vitre et la scène du début du film où Guy s'éloignait à vélo après avoir convenu du rendez-vous au théâtre :



Photogramme 24, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964), à env. 00 : 05 : 25*



Photogramme 25, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964), à env. 00 : 55 : 02*

Guy ferait-il ici une apparition chimérique dans l'esprit de Geneviève, qui ne cesse de penser à lui ? Les films de Jacques Demy sont truffés de chassés-croisés avec l'être aimé : par exemple, Maxence et Delphine, des *Demoiselles de Rochefort*, n'auront de cesse d'évoquer leur amour idéal tandis qu'en arrière-plan se trouve un indice de la présence de l'autre :



Photogramme 26, issu des Demoiselles de Rochefort (1967), *Maxence chante son idéal féminin tandis que derrière lui sont suspendus le manteau et le béret de Delphine qu'il ne connaît pas, env. 00 : 16 : 10*



Photogramme 27, issu des Demoiselles de Rochefort (1967), *Delphine et Maxence se sont manqués de peu, env. 01 : 49 : 55*

Il est enfin intéressant de noter que dans une première version des *Demoiselles de Rochefort*, le couple formé par Geneviève et Roland Cassard devait faire une apparition à la kermesse qu'animait Guy, devenu forain. Les personnages devaient se trouver au même endroit sans toutefois se croiser[82]. On aurait ainsi pu établir un parallèle entre les deux fêtes : le carnaval de Cherbourg et la kermesse de Rochefort.

À chaque occurrence du canevas « p », où Geneviève tente de repousser l'échéance implicite et inévitable du mariage avec Roland, l'harmonie phrygienne se déplace par tons ascendants (de *ré* à *la#*). Chaque nouvelle réplique, courte et acide, sur un ton improvisé, fait monter la tension dramaturgique et musicale ; c'est Madame Emery qui neutralise en vol les élans agacés ou distraits de Geneviève, appelant la figure de Roland à travers le canevas mélodique et ses arpèges tournoyants de cordes. L'accompagnement instrumental garde, malgré tout, la même identité d'une section à l'autre, notamment grâce à la partie de percussions ; « p » et « L » s'enchaînent ainsi de façon fluide, sans rupture. Le choix du canevas « L », repère auditif qui active le souvenir des séquences précédentes, est une nouvelle preuve que Madame Emery portait auparavant un intérêt amoureux à Roland Cassard et qu'elle continue de le désirer par procuration. Si la structure initiale de la phrase musicale n'accueillait jusqu'à présent que des paroles faisant l'éloge du jeune homme, les dernières répliques qui lui sont attribuées révèlent le transfert opéré par Madame Emery entre les événements et sa propre jeunesse.

M. E : Guy a pu représenter pour toi un certain idéal, mais quel avenir t'offrait-t-il ?
Tu sais moi aussi j'ai été courtisée autrefois par un jeune homme qui n'était pas ton père.
(*G* : Tu aurais mieux fait de l'épouser)
Tu as raison, mais tu comprends, je voudrais que tu sois heureuse,
que tu ne gâches pas ta vie comme j'ai gâché la mienne.

[82] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Jacques Demy et les racines du rève, op. cit.*, p. 203-204.

L'aspect troublant de ce passage est souligné par Jean-Pierre Berthomé, qui décrit l' « impudent illogisme[…], révélateur des secrètes contradictions[83] » de Madame Emery, achevant de confirmer la complexité du personnage. Madame Emery donne d'abord raison aux arguments de Geneviève – il vaut mieux épouser un homme qu'on aime –, puis confronte à cette affirmation l'idée que l'amour n'est pas toujours compatible avec le bonheur. Rapidement, une nouvelle saute d'humeur de Geneviève, mal à l'aise face à son reflet, motive le retour des harmonies phrygiennes du canevas « r ». Il est intéressant d'entendre, dans la bouche d'un personnage féminin de l'époque, l'expression du bouleversement et de la violence provoquée par l'expérience physique de la grossesse (« déformée, boursouflée »). Demy reviendra d'ailleurs sur ces considérations dans *L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, où il imagine la réaction d'un homme qui tombe enceint[84].

- Canevas « o » – seconde partie (de « Crois-tu qu'il me prendra comme ça ? », à « tout cela est si difficile »)

Comme après l'annonce du départ de Guy, Geneviève, épuisée, vient chercher du secours dans les bras de sa mère. Sous la pression, la jeune fille rend les armes et s'abandonne à un monologue désespéré. Alors que Roland lui a toujours été insupportable, elle finit par le considérer comme un sauveur bienveillant. Il est intéressant de noter que le discours de la Princesse de *Peau d'âne,* lorsque celle-ci se demande si elle doit ou non épouser son père, fait écho à celui de Geneviève. La Princesse dit par exemple, lorsqu'elle reçoit la robe couleur de lune :

> LA PRINCESSE : Comme cette robe est belle et comme mon père est bon. Au fond, je me sens pleine d'amour et prête à l'épouser.
> LA FÉE : Cela ne se peut.
> LA PRINCESSE : Mais il est si gentil !

La Princesse poursuit, de la même façon que Geneviève affirme qu'elle « serai[t] bien sotte de [repousser Roland] » :

> LA PRINCESSE : Si le Roi mon père m'aime, pourquoi devrais-je me soustraire à sa volonté ? Pourquoi le fuirais-je ? C'est bien orgueilleux de ma part. Je lui dois la vie, après tout !
> LA FÉE : Ce raisonnement ne montre que trop à quel point votre éducation laisse à désirer !

[83] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg, op. cit.*, p. 90.

[84] Thomas Messias, dans son podcast « Mansplaining », souligne le traitement progressiste du sujet que fait Jacques Demy dans *L'événement,* comparant plusieurs films à l'argument similaire. Cf. « Hommes cisgenres et enceints, bon sujet de mauvais films ». URL : https://www.slate.fr/audio/mansplaining/hommes-cisgenres-et-enceints-un-bon-sujet-mais-de-mauvais-films [consulté le 16/09/2023].

Si le Roi et Roland Cassard n'ont pas le même rapport au personnage féminin, ils représentent tous deux une forme de pouvoir masculin hégémonique[85]. Les robes données à la princesse équivalent aux cadeaux, à l'argent et à la promesse de la sureté financière qu'offrent le diamantaire ; le Roi et Roland Cassard sont tous deux, aux yeux de la jeune fille qu'ils convoitent, des figures sécurisantes. Mais où la fée des Lilas pointera du doigt les erreurs de jugement de la princesse et l'invitera à fuir, Madame Emery enjoint sa fille à se ranger sous l'aile du protecteur, au détriment de son indépendance. Ce que les deux héroïnes des *Parapluies* ne savent pas, c'est que Roland considère moins la grossesse de Geneviève comme une tare que comme une opportunité supplémentaire de réparer une ancienne déception amoureuse. Souvenons-nous que Lola, qui rejetait le jeune homme pour repartir avec son ancien amour, avait un jeune fils, Yvon. Ainsi, En plus d'épouser la femme qu'il désire, l'opportunité se présente de devenir d'un seul coup le chef d'une famille, sans avoir contribué à sa formation, comme il l'aurait souhaité avec Lola. L'enfant représente alors une valeur ajoutée à la conquête, ce que confirme sa réplique sur le quai : « Nous élèverons cet enfant ensemble, il sera notre enfant ».

II. Le thème musical de Madame Emery

La précédente partie faisait l'inventaire des seize canevas mélodiques qui mettent en musique les conversations de Madame Emery ; ces échanges ont toujours lieu dans l'intimité de son foyer ou de son magasin et révèlent la complexité de son tempérament, entre frustrations, cruautés et tendresse. Son thème-personnage, quant à lui, exprime un aspect de sa personnalité qu'elle réserve essentiellement au monde extérieur – il est notamment presque toujours employé en présence de Roland Cassard. Jean-Pierre Berthomé en fait la description suivante : « [le thème de Madame Emery est] un thème très linéaire et sombre, dont la régularité et le dépouillement mélodique sont comme un aveu d'impuissance, la marque d'un découragement qui dément l'invention rythmique et les flamboyances harmoniques [de ses] autres airs[86] ». Cette différence de ton peut notamment s'expliquer par les références à un certain langage de la musique savante occidentale, évoquant le *pathos* – on peut par exemple y voir une référence à l'écriture de lieder[87], tandis que Michel Legrand évoque un langage « néo-baroque[88] » – là où le reste de la partition du film emploie volontiers

[85] On peut identifier des « types » chez Jacques Demy – sur le modèle de la Comédie Humaine – dont celui des hommes de pouvoir présentant une forme de masculinité hégémonique parfois violente : Roland Cassard, Guillaume Lancien des *Demoiselles de Rochefort*, le Roi bleu de *Peau d'âne* et Edmond *d'Une chambre en ville* en sont les principaux représentants. Parmi les autres types, on trouve les mères seules ou veuves – Madame Emery, Yvonne, la mère de Violette d'*Une chambre en Ville* –, les jeunes femmes en quête d'émancipation – Geneviève, les jumelles des *Demoiselles,* Violette d'*Une chambre en ville* – les jeunes hommes romantiques et/ou au caractère éloigné des stéréotypes – Guy, Maxence des *Demoiselles,* le prince rouge de *Peau d'âne*, Marco de *L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune*, etc.

[86] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg*, *op. cit.*, p. 48.

[87] Par exemple, la *Sérénade Standchen* D. 957 de Franz SCHUBERT.

[88] Michel LEGRAND, avec la collaboration de Stéphane LEROUGE, *Rien n'est grave dans les aigus, op. cit.*, p. 159.

un mélange des genres relevant du *Third Stream*[89], entre *bebop* et orchestrations ravéliennes. Nous avons souligné précédemment, à travers sa relation avec Roland Cassard, la volonté de Madame Emery de renvoyer l'image d'une femme et d'une mère vertueuse et méritante. Le lyrisme et la dramatisation exacerbés de l'écriture musicale – notamment à travers la tonalité mineure, l'harmonie chargée d'appogiatures et la solennité de l'orchestration – servent ici au personnage à persuader ses interlocuteurs de ses qualités morales ; ils marquent également son appartenance à une génération passée, aux valeurs conservatrices. Une seule séquence, celle de l'appartement – après l'annonce du départ de Guy, fait exception à la description précédente : Madame Emery, encore euphorique de sa récente rencontre avec Roland Cassard, tente de persuader sa fille qu'elle se consolera du départ de Guy, sur une orchestration du thème aux timbres délicats et aux contrechants espiègles. Nous tenons ici une nouvelle preuve de l'ambiguïté du personnage de Madame Emery, capable de changer, comme un caméléon, les couleurs musicales de son thème selon qu'elle est face à Dubourg, Cassard ou dans l'intimité de son appartement.

Le thème se divise en deux parties A et B dont les occurrences sont de longueur variable : « A » peut intervenir sur un temps musical de trois à quatorze mesures, et « B » sur une plage de neuf à treize mesures. Ces changements dépendent de l'agencement des parties dans les séquences – par exemple, B peut précéder A. Il existe également trois terminaisons « T, » différentes les unes des autres, qui concluent trois des séquences concernées.

Nous dressons d'abord un tableau paradigmatique des paroles seules. Ce premier tableau sera suivi d'analyses paradigmatiques sur partition, accompagnées d'un premier visionnage des extraits correspondants. Après cette première étape, nous renverrons au premier tableau pour une analyse du discours qui se dégage de la réutilisation, d'occurrence en occurrence, des différents canevas mélodico-textuels.

Voici les quatre extraits que nous invitons le lecteur et la lectrice à visionner une première fois, pour y revenir au besoin durant la lecture du chapitre.



Montage vidéo 14 : Le thème personnage de Madame Emery – Chez Dubourg, le joaillier



Montage vidéo 15 : Le thème personnage de Madame Emery – Dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (2)



Montage vidéo 16 : Le thème personnage de Madame Emery – le dîner

[89] Gunther SCHULLER, « Third Stream Music », *art. cit.*



Montage vidéo 17 : Le thème personnage de Madame Emery – Dans le magasin de parapluies (6) puis Le mariage

Note pour le tableau ci-dessous :

À des fins de cohérence paradigmatique et pour présenter les parties A et B de façon synthétique, les paroles ne sont pas consignées dans l'ordre chronologique. Au sein d'une même colonne, le logo « horloge », lorsqu'il apparaît, renvoie toujours à une seconde horloge. Ainsi, les paroles associées à l'horloge réglée à quatre heures (🕓) sont immédiatement antérieures chronologiquement à celles de l'horloge réglée à huit heures (🕗). Pour exprimer l'ordre chronologique de paroles réparties entre plusieurs colonnes différentes, on emploiera les flèches orange. Les lignes surlignées en jaune, rose et vert renvoient à un commentaire des canevas qui suivra le tableau.

Chez Dubourg (env. 00 : 19 : 55 → env. 00 : 21 : 21)

A

M. E : Nous sommes dans une situation difficile
Geneviève est grande
et m'aide de son mieux
Elle n'est pas en cause,
mais j'ai de lourdes charges et j'ai pensé, en-
fin, je dois faire face à une échéance dont les consé-
quences risquent fort
de nous compromettre

Et je viens vers
vous comme on vient au messie
Dubourg : Madame !

M. E : J'ai hésité long-
temps et Geneviève qui est la sagesse
et la raison même,
m'a décidée,
c'est la mort dans l'âme
que je me vois contrainte de me défaire
de ce bijou qui pour moi représente…

Dans l'appartement (env. 00 :33 :29 → 00 :33 :50 puis env. 00 : 34 : 42 → 00 : 35 : 18)

Tu auras peut-être
oublié Guy tout à fait

Embrasse-moi au
moins, aie confiance, tu verras

B

D : Je vous comprends chère madame, mais
mon métier comporte des
risques et j'en prends déjà beaucoup.

Au mieux, je puis mettre
votre collier en vente.
Et encore, à une somme
bien inférieure
à sa valeur réelle

Je ne puis l'acheter
moi-même

M. E : Je sais, ma chérie, je sais, moi
aussi
J'ai aimé, lutté,
et j'ai souffert,
Tu devrais m'écouter.
G : Mais je t'écoute.
M. E : N'est-il pas
préférable d'attendre ?
Et dans deux ans,

G : Je n'ai que faire, figure-toi de ses
conseils.
M. E : Tu as tort, il représente
pour moi le genre d'homme…
G : Fiche-moi la paix avec ce type !

M. E : Tu as une pauvre figure
G : Laisse-moi, maman.

Le dîner (3) (env. 00 : 44 : 05 → env. 00 : 45 : 31)

M. E : La situation
dans laquelle nous nous débattons
ne nous permet pas
pour le moment du moins de
prendre du repos
Geneviève ne veut pas partir seule et
moi de mon côté je ne peux pas abandonner
le magasin,
c'est inextricable

R. C : Vous ne pouvez donc
pas vivre l'une sans l'autre !

Dans le magasin (5) (env. 01 : 02 : 04 → env. 01 :02 :22)

M. E : Elle accepte, puisque la situation
dans laquelle elle se trouve
ne vous effraie pas
mais ne la brusquez pas
elle est si fragile
que le moindre faux pas risquerait de
tout compromettre.

Le dîner (2) (env. 00 : 44 : 00 → env. 00 : 44 : 05)

R. C : Pourquoi n'iriez-
vous pas vivre à la campagne ?

Le dîner (1) (env. 00 : 44 : 34 → env. 00 : 45 : 00)

(instrumental)

R.C : Peut-être avez-
vous be-
soin de repos.

M. E : En effet, Geneviève s'est
beaucoup surmenée,

ces temps derniers,
elle est un peu pâlotte.

Le dîner (4) (env. 00 : 45 : 31 → env. 00 : 47 : 12)

M. E : Nous ne nous sommes
pour ainsi dire jamais quittées

Ce n'est pas moi qui aurai la
fève !

G : C'est moi qui l'ai.
M. E : Alors il faut
tout de suite choisir un roi
et faire un vœu.
G : Je n'ai pas le choix

Vous êtes mon roi.
R. C : merci Geneviève

R. C : Vous ressemblez,
mademoi-
selle, à cette vierge à l'en-
fant que j'ai vue à Anvers.

M. E : Ah ! J'ai les joues en feu
C'est amusant,
Je crois que j'ai trop bu.

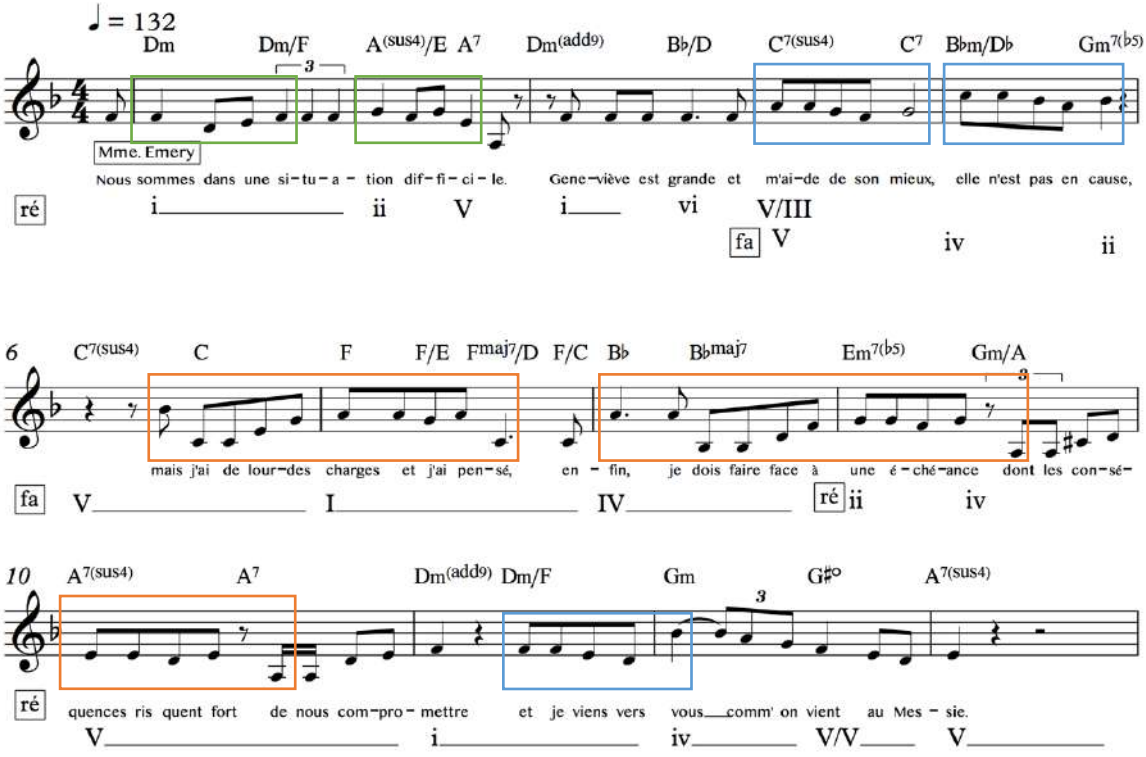
T	**T1** M. E : Ne pourriez-vous au moins m'avancer ? D : Rien, je vous l'ai dit, nous ne pouvons rien ! G : N'insiste pas maman ! M. E. : C'est abominable !		**T2** Mettez cette couronne M. E : Allons, mets-la Geneviève, puisqu'on te le demande.	**T3** Je vais me retirer, je ne me sens pas très bien. R. C : Alors je vous quitte. M. E : Je vous en prie, Nous pouvons bavarder encore un moment. G : Bonsoir, R. C : Bonsoir. G : Bonsoir, maman. M. E : Bonsoir ma chérie.

Tableau 19 : analyse paradigmatique des paroles du thème de Madame Emery

II.1. Analyse mélodique, harmonique et paradigmatique du thème de Madame Emery

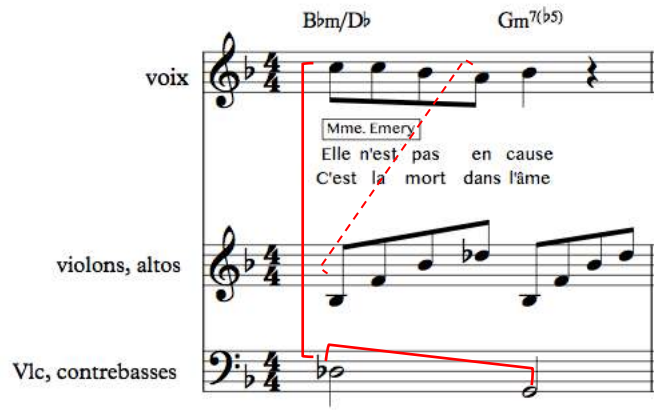
II.1.1. Partie A

Le profil mélodique de la partie A est fondé sur un petit nombre de cellules mélodiques développées et transposées – entourées en vert, bleu et orange. Ci-dessous, on trouvera la transcription de la première occurrence du thème – entendue lors de la scène chez Dubourg –, dont le contour mélodique et la grille harmonique restent sensiblement les mêmes par la suite :



Exemple musical 35 : transcription de la partie A du thème de Madame Emery – env. 00 : 19 : 55 à env. 00 : 21 : 21

La grille harmonique, simple et fonctionnelle, n'en comprend pas moins des éléments de dramatisation. Les mesures 5 et 6, qui retardent la résolution de la dominante secondaire (V/III ou V du relatif), présentent un certain nombre de couleurs de superstructures qui contribuent à intensifier les répliques qui s'y trouvent (« elle n'est pas en cause », « c'est la mort dans l'âme » etc.). Dans l'exemple ci-dessous, tiré de la séquence *Chez Dubourg* (Cf. Montage vidéo 14: « Le thème-personnage de Madame Emery - Chez Dubourg »), on trouve plusieurs couleurs dissonantes de septième et de triton au sein de cette même mesure :



Exemple musical 36 : transcription/réduction de la mesure 5 de la partie A du thème de Madame Emery – env. 00 : 20 : 04 et env. 00 : 20 : 28

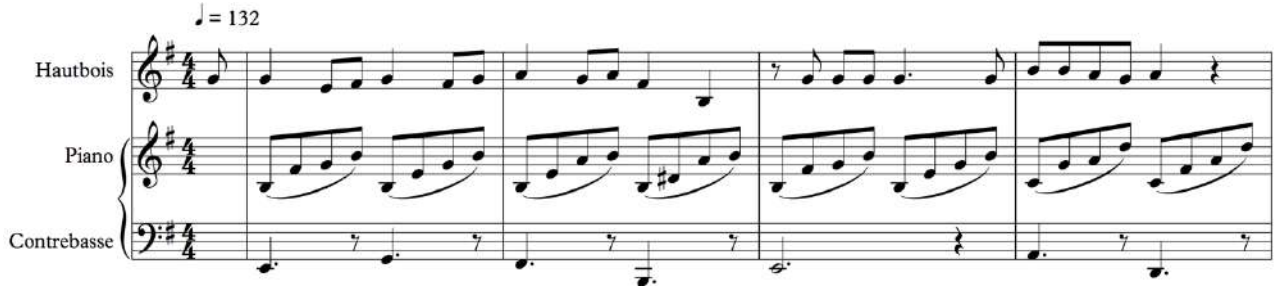
Lorsque Madame Emery annonce à Roland que Geneviève accepte de l'épouser (Cf. Montage vidéo 17 « Le thème-personnage de Madame Emery - Dans le magasin de parapluies (6) puis Le mariage ») Legrand propose une variation de cette progression entre les mesures 4 et 6, avec un mouvement pendulaire entre la dominante secondaire V/III (en *fa* m : *mi*b majeur dominante de *la*b) et sa transposition au demi-ton supérieur (en *fa* m : *fa*b).

n° de mesure	4	5		6
Progression attendue	Eb	Dbm/Fb	Bb^{m7b5}	Eb^{7sus4}
Progression opérée	Ne la brusquez pas	Elle est si fragile		que le moindre faux (pas)
	Eb	**Fb^{Maj7}**		**Eb^{7sus4}**

Tableau 20 : illustration d'une variation harmonique dans la troisième occurrence du thème de Madame Emery - env. 01 : 02 : 15

Ensuite, dans la partie centrale – mesures 6 à 9 –, la mélodie fait apparaître une conduite de voix par une succession de sauts d'intervalles descendants – septièmes et sixtes – mettant en évidence la marche et soulignant les supplications émues de Madame Emery (**C** = *sib* → do / **F^{maj7}** = *la* → *do* / **Bb^{Maj7}** = *la* → *sib* / **$E^{m\ 7b5}$** = *sol* / Gm/A = *la* – voir transcription de la partie A ci-dessus). D'autre part, dans la première intervention du thème chez Dubourg, une ligne de basse diatonique descendante, mesure 7, donne un ton particulièrement tragique au discours – Cf. montage vidéo 14 « Le thème-personnage de Madame Emery – chez Dubourg ». Il en va de même pour le passage, par glissement chromatique, sur un accord diminué mesure 12 qui mène à la demi-cadence (« comme on **vient** au messie »), ainsi que la dernière tentative de Madame Emery de convaincre Dubourg (« ne pourriez-**vous au moins m'avancer ?** ») Enfin, l'accompagnement instrumental – qui consiste presque toujours en une figure arpégée obstinée aux cordes ou au piano – rencontre parfois la mélodie par frottement de seconde mineure (mes. 3). Ci-dessous, une réduction de l'introduction

instrumentale de la séquence du *Dîner* (Cf. Montage vidéo 16 « Le thème-personnage de Madame Emery - Le dîner ») :



Exemple musical 37 : transcription/réduction de l'introduction instrumentale de la scène du dîner – env. 00 : 44 : 33

Nous établissons ci-dessous un tableau paradigmatique de la partie A. L'objectif est à la fois de mettre en évidence les variations et d'observer les systèmes mélodiques et harmoniques à l'œuvre d'une version à l'autre. Les quatre occurrences du thème sont relativement éloignées les unes des autres et toutes ne l'énoncent pas en intégralité – certaines versions sont écourtées, d'autres présentent des mesures ajoutées ou omises.

Note : le relevé de la grille harmonique est de nature purement descriptive et s'efforce de rendre compte d'une écriture arpégée complexe dans ses conduites de voix et parfois difficilement audible derrière les parties vocales.

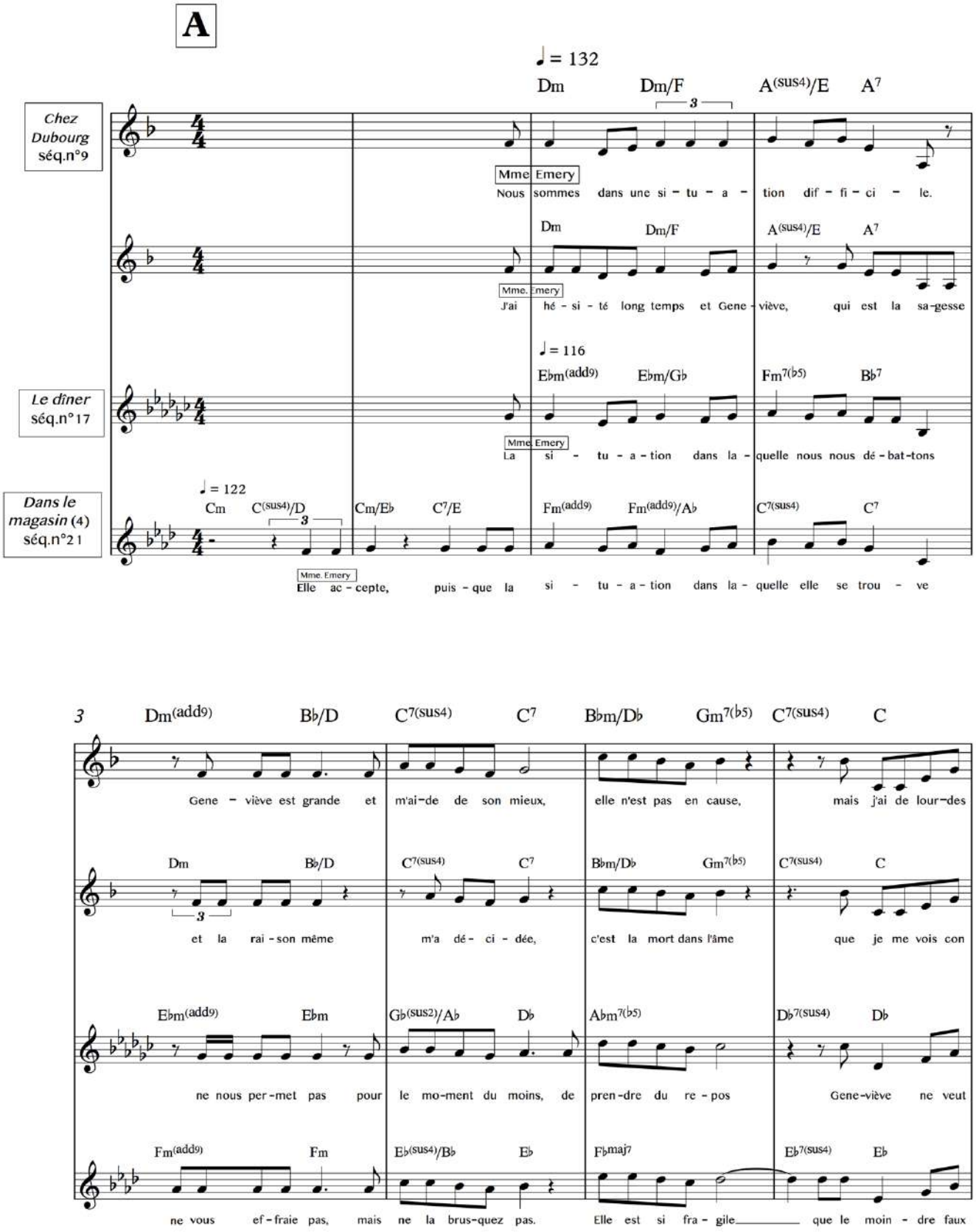


Tableau paradigmatique sur partition 1 : le thème de Madame Emery - partie A (1)

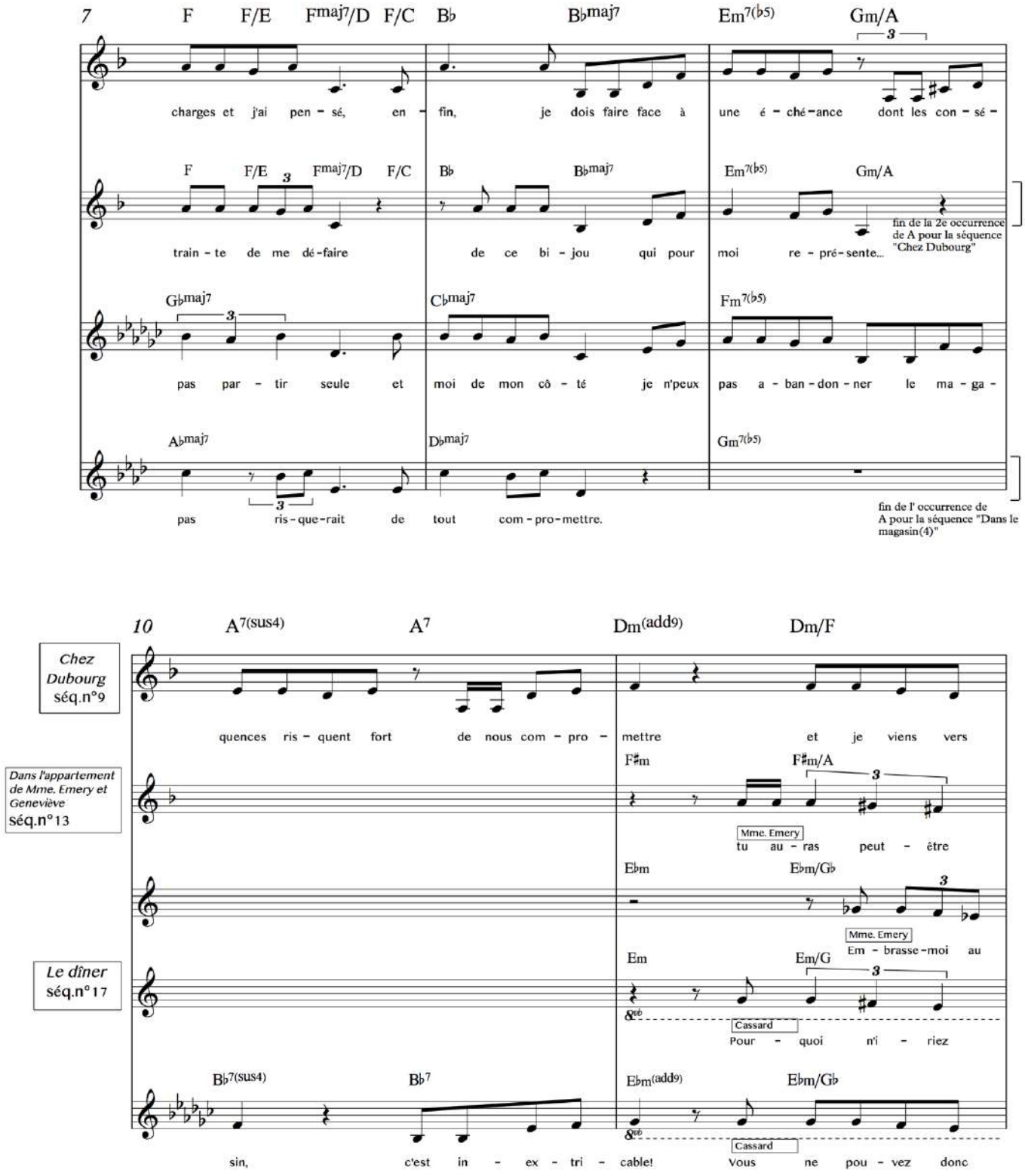


Tableau paradigmatique sur partition 2 : le thème de Madame Emery - partie A (2)

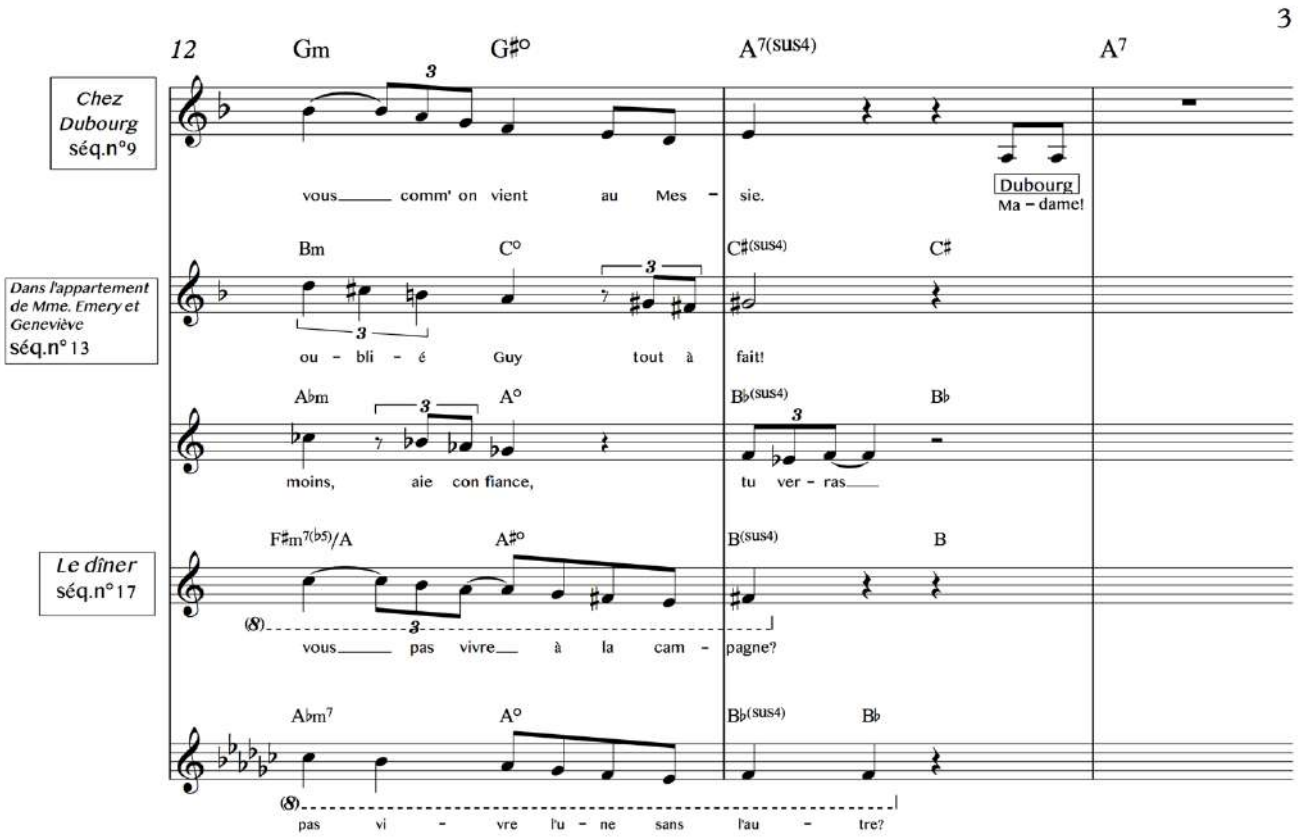
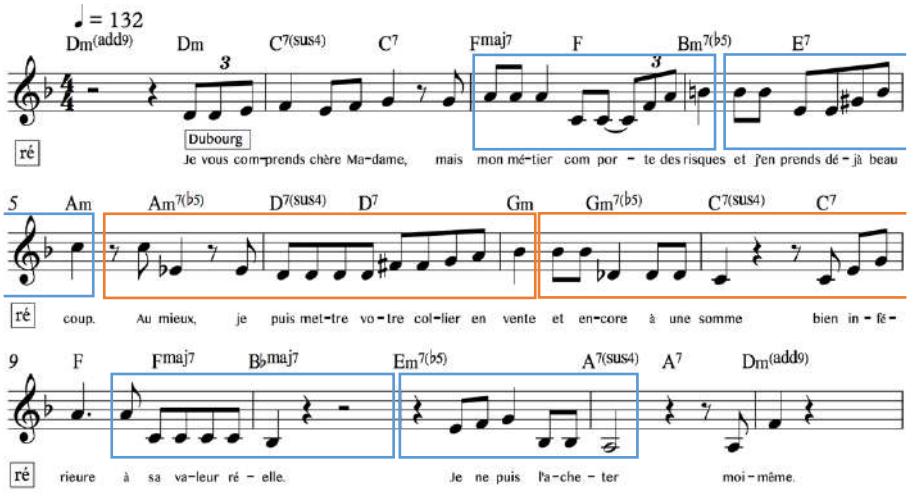


Tableau paradigmatique sur partition 3 : le thème du Madame Emery – partie A (3)

II.1.2. Partie B

Sur le même modèle que la partie précédente, la partie B se développe à partir de motifs mélodiques répétés et transposés – encadrés en bleu et orange. Cependant, là où la partie A en fait usage seulement à partir de la seconde moitié, la grille de la partie B fait entendre sur douze mesures entières une longue suite de marches de quintes descendantes, de *ré* à *ré*.

On repère le même procédé de conduite de voix à la mélodie au milieu de la grille, cette fois-ci seulement par intervalles descendants de sixtes et sur un temps plus long (A^{m7b5} = *do* → *mib* / G^{m7b5} = *sib* → *réb* / F^{Maj7} = *la* → *do* / E^{m7b5} = *sol* → *sib*).



Exemple musical 38 : transcription de la partie B du thème de Madame Emery – env. 00 : 20 : 40

On observe un événement harmonique inattendu dans la séquence du *Dîner,* sur la première réplique de Roland « peut-être avez-vous besoin de repos » (à partir de la mesure 5 – Cf. *infra*, Tableau paradigmatique sur partition 4) : sur le mot « vous », la ligne mélodique dévie, à cause de l'omission de deux mesures dans la structure harmonique habituelle. Le canevas mélodico-harmonique se télescope de la mesure 5 à la mesure 8, produisant une modulation rapide en *sol* majeur, un ton au-dessus de la résolution attendue :

n° de mesure	5		6		7		8		9
Parcours attendu (exemple de l'occurrence *Chez Dubourg*)	Dubourg : Au mieux, je		puis mettre votre collier en		vente, et encore à une		Somme bien infé-		rieure à sa valeur réelle
	Am	A^{m7b5}	D^{7sus4}	D^{7}	Gm	G^{m7b5}	C^{7sus4}	C^{7}	F^{Maj7}
Parcours opéré	Peut-être avez-						vous besoin de re-		pos ?
	Am	A^{m7b5}					D^{7sus4}	D^{7}	G^{Maj7}

Tableau 21 : illustration d'un changement de grille harmonique dans la troisième occurrence du thème de Madame Emery (Le dîner des rois) - env. 00 : 44 : 50

Cette exception harmonique peut être due au fait que Roland, motivé par le désir de séduire la jeune fille, tente d'établir un lien privilégié avec elle en proposant un éclairage majeur au sein de l'atmosphère pathétique du thème de Madame Emery. Sa tentative échoue, puisque Geneviève n'a ni l'envie ni la possibilité de lui répondre : dans cette sorte de triangle amoureux où chacun·e convoite quelqu'un qui ne l'aime pas ou pense à quelqu'un d'autre, Madame Emery monopolise la conversation, espérant paraître sympathique à Roland. Ses couleurs musicales prennent le pas sur la proposition de Roland et le thème est rapidement

redirigé vers une cadence parfaite mineure (« en effet, Geneviève s'est beaucoup surmenée, ces temps derniers, elle est un peu pâlotte »).

Un second événement harmonique inhabituel est entendu sur la réplique « Vous ressemblez mademoiselle à cette Vierge à l'enfant que j'ai vue à Anvers », cette fois par le biais d'un ajout de mesure qui mène à une résolution à distance de tierce majeure supérieure (par enharmonie dans la transcription) de l'accord attendu – pour le détail, voir *infra* le tableau paradigmatique sur partition 4 :

Numérotation habituelle	2		3	4						5	
Parcours attendu	Db^{7sus4}	Db^{7}	Gb^{Maj7}	Cm^{7b5}	F^{7}					Bbm	Bb^{m7b5}
Numérotation exceptionnelle	2		3	4		5				6	
Paroles	R. C : Vous ressemblez mademoi-		selle à cette vierge à l'en-	fant que j'ai vue à An-		vers.				M. E : Ah ! J'ai les joues en (feu)	
Parcours opéré	Db^{7sus4}	Db^{7}	Gb^{Maj7}	Cm^{7b5}	F^{7}	Bb^{Maj7}	Gb/Bb	Ab^{7sus4}	Ab^{7}	C#m	$C\#^{m7b5}$

Tableau 22 : illustration d'un changement de grille harmonique dans la troisième occurrence du thème de Madame Emery (Le dîner des rois) (2) – env. 00 : 46 : 15

Cette nouvelle digression sert elle aussi à mettre en valeur le nœud dramaturgique qui se resserre ici : Roland, en même temps qu'il complimente la beauté de Geneviève, évoque sans le savoir la grossesse de la jeune fille.

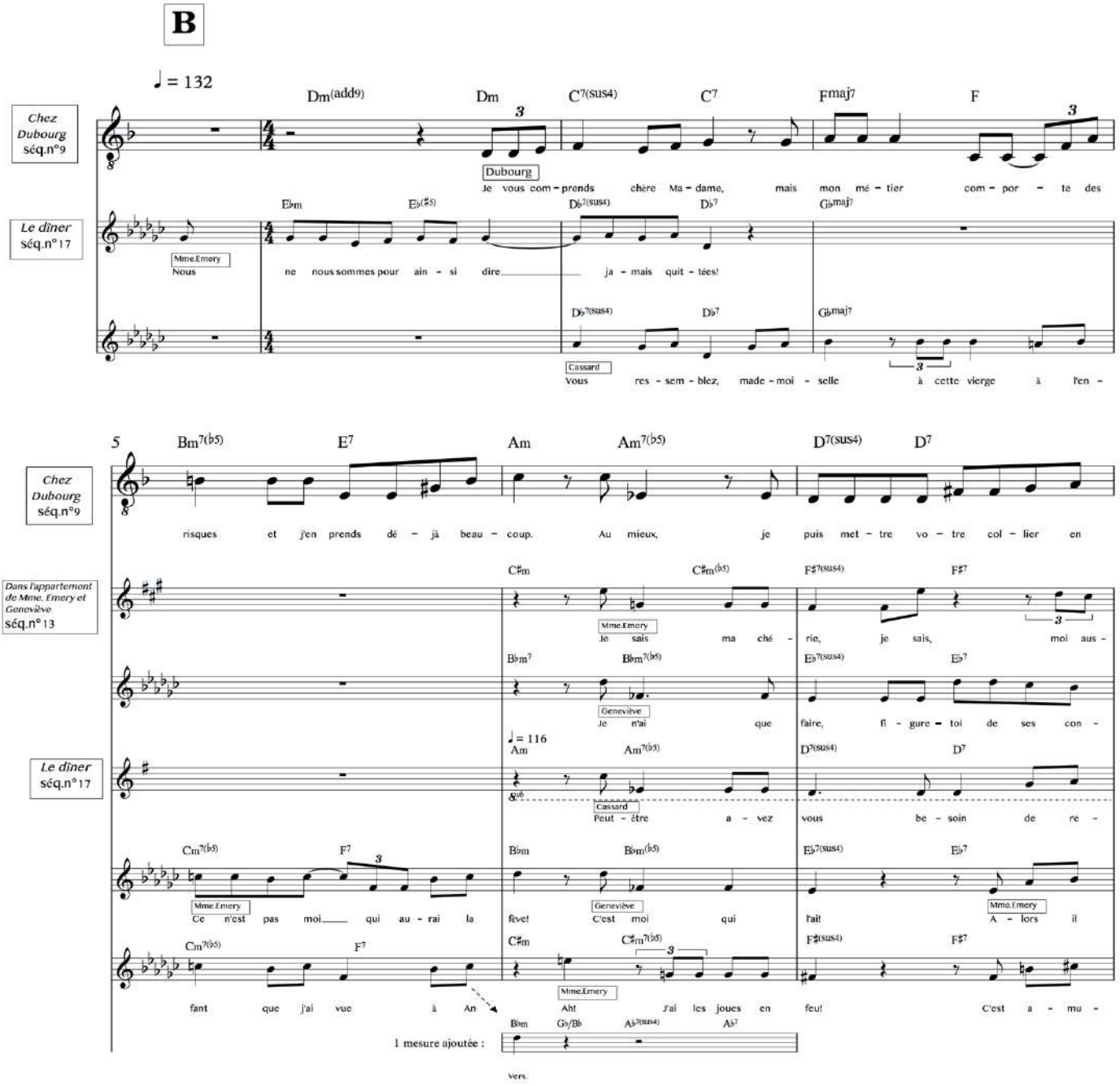


Tableau paradigmatique sur partition 4 : le thème de Madame Emery – partie B (1)

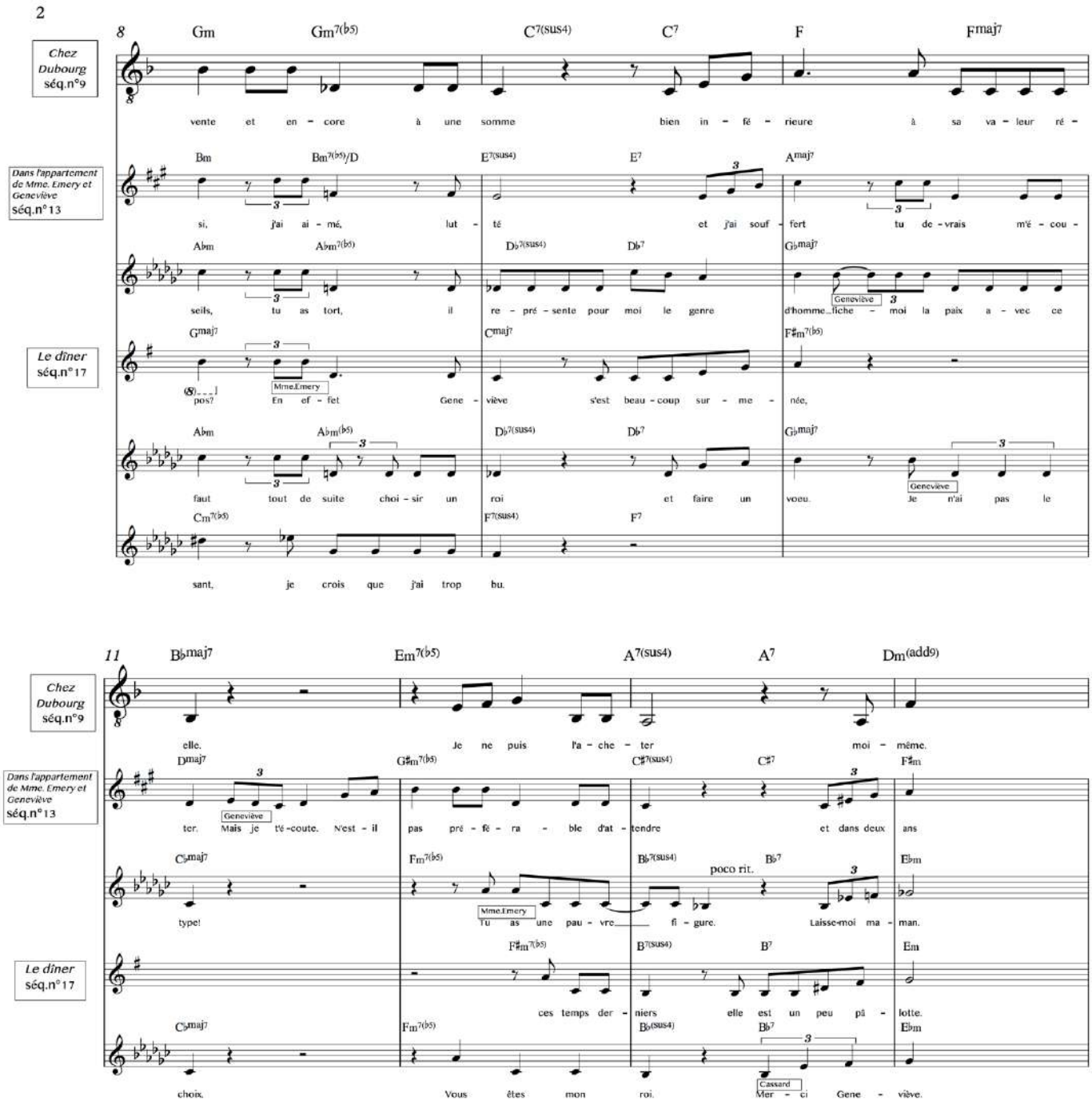


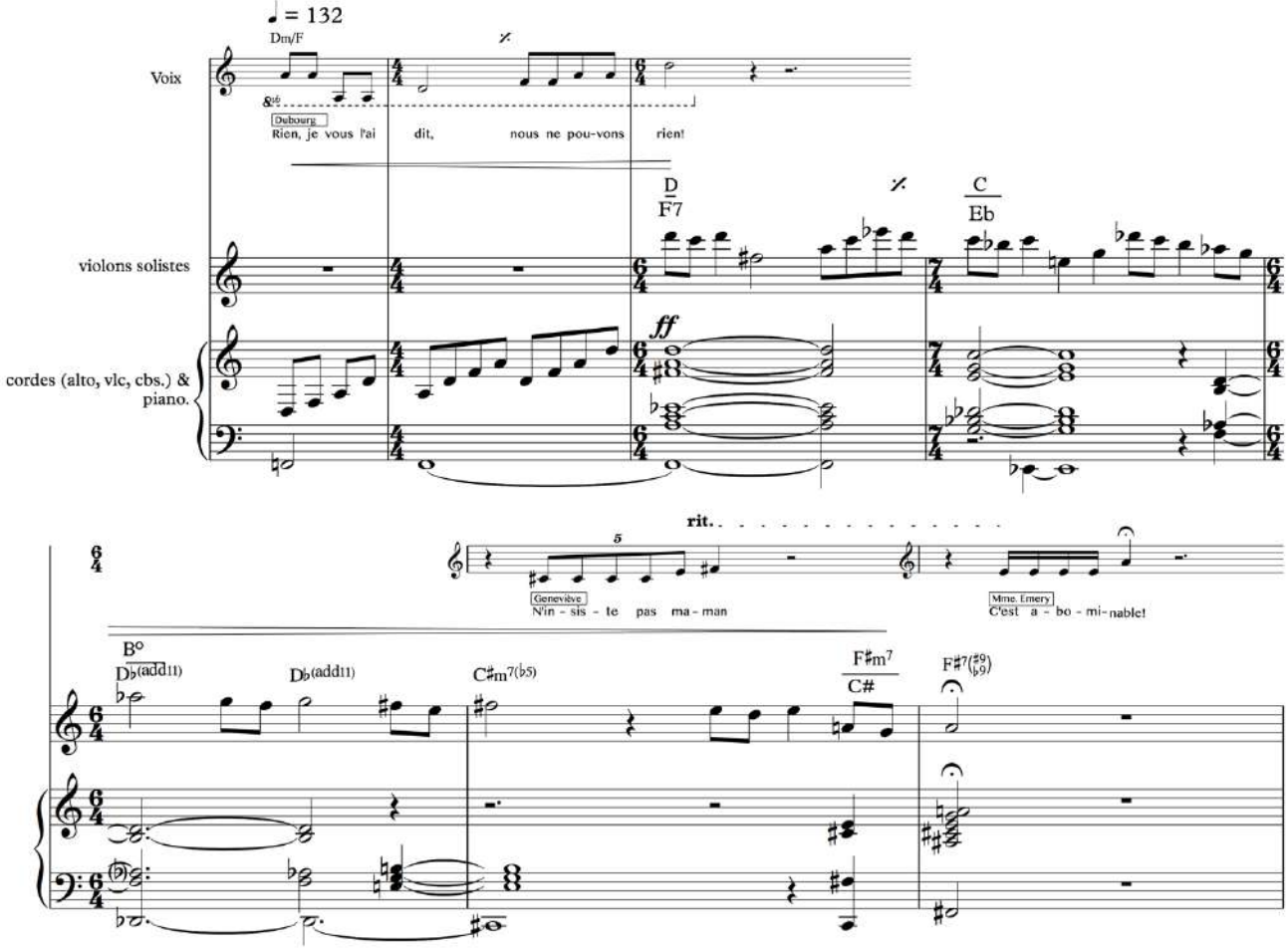
Tableau paradigmatique sur partition 5 : le thème de Madame Emery – partie B (2)

II.1.3. Terminaisons diverses « T »

Dans la séquence *Chez Dubourg,* le refus du bijoutier d'aider Madame Emery peut être considéré comme le seul moment au caractère opératique du film. Le chanteur/doubleur Jean Cussac, un baryton-basse, use d'une voix aux accents lyriques, avec « r » grasseyés et vibrato – notamment sur le dernier mot « rien », sans toutefois employer une technique purement

classique. Ces caractéristiques vocales, associées à une orchestration tempétueuse et une harmonisation extrêmement tendue aux couleurs polytonales qui se déplacent par blocs, traduisent la cruauté du bijoutier et la supériorité de son statut social qui ne peut s'abaisser à la détresse petite-bourgeoise de Madame Emery :

> Note : le relevé synthétique suivant, de nature descriptive, a été difficile à réaliser du fait de la densité harmonique et du faible volume sonore de la piste orchestrale. Les accords proposés et les changements de métrique, fondés sur les accents mélodiques, ne garantissent pas une transcription exacte de la partition originale de Michel Legrand.



Exemple musical 39 : transcription d'une suite de répliques des personnages de Dubourg, Geneviève et Madame Emery dans la scène chez Dubourg – env. 00 : 20 : 43

Après ce climax dramatique qui laisse l'harmonie suspendue sur une sorte de demi-cadence en *si,* l'intervention salvatrice de Roland éclaire l'atmosphère par la formulation de son thème en *ré* majeur, relatif de la tonalité attendue. Cette surprise harmonique peut être mise en relation avec celle du *Dîner des rois,* analysée dans la partie B du thème et où Roland évite l'habituelle étape mineure pour conduire directement son discours vers une résolution majeure. Au dîner enfin, les terminaisons du thème de Madame Emery (de « Mettez cette

couronne » à « puisqu'on te le demande », puis de « Je vais me retirer » à « Bonsoir ma chérie »), consistent simplement en des suites de marches et des formules mélodiques issues de la partie B, conduisant soit à un insert du thème de la séparation, soit à la conclusion de la séquence lorsque Geneviève quitte la table – par exemple, pour mettre en musique de façon fluide la fastidieuse suite de « bonsoir ». Demy trouvera quelques années plus tard, par l'usage fantaisiste des alexandrins déclamés dans le dîner des *Demoiselles de Rochefort*, un moyen analogue d'agrémenter la formulation de cette salutation banale (env. 01 : 27 : 18) :

> DUTROUZ : Bonsoir messieurs ! LES FORAINS : Bonsoir ! DUTROUZ : Bonsoir à tous ! TOUS : Bonsoir !

II.2. Analyse du discours de Madame Emery

Nous renvoyons ici au premier tableau paradigmatique textuel avec ses différentes couleurs de surlignage.

- Couleurs de surlignage jaune et vert

Comme dans le thème musical de Roland Cassard, l'alignement des canevas mélodico-textuels sur le temps long révèlent des enjeux financiers, mais aussi et surtout les espoirs amoureux de Madame Emery. Dans la phrase A, les paroles qu'elle prononce traduisent sa volonté d'être considérée d'abord comme une mère se sacrifiant pour les intérêts de sa famille. Lorsqu'elle sent poindre un intérêt plus prononcé de la part de Roland pour Geneviève, elle veut faire comprendre le lien indéfectible qui l'unit à sa fille[90] :

Je me vois contrainte de me défaire
de ce bijou qui pour moi représente
Geneviève ne veut pas partir seule
Et moi de mon côté je ne peux pas abandonner
(le magasin)

De la même façon, les deux répliques suivantes, prononcées sur la conclusion de la phrase A, accentuent le souhait de Madame Emery de garder Geneviève sous son aile :

R. C : vous ne pouvez donc pas
vivre l'une sans l'autre
M. E : Embrasse-moi au moins,
aie confiance, tu verras.

La première réplique s'inscrit dans la lignée des nombreuses victoires discursives de Madame Emery sur Geneviève, lors de leurs conversations toujours houleuses : après l'annonce du départ de Guy, Madame Emery épuise les arguments de sa fille et oriente le propos vers une issue qui lui est provisoirement favorable. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Geneviève avait brièvement rompu cette dynamique lorsqu'elle était partie en claquant la porte (séq. 10), laissant sa mère seule dans le magasin pour retrouver Guy devant le garage. L'équilibre est très rapidement restauré puisque le soir même, Geneviève revient, désespérée, chez sa mère qui a le champ libre pour l'influencer (séq. 13). En regard de la première réplique, les mots attendris de Roland Cassard devant une relation qu'il croit innocemment fusionnelle, prennent une tournure différente pour qui connaît les échanges précédents entre les deux femmes. La phrase B, ensuite, révèle la complexité du triangle amoureux et financier qui s'installe, dès la visite chez le bijoutier, entre Roland, Madame Emery et Geneviève. On

[90] En 2018, les comédien.ne.s Alex Lutz, Bruno Sanches et Géraldine Nakache parodient la séquence du dîner dans un épisode de la capsule « Catherine et Liliane » : dans cette version, le silence de Geneviève est mis en avant dans une conversation où Madame Emery monopolise l'attention de Roland, à grands renforts d'allusions grossières. Il est cependant suggéré à tort, mais sans doute à des fins de cohérence humoristique, que Geneviève est amoureuse de Roland. Cf. *Les films de Jacques Demy – Catherine et Liliane spécial Cannes – Canal +*. Lien : https://www.youtube.com/watch?v=KGa8uOdsOzs

observe d'abord un parallèle entre la braderie du collier et le gâchis que représente un mariage de raison pour la jeune fille, qui ne consentira à épouser Roland que par désespoir et par contrainte sociale.

(*D* : Au mieux, je puis mettre votre collier en vente)
et encore **à une somme bien inférieure à sa valeur réelle**

M. E : Tu as tort, **il représente pour moi le genre d'homme !**
G : **Fiche-moi la paix avec ce type !**

M. E : **Alors il faut tout de suite choisir un roi et faire un vœu**
G : **Je n'ai pas le choix.**

La réplique suivante révèle l'aspect substitutionnel de Roland ; Madame Emery, qui cherchait à vendre son collier au bijoutier est finalement tirée d'affaire par le diamantaire et cette première substitution en annonce une deuxième : le remplacement de Guy. L'unique réplique de Geneviève adressée à Roland se révèle particulièrement affligeante, lorsqu'elle est confrontée à cette occurrence précédente du canevas mélodique :

D : Je ne puis l'acheter moi-même.

G : Vous êtes mon roi.
R. C : Merci Geneviève.

L'insistance de ce canevas mélodique sur l'idée de second choix fait écho aux déconvenues de Roland dans *Lola,* fréquentant une femme avec qui il croyait voir naître une idylle, alors qu'elle en aimait un autre. Du point de vue du décor, il est intéressant de noter que le tableau qui trône derrière Madame Emery lors du repas, représentant une jeune fille morose devant une feuille et un encrier, évoque la situation de Geneviève qui se languit de son fiancé dont les lettres sont rares. Face caméra, le personnage peint nous prend à témoin de la mascarade du dîner, lieu de non-dits et de malaises. Le tableau apparaissait déjà dans les deux séquences précédentes de l'appartement ; la première fois, lors de la discussion au sujet de la lettre de dettes, sa présence prémonitoire et mortifère était conjurée par l'éclatant bouquet de fleurs composé par Geneviève. Dès la seconde fois, après l'annonce du départ de Guy, le bouquet avait disparu et c'était au pied du tableau, qui annonçait de tristes mois d'angoisse, que Geneviève s'effondrait sur les genoux de sa mère.



Photogramme 28, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 17 : 10



Photogramme 29, issu des Parapluies de Cherbourg (1964)



Photogramme 30, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) - env. 00 : 46 : 35

- Couleur de surlignage rose

Les canevas mélodico-textuels ici mis en commun font apparaître une proximité dans les sonorités, voire une réutilisation de pans de phrases entiers, favorisant l'impact mémoriel du thème :

Elle n'est pas en cause		Elle est si fragile
		(puisque)
Nous sommes dans une situation difficile	La situation dans laquelle nous nous débattons Ne nous permet pas	la situation dans laquelle elle se trouve Ne vous effraie pas

Madame Emery cherche à la fois à mettre en avant une image de vulnérabilité et à déjouer le qu'en-dira-t-on par d'incessants euphémismes. Le mot « situation », sorte de signal sonore complémentaire du thème-personnage, sert alternativement à désigner les dettes, le veuvage et la solitude puis la grossesse honteuse. Cet art de la dissimulation se manifeste également par une digression d'atmosphère dans l'arrangement instrumental adopté pour le thème, lors de la séquence de l'appartement où Geneviève annonce à sa mère que Guy part au front. Nous l'avons noté pour toutes les occurrences formulées en présence de tiers, le langage musical du thème de Madame Emery se destine à inspirer la compassion à ses interlocuteurs. Or, à la seule occasion où le thème est entendu dans la sphère privée, l'orchestration choisie est particulièrement joyeuse et légère : flûtes, tambourin et glockenspiel[91] (Cf. Montage vidéo 15 « Le thème-personnage de Madame Emery – Dans l'appartement de Mme Emery et Geneviève (2)). Madame Emery évoque avec une nostalgie émue ses amours de jeunesse contrariées, tout en communiquant au thème le sentiment d'euphorie causé par sa dernière rencontre avec Roland : les canevas mélodiques qu'elle employait pour attendrir ce dernier servent ici, associés à une orchestration inhabituelle, à exprimer les désirs secrets qui s'éveillent au contact du diamantaire (« il représente pour moi le genre d'homme […] »). L'aspect habituel de son thème musical se révèle *a posteriori* excessivement dramatique, en opposition à la couleur plus authentique – et plus proche de celle de ses conversations animées avec sa fille – qu'elle lui donne dans l'intimité de son appartement.

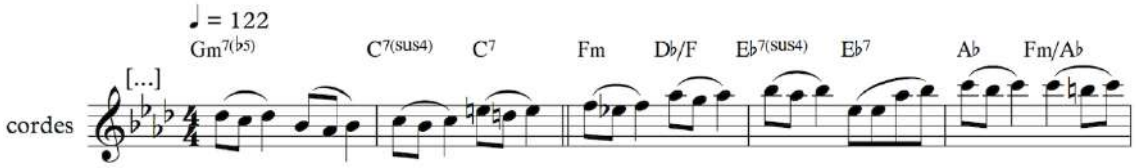
II.3. Le mariage de Geneviève et Roland Cassard

À partir de l'annonce faite à Roland de la décision de Geneviève, Demy filme, de façon à la fois expéditive et extrêmement fluide, les préparatifs et la cérémonie du mariage. Le

[91] Il est intéressant de noter que, comme lorsque Roland tente d'éclairer l'atmosphère pathétique du thème de Madame Emery en proposant des couleurs majeures, Geneviève balaie, dans le sens inverse, l'inconvenante manifestation de légèreté musicale que sa mère applique à son propre thème, dans la séquence de l'appartement. La jeune fille enchaîne sur une section musicale au ton mineur, très éloigné du précédent.

montage de cette suite de séquences exprime l'urgence de l'union autant que l'anéantissement de tous les rêves de Geneviève ; il doit sa cruelle harmonie à deux raccords de mouvement successifs, qui nous transportent du magasin à la boutique de mariage, jusqu'à l'église. Ces raccords accompagnent, à chaque changement de plan, le passage du thème à un mode d'énonciation différent, de façon synchrone avec la pulsation : d'abord, dans le magasin de parapluies, on quitte la musique supradiégétique[92] – avec voix interne et accompagnement musical externe – pour un passage en mode extra-diégétique, puis enfin intra-diégétique dans l'église. On a en effet l'impression, avec le *crescendo* d'orchestre et la dilatation mélodique du thème qui se noie dans un contrepoint épais et dense – entamé dès la fin des paroles chantées dans le magasin –, d'être précipité sur une pente descendante pour finir par plonger la tête la première devant l'autel où le destin de Geneviève est définitivement scellé. Le raccord des regards caméra de Catherine Deneuve est souligné en musique par le basculement explicite dans le mode intra-diégétique – avec l'orgue d'église double *forte,* réverbéré, qui envahit l'espace, avec un diapason légèrement plus bas que l'ensemble de cordes, renforçant l'impression de chute inéluctable dans le drame. L'orgue est maintenu au même volume, jusque dans la sortie de l'église, repassant ainsi dans un mode d'énonciation hybride, entre intra et extra-diégétique (Cf. Montage vidéo 17 « Le thème-personnage de Madame Emery – Dans le magasin de parapluies » (6) puis « Le mariage »).

Ci-dessous, une illustration du rapport de synchronisation entre musique et image, à partir du développement instrumental du thème de Madame Emery (après « que le moindre faux pas risquerait de tout compromettre ») :



Exemple musical 40 : transcription d'une variation du thème de Madame Emery lors des scènes du magasin de parapluies puis de la boutique de mariage - env. 01 : 02 : 22



Photogramme 31, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), env. 01 : 02 : 22



Photogramme 32, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), env. 01 : 02 : 24

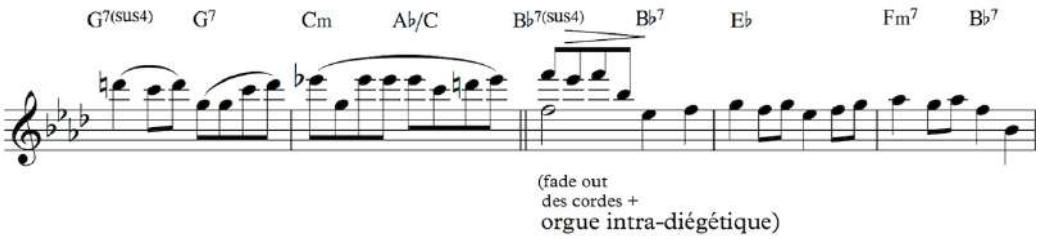
[92] Rick ALTMAN théorise ce terme dans *La Comédie musicale hollywoodienne,* Paris, Armand Colin, 1992 (1e éd. : 1987), p. 77.



Photogramme 33, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 01 : 02 : 25

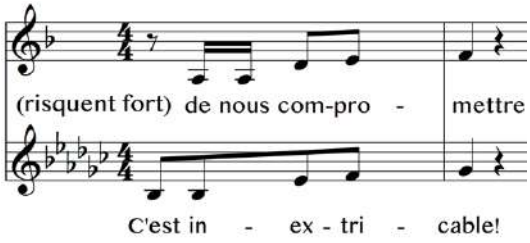


Photogramme 34, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 01 : 02 : 26



Exemple musical 41 : transcription d'une variation du thème de Madame Emery lors des scènes du magasin de parapluies puis de la boutique de mariage (2) – env. 01 : 02 : 25

Michel Legrand réutilise une seule partie du matériau thématique pour mettre en musique la suite de plans : il s'agit essentiellement du motif de broderie inférieure emprunté aux formules de la partie A du thème et réduit à l'essentiel. La formule de transition entre les séries de broderies, issue elle aussi de A (mesures 4 et 6 des exemples musicaux 40 et 41 ci-dessus), fait appel à notre mémoire d'un canevas mélodique précis utilisé deux fois seulement par Madame Emery et dont les paroles annoncent tout à fait nettement la nécessité du mariage pour sortir de l'ornière :



Exemple musical 42 : superposition de deux versions d'une phrase du thème de Madame Emery

Ce développement fait ainsi office de synthèse de toutes les occurrences du thème de Madame Emery, qui s'en est vue petit à petit dépossédée. De l'aide sollicitée auprès de Dubourg au mariage arrangé de Geneviève, elle est spectatrice de la cérémonie où résonne, tonitruant et désarticulé, le thème qu'elle avait inventé pour reprendre en main sa propre vie. Sa responsabilité, toutefois bien réelle, est soulignée par Jean-Pierre Berthomé qui note que « l'orgue du mariage ressasse inlassablement le fantôme [du thème], à peine identifiable, pour rappeler au spectateur ce que l'anneau passé au doigt de Geneviève peut devoir à la pression de sa mère[93] ». Une version antérieure de la mise en scène appuyait également cet argument en explicitant le rôle d'entremetteuse joué par Madame Emery :

[93] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg*, *op. cit.*, p. 48.

Après avoir donné la bague de Cassard : « Mme Emery prend la bague et la passe au doigt de sa fille. Geneviève regarde la bague. Madame Emery sort de la chambre[94]. »

La dislocation du thème, qui servait tour à tour à exprimer ses tentatives de séduction et ses rêves secrets, signe la destruction des ambitions de Madame Emery tout autant que celles de Geneviève, appuyée par les notes sentencieuses de l'orgue. Dans cette suite d'images sans parole aucune, la tension dramatique repose sur quatre éléments : la musique, les costumes, les regards et l'échange des anneaux. Nous proposons maintenant une brève analyse de chacune de ces thématiques.

II.3.1. Les costumes

Il est d'abord intéressant de noter que la robe portée par Geneviève dans la boutique de mariage en rappelle une autre, calquée sur le papier peint de sa chambre :



Photogramme 35, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 01 : 01 : 15



Photogramme 36, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 01 : 02 : 32

La première robe portée par Geneviève est associée à son espace intime, où elle garde ses souvenirs de jeune fille et laisse libre cours à ses pensées[95]. Lorsqu'elle quitte sa chambre en s'habillant de cette robe, taillée sur le même motif que celui du papier, Geneviève semble se protéger des sollicitations extérieures. Dans la boutique de mariage, le motif de la robe constitue une version naïve et déstructurée de la précédente : la matière satinée devient un simple coton, le col est moins travaillé et les fleurs sont superposées pêle-mêle les unes aux autres, dans un amas de formes et de couleurs psychédéliques. En plus de donner à Geneviève l'air d'une poupée, l'ensemble évoque la confiscation, la dégradation de son intimité et de sa

[94] Version de scénario consultée à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote CJ1120B149.

[95] Voir à ce propos la seconde partie du chapitre 4 : « Guy et Geneviève », *infra*.

personnalité, que souligne la dissimulation de son visage par le voile[96]. La robe que porte Madame Emery dans la séquence qui nous occupe peut ainsi être considérée comme un aveu de proximité avec sa fille, dans cette épreuve où elle aussi est laissée pour compte : les fleurs ornant son vêtement dans la boutique de mariage se rapprochent par leur forme de celles de la robe de Geneviève : on peut établir un parallèle entre la déstructuration du thème-personnage et l'allure de l'imprimé, dont les couleurs et les motifs rappellent, en version moins raffinée, ceux du papier peint de l'arrière-boutique de parapluies. Madame Emery possède d'ailleurs un autre vêtement assorti à un espace de son intimité : sa robe de chambre en éponge, coordonnée au papier peint du salon. Ces deux tenues sont réservées à la sphère privée, le personnage arborant à l'extérieur des tailleurs et manteaux unis[97].



Photogramme 37, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), la robe de chambre assortie au papier peint du salon de l'appartement – env. 00 : 34 : 30



Photogramme 38, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), la robe-chemise coordonnée au papier peint de l'arrière-boutique – env. 01 : 02 : 10

L'opposition constante entre intimité et image publique, dont nous discutions à propos de l'orchestration des différentes occurrences du thème-personnage de Madame Emery, se révèle également dans l'organisation des costumes féminins, dont chacun révèle une facette de la personnalité et de l'état psychologique de sa propriétaire. Par exemple, en l'absence de paroles durant les préparatifs et la cérémonie, le contraste entre l'éclatante robe blanche de

[96] Une mise en scène analogue était observée après la lecture de la lettre de Guy, dans le magasin de parapluies où la couturière taillait une robe de grossesse pour Geneviève : de dos, sa silhouette se confondait avec celle d'un mannequin de vitrine.

[97] À propos du travail de Bernard ÉVEIN, une thèse intitulée « Bernard Evein décorateur peintre : Modernité esthétique du décor de cinéma en France » est en cours de préparation en 2023 par Léa Chevalier à Normandie Université. Un enregistrement d'une conférence de la chercheuse, donnée à l'ENS Louis-Lumière, est disponible sur l'URL suivant : https://www.youtube.com/watch?v=GaGmwIkQSW8 [consulté le 16/09/23]. Cf. *Léa Chevalier - Bernard Evein. Étude esthétique de la pratique et des gestes d'un décorateur de cinéma.* Conférence filmée à l'ENS Louis-Lumière le 12 mars 2021 dans le cadre des 2èmes Rencontres annuelles « Chercher/Créer organisées en partenariat entre la CST, l'Université d'Evry (centre Pierre Naville) et l'ENS Louis-Lumière.

mariée et la dernière tenue dans laquelle nous retrouvons Geneviève, cinq ans plus tard – un vison et des couleurs de deuil – traduisent l'importance du costume dans la formulation silencieuse de la série d'épreuves endurées par le personnage, dont le statut et la personnalité sont majoritairement représentés par le vêtement.

II.3.2. L'« échange » des anneaux

Le geste de l'échange, révélateur dans ses détails de la violence et de la contrainte du mariage, est précédé par un jeu de regards particulièrement saisissant : d'abord, le regard caméra de Geneviève, d'un plan à l'autre, nous appelle au secours le temps d'un instant et se perd sur le sol de l'autel. Puis, les yeux de Roland sur Geneviève, figée, les mains jointes, qui répond avec autant d'embarras que d'hostilité dissimulée. La jeune fille esquisse, après ce regard, le geste de séparer brièvement ses mains jointes – symbole de loyauté et de soumission – comme si elle refusait fugacement l'union à Roland. En silence, dans une église presque vide, toutes les règles traditionnelles du mariage – de cinéma comme dans la vie – sont omises : sans plus de formules de bénédiction que d'acceptation mutuelle des époux, la remise des alliances se pare d'une étrangeté que renforcent les couleurs mineures et diminuées, presque funèbres, du timbre de l'orgue. L'échange des anneaux, dans chacun des gestes, traduit la relation sans amour, à sens unique entre Geneviève et Cassard. Roland enfile l'anneau au doigt de Geneviève et arrête son geste à mi-course, s'empressant de saisir sa propre alliance alors que Geneviève termine de mettre la sienne avec un peu de difficulté. La tradition de l'échange est ainsi brisée, Roland mariant Geneviève sans qu'elle ne le marie en retour, dans un rituel tronqué, à la fois laborieux et expéditif[98]. Le passage difficile de l'anneau fait écho à l'essayage des bagues de *Peau d'âne*, où les candidates au trône se succèdent sans qu'aucune n'ait le doigt assez fin : Demy expliquait d'ailleurs dans un entretien le sous-entendu érotique de cette séquence[99] qui, appliqué aux *Parapluies*, évoque une incompatibilité fondamentale entre les époux à travers l'attitude pressée et peu délicate de Cassard, que le précédent échec avec *Lola* a rendu inapte aux relations amoureuses[100].

[98] L'épisode de la bague de fiançailles, lorsque Madame Emery l'apportait à Geneviève, se déroulait lui aussi sans échange mutuel : le bijou arrivait par courrier et Geneviève l'essayait seule, dans sa chambre.

[99] Il disait : « la signification sexuelle de cette scène où les doigts rentrent dans les anneaux est évidente. J'ai essayé de la traiter de façon très drôle, en prenant des plans tout à fait différents des doigts. Cela fera sourire les adultes et les enfants riront de la cocasserie des personnages ». Cf. Entretien de Jacques Demy par J-M-C dans l'article « Peau d'âne n'est pas celle qu'on vous a contée », coupure de presse consultée à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote Demy 207 – B32.

[100] Cette idée est également suggérée par le fait que Roland et Geneviève n'ont, vraisemblablement, pas eu d'enfant ensemble en 1959.



Photogramme 39, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 01 : 02 : 32

Il est très frappant de constater que ce mariage est mis en scène de la même façon que celui des *Dames du bois de Boulogne* de Robert Bresson, que Demy considère comme un modèle[101]. L'intrigue des *Dames du bois de Boulogne* présente de très nombreuses similitudes avec celle des *Parapluies de Cherbourg* et le mariage représente, dans les deux films, un climax dramatique en même temps qu'un point de non-retour pour les personnages. Le film de Robert Bresson raconte l'histoire d'une vengeance amoureuse, dont la ruine d'une mère et d'une fille constitue l'instrument. Adapté du récit « Le Mariage Saugrenu » de *Jacques le Fataliste, Les Dames du Bois de Boulogne* décrit la manipulation d'une jeune fille innocente, d'abord par la vengeresse Hélène – jouée par Maria Casarès –, puis par sa propre mère – Lucienne Bogaert[102]. L'argument de départ n'est pas le même dans les deux films mais le couple mère-fille est construit selon un canevas narratif similaire. Criblée de dettes qui la mettent à l'écart de la société, la mère agit comme une entremetteuse entre sa fille et un homme riche, lui cachant pour mieux l'amadouer des éléments compromettants de sa vie privée – l'activité de danseuse de cabaret d'Agnès pour *Les Dames*, le couple et la grossesse de Geneviève pour *Les Parapluies*. La jeune fille déteste d'abord cet homme, tente de lutter, puis lui cède sous la pression et le chantage. Cependant, là où Agnès semble tomber véritablement amoureuse de Jean[103], rien ne permet au contraire d'affirmer que Geneviève a

[101] Il se souviendra d'Élina Labourdette, héroïne du film de Bresson, pour incarner Madame Desnoyers dans Lola et prolonger la filiation dramaturgique entamée dans *L'Ange Bleu* de Josef von Sternberg : *Lola-Lola – Marlene Dietrich* – inspire le personnage d'Agnès chez Bresson, qui elle-même inspire le personnage de *Lola* dans le film éponyme de Jacques Demy (Madame Desnoyers y est d'ailleurs présentée comme une ancienne danseuse – référence directe au rôle de jeunesse d'Élina Labourdette). Demy terminera le cycle en évoquant la mort de la « femme découpée en morceaux », une certaine Lola-Lola, ancienne danseuse « légère », dans *Les Demoiselles de Rochefort*.

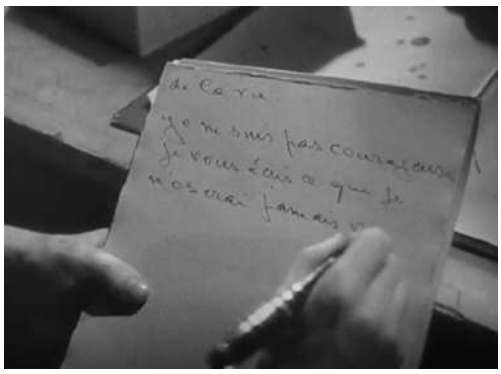
[102] Pour se venger de Jean, un amant qui l'a éconduite, Hélène échafaude une machination : elle prend sous son aile une mère et sa fille Agnès, deux femmes endettées qui vivaient jusqu'à présent de l'activité licencieuse de danseuse de cabaret d'Agnès. Hélène organise une rencontre entre Jean, Agnès et sa mère, faisant passer la jeune fille pour une oie blanche afin qu'il tombe amoureux d'elle et l'épouse, attirant ainsi le scandale sur lui lorsque la vérité sur Agnès est découverte. Hélène et la mère d'Agnès poussent la jeune fille dans les bras de Jean tout au long du film, la première pour se venger, la seconde dans l'espoir d'une vie meilleure pour elle et sa fille.

[103] Le film se termine sur un *happy end* qui met à l'honneur la rédemption et le pardon, certainement issu des convictions religieuses de Robert Bresson. Ces aspects ne sont aucunement présents chez Demy.

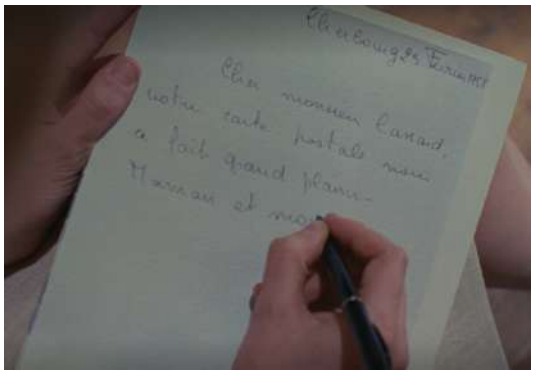
succombé au charme de Roland Cassard. La mère d'Agnès et la mère de Geneviève, en revanche, sont toutes deux fascinées par la figure du prétendant, qu'elles idéalisent :

> La mère d'Agnès, dans *Les Dames du Bois de Boulogne* : *« Ce garçon est charmant, il ne ressemble à aucun de ceux que nous avons connu, avoue que c'est autre chose. »*
>
> Madame Emery, dans *Les Parapluies de Cherbourg* : *« Ce n'est pas un coureur de jupons, un de ces beaux parleurs qui rôde, mais un homme qui a vécu et que la vie a marqué. »*

Demy emprunte également à Bresson des éléments de mise en scène et de cadre, par exemple lors de l'écriture de la lettre :



Photogramme 40, issu des Dames du Bois de Boulogne (1945), Agnès écrivant à Jean



Photogramme 41, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), Geneviève écrivant à Roland – env. 00 : 53 : 40

Dans les deux films, le mariage a finalement lieu, dans une ambiance particulièrement pesante. Chez Bresson, la menace d'Hélène plane sur la cérémonie, qui a lieu sous la contrainte et dont seules les protagonistes féminines connaissent les enjeux : aux yeux de Jean et des invités, il s'agit d'un mariage heureux. Chez Demy, ce sont l'église vide, la résignation de Geneviève et l'absence de sentiments sincères entre les époux qui installent le malaise. Jean et Roland Cassard, qui se ressemblent beaucoup, sont tous deux tombés amoureux de la jeune fille jusqu'à l'obsession, sans véritablement la connaître ni comprendre les conditions dans lesquelles elle accepte de les épouser : leur mariage se déroule ainsi de façon analogue – et mis en musique dans les deux cas par un orgue seul, énonçant un thème à la couleur mineure et sombre. Chez Bresson, dans un plan serré, en silence – comme dans *Les Parapluies* – nous voyons Jean mettre la bague à l'annulaire d'Agnès avant d'enfiler la sienne propre, sans l'aide de la mariée. Comme dans *Les Parapluies,* l'idée d'une union à sens unique est rendue particulièrement éloquente par l'absence d'échange dans ce geste rituel. Le cadre s'élargit petit à petit jusqu'à découvrir les mariés accoudés sur leur prie-Dieu, avec l'assemblée en arrière-plan.



Montage vidéo 18 : la séquence du mariage des Dames du Bois de Boulogne (1945) puis une superposition de celle-ci avec le mariage des Parapluies de Cherbourg (1964)

De la même façon que Jacques Demy s'inspire visiblement de Bresson, François Truffaut se souviendra assurément du mariage des *Parapluies* lorsque, dans *La Sirène du Mississippi*, il reproduira exactement les mêmes gestes, cadrés de la même façon, lors de l'étrange mariage de Catherine Deneuve et Jean-Paul Belmondo. Le marié glisse une alliance au doigt de son épouse et l'anneau s'arrête à mi-course, comme chez Demy, donnant lieu à un moment très embarrassant où la mariée doit cracher sur son doigt pour le faire passer. L'événement incongru est cependant reproduit par Truffaut non pour exprimer l'aspect expéditif et contraint du mariage mais pour formuler avec insistance l'imposture du personnage de Catherine Deneuve, qui dupe un riche industriel pour l'épouser, se faisant passer pour une autre femme – l'anneau prévu pour la véritable prétendante n'étant pas à la bonne taille. L'autre différence entre les deux films réside dans l'emploi des dialogues classiques du rituel catholique dans *La Sirène du Mississippi*, qui rend Catherine Deneuve – à cause de l'argument scénaristique associé à son personnage – beaucoup plus active dans sa gestuelle que dans *Les Parapluies*. Truffaut choisit de n'utiliser aucune musique, ce qui contribue à la fois à créer une impression de réalisme et une atmosphère de gêne intense, consolidée par la suite de gestes maladroits. Il ne s'agit pas de la seule référence explicite à Demy que fera Truffaut : dans *Fahrenheit 451* (1966), le personnage principal, prénommé Guy[104], dit à sa partenaire féminine qui lui fait remarquer son odeur d'essence qu'il s'agit d'un « parfum comme un autre ».



Montage vidéo 19 : la séquence du mariage de La Sirène du Mississipi (1969) superposée au mariage des Parapluies de Cherbourg (1964), puis la confrontation d'une réplique de Fahrenheit 451 (1966) à une réplique des Parapluies de Cherbourg

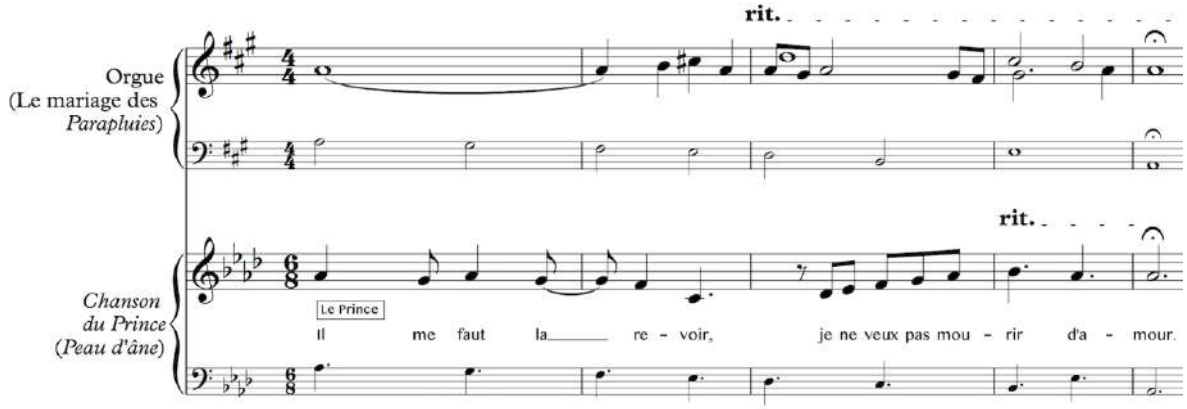
La sortie de l'église de Geneviève et Roland Cassard est marquée par une flamboyante résolution en *ré* majeur et un changement de registration de l'orgue, rendue particulièrement éloquente par le léger ralenti qui la précédait et la synchronisation d'un plan de coupe avec le début d'une nouvelle phrase musicale. Le plan large du couple qui avance silencieusement vers une Mercedes noire aux allures de corbillard[105] qu'observent des badauds immobiles n'est pas sans évoquer des funérailles, créant ainsi une courte dissonance entre la musique et l'image. L'atmosphère de désolation de la cérémonie, sans invités ni fête, est rappelée sans

[104] Le prénom Guy était déjà présent dans le roman de Ray Bradbury : il est probable que Truffaut ait ainsi profité de cette coïncidence pour prêter à son personnage un point commun avec celui des *Parapluies*.

[105] C'était également une voiture noire qui déposait les mariés à l'église dans *Les Dames du Bois de Boulogne*. On peut d'ailleurs considérer que l'atmosphère macabre qui règne pendant la cérémonie préfigure la crise cardiaque d'Agnès, épuisée émotionnellement par ce qu'elle a vécu.

tarder à nos oreilles par la série de marches harmoniques qui nous replongent dans des couleurs mineures et diminuées. Le plan rapproché de Geneviève, qui tente péniblement de se dépêtrer de son voile, est accompagné par une phrase musicale dont la structure rappelle celle de la conclusion de la *Chanson du Prince* de *Peau d'âne* :

Montage vidéo 20 : le départ en Mercedes des mariés des Parapluies de Cherbourg (1964), confronté à la fin de la Chanson du Prince dans Peau d'âne (1970)



Exemple musical 43 : transcription/réduction de la fin de la scène du mariage dans Les Parapluies de Cherbourg *(1964) – env. 01 : 03 : 17, superposée à la transcription/réduction de la Chanson du Prince dans* Peau d'âne *(1970) – env. 00 : 50 : 20*

Michel Legrand, en réutilisant cette basse descendante, se serait-il souvenu de la musique sur laquelle il avait fait mourir intérieurement Geneviève de ne pas avoir pu épouser celui qu'elle aimait ? Le malheur des unes faisant le bonheur des autres, l'apparition de Madeleine au bout du dernier travelling conclut cette seconde partie du film par un cruel constat : celles qui ont su rester sages récupèrent les fruits que les plus téméraires ont laissé tomber. Geneviève qui, au début du film, représentait une jeunesse libre et moderne, s'est laissée enfermer définitivement dans un mariage mortifère tandis que Madeleine, discrète et sans éclat, peut saisir sa chance de conquérir celui dont elle est secrètement amoureuse.

L'examen du thème et de l'ensemble des canevas attachés à Madame Emery révèle assurément l'extrême complexité du personnage et des liens qu'elle entretient avec son entourage, entre fantasmes, doutes, violence et fragilité. Madame Emery se trouve à un tournant capital de son existence, qui la confronte à la difficulté de composer avec ses multiples identités : mère, femme, commerçante, capable de générosité et d'amour autant que d'égoïsme et de manipulation. L'éloignement de Geneviève, la brutalité d'une déception amoureuse et l'urgence des dettes se manifestent par un éclectisme musical particulièrement éclatant et un déploiement d'énergie qui mène finalement le personnage à épuisement : l'annonce de sa mort prématurée, quelques années seulement après le mariage, désigne l'épreuve traversée dans *Les Parapluies* comme la goutte d'eau qui fait déborder le vase en

même temps qu'un accomplissement par procuration du rêve d'élévation sociale qu'elle avait toujours exprimé.

Chapitre 3 : Guy

URL des montages vidéo du Chapitre 3 : https://gofile.io/d/yOyjyf

I. Un jeune mécanicien

Guy est le premier personnage des *Parapluies* dont nous faisons la rencontre. Alors en plein travail dans le Garage du Port-Aubin, il apparaît au son d'une musique supradiégétique tout à fait contemporaine de l'époque du film : un mélange de jazz *bop/hard bop*[106] et afro-cubain, interprété par un *big band*. Il est d'abord amusant de constater un point de synchronisation rythmique entre la première interjection de cuivres – le début du thème du garage – et l'allumage de l'enseigne rouge au-dessus du porche de l'établissement, qui participe au dynamisme de cette entrée en matière. Jean-Pierre Berthomé[107], dans son ouvrage de référence sur *Les Parapluies*, décrit ainsi la scène d'ouverture :

> « Le premier thème du garage est particulièrement important puisque c'est à lui que revient, dès la première scène, d'installer le spectateur dans l'univers « en chanté » du film. Plutôt que d'opérer cette introduction en douceur, après un générique qui ne rompt en rien avec la fonction traditionnelle de la musique de film [le générique énonçait une version instrumentale de l'un des thèmes-phares du film, celui de la séparation], Demy et Legrand choisissent d'affronter immédiatement l'écueil le plus périlleux, celui de la mise en musique du trivial[108] (*Le moteur cliquète encore un peu à froid, mais c'est normal*) et optent pour une musique très contemporaine (un jazz partagé entre la rythmique afro-cubaine et le swing), aux changements de rythmes et de modulations brutaux, qui refuse de se constituer en véritable mélodie. [Ondine R : Nous apportions une précision terminologique des styles employés dans le paragraphe précédent, que nous étaierons par la suite avec des exemples musicaux et un commentaire de la structure du thème du garage]. La volonté programmatique est évidente, aussi bien dans le recours au big band, dont l'ampleur répond à la masse orchestrale du générique (on n'est pas loin de Dizzie *(sic)* Gillespie, pour qui Legrand a écrit des arrangements dans les années cinquante), que dans la virtuosité d'une écriture qui accumule à plaisir les difficultés. »

Dès le début du film, Jacques Demy et Michel Legrand s'inscrivent dans la lignée du cinéma d'auteur d'après-guerre, qui utilise le jazz comme moyen d'expression d'une jeunesse et d'une liberté nouvelles – par exemple chez Jacques Becker avec *Rendez-vous de juillet*, Louis

---

[106] Nous rapprochons la composition de Legrand du *hard bop* en ce qu'elle mêle la complexité rythmique, harmonique et mélodique du *bop* à un haut degré d'arrangement, des thèmes facilement reconnaissables et des marques esthétiques du blues. Cf. Kenny MATHIESON, "Hard Bop", dans le *Grove Music Online.* URL : https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249696 [consulté le 16/09/2023].

[107] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg*, *op. cit.*, p. 45.

[108] Il est cependant intéressant de noter que les lois de la réverbération ont été respectées au mixage, les dialogues de l'intérieur du garage étant davantage réverbérés que ceux du vestiaire.

Malle avec *Ascenseur pour l'échafaud* ou Jean-Luc Godard avec *À bout de souffle*[109]. Le tandem réalisateur-compositeur propose cependant une alliance inédite des langages, se rapprochant du *Third Stream*[110]. En effet, si les deux scènes du garage convoquent unilatéralement des langages jazz contemporains – ici, le *bebop*, le *hard bop* et le jazz afro-cubain – avec formation *big band*, cela n'est pas le cas des autres scènes du film. Le reste des thèmes et canevas musicaux utilise systématiquement, d'une part, des formations hybrides ajoutant les pupitres de l'orchestre symphonique à l'ensemble *big band* et d'autre part, une écriture mêlant *swing*, *bebop* et influences de la musique occidentale de tradition écrite du début du XX^{e} siècle. Ensuite, au-delà de la sophistication des arrangements et la diversité des styles convoqués, c'est la composition spécifique pour le chant en langue française qui distingue la proposition musicale du reste des partitions de la Nouvelle Vague. En effet, la technique vocale éclectique des interprètes des *Parapluies de Cherbourg* permet un rapport très spécifique aux lignes mélodiques, entre le récitatif, la voix parlée et le langage improvisé des instruments du jazz. Le casting français choisi par Michel Legrand prend sa source dans une génération de chanteurs formés aux techniques lyriques et par la suite spécialisés dans les vocabulaires du *big band*, du *bebop*, du *hard bop* et de la chanson : Christiane Legrand, Danielle Licari, Georges Blaness en sont les premiers exemples. Ces musiques « de scène » sont au fondement de la démarche des Double Six puis des Swingle Singers dont la plupart des doubleurs et doubleuses des *Parapluies* sont membres[111] ; Jacques Demy exprimait très clairement, à l'époque de la création du film, le souhait de faire un « film-jazz » et de ne pas engager d'artistes lyriques, dont il juge qu'ils « déforment tout », mais « des chanteurs qui ont le rythme dans la voix[112,113] ». Mimi Perrin, la créatrice du groupe Les Double Six, explique par exemple dans une interview[114] sa démarche de transposition des sonorités du *big band* aux mots de la langue française :

---

[109] Gilles Mouëllic analyse ce phénomène dans son article « Le jazz au rendez-vous du cinéma : des Hot Clubs à la Nouvelle Vague », *Revue française d'études américaines*, vol. -, no. 5, 2001, pp. 97-110.

[110] Gunther SCHULLER, *ref. cit.*

[111] Les comédies musicales hollywoodiennes et leurs chansons du *Great American Songbook* sont composées par des *songwriters* d'ascendance européenne, dont le langage est enraciné dans la musique de tradition écrite – sur le plan tonal, harmonique, fonctionnel – avec quelques éléments du jazz des « débuts » – et codifié dans l'esprit de la chanson : formes AABA ou ABAC en grande majorité, arrangements et orchestration classiques, etc. Avant leur autonomisation chez les musiciens de jazz – noirs et blancs – qui en font des thèmes autour desquels improviser, les chansons issues des comédies musicales n'étaient pas fondées sur l'improvisation, le *blues* ni le *bebop*. La musique de Michel Legrand et celle des Double Six et des Swingle Singers, elles, sont ancrées dans l'héritage du jazz « de scène » et de la tradition des arrangeurs de *big band* mêlée aux musiques enseignées au conservatoire.

[112] « En direct Paris, 20th century fox », dossier de presse du film *Les Parapluies de Cherbourg,* archive consultée à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote Sadoul 165-B12.

[113] Nous traitons plus spécifiquement de la langue française chantée dans les films de Jacques Demy, par comparaison aux opérettes françaises et aux *musicals* américains des années 1930 à 1950 dans un article consacré aux *Demoiselles de Rochefort*. Cf. Ondine RAZAFIMBELO, « Quand Musical et opérette se rencontrent chez *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967) », *art. cit*.

[114] Claude FAYARD, *Deux voix par tête*, film documentaire pour l'ORTF (1964).

> « Lorsque vous écoutez de très près un orchestre de jazz, il me semble que les instruments ne font pas ce qu'on appelle généralement des onomatopées, c'est-à-dire des « tabada » ou « touboudou » mais disons un phrasé ou un son particulier qui diffère d'ailleurs entre les instruments. [Nous faisons] comme une traduction de langage étranger. C'est une traduction de la musique, des sons que produisent ces instruments. Par exemple, lorsqu'il s'agit d'une section de trompettes, j'essaierai de rendre les attaques de trompette par des « t » ou des « d ». [Ce morceau – Mimi Perrin désigne une partition –] est fait d'attaques successives et la phrase pour nous qui correspond est « pour tout vous dire, nous partons tenter le bond dans le temps ». Si vous écoutez, ça fait des rebonds, de « t », de « b », de « d », qui reproduisent ce son, alors que si vous faites « touboudouboudou », ça n'a aucun rapport. […] Ça nous permet de reproduire de façon vocale cet orchestre avec la sonorité qui correspond. Les chefs des orchestres que nous reproduisons, Quincy Jones, Count Basie, Gerry Mulligan, qui ne connaissent pas le français et ne comprennent pas les paroles m'ont tous dit, lorsqu'ils écoutent notre reproduction de leurs morceaux, qu'ils retrouvent exactement le son du morceau. »

Michel Legrand, dont la sœur Christiane est une actrice principale de ce laboratoire de jazz vocal français, s'empare assurément de la démarche précédemment exposée pour mettre en musique les dialogues de Jacques Demy. Pourtant, si le compositeur est unanimement considéré – concernant sa carrière soliste –, comme un jazzman de son temps, l'imaginaire commun retient moins sa contribution à l'histoire du jazz au cinéma que celle d'un Martial Solal ou d'un Miles Davis. Pour définir les *Parapluies de Cherbourg,* on emploiera volontiers le terme de comédie musicale, sans préciser à quel point le langage du compositeur est profondément enraciné – autant que pour ceux de la musique savante – dans les différents langages du jazz de son époque[115].

I.1. Analyse musicale du thème-lieu du garage

Le thème-lieu du garage est écrit pour *big band* de cuivres avec section rythmique composée de guitare électrique, contrebasse et batterie. Il intervient deux fois : la première se situe après le générique d'ouverture et la seconde est entendue lorsque Guy rentre du front et reprend sa place de mécanicien chez Aubin. Contrairement à la classification de Jean-Pierre Berthomé – « Garage 1 » et « Garage 2[116] » –, nous ne divisons pas le thème en deux motifs mais le considérons comme un seul grand thème en deux parties – A et B – présentant deux modes d'arrangement contrastants. Ci-dessous, un tableau récapitulatif des structures des deux occurrences du thème du garage, que nous commenterons par la suite :

[115] Notons d'ailleurs que les musicien·ne·s de jazz ont transformé plusieurs chansons issues des films de Jacques Demy en standards : *I Will Wait For You* (d'après le thème de la séparation des *Parapluies de Cherbourg*), *Watch What Happens* (d'après le thème de Roland Cassard) ou *You must believe in spring* (d'après la *Chanson de Maxence* des *Demoiselles de Rochefort*).

[116] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *ref. cit.*, p. 43.

Numéro de mesure	1	48	66	77	97	115	121	151
Partie	A	B	Transition	A	Pont	A	B	
Langage	*bebop*	jazz afro-cubain	*bebop*	*bebop*	*Pastiche hispanisant + bebop + pastiche valse musette*	*bebop*	jazz afro-cubain	
Sous-partie	matériau mélodique divers, en alternance avec le motif a1 + une occurrence du motif a2	b1 + b2	a2	matériau mélodique divers, en alternance avec le motif a1	matériau mélodique divers	a1+ conclusion	b1	

Tableau 23 : découpage structurel du thème du garage (1) – env. 00 : 02 : 10

Numéro de mesure	1	24	67	85	96
Partie	A	B	A	B	
Langage	*bebop*	jazz afro-cubain + *bebop*			
Sous-partie	matériau mélodique divers, en alternance avec le motif a1	b1 (+ 1 occurrence de a1 insérée en milieu de partie mes. 40)	matériau mélodique divers, en alternance avec le motif a1	B1	

Tableau 24 : découpage structurel du thème du garage (2) – env. 01 : 08 : 46

Nous invitons le lecteur et la lectrice à visionner le montage vidéo synthétique suivant et à s'y référer tout au long de la partie I :

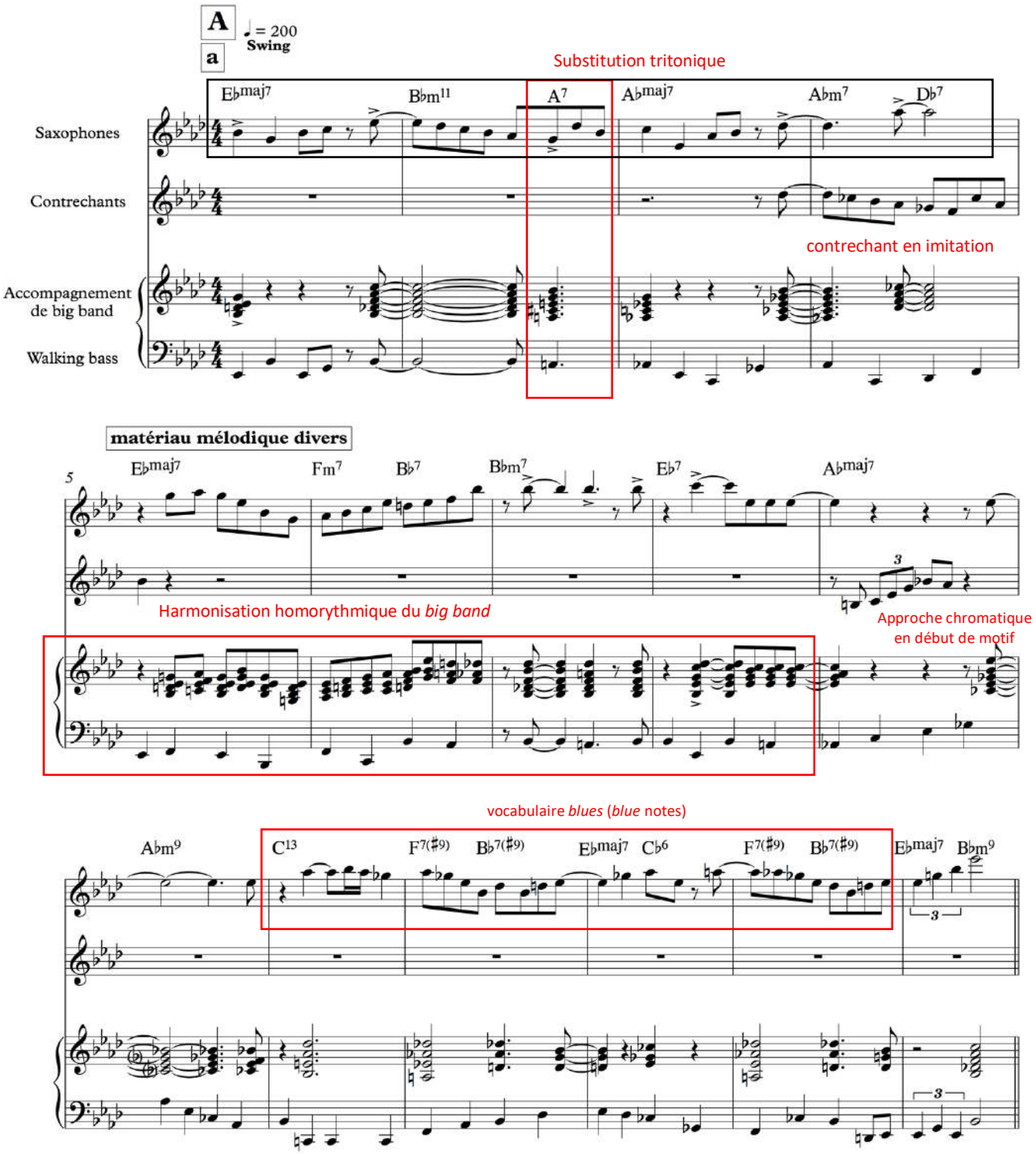


Montage vidéo 21 : thème du garage – structure

Michel Legrand établit un dialogue étroit entre le *big band* et les lignes vocales, par un jeu d'imitations ininterrompues : à un motif des soufflants répond une réplique chantée, reprenant la même ligne mélodique et vice-versa. L'organisation musicale de cette séquence d'ouverture semble déterminer deux types de situations à travers ses langages musicaux : d'une part, la vie ouvrière, représentée par le dynamisme percutant du *bop*. D'autre part, sa confrontation au patronat et aux hommes de classes sociales supérieures, illustrée par une partition d'inspiration afro-cubaine. Il est par ailleurs intéressant de constater que, mettant en place un mécanisme qui aura cours tout au long du film, Demy et Legrand font coïncider chaque changement de plan à une pulsation ou un événement rythmique particulier.

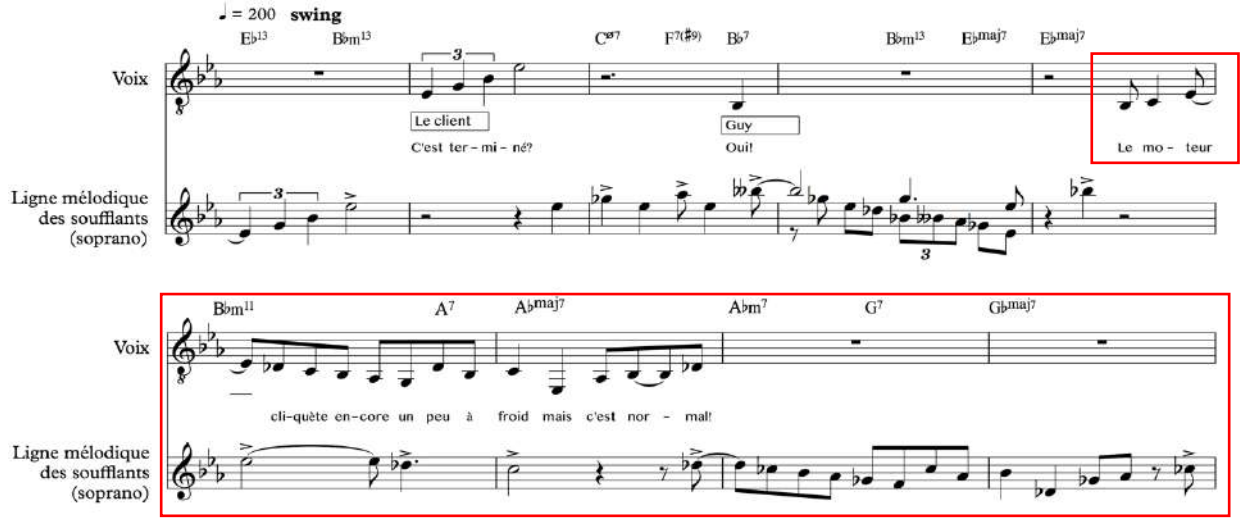
- La partie A nous plonge dans l'effervescence du quotidien ouvrier. Le langage musical employé se caractérise par son tempo rapide, son *swing*, l'utilisation de substitutions tritoniques, du vocabulaire blues et *bop,* des approches chromatiques, de l'écriture en homorythmie de la section de cuivres – en *voicings* complexes, à quatre sons ou plus – qui accompagnent les solistes instrumentaux ou vocaux.

Bien que le rendu musical donne au premier abord l'impression d'une grande complexité harmonique, le parcours est tout à fait tonal et fonctionnel, fondé sur des marches « ii-V » idiomatiques du langage jazz. Contrairement au reste des thèmes et motifs du film, la présente partie A fait entendre une majorité de matériau mélodique non-thématique de « remplissage » en alternance avec des canevas mélodiques récurrents, usant d'un vocabulaire virtuose à l'aspect improvisé. L'introduction instrumentale, illustrant l'entrée dans le garage par un travelling avant, synthétise toutes les caractéristiques du genre. Ci-dessous, une proposition de réduction avec quelques exemples d'éléments de langage encadrés en rouge. L'élément mélodique principal de la partie A – que nous nommons « a » – est encadré dans les quatre premières mesures, en noir :



Exemple musical 44 : introduction instrumentale de la scène du garage (1)

La partie A met en musique les dialogues entre Guy, ses collègues et les clients du garage. L'ensemble de cuivres et les chanteurs se distribuent une ligne soliste dynamique et volubile, entrecoupée de phrases au vocabulaire *bop* qui font le lien entre ses différentes occurrences. Ci-dessous, une transcription synthétique de la première conversation entre Guy et un client, faisant apparaître le dialogue entre la voix et la ligne mélodique des soufflants. Il est à noter que la reprise du motif « a » en tuilage par les soufflants – dans la seconde partie de l'encadré rouge –, est accompagnée par une marche descendante au ton inférieur. Ce processus se répète régulièrement au cours de la scène (cf. Montage vidéo 21).



Exemple musical 45 : imitations et marches harmoniques dans le thème du garage

La deuxième intervention du motif, qui charrie l'agitation du garage jusque dans les vestiaires, permet une parenthèse musicale à l'évocation enthousiaste des loisirs. Au moment d'une cadence en *do* Majeur – « qu'est-ce que tu vas voir ? » –, un ralentissement du débit rythmique permet d'installer une atmosphère différente. Deux signifiants musicaux sont énoncés, en contraste avec les éléments thématiques A et B entendus précédemment. D'abord, lorsque Guy parle de sa soirée au théâtre, l'opéra *Carmen* de Georges Bizet est cité directement à travers les premiers mots de la *Habanera* de l'acte I – « L'amour est enfant de bohème » –, que le compositeur formule à un tempo plus rapide que l'original pour l'intégrer au maillage du thème ; il y ajoute également le timbre des castagnettes pour créer une identification sonore plus directe à l'Espagne[117]. Reprenant le matériau mélodique de Bizet en le réintégrant à la trame *bebop* – avec les imitations entre voix et *big band* – les répliques suivantes évoquent railleusement la nature opératique des *Parapluies,* qui avait occasionné le refus de nombreux producteurs avant Mag Bodard (« J'aime pas l'opéra ! », « Le ciné c'est mieux »). Ensuite, le projet de Bernard d' « [aller] danser » est accompagné par un pastiche de valse-musette – la fluidité musicale est ici permise par le passage en 3/4 avec équivalence rythmique – à l'accordéon et à la contrebasse. Il est amusant de noter que c'est Michel

[117] Dans l'orchestration de Georges Bizet et comme dans beaucoup de pièces orientalistes, la couleur exotique est donnée par le triangle et le tambourin et non par de véritables instruments autochtones.

Legrand qui double le personnage de Bernard, signalant fièrement sa versatilité compositionnelle en s'octroyant les deux répliques. Trois ans plus tard, dans *Les Demoiselles de Rochefort*, Legrand intègrera à sa composition un pastiche du même genre, dans la chanson « Marins, amis, amants ou maris » : la réaction amère du forain Bill à sa rupture avec Esther (« si mes beaux yeux, chère marquise, ne te font plus mourir d'amour ») est accompagnée d'un court pastiche musical classicisant[118] évoquant ironiquement une aristocratie dédaigneuse.

Montage vidéo 22 : pastiche musical (« Marins, amis, amants ou maris », Les Demoiselles de Rochefort, 1967)

La deuxième occurrence du thème du garage, qui adopte la même forme globale que la première, reprend la partie A de façon beaucoup moins développée tout en la déstructurant. D'abord, l'introduction instrumentale suivie du premier échange de répliques est écourtée d'une vingtaine de mesures ; la phrase chantée « a » fait ensuite irruption au milieu d'une partie B, énoncée par des interlocuteurs inhabituels (« Je n'accuse personne… »). Ensuite, le retour de la grande partie A dans les vestiaires, repeints de couleurs froides, aux fenêtres obstruées, privés de leur animation passée, est quasiment expédié. Notons enfin que le tempo général, légèrement plus élevé que dans la première occurrence du thème du garage, participe d'un sentiment d'enfièvrement et de tension qui n'émanait pas de la scène d'ouverture.



Photogramme 42, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), Le vestiaire du garage en 1957 (1) - env. 00 : 03 : 30



Photogramme 43, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), Le vestiaire du garage en 1957(1) - env. 00 : 03 : 50

[118] Le terme « classique » se réfère à la musique composée durant la seconde moitié du XVIII[e] siècle, selon la périodisation habituelle de la musique savante européenne.

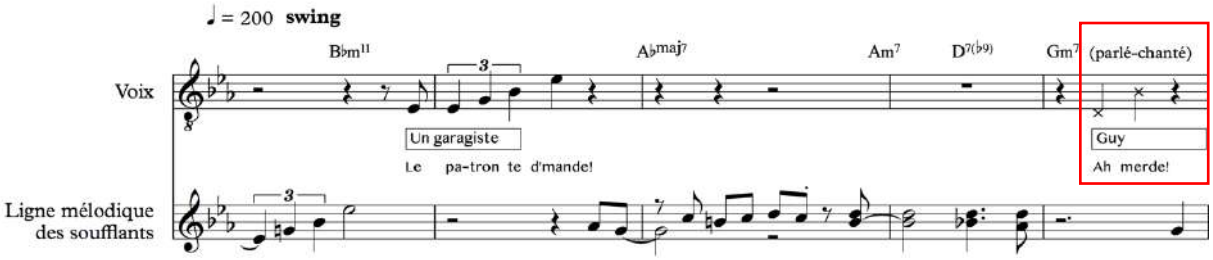


Photogramme 44, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), Le vestiaire du garage en 1959 (1) - env. 00 : 03 : 50



Photogramme 45, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), Le vestiaire du garage en 1959 (1) - env. 01 : 10 : 05

Au début de la scène, les dialogues écrits pour Guy sur la partie A traduisent, par une moindre précision qu'auparavant, sa déchéance physique et psychologique après son retour du front. Si les répliques des autres mécaniciens reprennent toujours de façon littérale les lignes mélodico-rythmiques des soufflants, celles du héros se situent dans un entre-deux désinvolte :



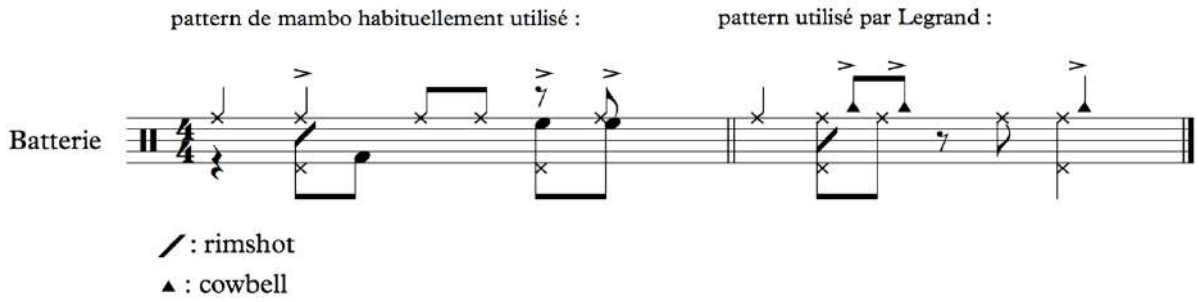
Exemple musical 46 : transcription d'un élément parlé-chanté dans la scène du garage (2)

Dans le bureau du patron, l'énonciation successive par le client mécontent et Aubin de la mélodie « a » (« je n'accuse personne, mais le fait est là, je suis vraiment navré » et « Ah ! le petit con… ») pourrait traduire une appropriation insolente, par deux hommes qui n'ont pas connu la guerre d'Algérie, de ce qui appartenait jadis au microcosme ouvrier. Il est d'ailleurs intéressant de noter la ressemblance physique entre le client et Roland Cassard, deux versions d'un même type de personnage qui croisent inexorablement la route de Guy pour lui rappeler sa condition. Si la première fois, il échappe à Roland – se faisant remplacer par un collègue pour la révision de la Mercedes –, le second client lui signale qu'en plus d'avoir laissé partir sa fiancée avec un homme riche et puissant, il est condamné à se mettre au service d'hommes du même acabit. Guy, blessé au front et dépossédé de toute la légèreté de sa jeunesse, fait ainsi exploser une rébellion qui doit certainement autant à son chagrin d'amour qu'aux remontrances de son patron.

- La partie B a pour fondement un *pattern* rythmique caractéristique du jazz afro-cubain contemporain des années 1950 et 1960, ainsi qu'une couleur modale myxolydienne[119].

L'arrangement est marqué par un balancement entre premier et cinquième degré, à la basse, transposé à une nouvelle tonique à chaque changement de phrase mélodique et/ou d'interlocuteur. Dans les deux scènes où le thème du garage est entendu, la partie B fait irruption lorsque le patron, Aubin, s'adresse à ses employés. L'utilisation d'un style musical apprécié et connu, à l'époque du film, d'une génération de quarantenaires et cinquantenaires pourrait ici s'opposer à la nouveauté du jazz *bop*, caractéristique de la jeunesse. Nous distinguons pour cette partie deux éléments mélodiques B1 et B2.

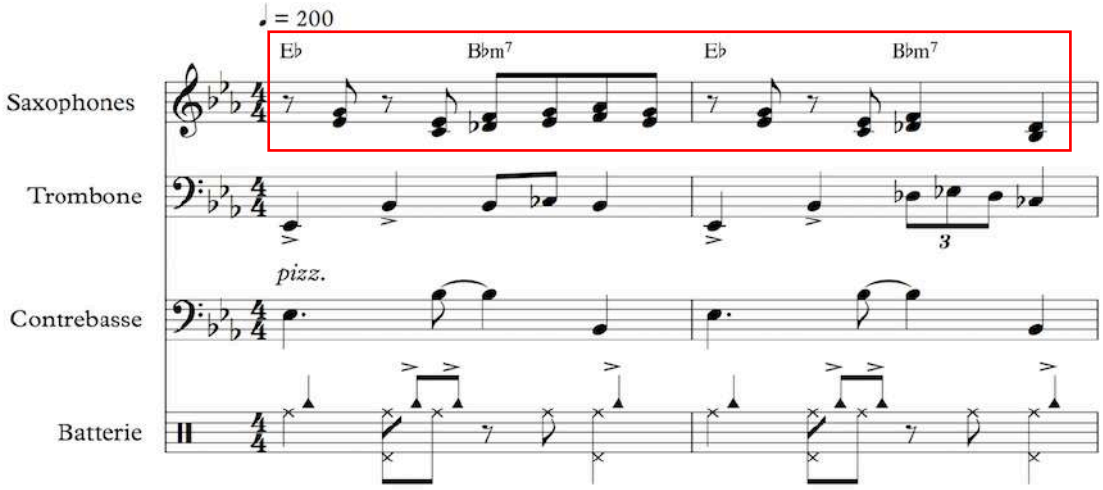
La batterie fait entendre une forme de mambo « inversé », avec les deux coups accentués caractéristiques placés en début de mesure et exécutés à la *cowbell* au lieu du couple *rimshot*/tom medium habituellement employé dans le jazz afro-cubain – à noter que les transitions entre les phrases, qui servent à moduler dans une nouvelle tonalité, marquent un bref retour au swing de la partie A (par exemple entre deux répliques de Guy : « ce soir ça m'est difficile, mais je pense que Pierre est libre. », « Pierre ? ») :



Exemple musical 47 : spécificité du pattern rythmique de la partie B du thème du garage

En contrepoint rythmique à ce pattern de batterie, la contrebasse joue un ostinato rythmique type « habanera » ou « tresillo » – deux groupements de trois croches, suivi d'un groupement de deux croches – tandis que la mélodie des saxophones est placée sur les contretemps. En considérant l'arrangement, le *pattern* rythmique et l'utilisation de la couleur mixolydienne, cette partie peut être rapprochée de l'esthétique du jazz afro-cubain de Kenny Dorham ou d'Horace Silver – notamment la version du *Nica's Dream* de l'album *Horace-Scope*[120]. Ci-dessous, le premier élément thématique de B – que nous nommons B1 – en *mib* M, très court qui sera transposé dans différentes tonalités au gré du dialogue :

[119] Le mode myxolydien, ou mode de *sol*, se caractérise par sa septième mineure, qui la distingue du mode ionien.
[120] Pour Kenny Dorham, voir l'album par exemple *Afro Cuban* (Blue Note, 1955) et pour Horace Silver, voir par exemple l'album *Horace-Scope* (Blue Note, 1960).



Exemple musical 48 : transcription de la phrase B1, avec réduction de l'accompagnement orchestral – thème du garage (1 et 2)

Lors de la deuxième occurrence du thème du garage, la partie B1 sera énoncée jusqu'à exaspération à travers une douzaine de transpositions figurant la montée en tension de la dispute entre Guy et Aubin – notamment à partir de la sixième en *mib* qui engage une série chromatique de huit modulations au demi-ton supérieur jusqu'à *si* bécarre. La formule mélodique qui, dans la première scène, évoquait un rapport sympathique entre patron et employés, prend un tour cauchemardesque menant à la rupture définitive entre deux personnages que la guerre a rendu incapables de se comprendre. Ci-dessous, une superposition paradigmatique de la mélodie, dont les contours sont légèrement modifiés à chaque transposition, notamment l'intervalle de départ qui devient petit à petit plus rugueux et se systématise autour de la quarte augmentée descendante. Il est à noter que l'interprétation vocale, très emportée, se dirige progressivement vers la limite du parlé-chanté, rendant la transcription moins aisée qu'ailleurs.

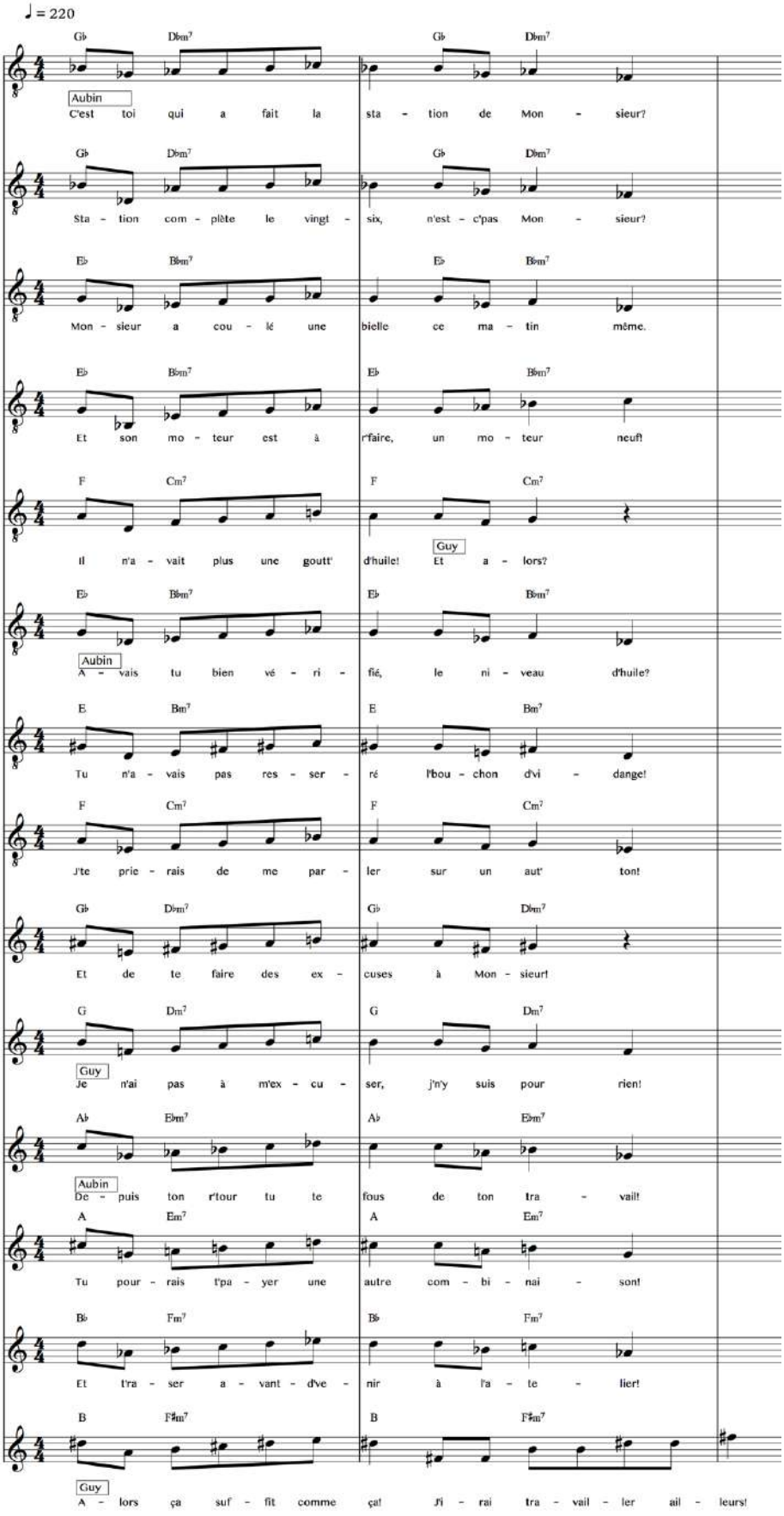
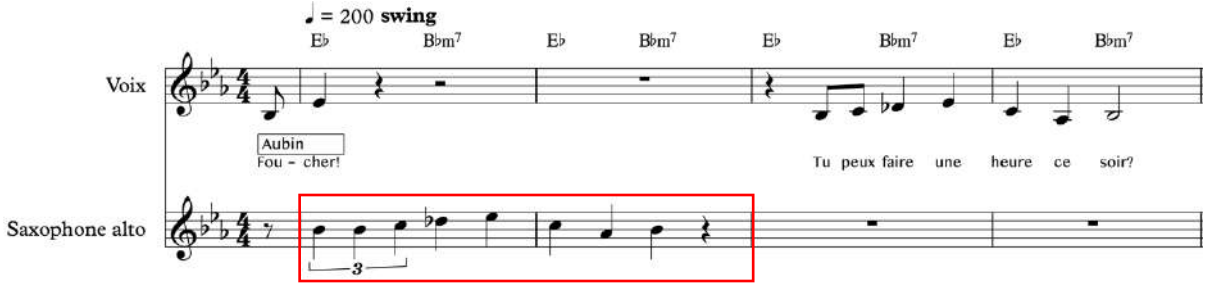


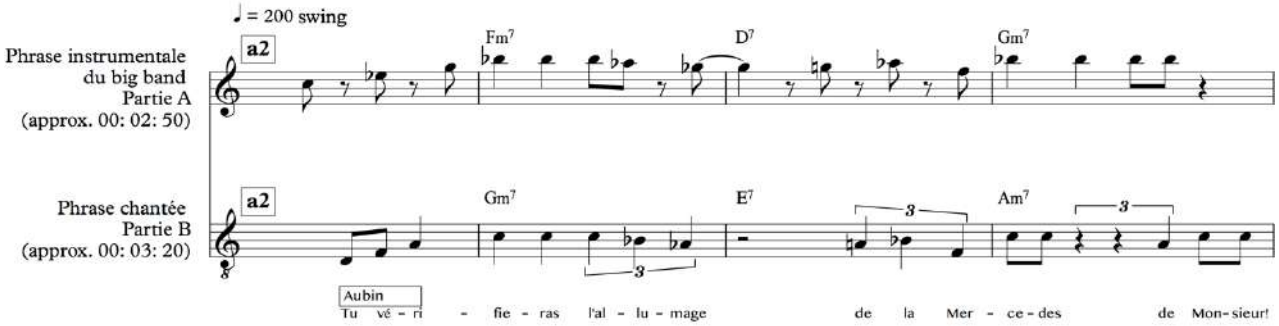
Tableau paradigmatique sur partition 6 : le motif b1 – scène du garage (2)

Le second élément thématique de B – B2 – est énoncé par les saxophones et repris immédiatement en imitation par le personnage d'Aubin, avant d'être décliné tout au long de la partie. Cette phrase, adaptée rythmiquement à l'arrangement d'inspiration afro-cubaine, agit comme un fort marqueur esthétique du jazz dès la première scène du film : elle constitue en effet l'un des clichés mélodiques les plus fréquemment utilisés par les musicien·ne·s, nommé *the Lick*[121].



Exemple musical 49 : transcription du motif B2 du thème du garage (1)

Enfin, il est intéressant de noter un télescopage d'une phrase mélodique, a2, d'une partie à l'autre, d'abord entendu au sein de A et repris par Aubin, environ une minute plus tard dans la partie B :



Exemple musical 50 : transcription et analyse paradigmatique de la phrase a2 – thème du garage (1)

[121]Un *lick* en jazz et musiques actuelles est une phrase mélodique « type » que les musiciens utilisent fréquemment dans leurs compositions ou improvisations. À ce propos, Robert Witmer explique dans le Grove Music Online : "Dans l'argot du jazz, une courte formule ou un court motif inséré dans une improvisation lorsque le contexte le permet ou que l'imagination vient à manquer. Beaucoup de musicien·ne·s de jazz disposent d'un répertoire de *licks*, certains de leur propre invention, certains empruntés à d'autres musicien·ne·s […] » [citation traduite de l'anglais]. Cf. Robert WITMER, "Lick", dans le *Grove Music Online*, 2001. URL : https://www-oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000004925 [consulté le 16/09/2023]– « The Lick », quant à lui, en est un exemple si fréquemment employé, par son adaptabilité mélodique et harmonique à de nombreux contextes, qu'on lui a attribué le déterminant « The ». On peut en trouver une compilation sur la chaîne Youtube d'Alex Heitlinger : https://www.youtube.com/watch?v=krDxhnaKD7Q [consulté le 24/05/2023].

La première occurrence instrumentale passait relativement inaperçue dans la mesure où elle utilisait le même type de langage que le reste des transitions entre parties thématiques A et B et se confondait avec le remplissage mélodique. C'est lors de son retour chanté, par un ordre prononcé par le patron, que nous sommes renvoyés à sa première intervention et pouvons la considérer comme un élément thématique « a2 » à part entière. A posteriori, il apparaît que cet élément évoquait déjà à l'intérieur d'une partie A – habituellement consacrée aux ouvriers –, le personnage du patronat dont les sollicitations sont toujours présentes en arrière-plan.

II. Un fils et un ami

II.1. Guy et Élise

La relation filiale qu'entretient Guy avec Tante Élise peut être envisagée en miroir de celle de Geneviève et Madame Emery. La complexité du lien mère-fille, marqué par les rapports de force et les manipulations, s'oppose tout à fait à l'affection simple et tranquille que se portent mutuellement Guy et sa marraine. Ces différences sont en partie subordonnées à l'âge et la condition physique des deux figures maternelles ; la vieillesse et la santé défaillante de tante Élise réduisent inéluctablement son champ d'action, tandis que Madame Emery impose à Geneviève une étroite surveillance. Cette dernière est représentée comme un obstacle à l'épanouissement de sa fille tandis que la marraine de Guy est perçue comme une alliée discrète et aimante[122]. Ainsi, le choix de filmer l'épisode de la mort d'Élise à travers le deuil et la souffrance sincères de son neveu et de Madeleine s'oppose à l'évocation brève de la disparition de Madame Emery lors de la dernière scène du film. Ces différences se traduisent sur le plan musical ; le thème d'Élise et Guy – nous le considérons comme un « thème-duo » –, est constitué de deux groupes thématiques. Le premier est consacré à la relation entre les deux personnages et l'autre reflète plus spécifiquement les états d'âme de la vieille femme. Il se caractérise, dans son ensemble, par une certaine simplicité de ton et un usage marqué de la répétition, en opposition à la versatilité et la frénésie des échanges entre Geneviève et sa mère[123]. Il est entendu à cinq reprises, lors de chaque scène chez Tante Élise, qui marquent autant d'étapes importantes de l'existence des personnages – la vie insouciante, le départ à la guerre, l'invalidité, la solitude, l'approche de la mort et le deuil. D'autre part, il est presque toujours associé au thème-duo de Guy et Madeleine – l'infirmière d'Élise –, qui le suit ou le précède. Si nous ne connaissons pas exactement la nature de leur lien, nous savons que la jeune femme, de condition modeste, est secrètement amoureuse de Guy et compte sur la protection bienveillante d'Élise. Madeleine occupe un rôle particulièrement évolutif durant le film, mêlant considérations amicales, familiales et amoureuses.

[122] À ce titre, le personnage peut être comparé à celui de la mère de Violette dans *Une Chambre en Ville*, sorti dix-huit ans plus tard.

[123] Voir à ce sujet la première partie du chapitre 2 : « Madame Emery », *supra*.

Dans ce chapitre, nous analyserons le rôle de Tante Élise dans le parcours d'émancipation de Guy à travers leurs thématiques musico-dramaturgiques partagées. Nous ferons suivre cette analyse de celle des thèmes-duo de Madeleine et Guy, pouvant être considérés comme des compléments du précédent, notamment en ce qu'ils accompagnent la transition de Guy, à son retour de la guerre, vers un nouveau dessein.

Nous invitons le lecteur et la lectrice à visionner le montage vidéo synthétique suivant et à s'y référer tout au long de la partie II.1.



Montage vidéo 23 : thème d'Élise et Guy – structure

Comme pour le thème du garage, le groupe thématique qui définit la relation entre Guy et sa marraine est organisé en deux éléments de styles musicaux différents. Voici les plans formels de ses quatre occurrences :

N°s de mesure	1	9	34	64 66
Parties	Intro-duction	A	B	Transition – entrée de Madeleine
Sous-parties		Alternance entre a1 et a2	Alternance entre b1 et b2	

Tableau 25 : première occurrence du thème d'Élise et Guy (env. 00 : 06 : 45)

N°s de mesure	1 16
Parties	A
Sous-parties	Alternance entre a1 et a2

Tableau 26 : deuxième occurrence du thème d'Élise et Guy (env. 00 : 31 : 00)

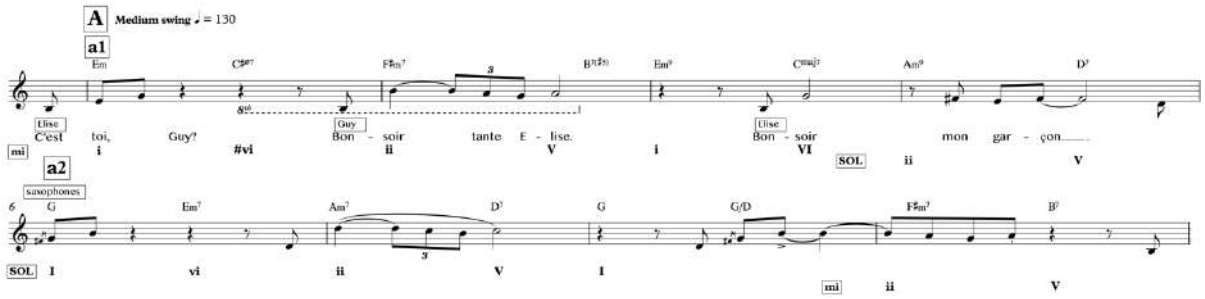
N°s de mesure	1 5	52
Parties	Introduction	B
Sous-parties	Matériau mélodique issu de b1	Alternance b1 et b2

Tableau 27 : deuxième occurrence du thème d'Élise et Guy (env. 00 : 31 : 00)

N°s de mesure	1 41	65	109 111
Parties	B	A	B	Transition – entrée de Madeleine
Sous-parties	Alternance entre b1 et b2	Alternance entre a1 et a2	Alternance entre b1 et b2	

Tableau 28 : quatrième occurrence du thème d'Élise et Guy (env. 01 : 04 : 35)

Le premier élément « A » n'intervient que trois fois sur les cinq occurrences. Mélodiquement, il se divise en deux sous-parties a1 et a2, sous-tendues par un parcours tonal pendulaire alternant ton principal (a1) et ton relatif (a2). Le court motif mélodique de quatre mesures, harmonisé par une anatole[124] – mineure pour a1, majeure pour a2 – et énoncé tantôt au chant, tantôt aux cuivres, est ainsi transposé d'une partie à l'autre.



Exemple musical 51 : premières occurrences des parties a1 et a2 du thème d'Élise (env. 00 :06 :45)

Ci-dessous, le tableau paradigmatique résumant toutes les occurrences de la partie A, que nous commenterons par la suite :

[124] I – #iv – ii – V ou I – VI – ii – V.

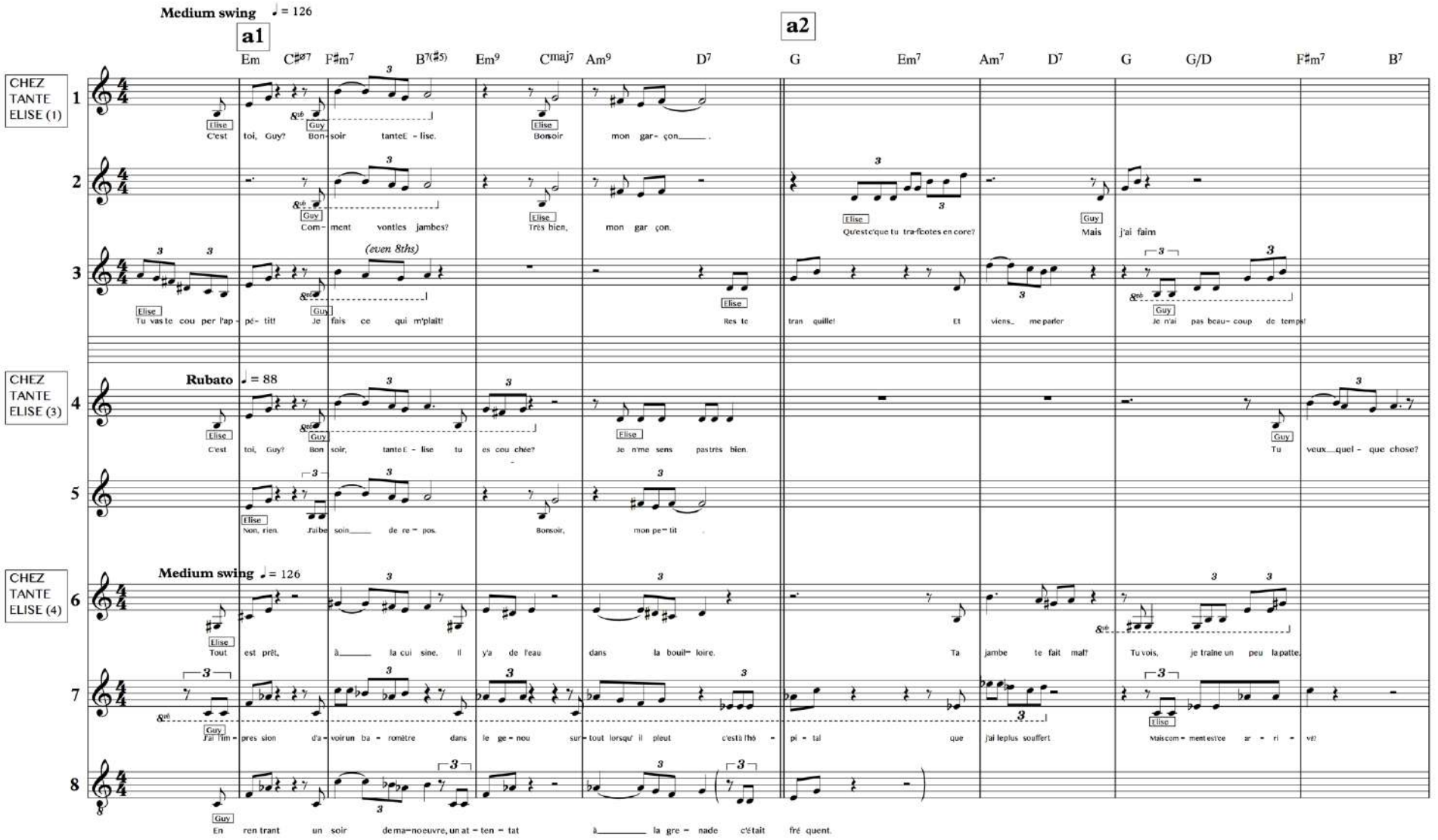


Tableau paradigmatique sur partition 7 : le thème de Guy et Tante Élise

Nous présentons également, en amont de l'analyse de l'harmonie et de l'orchestration, les correspondances textuelles les plus intéressantes :

	A		
	Chez Tante Élise – 1 (env. 06 :45) Séq. 3	Chez Tante Élise – 2 (env. 31 : 00) Séq.12	Chez Tante Élise – 4 (env. 01 : 04 : 35) Séq. 23
a1	Élise : [C'est] toi Guy ? Guy : Bonsoir, tante Élise. É : Bonsoir mon garçon.	Élise : [C'est] toi Guy ? Guy : Bonsoir, tante Élise. Tu es couchée ? É : Je n'me sens pas très bien	Élise : [Tout] est prêt à la cuisine Il y a de l'eau dans la bouilloire
a2	Instrumental	Guy : Tu veux quelque-chose ?	Ta jambe te fait mal Guy : Tu vois, je traîne un peu la patte.
Transition			Transition instrumentale (modulation vers *fa* mineur, T3↑ par rapport à *do*#m)
a1	Guy : Comment vont les jambes ? É : Très bien, mon garçon.	Élise : Non, rien. J'ai besoin de repos Bonsoir, mon petit.	Guy : [J'ai l'im]pression d'avoir un baromètre dans le genou Surtout lorsqu'il pleut
a2	Qu'est-ce que tu traficotes encore ? Guy : Mais j'ai faim É : Tu vas te couper l'ap[pétit]	Instrumental	[C'est à l'hô]pital que j'ai le plus souffert Élise : Mais comment est-ce arrivé ?
a1	Guy : Je fais ce qui m'plaît		Guy : En rentrant, un soir de manœuvres Un attentat à la grenade
Transition			(Ajout d'une section de modulation à la structure pour passer à B) [C'était] fréquent
a2	É : Reste tranquille et viens me parler. Guy : Je n'ai pas beaucoup de temps		

Tableau 29 : analyse paradigmatique textuelle de la partie A du thème d'Élise

Les rappels de canevas mélodiques mettent au jour le basculement de la notion d'infirmité, d'abord associée à Tante Élise, vers le personnage de Guy. Au début du film, l'immobilité de la vieille dame s'oppose à l'agitation joyeuse de son neveu impatient de rejoindre Geneviève ; la première scène de l'appartement trouve ainsi un dramatique écho dans la troisième lorsque, boîteux et accablé par l'attaque à la grenade, il se déplace péniblement dans l'appartement. L'histoire de Guy, dont l'insouciance est anéantie par la guerre, devait être de nouveau évoquée dans une première version des *Demoiselles de Rochefort*. Le personnage, devenu forain en compagnie d'un ancien camarade du front, racontait ses souvenirs de guerre lors de la scène du dîner en alexandrins[125].

« ETIENNE
Nous c'était l'Algérie, l'horreur de Babel Oued.
GUY
La mort nous a frôlés vingt-cinq fois dans le bled.
ETIENNE
Quand il est revenu après le casse-pipe
Sa fiancée était partie avec un type. »

[125] Scénario consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote SCEN O777.

Penchons-nous à présent sur l'orchestration et les développements du parcours harmonique de A, qui évoluent en fonction de l'humeur de chaque scène et de l'avancée de l'intrigue :

- La première occurrence du thème d'Élise est placée sous le signe de l'insouciance et de la légèreté. Elle est introduite par une référence musicale au jazz manouche, style probablement choisi pour son potentiel signifiant d'un milieu social populaire. Après le fourmillement du *hard bop* avec *big band* au grand complet qui illustrait la scène du garage, l'arrivée de Guy à vélo dans le modeste immeuble d'Élise est accompagnée de huit mesures de solo de guitare acoustique harmonisé par l'anatole Em / C#^{ø} / F#m^{7} / B^{7}. L'accompagnement, sommaire, est constitué d'un set de batterie réduit – formule *chabada* aux balais sur la caisse claire et *backbeats* marqués au charleston – et d'un vibraphone à la formule harmonico-rythmique immuable :



Exemple musical 52

Cet accompagnement se poursuit – sans la formule de vibraphone – lorsque Guy fait son entrée dans l'appartement ; à cet instant, on peut imaginer une personnification des timbres qui accompagnent l'élément thématique A. L'introduction du personnage d'Élise est appuyée par l'entrée d'une section de cordes énonçant la grille harmonique en valeurs longues tandis que les actions de Guy semblent se manifester musicalement par la présence des saxophones solistes[126]. Ceux-ci prennent le relais des répliques du jeune homme lorsqu'il parcourt l'appartement de long en large, énonçant tantôt la cellule a1, tantôt la cellule a2, tandis que la guitare ponctue l'ensemble avec des *voicings* placés sur les *afterbeats*.

- La seconde occurrence a lieu lorsque Guy invite Geneviève à l'appartement et trouve Tante Élise couchée dans son lit, souffrante. L'orchestration choisie s'éloigne drastiquement de l'esthétique jazz, supprimant l'assise rythmique du *chabada* au profit des textures brumeuses de cors, harpe et cordes, en tapis sonore. L'ensemble énonce des couleurs harmoniques singulières – par exemple, un *mi* mineur en larges empilements de quartes en début de phrases. Il est intéressant de constater le même genre de dérèglement des couleurs orchestrales dans le thème des promesses, dont l'instrumentation est toujours parfaitement solidaire de la situation vécue par les personnages – lors de la lecture par Geneviève de la lettre du front notamment[127]. Ce changement radical d'atmosphère achève de faire sombrer l'intrigue dans le drame, après la première énonciation du thème musical de la séparation, à l'annonce du départ de Guy pour l'Algérie. Le cor reviendra dans l'orchestration de

[126] Cette idée se poursuit jusque dans la partie B, associée à tante Élise, où les répliques et taquineries de Guy s'accompagnent toujours d'interjections de cuivres, opposant son insouciance et sa légèreté à la nostalgie émue de la vieille femme.

[127] Cf. *infra*, la première partie du chapitre 4 : « Guy et Geneviève », sur le thème des promesses.

l'occurrence suivante, au retour de la guerre et alors qu'Élise va bientôt mourir : on peut ainsi y voir une association entre le timbre de l'instrument et la santé fragile de la vieille femme. Par ailleurs, la présence marquée du son de la pendule dans l'appartement, que l'on entendra également lors de la scène des adieux, contribue à signaler au spectateur la marche inexorable du temps.

- La troisième occurrence intervient à la fin du film, lorsque Guy rentre à Cherbourg, après le mariage et le départ de Geneviève. Le jeune homme, de retour dans son environnement familier, n'y trouve plus ses repères. On constate ainsi une reprise de l'orchestration jazz des débuts, mais avec des timbres plus incisifs et une certaine brutalité dans les dialogues instrumentaux : les saxophones sont remplacés par des cors et dialoguent avec une section de cordes, en réponses courtes, aux terminaisons de phrases *staccato*. Sur le plan harmonique, on constate deux modulations inattendues qui bouleversent les enchaînements habituels de la structure (Cf. *supra*, exemple musical 51 et tableau paradigmatique 7) La première, après la réplique « Je traîne un peu la patte » (lignes 6 et 7 du tableau paradigmatique 7) consiste à retarder de deux mesures le nouveau départ d'une phrase A1 en *do*# mineur : la carrure est allongée pour opérer un glissement vers *do* bécarre, qui devient dominante d'un *fa* mineur, tonalité éloignée – située à distance de tierce majeure – du *do*# originel. Ci-dessous, un tableau confrontant la situation harmonique attendue et celle finalement opérée :

Situation attendue	N° de mesure du cycle	7		8		1		2		3	
	Grille harmonique	E^{Maj7}	E^{Maj7}/B	$D\#^{ø}$	$G\#^{7}$	C#m	A#ø	D#ø	$G\#^{7b9}$	C#m	A
Situation opérée	N° de mesure du cycle	7		8		9		10		1	
	Grille harmonique	E^{Maj7}	E^{Maj7}/B	$D\#^{ø}$	$G\#^{7}$	$C\#m^{6}$		C#m7	C7b9	Fm	Dø
	Dialogues chantés	Guy : Tu vois, je traîne un peu la		patte.							

Tableau 30 : illustration d'une modulation inattendue au sein de la partie A du thème d'Élise et Guy (1) (env. 01 : 05 :53)

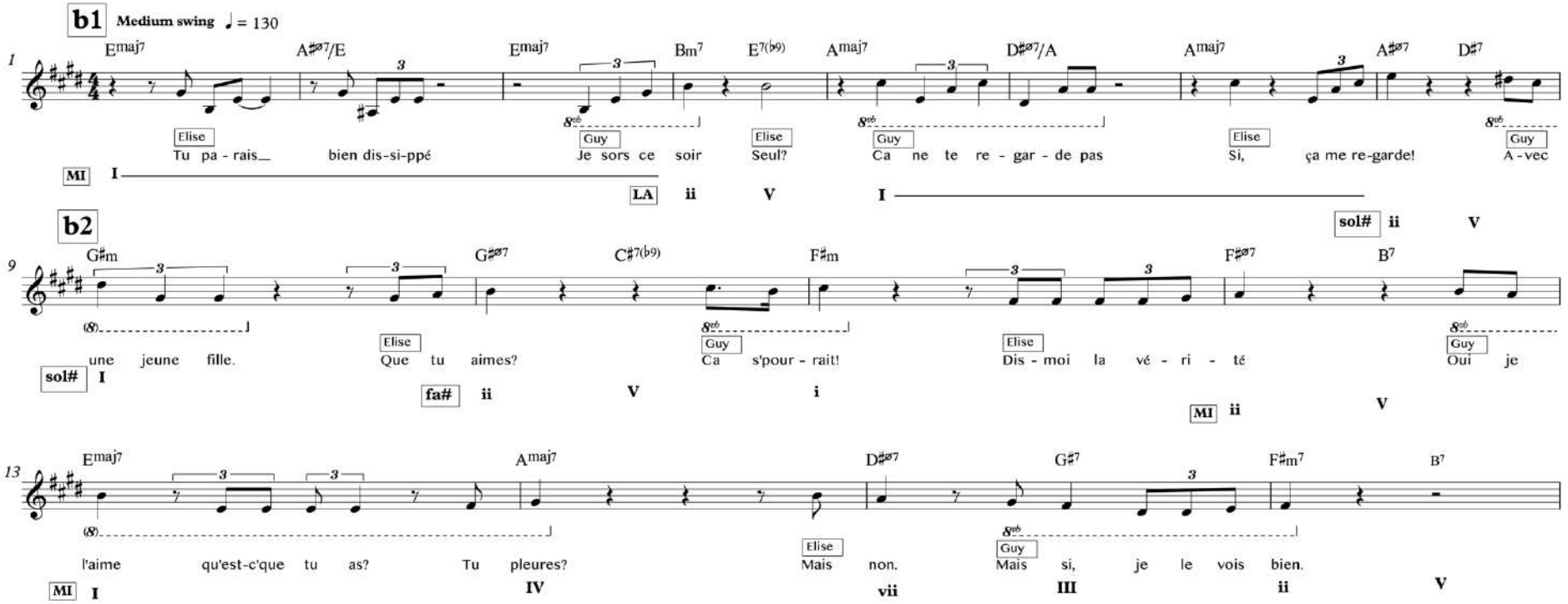
Cette modulation inattendue permet la mise en valeur du récit de guerre, à l'opposé des considérations légères qui animaient auparavant les conversations entre Guy et sa tante. Il est intéressant de constater – cela est bien visible dans l'analyse paradigmatique sur partition – que le cadre mélodique semble à présent trop étroit pour contenir les répliques de Guy : le jeune homme insouciant qui s'impatientait avant une sortie au théâtre raconte à présent l'horreur d'un attentat à la grenade. Le débit nerveux des triolets crée l'impression de répliques hachées, soutenues par un contrechant animé de cordes. La seconde modulation intervient à la fin de la section, après les mots « c'était fréquent » (ligne 8 du tableau paradigmatique 7) au lieu de faire l'habituel mouvement SD → D – ici en *fa* mineur – vers le ton relatif *la*b majeur à la quatrième mesure du cycle, l'harmonie se dirige directement vers une partie B en *do* Majeur, notamment abordée par une suite d'accords sur pédale de

dominante, deux mesures durant ; l'ensemble donne alors le sentiment d'un tassement harmonique. Ci-dessous, un tableau confrontant la situation harmonique attendue et celle finalement opérée :

Situation attendue	N° de mesure du cycle	3		4		5			6		7	
	Grille harmonique	Fm	DbMaj7	Bbm7	Eb7	Ab	Fm7		Bbm7	Eb7	Ab	Ab/Eb
Situation opérée	N° de mesure du cycle	3		4		5			6		1 (partie B)	
	Grille harmonique	Fm	Fm/E	Ab/Eb	Dø	F^{Maj7}/G	E^{Maj7}/G	Eb^{Maj7}/G	D^{Maj7}/G	Db^{Maj7}/G	C^{Maj7}	
	Dialogues chantés	Guy : (un at)tentat		à la grenade. C'était		fréquent.						

Tableau 31 : illustration d'une modulation inattendue au sein de la partie A du thème d'Élise et Guy (2) (env. 01 : 06 : 20)

Le second élément thématique – que nous nommons B –, entendu dans l'ensemble des occurrences, est quantitativement plus présent que A. Il est toujours initié par Tante Élise et appartient plus explicitement à son personnage et son intériorité : à travers cette mélodie, le personnage fait un retour sur sa vie passée et exprime tendrement ses préoccupations concernant la vie et le bonheur de son neveu. La mélodie et l'arrangement de « B » se veulent plus lyriques et chromatiques que ceux de « A », traversés par des sauts d'intervalles dissonants de septième mineure et de triton – « B » fait en ce sens écho au thème de Madeleine, que nous analyserons par la suite. Sa construction est également plus large que celle de la partie A : une première partie b1, longue de huit mesures scindées en deux, fait entendre la transposition d'un motif, du ton principal vers celui de la sous-dominante. Une seconde partie b2, enchaînée à la première au moyen d'un glissement chromatique amorçant une succession de mouvements ii-V, est construite sous forme de marche harmonique descendante soutenue par des contrechants chromatiques.



Exemple musical 53 : thème d'Élise - partie B, première occurrence

Sur le plan harmonique, La partie B succède à la partie A après une pédale de dominante surmontée d'une succession chromatique d'accords de septième majeure. Elle n'est en revanche jamais suivie d'une partie A : enfin, elle s'achève soit sur une demi-cadence qui fait la transition avec le thème de Madeleine, soit avec une cadence parfaite qui conclut la scène. L'harmonie de l'ensemble du canevas est soutenue par une pompe à la contrebasse – jouée en *pizzicato*. Le canevas mélodique étant long de seize mesures et ne présentant pas de dérivations mélodico-rythmiques particulièrement signifiantes au gré de ses occurrences, nous choisissons de privilégier pour celui-ci l'analyse paradigmatique textuelle, que voici :

	Chez tante Élise – 1 (env. 06 : 45). Séq. 3	Chez tante Élise – 3 (env. 35 : 25). Séq. 14	Chez tante Élise – 4 (env. 01 : 04 : 35). Séq. 23		Chez tante Élise – 5 (env. 01 : 16 : 35). Séq. 27
b1	É : Tu parais bien dissipé ! Guy : Je sors ce soir. É : Seul ? Guy : Ça ne te regarde pas ! É : Si, ça me regarde	É : Regarde-moi, mon garçon. Quand tu reviendras, Je ne sais pas si je serai encore de ce monde. Guy : Mais enfin Élise !	É : Madeleine m'a tout raconté Guy : Pourquoi ne m'as-tu rien dit ? É : Je ne voulais pas Je pensais que tu savais. Tu ne te doutais de rien ?	Guy : Et Madeleine ? É : Elle va venir. Elle a été très bonne pour moi. G : Elle n'est pas encore mariée ? Élise : Tu sais comme elle est sage.	Mad. : Je n'aime pas ce que tu es devenu. Guy : Quoi ? M : Un homme qui traîne, un désoeuvré. Et puis tu es triste et amer. Tu as beaucoup changé.
b2	Guy : Avec une jeune fille É : Que tu aimes ? Guy : Ça s'pourrait… É : Dis-moi la vérité ! Guy : Oui je l'aime, qu'est-ce- que tu as ? Tu pleures ? É : Mais non. Guy : Mais si, je le vois bien.	É : Il n'y a pas de mais, j'ai bien vécu tu sais. Je peux quitter ce monde sans regrets. Guy : Tu déraisonnes ! N'est-ce pas Madeleine ? Madeleine : Bien sûr ! Elle va déjà mieux.	Guy : Si, bien sûr, les derniers mois, ses lettres n'étaient plus les mêmes. Elle ne répondait plus à mes questions. Elle m'écrivait sans conviction.	Tiens mets tout ça là-bas sur la table. Qu'est-ce que tu vas faire à présent ?	Guy : Ce n'est pas ma faute, depuis que je suis revenu je ne comprends plus ce qui se passe. Mad : Je ne crois pas que je puisse t'aider. Tu es trop loin de moi.
		(mélodie inédite) Guy : Je rencontrerai la mort avant toi.			
b1	C'est parce que tu restes seule É : Je ne suis pas seule, j'ai mes livres ! Madeleine viendra pour ma piqure. Elle me tiendra compagnie.	É : Le régiment n'est pas la guerre. Avant de partir, je veux que tu saches que tout ce que j'ai t'appartiendra. Surtout, ne m'oublie pas !	Mais de là à en épouser un autre… Non, je pensais qu'elle m'en voulait, Mais de quoi ? Et puis il y a eu l'hôpital Et mes lettres sans réponse !	Guy : Travailler ou peut être vivre avec ma pension. Élise : Aubin avait promis de te reprendre au garage. Tu t'y plaisais bien !	
b2	Guy : Alors c'est quoi ? É : C'est- peut-être le bonheur Qui me rend triste. Guy : Mais c'est bête !	Écris-moi, de temps en temps. Madeleine te donnera de mes nouvelles.	Ici, rien n'a changé. Élise : Si, moi.	G : Bah ! Chez Aubin ou ailleurs. J'ai le temps, rien ne presse.	
b1	É : Laisse-moi, brute, tu me décoiffes !	Adieu, mon petit. [Guy : Au revoir. (répétition de la 1ere partie du motif a) Au revoir, Madeleine Madeleine : Au revoir, Guy.]	Maintenant je peux partir Puisque tu es là Cela m'aurait ennuyée de ne pas te revoir Guy : Ne dis pas d'bêtises !	De l'enfant qu'elle attendait, sais-tu quelque-chose ? Élise : Non, Geneviève est partie le soir de son mariage Madame Emery est restée	
b2			Élise : Allons, rends-toi utile mon garçon. Donne-moi donc un peu de tisane	à Cherbourg un mois ou deux Puis elle a vendu le magasin	
b1				Je crois qu'ils sont à Paris	

Tableau 32 : analyse paradigmatique textuelle de la partie B du thème d'Élise

La densité du contenu du canevas mélodique B révèle les enjeux dramaturgiques principaux de la relation affective entre Guy et sa tante. Là où la partie A illustrait des considérations quotidiennes qui se teintaient peu à peu du drame de la guerre, la partie B, toujours initiée par Élise, aborde directement des sujets graves. Ce moment musical contraste avec le précédent, pour rappeler à Guy certaines questions profondes de l'existence qu'il craint d'affronter : la vieillesse, la mort prochaine de sa tante et la solitude.

Sur le plan mémoriel, l'utilisation successive de l'ensemble b1 + b2, de la première à la troisième scène de l'appartement, illustre l'évolution des enjeux relationnels entre Guy, Élise et Madeleine. Aux cachotteries innocentes de Guy au sujet de son idylle, dans la première scène, répond la divulgation insupportable du mariage de Geneviève et de l'anéantissement de leurs projets, qu'Élise et Madeleine ont appris avant lui. L'équilibre est rétabli lorsqu'après la mort de la figure maternelle, la conclusion revient à Madeleine. Celle-ci s'approprie la dernière occurrence de la mélodie pour affirmer son ascendant sur Guy, succédant à Élise dans sa mission protectrice tout en investissant avec fermeté son futur rôle d'épouse, enjoignant le jeune homme à ne pas se laisser accabler. D'autre part, il apparaît que l'orchestration des différentes occurrences de B révèle un antagonisme entre le désir de légèreté de Guy et la gravité du discours que cherchent à exprimer tour à tour Élise et Madeleine. Lorsque le sujet de conversation concerne directement Guy – par exemple, dans la première et la troisième scène –, l'accompagnement est encore dominé par les éléments idiomatiques du jazz associés à l'insouciance du jeune homme. Les réponses de sa tante se voient discrètement soutenues par les cordes, énonçant les harmonies en valeurs longues et prolongeant les phrases chantées par des contrechants chromatiques. À l'inverse, c'est le discours de la vieille dame qui investit tout l'espace dramatique lors de la scène des adieux, où l'arrangement instrumental s'adapte à la gravité et la longueur du discours, entre les tapis de cordes en trémolos, la densité des harmonies de harpe et de vibraphone et les contrechants solistes. Guy cherche cependant à conjurer la menace lorsque sa tante formule ses adieux à la perspective de mourir avant son retour : trois ponctuations de cordes en *pizzicato* et un glissement chromatique en trémolos soulignent avec un accent enfantin les paroles « Tu déraisonnes ! N'est-ce pas, Madeleine ? ». De même, les répliques rimées, aux accents puérils : « Ne dis pas d'bêtises » et « Mais enfin Élise ! », expriment l'inquiétude de Guy de perdre sa seule attache familiale. Déjà, lors de la première scène chez Élise, les interjections malicieuses des cuivres accompagnaient les baisers donnés par Guy pour consoler sa tante qui pleurait. Il est intéressant de noter que l'orchestration exprime également son ingénuité lorsqu'il dialogue avec Madeleine[128] ; par exemple dans la première scène, le court échange « Tu es triste ? »/ « Non » est ponctué par deux *pizzicati* de contrebasse en contretemps, qui commentent à la fois l'innocence de la question de Guy et la dissimulation du désarroi de Madeleine, qui l'aime sans retour. De la même façon, après la mort d'Élise, la réponse penaude de Guy aux remontrances de son amie (« Ce n'est pas ma

[128] Cf. montage vidéo 24.

faute, depuis que je suis revenu, je ne comprends plus ce qui se passe ») est soulignée par une ligne mélodique de glockenspiel, vibraphone et trompette dont la facétie perturbe la planéité de l'orchestration précédente.

La construction musicale du thème d'Élise révèle la nature aimante et bienveillante des relations mutuelles qu'entretiennent Guy, Élise et Madeleine, loin des conflits permanents qui animent Geneviève et sa mère. Là où Madame Emery cherchait en sa fille un accomplissement de vie par procuration, Élise regarde l'existence de Guy avec recul et bienveillance ; là où Geneviève était isolée du reste du monde, subissant l'influence hégémonique de sa mère, Guy est entouré de deux femmes qui le soutiennent. Cette dissymétrie, dont le jeune homme n'a pas conscience, explique l'incompréhension et la colère aveugles qu'il ressent à son retour mais permet, pour celui ou celle qui connaît la situation de Geneviève, de nuancer la violence de sa trahison.

II.2. Guy et Madeleine : thème amical, thèmes amoureux

II.2.1. Le thème amical

Pendant qu'Élise est encore en vie, Madeleine s'adresse à Guy par un thème amical, doux et lyrique. Il n'est entendu que quelques secondes lorsque les jeunes gens se croisent dans l'appartement, puis est investi plus longuement après la mort de la vieille femme. Il révèle progressivement la personnalité de Madeleine et son amour secret pour Guy, accompagnant tout au long du film les mutations de leur relation. Le thème est long de seize mesures et organisé en trois parties – A, A' et B.

- Les parties A et A' – la seconde étant une transposition de la première au demi-ton inférieur – font entendre un mouvement pendulaire entre le premier degré majeur et la dominante renversée. La mélodie – distribuée entre la voix et les instruments –, se divise en deux motifs a1 et a2, faisant successivement entendre un arpège ascendant de septième mineure renversée et une résolution sur la quinte de la tonalité, préalablement appogiaturée par le dessous. Le mouvement général de la mélodie est d'essence chromatique et descendante : le soprano démarre à la quinte de la tonalité, pour terminer à la tierce majeure en fin de partie A'.
- La partie B reprend le motif a1 – constitué de l'arpège de septième mineure renversée (chiffré « 2 », par exemple *sol# do# mi# la#*). Ce motif est transposé trois fois (b1, b2, b3) ; chaque transposition démarre par l'un des sons de l'arpège initial (par exemple, *lab, réb*, *fa*), dans l'ordre ascendant. Il semble que la logique repose principalement sur la mélodie, l'harmonie suivant le mouvement par de nouveaux parcours pendulaires ; les zones tonique-dominante alternent toutes les deux mesures avec leurs transpositions à la tierce descendante.



Montage vidéo 24 : thème de Madeleine et Guy – structure

	Thème de Madeleine et Guy			
	Chez Tante Élise – 1 (env. 08 : 20) Séq. 3	Chez Tante Élise – 4 (env. 01 : 07 : 50) Séq. 23	Chez Tante Élise – 5 (env. 01 : 15 : 25) Séq. 27	Au café (env. 01 : 20 : 08) Séq. 28
A	Mad : Bonsoir Guy. Guy : Bonjour Madeleine. Guy : Tu es triste? Mad : Non.	Mad : Bonjour Guy. Guy : Bonjour Madeleine. Tu n'as pas chan-	Mad : Je ne peux pas rester plus longtemps dans cet appartement, j'ai trop de peine.	Guy : Être heureux avec une femme, dans une vie que nous aurions choisie en--
A'	Toi, tu as l'air heureux. Guy : Ça se voit ? Mad : Oui.	gé. Mad : Je suis contente que tu sois revenu.	J'aime mieux partir vite. Guy : Mais où vas-tu aller ? Mad : Je ne sais	semble.
B	*Instrumental*		pas. Guy : Tu n'as pas de famille. Tu ne veux pas rester ici ? Mad : Pour quoi faire ? Guy : Pour m'aider. Je vais être tout seul.	
/			*Éléments thématiques divers*	
A		*Instrumental*	Guy : Si je te demandais d'essayer malgré tout… Mad : Je n'hésiterais pas à rester.	
A'			Guy : Je te le demande. Mad : Je veux bien essayer.	

Tableau 33 : analyse paradigmatique textuelle du thème amical de Madeleine et Guy

Ci-après, nous proposons le tableau paradigmatique sur partition, réparti sur deux pages. Nous précisons le chiffrage harmonique américain et par degrés pour la première seulement. Les occurrences suivantes étant des transpositions strictes, aux rapports harmoniques identiques.

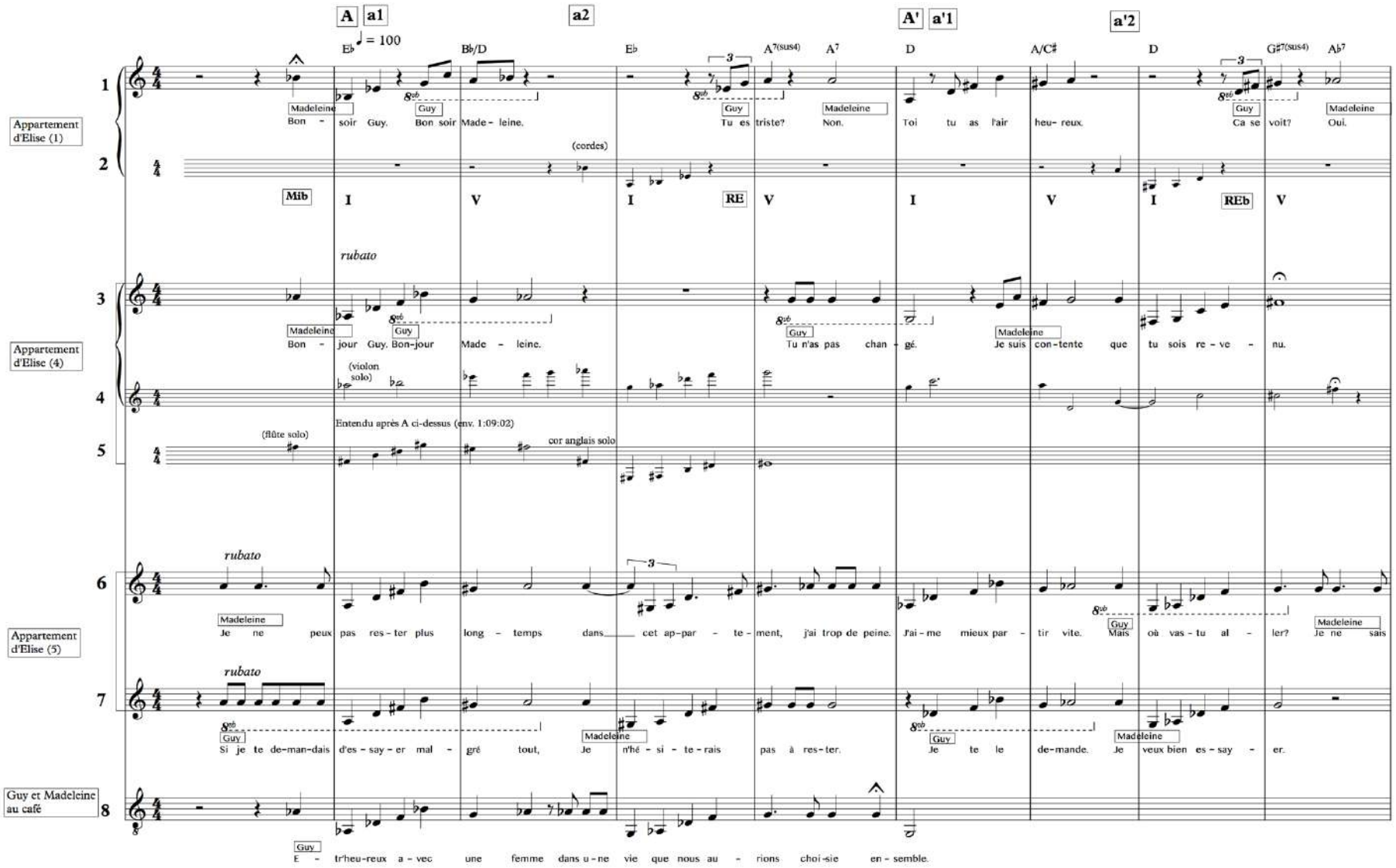


Tableau paradigmatique sur partition 8 : le thème amical de Madeleine et Guy - 1ere partie

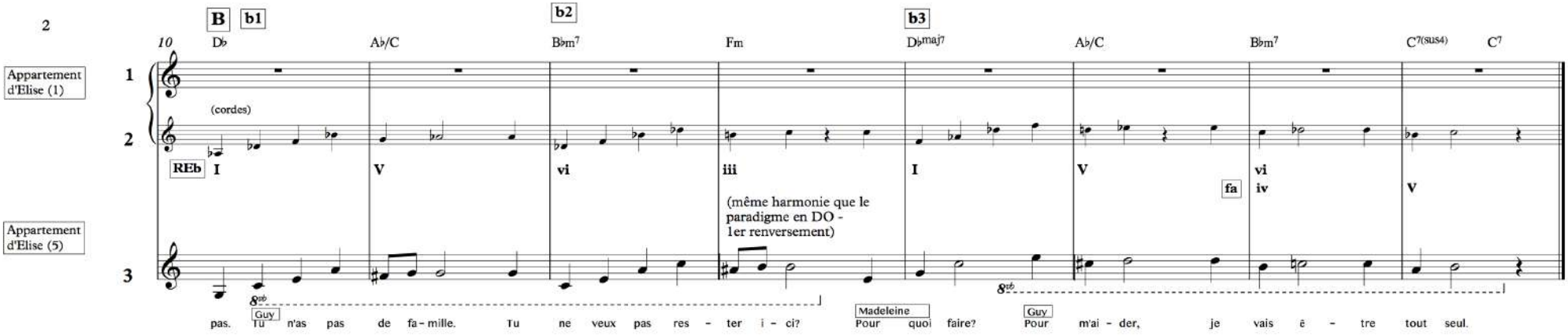


Tableau paradigmatique sur partition 9 : le thème amical de Madeleine et Guy - 2e partie

L'orchestration du thème de Madeleine est fondée sur un tapis harmonique de cordes et un mouvement continu d'arpèges de harpe. Le classicisme de ce socle instrumental fait écho à la sobriété du personnage, dont l'attitude et l'apparence évoquent un certain conservatisme. Le caractère à la fois très disjoint et très lyrique de la ligne mélodique du thème, marquée par de nombreuses appogiatures expressives, révèle cependant la complexité et la sensualité sous-jacente du personnage. L'évolution de l'intrigue, appuyée par les variations d'arrangement instrumental, permettra à Madeleine d'affirmer son caractère et de révéler son amour pour Guy :

- La première occurrence du thème de Madeleine (« Bonsoir Guy […] » – ligne 1 du tableau paradigmatique 8 –), est exclusivement tournée vers le bonheur et l'exaltation de Guy. La voix et les instruments énoncent tour à tour la mélodie principale et les répliques chantées restent brèves. L'accélération orchestrale entendue à la fin de la scène lorsque le héros se presse de choisir sa tenue pour la sortie au théâtre, est appuyée par le lyrisme du contrechant orchestral, nous invitant à adhérer pleinement à l'état d'esprit du jeune homme.

- La seconde occurrence, calquée sur le modèle de la première, intervient beaucoup plus tard, après le mariage de Geneviève et le retour de Guy. Quelques minutes plus tôt, le plan final de la seconde partie du film révélait le visage de Madeleine devant l'église après l'élimination de sa rivale, suggérant son trouble devant la possibilité inespérée de conquérir le jeune homme. Lors de leurs retrouvailles, le contour mélodique du thème, appuyé par un contrechant de violon aigu et suivi de l'énonciation du motif « a » – par la flûte et le cor anglais – prend alors un aspect plus enjôleur.

- C'est à partir de la troisième occurrence (« Je ne peux pas rester plus longtemps […] », ligne 6 du tableau paradigmatique sur partition 8) que le personnage de Madeleine investit pleinement l'espace dramaturgique et instaure un véritable dialogue avec Guy. La ligne vocale prend en charge l'ensemble de la mélodie et le débit de paroles sur le canevas mélodique se fait plus dense qu'auparavant. La mort d'Élise pousse les personnages à évoquer la condition modeste de Madeleine et l'avenir de leur lien d'amitié ; ce premier moment d'intimité est marqué par l'écriture chorale des flûtes traversières, aux appoggiatures expressives (« tu n'as pas de famille […] », ligne 3 du tableau paradigmatique sur partition 9). Au cours de la scène, Madeleine interrompt son discours thématique[129] pour reprocher à Guy son manque de volonté, employant le thème maternel d'Élise : le jeune homme réagit en réinvestissant le thème de Madeleine, comprenant qu'elle seule peut l'aider à surmonter ses deuils.

[129] Il s'agit ici de la forme première du motif de la résilience, que nous traitons en II.2.2.

- La dernière occurrence (« Être heureux avec une femme […] », ligne 8 du tableau paradigmatique sur partition 8) appartient exclusivement à Guy. Le thème amical proposé jusqu'à présent par Madeleine pour exprimer avec discrétion et retenue son affection et son amour est réutilisé par le jeune homme pour se déclarer. Il est cependant permis de considérer qu'il s'agit davantage d'une transposition des projets amoureux jadis échafaudés avec Geneviève que d'un véritable élan romantique pour Madeleine. En effet, Guy faisait entendre quelques instants auparavant une version déformée du thème des promesses[130]. D'ailleurs, son interlocutrice, semblant comprendre l'ambiguïté, lui répond à deux reprises en imposant musicalement un motif tourné vers l'avenir et la résilience[131].



Montage vidéo 25 : une dérivation du thème des promesses

[130] Voir *infra* la première partie du chapitre 4, « Guy et Geneviève », traitant du thème des promesses.

[131] Voir point suivant II.2.2 pour la description et l'analyse musicale. Madeleine fait entendre par deux fois le mouvement cadentiel du motif de la résilience.



Tableau paradigmatique sur partition 10 : confrontation du paradigme du thème des promesses au discours de Guy à env. 01 : 18 : 50

Le thème des promesses, énoncé *rubato*, est ici invoqué par Guy à travers des fragments de dessin mélodique[132]. Les rapports intervalliques et le rythme sont modifiés, mais la répétition successive de la ligne descendante harmonisée par le *line cliche* permet l'identification mémorielle ; Guy tente de faire renaître ses espoirs amoureux de leurs cendres, à travers une réminiscence décolorée des rêves formulés avec Geneviève, alors même qu'il déclare sa volonté de partager la vie de Madeleine. Ce phénomène peut faire écho à l'énonciation du thème de la séparation lors de la scène de la galette des rois, dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève. La musique[133] exprimait le trouble de la jeune fille, dont toutes les pensées étaient tournées vers Guy, face à une situation supposément romantique – le couronnement et le choix du roi. Geneviève et Guy, souffrant de l'absence de l'être aimé et confrontés à un partenaire de substitution, projettent ainsi chacun leur tour le fantasme de se retrouver à travers un thème musical commun. Au sein d'un moment consacré à sa nouvelle relation à Madeleine, cette apparition témoigne ainsi d'un attachement toujours fort à son premier amour, qu'il niera maladroitement quelques instants plus tard lorsque Madeleine le confrontera au milieu du motif musico-dramaturgique de la résilience.

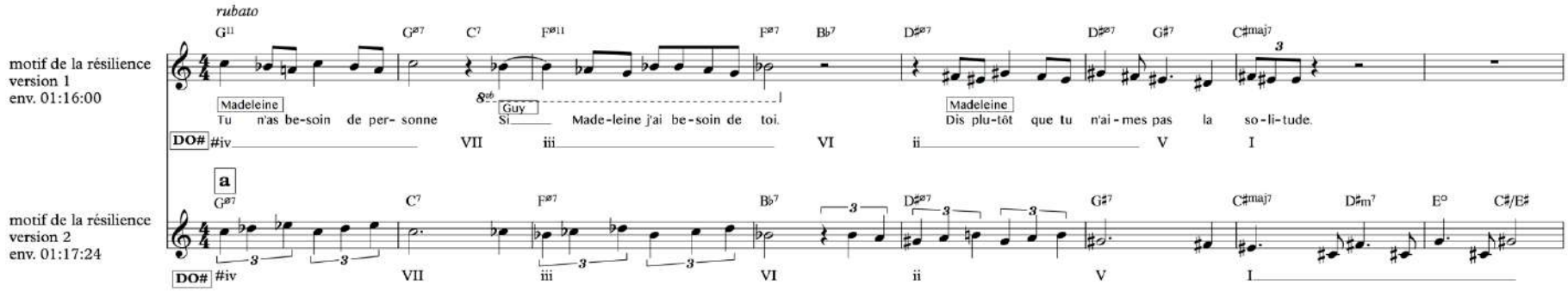
II.2.2. Le motif de la résilience

Après une ellipse temporelle de quelques mois, le film se conclut sur la résilience de Guy. Le jeune homme retrouve son dynamisme d'antan et réalise son rêve d'acheter une station-service, auprès de Madeleine, mettant à profit l'héritage d'Élise ; nous sommes informé·e·s de la situation et de l'ascension sociale de Guy par une suite de plans aboutissant à la scène du café, où le motif sera énoncé à de nombreuses reprises, dans différentes tonalités. Celui-ci est fondé sur une formule de triolets ascendants de noires et s'organise en un ensemble de huit mesures d'essence chromatique, divisées en deux fragments – a et a'. Il est simplement harmonisé par un parcours descendant du cycle des quintes.

Nous pouvons considérer que le motif constitutif du thème avait déjà été entendu dans la scène précédente, avec une courbe mélodique inverse – mais un même mouvement descendant, ainsi qu'une structure formelle et des rapports harmoniques analogues – lorsque Madeleine interpelait Guy sur l'aveuglement que lui causaient ses souffrances ; ci-dessous une confrontation des deux versions du motif, présentées dans la même tonalité pour plus de lisibilité :

[132] Voir *infra* la première partie du chapitre 4 consacrée au thème des promesses.

[133] Voir *infra* la seconde partie du chapitre 4 consacrée au thème de la séparation.



Exemple musical 54 : deux formes du motif de la résilience (env. 01 : 16 : 00 pour la ligne 1, env. 01 : 17 : 23 pour la ligne 2

Montage vidéo 26 : le motif de la résilience

Ainsi les deux formes contraires – descendante et ascendante – du motif peuvent-elles exprimer deux états successifs de Guy, que Madeleine aide à surmonter le traumatisme de la guerre et la perte de tante Élise. Jean-Pierre Berthomé[134] note à ce sujet :

> « [La scène du café] emprunte musicalement pour les neuf dixièmes de sa durée à un autre thème de Madeleine (*Tu n'as besoin de personne*), qu'elle lui opposait après la mort d'Elise alors qu'il lui demandait de rester. »

Ci-dessous, une synthèse des occurrences successives du motif de la résilience, comprenant la scène chez Tante Élise. La scène du café est majoritairement harmonisée en *ré* Majeur, à deux exceptions près que nous commenterons ensuite. Pour varier les lignes chromatiques descendantes, la mélodie démarre tantôt sur la quarte juste, tantôt sur la seconde majeure de la première fondamentale (par exemple pour un accord de G#ø : *do*# ou *la*#). Nous indiquons les accords au-dessus des portées lorsque cela est nécessaire. En cas de répétitions littérales, seule la tonalité sera mentionnée sous la portée.

[134] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg*, *op. cit.*, p. 46-47.

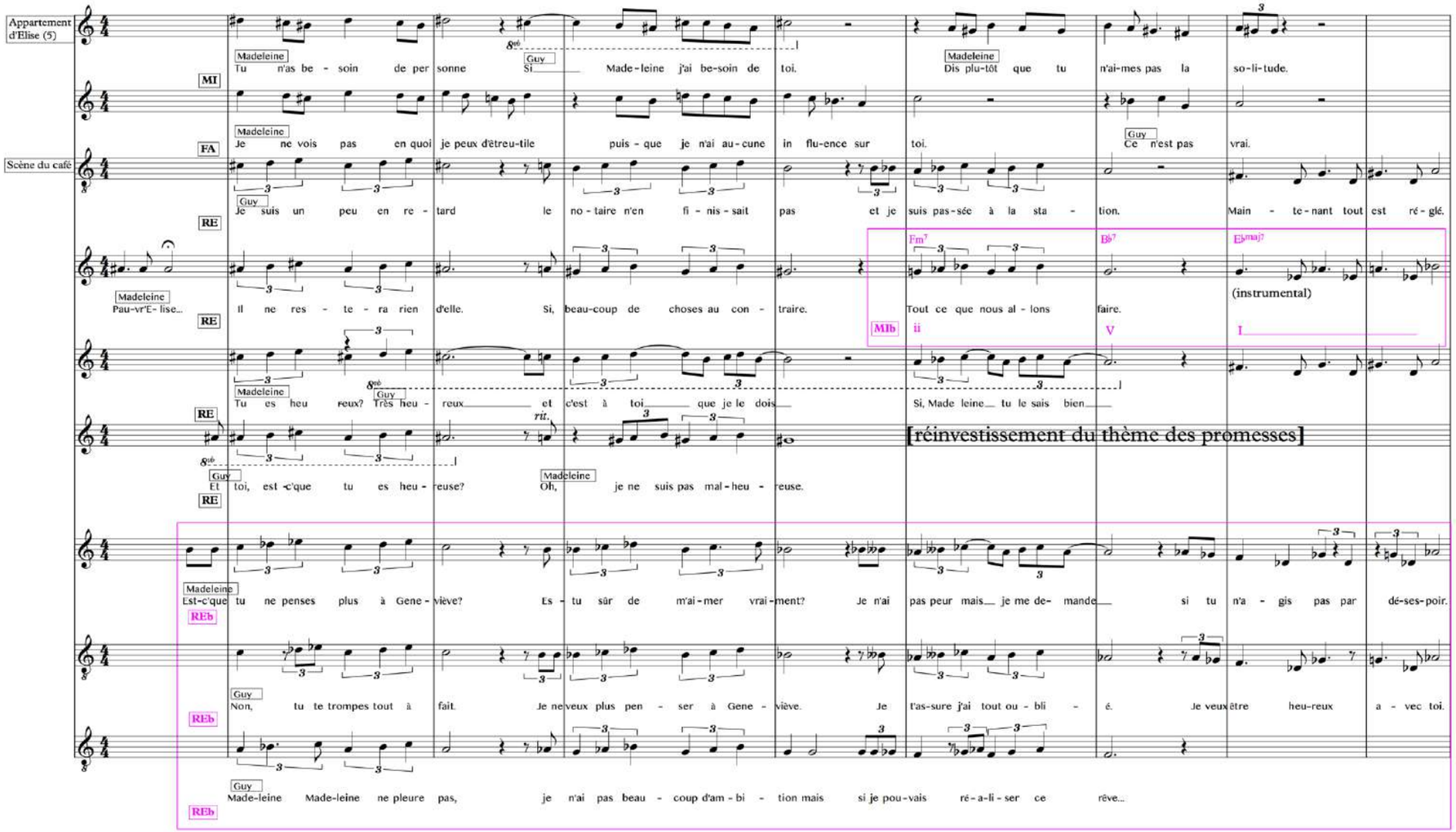


Tableau paradigmatique sur partition 11 : le motif de la résilience

On constate, en observant les occurrences de la scène du café, deux événements harmoniques signifiants. D'abord, une modulation inattendue au sein de la marche de quintes – sur la sous-dominante, on passe sans préparation au demi-ton supérieur – vient appuyer un propos important (« Tout ce que nous allons faire »). Lorsque Madeleine exprime la crainte qu'Élise tombe dans l'oubli, le jeune homme lui répond en commençant à lui suggérer la perspective d'une union, tout en exprimant la fonction thérapeutique que celle-ci aurait vis-à-vis de leur deuil commun. Il s'agit autant pour Guy d'entretenir la mémoire d'Élise, seule attache familiale et affective qu'il partage avec son amie, que de remplacer Geneviève ; Madeleine adopte ainsi malgré elle un double rôle consolatoire qui ne l'avantage guère. Ensuite, après le réinvestissement du thème des promesses par Guy, qui exprime l'ambiguïté de ses motivations, le motif de la résilience est repris en *réb*, un demi-ton au-dessous de la tonalité principale, pour accompagner l'expression des doutes légitimes de Madeleine. Il est intéressant de noter que les dialogues écrits par Demy dans une version antérieure de scénario[135] étaient relativement plus cruels :

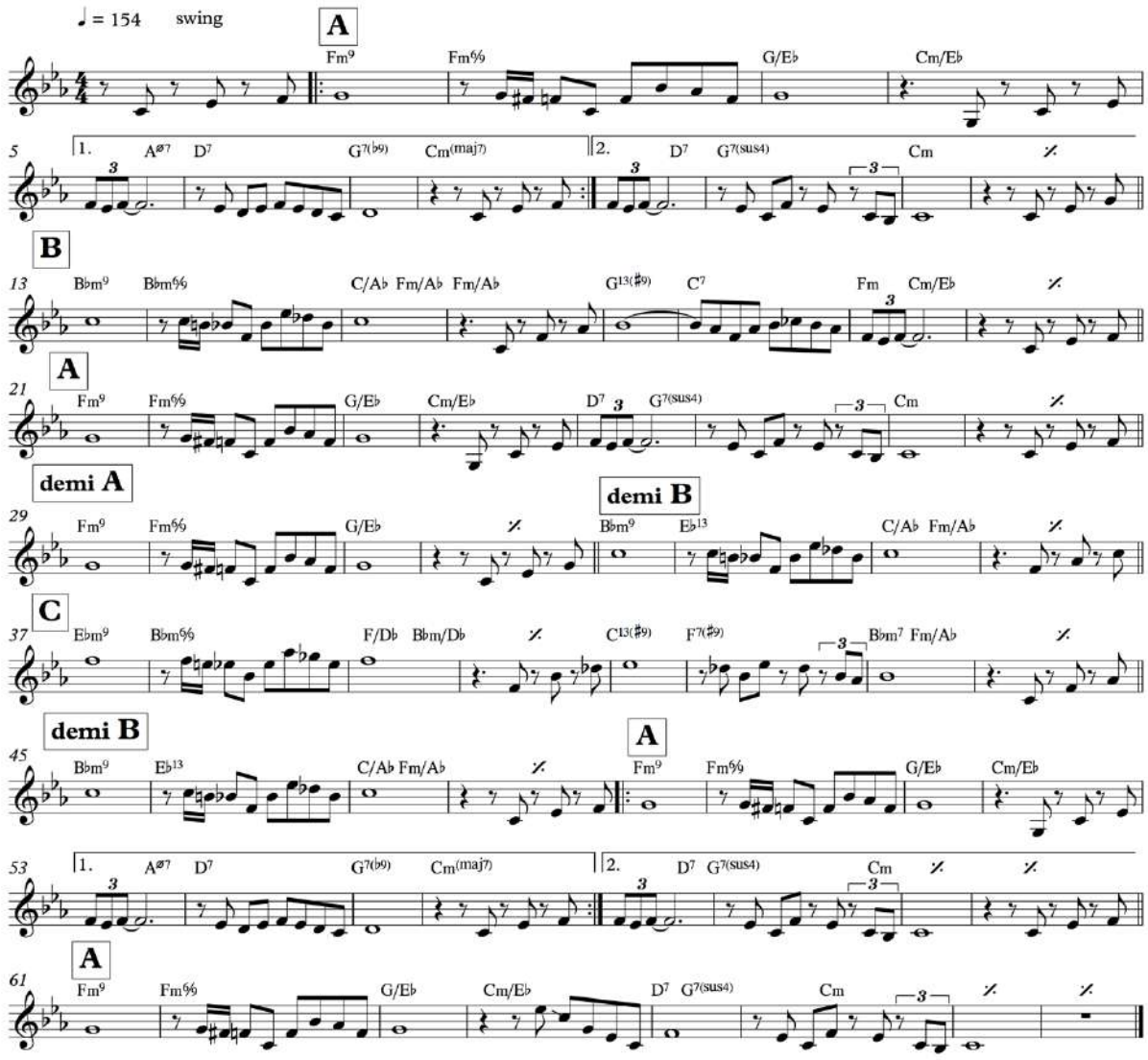
> MADELEINE : est-ce que tu ne regretteras pas de t'être engagé si vite ? Car enfin, elle peut revenir… te reprendre… et alors tu me mépriserais.
> GUY. Non. Tu as raison…mais tu te trompes tout à fait. Je ne veux plus penser à Geneviève. Je veux oublier. Je veux être heureux avec toi…

II.2.3. Le thème du mariage

Quatre ans ont passé depuis la mort d'Élise ; nous découvrons le dernier thème inédit du film, illustrant la vie maritale de Guy et Madeleine. Comme pour le thème d'Élise et Guy, Michel Legrand emploie un petit ensemble de jazz aux couleurs variées – trompette, flûte et vibraphone solistes, section de cuivres harmoniques, section rythmique avec contrebasse et batterie. Le matériau thématique est ici réservé à l'accompagnement instrumental, qui fait entendre une forme AABA de trente-deux mesures, sur le modèle d'un standard de jazz – Michel Legrand montrant, du début à la fin du film, son attachement profond au genre. La forme est ensuite variée avec des demi-parties et une transposition de A dans une tonalité différente, créant une partie C. Les dialogues chantés, toujours brefs, s'intègrent à la trame du thème sous forme de récitatif. Malgré la présence de nombreuses altérations et d'accords sur basse, le parcours harmonique global de chaque partie est simple, faisant intervenir les degrés élémentaires I – tonique –, degrés sous-dominants ii et IV – et dominante V. Legrand fait moduler son thème initial – en *do* m – dans des tonalités peu éloignées, suivant le cycle des quintes. Ci-dessous, la transcription du thème instrumental en format *lead sheet* – faisant apparaître A1 et A2 en une grande partie – suivi d'un tableau synthétique de la structure et du plan tonal.

[135] Scénario consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, Cote CJ 1120B149.

Montage vidéo 27 : thème du mariage de Madeleine et Guy



Exemple musical 55 : transcription thème du mariage de Madeleine et Guy, au format lead sheet

Parties	A1	A2	B	A1	Demi A	Demi B	C	Demi B	A1	A2	A2 (coda)
Nb de mesures	8	8	8	8	4	4	8	4	8	8	8
Tonalité	*do* m	*do* m	*fa* m	*do* m	*do* m	*fa* m	*si*bm	*fa* m	*do* m	*do* m	*do m*

Tableau 34 : structure du thème du mariage de Madeleine et Guy

Il est intéressant de constater que la transformation de Madeleine, épanouie par son mariage, se traduit par un changement de langage musical : elle s'affranchit du style un peu désuet qui la caractérisait pour s'approprier les couleurs piquantes du jazz – par exemple, la neuvième dièse sur « je vais **sortir maintenant** » ou la couleur de quinte augmentée du « joli

cadeau de Noël ». Les réponses de Guy, toujours brèves, se situent entre tendresse et retenue, si bien qu'il est permis de se demander s'il est pleinement heureux en ménage – même si l'attachement mutuel du couple est manifeste. La légèreté du langage employé pour ce thème contraste avec les enjeux sous-jacents que nous connaissons : les motivations troubles de Guy et l'aspect consolatoire de Madeleine. La découverte du petit garçon du couple, nommé François, peut constituer un indice supplémentaire de la persévérance de l'attachement à Geneviève – François était le prénom qu'il souhaitait donner à l'enfant qu'elle attendait. La dernière scène du film, celle des retrouvailles inattendues avec Geneviève, devait par ailleurs être évoquée lors de la scène du dîner en alexandrins des *Demoiselles de Rochefort* ; on y apprenait à la fois que Guy était toujours amoureux d'elle à l'époque de ce Noël 1963, et que le bonheur de substitution qu'il avait trouvé malgré tout avec Madeleine devait finalement sombrer dans le drame[136] :

> GUY :
> Je me suis marié. J'ai un petit garçon.
> Mais j'ai dû le laisser à Cherbourg en pension
> Parce que je suis veuf.
>
> BOUBOU [le jeune fils d'Yvonne, tenancière du café de la place] :
> Il s'appelle comment ?
>
> GUY :
> François, un grand garçon qui va sur ses six ans.

Le parcours musico-dramaturgique de Guy est traversé par l'influence de son entourage féminin. Geneviève, Élise et Madeleine accompagnent tour à tour ses espoirs de jeune homme et ses rêves romantiques, son expérience de la guerre et de la séparation, ses deuils et sa résilience. Les thèmes et motifs musicaux associés aux trois figures féminines font l'objet de mutations, d'emprunts et de réappropriations qui permettent la rencontre – virtuelle – de leurs destinées. À la fin du film, amoureuse, mère, amie et épouse ne font plus qu'une au travers du personnage de Madeleine qui soulage avec une douceur sincère, mais décolorée, les chagrins éternels du jeune homme.

[136] Scénario consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, Cote CJ 1120B149. Cette même version de scénario nous apprend également que Guy garde toujours une photo de Geneviève dans son portefeuille – comme elle-même le faisait dans *Les Parapluies*.

CHAPITRE 4 : Guy et Geneviève

URL des montages vidéo du Chapitre 4 : https://gofile.io/d/eRU5Kq

À l'instar de Madeleine ou Élise, ni Guy ni Geneviève ne sont dotés d'un thème-personnage propre. Leurs identités musicales se construisent, d'une part, avec les différents thèmes et canevas mélodiques qu'ils partagent avec leur entourage – Élise, Madeleine, les personnages du garage, Madame Emery – et d'autre part avec leurs deux thèmes amoureux. Ces deux thèmes, celui des promesses et celui de la séparation, illustrent les deux versants de la relation de Guy et Geneviève : l'amour léger, épanoui et plein de promesses, puis l'amour empêché, malheureux, qui court à sa perte. La mise en avant, par le réalisateur, de ces différentes problématiques se traduit par une structure musicale – mélodique, harmonique, orchestrale – particulièrement complexe –, que nous proposons d'analyser avec la plus grande exhaustivité possible.

I. Le thème des promesses

Le thème par lequel les amoureux sont présentés pour la première fois est nommé « thème des promesses » par Jean-Pierre Berthomé[137], « [celui] de l'amour épanoui qui ne se sait pas encore menacé, l'air d'une innocence presque enfantine soulignée par l'orchestration légère et les délicats changements de tempo ». Sa construction mélodico-rythmique et ses différents arrangements instrumentaux expriment tour à tour la nouveauté et la fraîcheur d'une idylle, la force des sentiments qui anime le couple puis le désarroi et le chagrin de la séparation. Pour ce thème musico-dramaturgique, l'évolution de la situation est exprimée en grande partie par les mutations du langage musical : la partition est aussi empathique dans le bonheur que dans la tristesse, soutenant le texte par l'expression mouvante des timbres et des harmonies. Nous distinguons deux parties, A et B, pour ce thème – à noter que les deux parties sont systématiquement énoncées au moins une fois chacune et que la partie B peut être répétée plusieurs fois.

Ci-après, un tableau récapitulatif de toutes les occurrences du thème des promesses, faisant apparaître la répartition entre parties A et B.

	Les amoureux devant le magasin séq. 2	**Les amoureux au théâtre** séq. 4	**Les amoureux sur le quai du port** séq. 6	**La lettre de Guy** séq. 18	**Guy dans sa chambre, au retour de la guerre** séq. 23
Minutage	env. 00 : 04 : 52 → 00 : 06 : 30	Env. 00 : 08 : 55 → 00 : 09 : 29	Env. 00 : 11 : 19 → env. 00 : 13 : 24	Env. 00 : 52 : 00 → env. 00 : 53 : 45	Env. 01 : 08 : 24 → env. 01 : 08 : 42
Découpage structurel	**A B B B A B B A B A**	**A B A**	**A B A B** **A B A B B**	**A B A B A B A**	**A**

Tableau 35 : récapitulatif des occurrences du thème des promesses

[137] Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Jacques Demy et les racines du rêve*, *op. cit.*, p. 174.

I.1. Analyse paradigmatique des paroles

Nous proposons un premier visionnage des occurrences du thème des promesses qui accompagneront ensuite, à la guise du lecteur et de la lectrice, leur analyse détaillée au cours du chapitre.



Montage vidéo 28 : le thème des promesses

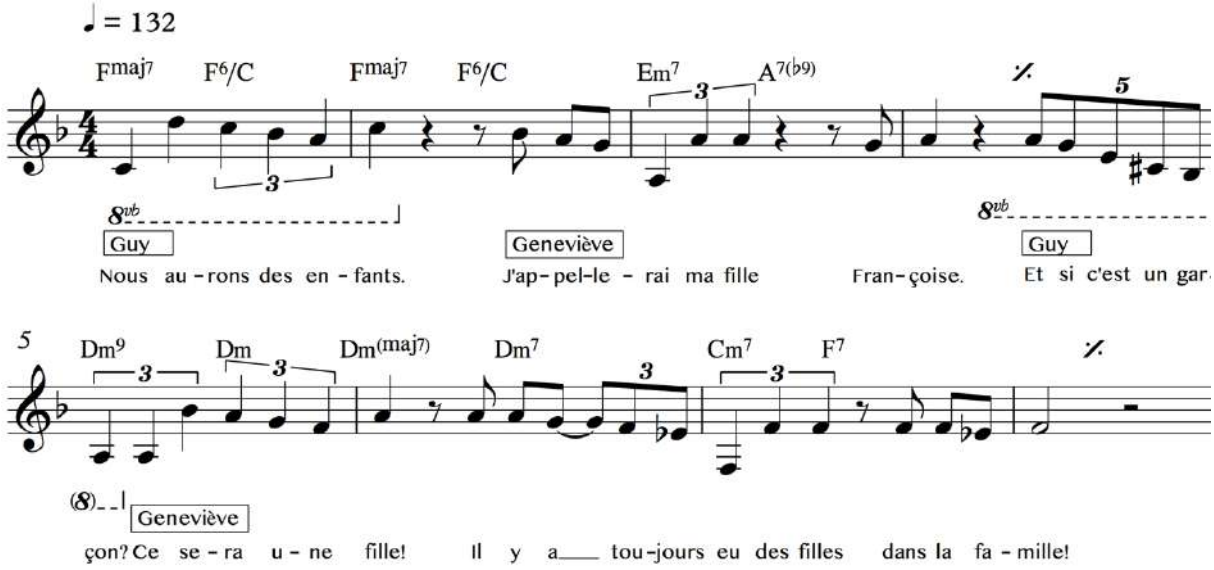
> Note : À des fins de cohérence paradigmatique, certaines paroles sont consignées dans le désordre. Le pictogramme « horloge » montrant quatre heures (🕓), lorsqu'il apparaît, renvoie toujours à une seconde horloge montrant huit heures (🕗), plus bas dans la même colonne. Les paroles associées à l'horloge réglée à quatre heures sont immédiatement antérieures chronologiquement à celles de l'horloge réglée à huit heures. Les canevas mélodiques exprimant des correspondances intéressantes au niveau du texte sont surlignés en jaune et seront analysés en aval.

	Devant le magasin séq. 2 - env. 00 : 04 : 52	Devant le théâtre séq. 4 - env. 00 : 08 : 55	Sur le quai du port séq. 6 - env. 00 : 11 : 19		La lettre séq. 18 - env. 00 : 52 : 00	
A	*Instrumental*					
B	Gen : Mon amour, oh mon amour ! Guy : Geneviève, ma petite Geneviève !			Gen : Mon amour, mon amour ! Guy : tu n'as rien dit à ta mère ? Gen : Pas encore. Guy : Pourquoi ? Tu es lâche !		
B	Gen : Guy, je t'aime ! Tu sens l'essence !			Gen : Il ne faut pas que tu te fâches Mais je sais ce qu'elle me répondra. Guy : Quoi ?		
B	Guy : C'est un parfum comme un autre. Gen : Guy je t'aime, oh Guy je t'aime !					
A	Gen : Un client, je me sauve ! À huit heures devant le théâtre ! (*4 mesures instrumentales*)					
B	J'ai pensé à toi toute la journée. Si tu veux mon amour, après nous irons danser.					
B	Guy : Si tu veux ! Gen : Si tu veux ! (*4 mesures Instrumentales*)					
A					*Instrumental*	
B					*Instrumental*	
A	[*mélodie différente* M. E : Vous désirez ? C : Un parapluie. M. E : Un parapluie ! Où étais-tu ? Gen : Là…en face.]	Gen : J'ai eu un mal fou ! Guy : À quoi faire ? Gen : À persuader maman, je voyais l'heure passer. Et la couturière qui n'arrivait pas !	Guy : Nous aurons des enfants. Gen : J'appelle- rai ma fille Françoise Guy : Et si c'est un garçon ? Gen : Ce sera une fille. Il y a toujours eu des filles dans la famille !	Gen : Nous vendrons des parapluies ! Et puis non, pas des parapluies. Nous vendrons le magasin. Guy : Nous achèterons une station service. Gen : Pourquoi ? Quelle idée !	Guy : Je suis très fier de toi, François est un jo- li prénom pour un garçon. Ici le temps me paraît long, les permissions ont été suspendues et je ne sais pas	*M. E* : Gene- vière, à table ma chérie !
B	M. E : Êtes-vous fixé sur le genre d'article qui vous intéresse ?	Regarde ! Attention ! Elle est encore pleine d'épingles !	(*3 mesures instrumentales*) Gen : Une heure !	Guy : Toute blanche, avec un bureau, tu verras Gen : Tu sentiras l'essence toute la journée. Quel bonheur ! (*1 mesure ajoutée*)	si je reviendrai en France avant longtemps. Mon amour, je sais que tu m'attends.	
A	Client : Un parapluie, un parapluie noir. M. E : Geneviève ! Montre les parapluies à Monsieur	*Instrumental* *« Carmen »*	Si maman ne dort pas, oh là ! Qu'est-ce que je vais entendre ! Je devrais me maquiller, tu ne trouves pas ? Guy : Non, tu es très jolie comme ça !	Guy : Nous serons très heureux. Gen : et nous resterons amoureux	Hier soir une patrouille est tombée dans une embuscade et trois soldats sont morts. Je ne crois pas pourtant que le danger ici soit grand.	
B			Gen : Un peu ici… Guy : Où ça ? Gen : Là !		Mais c'est étrange, le soleil et la mort voyagent ensemble.	

Tableau 36 : analyse paradigmatique des paroles du thème des promesses

I.2. Analyse mélodique, harmonique et paradigmatique sur partition

- La partie A constitue le cœur des « promesses ». Elle est structurée en deux parties égales de quatre mesures chacune ; un premier élément mélodique est transposé à la tierce mineure inférieure d'une partie à l'autre, avec une transition médiane de triolet ou quintolet descendant en fin de quatrième mesure. Le schéma harmonique relève d'une suite de pompes, de progressions ii-V et de *line cliche*[138] chromatiques dont l'aspect varie légèrement en fonction des occurrences. Sur le plan des couleurs harmoniques, le thème se rapproche de celui de Roland Cassard[139], mais son atmosphère et son contour mélodico-rythmique en sont tout à fait différents. La partie A débute sur un saut d'intervalle de neuvième très caractéristique, dont la seconde note est souvent soulignée par un *glissando* exprimant l'exaltation des amoureux et accueillant leurs projets d'avenir. Ci-dessous, un exemple de la partie A, issu de la scène du port :



Exemple musical 56 : transcription de la partie A du thème des promesses

Dans les pages suivantes se succèderont un tableau paradigmatique de la partie A sur partition – répartie sur deux pages –, puis un tableau synthétisant l'ensemble des occurrences du thème des promesses dans lequel nous discuterons des diverses formes que prennent l'harmonie, l'arrangement et l'orchestration au fil du temps. Enfin, on trouvera un tableau paradigmatique des paroles seules qui sera suivi de l'habituelle analyse musico-textuelle.

[138] Le *line cliche* désigne le déploiement d'une ligne mélodique conjointe, souvent chromatique, sur une pédale inférieure. Le mouvement peut être ascendant ou descendant.

[139] Cf. *supra*, l'analyse du thème de Roland dans le chapitre 1.

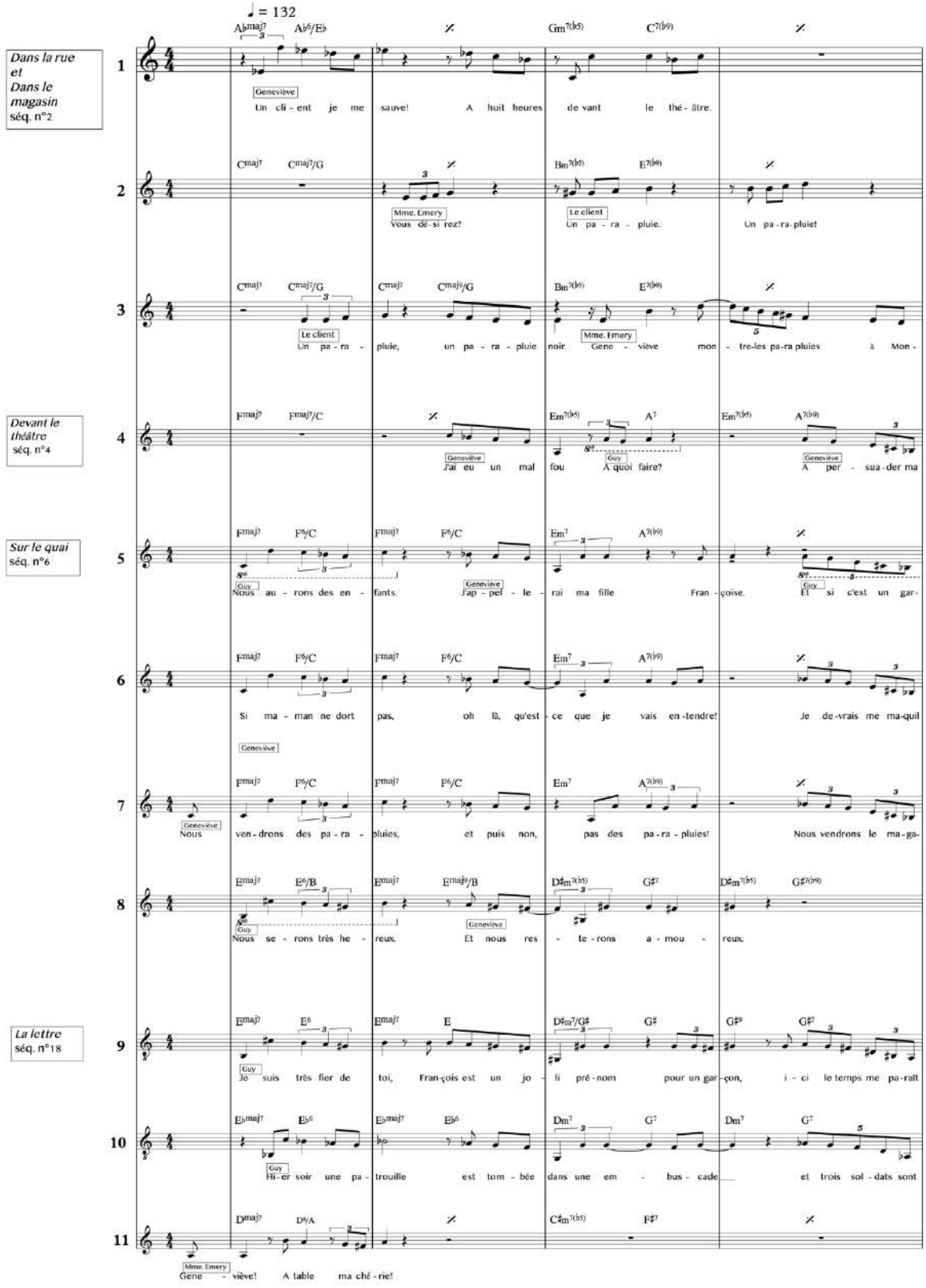


Tableau paradigmatique sur partition 12 : thème des promesses, partie A (1)

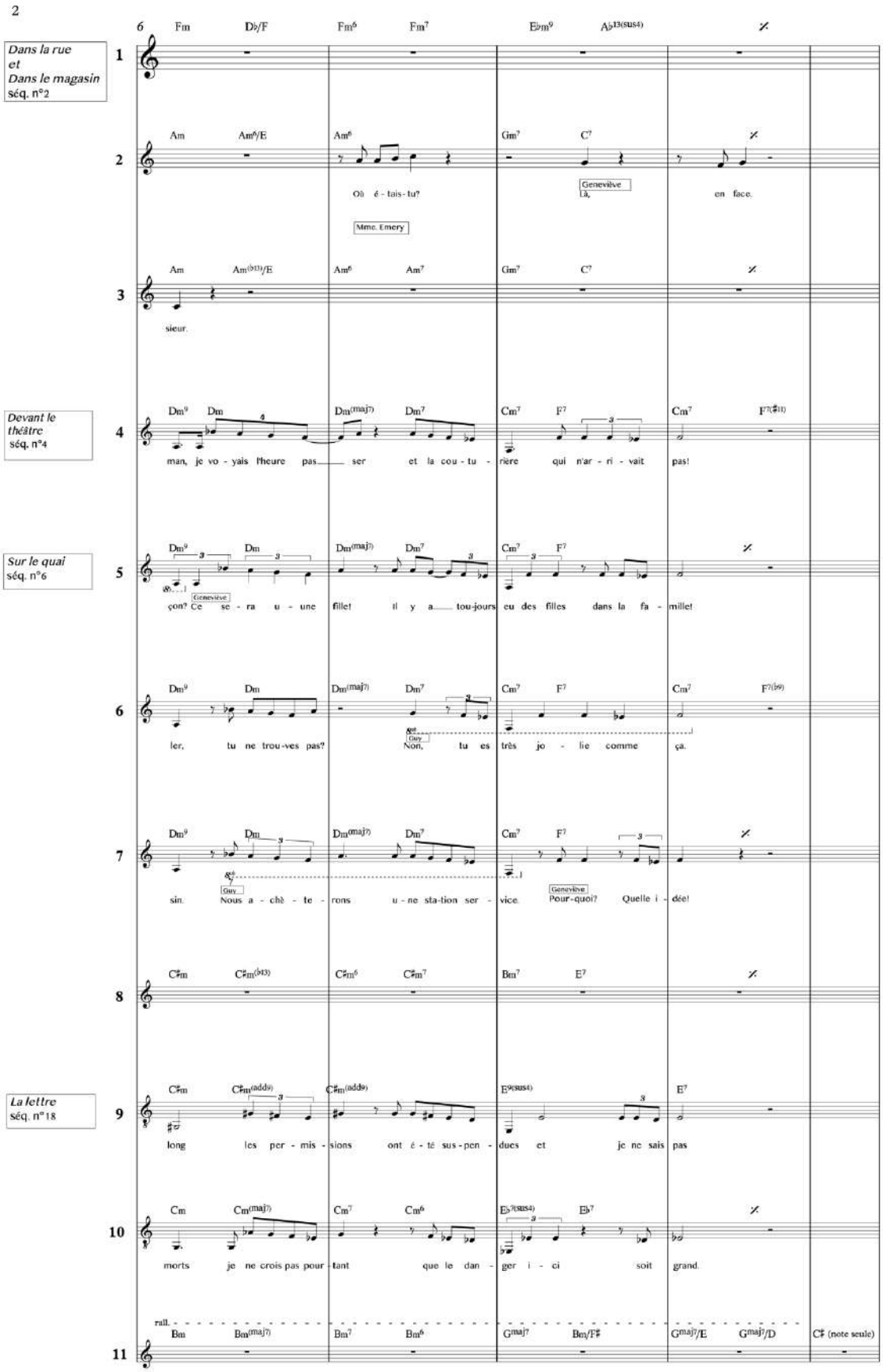
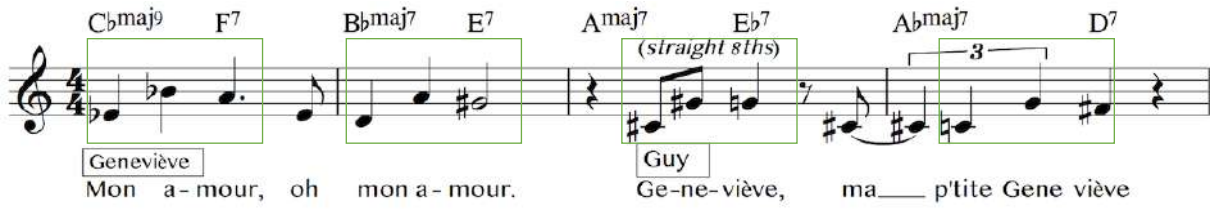


Tableau paradigmatique sur partition 13 : thème des promesses, partie A (2)

- La partie B est plus courte que la précédente – quatre mesures – et se distingue par son écriture motivique. Le schéma mélodico-harmonique appliqué à B est exclusivement fondé sur l'idée de chromatisme : la basse et l'harmonie font apparaître des marches descendantes construites sous forme d'alternances d'accords ^{Maj7} et ^{7}, à distance de triton, de sorte que le degré dominant aboutit systématiquement sur l'accord ^{Maj7}, créant ainsi une ligne de basse chromatique à la mesure. Par exemple : Bb^{Maj7} → E^{7} → A^{Maj7} → Eb^{7}, etc. À la mélodie, on dégage deux mouvements chromatiques descendants qui fonctionnent ensemble : chaque note des premier et troisième temps d'une mesure est située à la tierce majeure supérieure de la basse – par exemple : A^{Maj7} → *do#*/ Eb^{7} → *sol*/ Ab^{Maj7} → *do*/ D^{7} → *fa#*, etc. Ce système harmonique donne la possibilité d'enchaîner indéfiniment des parties B, tout en proposant une alternative à la marche de quarte usuelle fondée sur la progression « ii-V ». Contrairement à la partie A, celle-ci se prête aux phrases très courtes : Geneviève et Guy investissent les marches mélodiques pour se dire des petits mots d'amour ou se quereller gentiment (« Pourquoi ? tu es lâche ! », « Il ne faut pas que tu te fâches »). C'est seulement lors de la lecture de la lettre du front que B deviendra le théâtre de confessions cruelles, prononcées en « chant off » par Guy et dont nous parlerons plus tard.



Exemple musical 57 : transcription de la partie B du thème des promesses

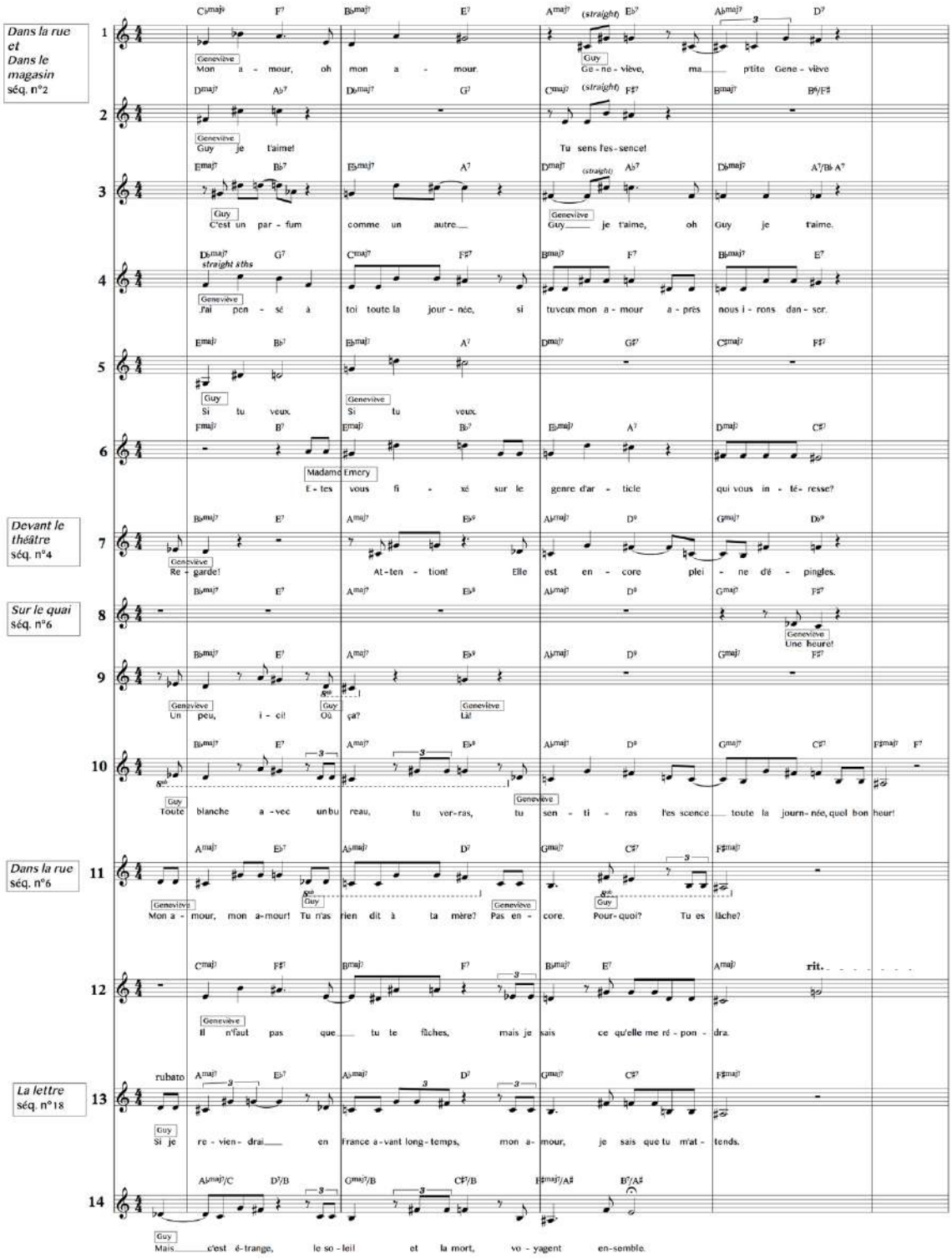
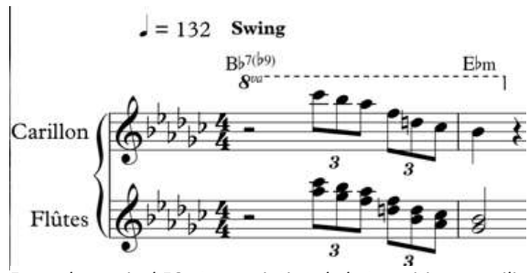
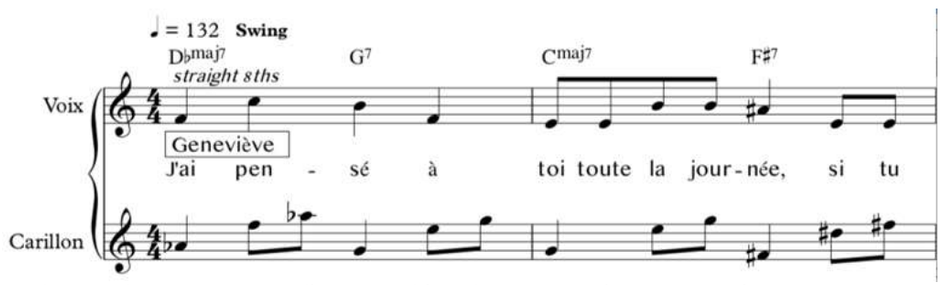


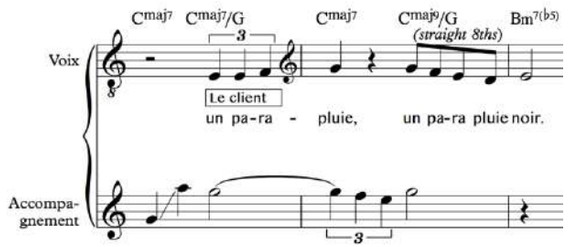
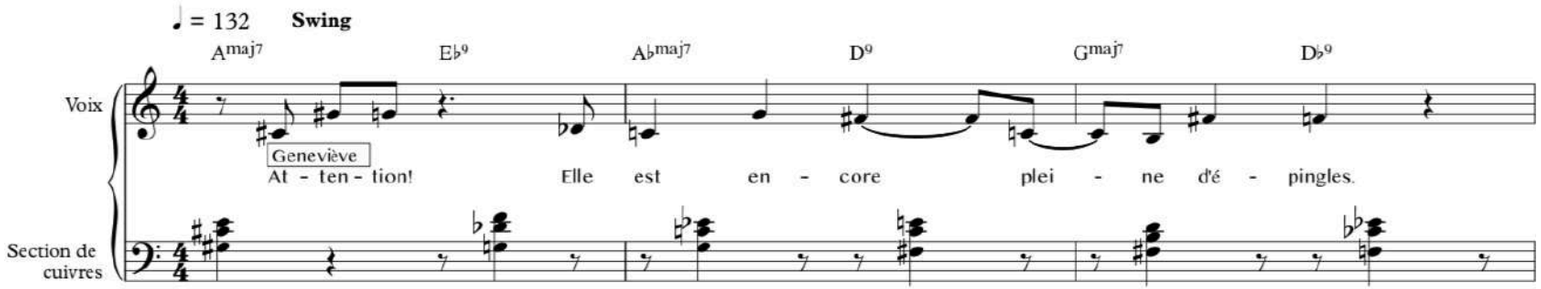
Tableau paradigmatique sur partition 14 : thème des promesses, partie B

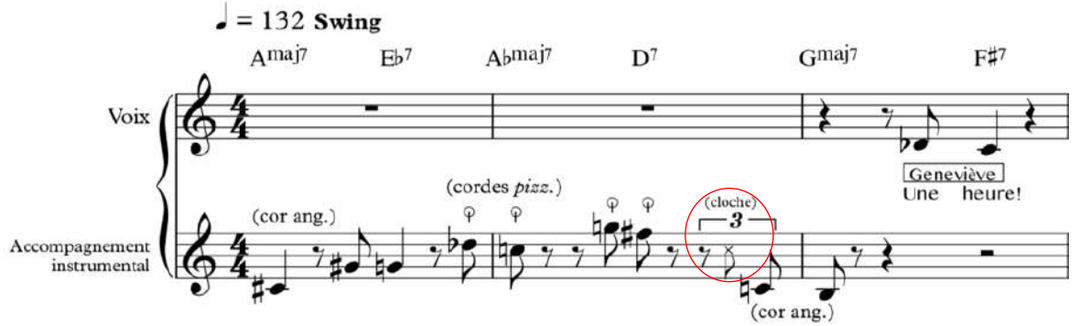
I.3. Analyse de l'arrangement et l'orchestration

L'arrangement instrumental et l'orchestration des quatre occurrences suivent rigoureusement l'évolution du thème des promesses : d'abord, la gaieté et l'exaltation, puis la désillusion face à la séparation et à la guerre. Nous en résumons les principales caractéristiques d'orchestration et d'arrangement dans le tableau suivant, en y ajoutant la cinquième et très courte occurrence instrumentale entendue lors du retour de Guy chez sa tante Élise dans la dernière partie du film.

Nous vous invitons à re-visionner le montage vidéo 28 : le thème des promesses.

Scènes/séquences	Effectif	Arrangement/orchestration
Devant le magasin	Formation hybride jazz/symphonique : section rythmique discrète – contrebasse et *chabada* léger à la cymbale charleston – glockenspiel, célesta, harpe, sections de cordes et de bois, solistes ou groupe de solistes en relais (violon, clarinette, flûtes).	• Richesse et diversité des contrechants, ponctuations et envolées, particulièrement dans les timbres aigus (flûtes, clarinettes, violon soliste) qui traduisent l'allégresse et la fraîcheur de la rencontre entre Guy et Geneviève. La coloration espiègle et brillante du glockenspiel est particulièrement marquante, en doublure ou en transition. Par exemple : - Associé aux flûtes sur les triolets de croches en milieu de partie A :  *Exemple musical 58 : transcription de la transition en milieu de partie A du thème des promesses (première occurrence- env. 00 : 05 : 00)* - Exécutant un motif arpégé en contrechant de la réplique de Geneviève « J'ai pensé à toi toute la journée […] » – contrechant chromatique, répondant au chromatisme de la mélodie chantée et complétant l'harmonie globale.  *Exemple musical 59 : transcription d'un extrait thème des promesses (partie B, première occurrence – env. 00 : 05 : 45)* • Enrichissements de la grille (accords ^{7b9} , $^{7\#11}$,m^{6}) introduisant de la variété dans le systématisme des marches harmoniques. • Variations de *tempi* entre les parties A et B entraînées par l'oscillation constante du jeune couple entre tendresse et jubilation.

		• À l'intérieur du magasin : prolongement, par les éléments d'arrangement décrits précédemment, de la joie des amoureux, tandis que la mélodie chantée se désolidarise du thème. L'atmosphère légèrement troublée par l'intrusion de Madame Emery et de ses considérations commerçantes : une clarinette basse, doublant la contrebasse, joue les trouble-fête quand elle s'adresse au client (« Êtes-vous fixé **sur le genre d'article qui vous intéresse** ? »). De la même façon, comme signalé dans le chapitre précédent, l'entrée brutale de Madame Emery dans le cadre lorsqu'elle rappelle Geneviève à l'ordre est soulignée par une brève appogiature de clarinette. • Autre bouleversement léger : le souhait du client taciturne de se procurer « un parapluie noir » est prononcé sur une mélodie sans éclat, s'appropriant une partie du matériau de A, en mouvement contraire, ralentissant par la même occasion le dessin habituel de l'accompagnement instrumental, troublé par la morosité de la conversation.  *Exemple musical 60 : transcription d'un extrait du thème des promesses (partie A, première occurrence – env. 00 : 06 : 10)*
Devant le théâtre	Idem que l'occurrence précédente pour la section rythmique, la harpe et les cordes – retrait du glockenspiel, du célesta et des bois, remplacés par des cuivres.	• Les ingrédients de l'occurrence précédente sont majoritairement conservés pour celle-ci. • Les harmonisations des cordes et bois sont remplacées par des *voicings* syncopés de cuivres :  *Exemple musical 61 : transcription d'un extrait du thème des promesses (partie B, seconde occurrence – env. 00 : 09 : 05)*
Sur le quai	Section rythmique jazz, cordes, célesta, cor anglais soliste	• Orchestration plus économe, s'accordant à l'ambiance nocturne et silencieuse qui règne sur le port : le squelette harmonique des *line cliches* et des marches est plus audible que dans les occurrences précédentes, avec la sonorité du vibraphone et les trémolos feutrés des cordes. • Partie A, mesures 3-4 : remplacement, pour les trois premières occurrences, de la progression ^{ø} – ^{7} par ^{min7} – ^{7}.

		• Ponctuation de la cloche de l'église qui s'intègre – fortuitement ? – dans la dramaturgie musicale : on la situe dans la subdivision ternaire du temps.  *Exemple musical 62 : transcription d'un extrait du thème des promesses (partie B, troisième occurrence – env. 00 : 12 : 00)* Note : fait rare dans le film, les lèvres de Catherine Deneuve sont clairement désynchronisées avec la réplique « Une heure » • Évocation musicale de l'espièglerie et de la légèreté, en accord avec l'atmosphère de la promenade des amoureux : *pizzicati*, réponses de cor anglais, contrechants syncopés. • Par opposition aux éléments d'arrangement guillerets décrits précédemment, incursions ponctuelles de lyrisme chez les cordes et richesse des couleurs harmoniques spécifiques au langage du jazz : par exemple sur la réponse de Guy « non, tu es très **jolie** comme **ça** » (F7**#11**, F7**b9**) ou après « quel bonheur » (substitution tritonique du B^7 par un F^7 se résolvant sur le E^{Maj7} du début de la phrase suivante).
La lettre	Ensemble de cordes, section de cuivres, célesta, guitare (électrique au son clair puis acoustique), flûte, hautbois et cor anglais	• Arrangement plus lyrique et sombre que les précédents, défini par des textures instrumentales plus « classiques » (absence de section rythmique et utilisation de l'archet de la contrebasse), un tempo plus lent et un constant *rubato*. • Réminiscence du cor anglais avec la ligne mélodique de hautbois, Lorsque Madame Emery donne la lettre à Geneviève, qui attendait impatiemment des nouvelles de Guy : souvenir auditif de la soirée heureuse des promesses (*Sur le quai*). • La guitare soliste, mélancolique, répond en imitation aux répliques de Guy.

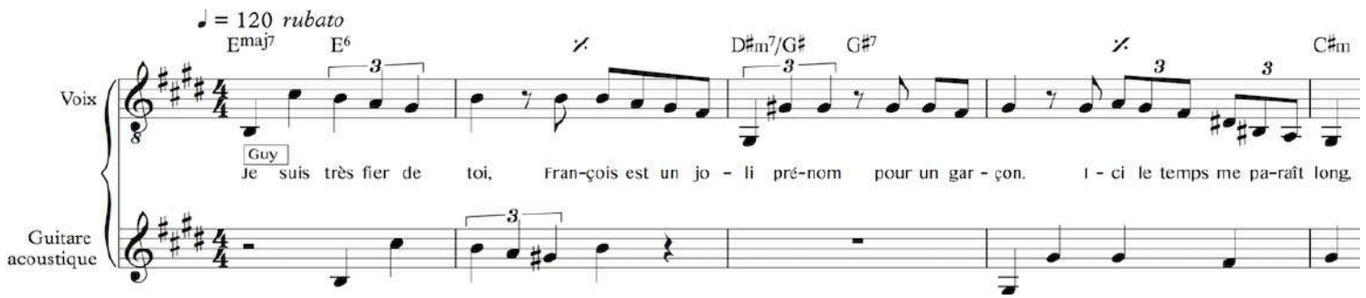
		 *Exemple musical 63 : transcription d'un extrait du thème des promesses (Partie A, quatrième occurrence - env. 00 : 52 : 30)* • Harmonie : dans le premier A chanté, étalement des couleurs harmoniques par l'accompagnement de cordes : suppression de la pompe au profit de nappes statiques où seul le soprano indique le changement de nature (Maj7 → Maj6 ou *line cliche*). Utilisation de la couleur ^{m7} au lieu de ^{ø} mes 3 et 4. La contrebasse n'est pas systématiquement présente, laissant les couleurs harmoniques se développer dans le medium-aigu. En transition entre B et second A, renforcement harmonique par une suite de *voicings* parallèles de cuivres (F#^{Maj7}, F^{Maj7}, E^{Maj7}, Eb^{Maj7}). Pour la dernière réplique de B « Mais c'est étrange, le soleil et la mort voyagent ensemble », la contrebasse (*arco*) n'énonce pas les marches habituelles mais double la ligne chromatique inférieure de la mélodie. Au lieu de Ab^{Maj7}→D^{7}→G^{Maj7}→C$^{\#7}$→F#^{Maj7}→C^{7}→F^{Maj7}→E^{Maj7}→Eb^{Maj7}, Legrand écrit Ab^{Maj7}**/C** → D^{7}**/B** → G^{Maj7}**/B** → C#^{7}**/B** → F#^{Maj7}**/A#** → B7**/A#** → F^{Maj7}**/A** → B7**/A** → E^{Maj7}→ Eb$^{Maj7.}$ À cela s'ajoute le ralenti progressif et les trémolos de cordes, qui s'achèvent sur une note tenue de tuba, rappelant le son du sifflet de bateau entendu au début du générique d'ouverture. • Le nouveau départ du thème donné par Madame Emery est analysé dans le chapitre 2 (II.4. « Une usurpation »).
Le retour chez Élise (instrumental)	Ensemble de cordes, violon soliste	• La connotation sentimentale du violon donne à cette courte réminiscence du thème un aspect décoloré, figurant la désillusion complète de Guy. Le jeune homme revient dans sa chambre chargée de souvenirs et relègue tristement son garage miniature sur un coin de parquet, abandonnant l'espoir de faire sa vie avec Geneviève et, pour un temps, celui d'ouvrir son propre établissement.

Tableau 37 : analyse de l'orchestration et du parcours harmonique des différentes occurrences du thème des promesses

Comme pour tous les autres thèmes, l'observation des paroles appliquées aux canevas mélodiques, invariables d'une occurrence à l'autre, est révélatrice de l'évolution des situations – nous renvoyons au premier tableau paradigmatique. Par exemple, les phrases prononcées lors des jours insouciants trouvent un écho dans la lecture de la lettre du front où le temps de l'éprouvant quotidien renvoie à l'impatience éprouvée par Geneviève de retrouver Guy au théâtre :

Geneviève : À persuader maman
Je voyais l'heure passer. Et la couturière
qui n'arrivait pas ! […]

Guy : Ici **le temps me paraît long**.
Les permissions ont été suspendues
et je ne sais pas […]

De même, Guy tente d'apaiser les inquiétudes de Geneviève face à un effroyable danger, là où auparavant il la rassurait candidement sur sa beauté :

Geneviève : Je devrais me maquiller,
tu ne trouves pas ?
Guy : Non, tu es très jolie comme ça.

Guy : et trois soldats sont morts.
Je ne crois pas pourtant
que le danger ici soit grand.

Il est intéressant de constater qu'après la lecture de la lettre, le thème des promesses disparaît pour ne revenir que bien plus tard, au retour du front, lorsque Guy réinvestit sa chambre d'enfant. La solitude de Geneviève pendant sa grossesse n'est illustrée que par le thème de la séparation ; la jeune fille abandonne en effet, beaucoup plus rapidement que son amant, l'espoir de concrétiser les rêves formulés ensemble. Ce phénomène est révélateur de la façon dont les deux amoureux ont vécu la séparation : mobilisé au front, plongé dans la violence, Guy n'avait que l'espoir de revoir sa fiancée et les souvenirs des jours heureux pour survivre (« Mon amour, je sais que tu m'attends »). Geneviève, au contraire, évolue dans son environnement habituel, vidé de l'être qui lui est le plus cher. Enceinte, accablée, vulnérable, elle laisse le thème de la séparation prendre toute la place dans son esprit.

I.4. *Les Parapluies*, le naturalisme et la condition des femmes

Ouvrons, pour terminer cette première partie, une parenthèse « méta-musicologique » à propos de la représentation de l'opéra *Carmen,* à laquelle Guy et Geneviève se rendent au début du film. Si, dans la première scène au garage d'Aubin, la réplique tirée de *L'amour est un oiseau rebelle* est bien signée de la plume de Georges Bizet, l'extrait qui s'apparente au final d'un acte et qui résonne dans la salle de spectacle est une composition originale de Michel Legrand. L'emploi du pastiche s'explique certainement par la nécessité d'enchaîner de façon fluide la fin de l'occurrence du thème des promesses, qui se terminait sur une dominante *sol* bémol, à une cadence finale en *do* bémol majeur dans la scène du théâtre – inexistante dans l'opéra original – qui achève de façon nette l'ensemble de séquences. En tous cas, le choix précis d'intégrer *Carmen* dans la dramaturgie peut s'expliquer

par certaines correspondances entre le propos du film et l'argument de l'opéra. Cette idée est notamment soulevée par Robynn J. Stilwell[140] :

> « L'intrigue des *Parapluies* peut être vue comme une actualisation – quoique moins sensationnaliste – de ce célèbre opéra français. Guy et José sont deux jeunes hommes déchirés entre l'amour et le service militaire […] Carmen et Geneviève ont toutes deux un emploi hors de l'espace domestique et sont sexuellement actives (Geneviève est autrement moins prédatrice que Carmen, mais dans le contexte de l'époque, son attitude est jugée scandaleuse) ; Carmen et Geneviève fréquentent un homme riche et puissant en l'absence de leur amant (même si Geneviève le fait davantage par sécurité, elles sont toutes deux motivées par un but financier) ; et enfin, le personnage qui entérine le parallèle entre les deux histoires est Micaëla/Madeleine, la douce et adorable jeune fille qui vient en aide et soigne la figure maternelle du héros, devenant finalement la femme la plus convenable pour le mariage[141]. »

Le propos de Stilwell, s'il met bien en évidence les parallèles scénaristiques, épouse un argument assez largement partagé chez les analystes des *Parapluies de Cherbourg*, consistant à dire que Geneviève s'accommode fort bien de son mariage avec Cassard et ne conçoit pas un chagrin trop immense d'avoir été séparée de Guy. Pourtant, comme Bizet, le réalisateur insiste bien sur les influences extérieures – familiales, sociétales – qui conduisent la jeune fille trop éprise de liberté vers un destin tragique. D'ailleurs, si Geneviève ne meurt pas à la fin du film, la dimension morbide n'est pas complètement absente de son histoire – nous en discuterons en seconde partie de chapitre. En tous cas, l'ambition naturaliste des *Parapluies,* au-delà des décors et costumes chamarrés qui le situent dans un espace tout à fait fictionnel, répond à certaines préoccupations opératiques du XIXe siècle. Jacques Siclier[142], journaliste à Télérama, commente au moment de la sortie des *Demoiselles de Rochefort* :

> « L'important, c'est que le film se raccroche comme Les Parapluies de Cherbourg à une tradition bien française. Pour Les Parapluies, c'était le « roman musical » vériste, *Louise* de

[140] Robynn J. STILWELL, « Le Demy-monde : the Bewitched, Betwixt and Between French Musical », *art.cit*, p. 131. Stilwell rappelle également que Carlo Ponti avait approché Jacques Demy en 1960 pour réaliser une adaptation de l'opéra de Bizet. Rodney Hill, lui aussi, évoque brièvement les traits communs entre *Carmen* des *Parapluies* dans Rodney HILL, « The New Wave Meets the Tradition of Quality: Jacques Demy's "The Umbrellas of Cherbourg" », Cinema Journal, Vol. 48, No. 1 (Fall, 2008), p. 27-50, p.47. *art. cit.*

[141] "The plot of *Parapluies* can be seen as an updating – somewhat de-sensationalized – of this most popular of French operas. Guy and José are both young men torn between love and military service (José has a harder time fulfilling his national duty, but then *Carmen* is set in a time without a specific military threat, whereas Guy is clearly situated within the context of the Algerian conflict; Both Carmen and Geneviève have jobs outside the home and are sexually active (Geneviève is certainly not as sexually predatory as Carmen, but in the context of the time, the fact that she does 'go all the way' is scandalous); both Carmen and Geneviève go off with a wealthier beau in their lovers' absence (though Geneviève does it more for security, they are both drawn primarily by the promise of money); and the character who clinches the parallel, Micaela/Madeleine, the sweet, wholesome young woman who tends the hero's ailing mother-figure and who figures as José/Guy's marriageable mate".

[142] Jacques SICLIER, « Les avis sont partagés sur Les Demoiselles de Rochefort », Télérama n° 897, 26 mars 1967, article consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote Kovacs 70-B14.

> Gustave Charpentier. Pour Les Demoiselles, c'est l'opérette dans la forme qu'elle prit vers 1925, bonheur et douceur de vivre sur des rythmes syncopés, des pas de danse, avec l'amour comme préoccupation majeure. »

Il n'était pas le premier à établir un parallèle avec *Louise.* Jean-Louis Boey[143] avait mené une réflexion poussée sur la parenté entre *Les Parapluies* et l'opéra naturaliste – non sans émettre un discours hiérarchisant sur la musique :

> « La comédie musicale exige au moins une dimension imaginaire – ne serait-ce que la suppression de la pesanteur. Rien de tel pour *les Parapluies*, profondément ancrés dans la banalité quotidienne – décors naturels du *vrai* Cherbourg, dialogues d'une platitude systématique ; aventures qui n'en sont pas, c'est une histoire de tous les jours. Demy et Legrand n'ont pas non plus écrit une opérette, coupant le pimpant dialogue aux bons endroits, des chansonnettes et, pour les œuvres favorisées, des entrechats. Entre *les Parapluies* et l'opérette, il y a la distance qui sépare le théâtre Mogador du Palais Garnier. Ni comédie musicale ni opérette, *les Parapluies de Cherbourg* relèvent de l'opéra. Attention : opéra est un mot énorme. Michel Legrand a utilisé une écriture qui rappelle l'écriture de Debussy – mais il n'est pas Debussy, *les Parapluies* ne sont pas *Pélléas et Mélisande*, grands dieux ! Et je suppose que Demy et Legrand en sont les premiers convaincus. Tout se passe comme si, avec la musique d'un Debussy qui ne dépasserait pas les limites du jazz (ouch !), Legrand avait recommencé *Louise*, *Louise* moins le drame, moins le pittoresque (montmartrois) – Demy a soigneusement évité le folklore cherbourgeois : le port n'est qu'un décor et les marins des accessoires sentimentaux. Mais on retrouve dans *les Parapluies* un monde très proche de celui de Charpentier : les petites gens. Le parapluie y remplace l'aiguille à coudre, et la station-service la mansarde. Un garagiste, une commerçante, un bistrotier, ont droit au chant, droit réservé aux rois, aux princesses malheureuses, aux héros légendaires et que Charpentier avait eu l'audace d'accorder aux balayeurs des rues et aux marchandes de quatre-saisons. Et ces petites gens y parlent très simplement de leurs petits problèmes. Il n'a pas fallu attendre Demy et Legrand pour que les compositeurs, rebutés par le style pompeux-pompier de mise à l'opéra, rêvent de mettre en musique le langage quotidien du type « passe-moi la salade » ou « et ton cor au pied, cela doit te faire bien mal ? ». Je trouve légitime que, dans un opéra, le garagiste demande en chantant si l'automobiliste désire du « super ». L'originalité n'est pas là. En somme, ce film pourrait s'appeler *Geneviève*, *opéra populiste*. En trois actes et plusieurs tableaux, séparés par des noirs comme par autant de rideaux et sous-titrés chronologiquement à la Varda : Geneviève de 57 à 63. Premier acte : l'absence. Troisième : le retour. C'est une histoire d'amour. Un mécano et la fille d'une marchande de parapluies s'aiment d'amour tendre ; mais maman trouve que le mécano n'est pas un bon parti ; et puis il n'a pas fait son service militaire ; la preuve : il doit partir pour l'Algérie ; promesses mutuelles la veille du départ ; la jeune fille se donne. L'absence s'installe ; la jeune fille est enceinte ; les lettres sont rares, pas de permissions, on le sait enfin, l'Algérie ce n'est pas l'Algérie, c'est la guerre d'Algérie. La jeune fille accepte le beau parti généreux et qui va reconnaître l'enfant, maman est heureuse. Le

[143] Jean-Louis BOEY, « Les parapluies de Cherbourg, naissance du cinéma lyrique en France », coupure de presse non datée, consultée à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote Sadoul 165-B12.

mécano revient d'Algérie ; plus personne à Cherbourg qu'une ancienne amie qui l'a toujours aimé en silence et qu'il épouse par peur de la solitude. Ils auront leur garage. Un jour de Noël, Geneviève arrête sa voiture à un garage de Cherbourg pour demander de l'essence. C'est le garage de Guy. Lui et elle ne savent plus quoi se dire. Leurs existences ont suivi deux chemins divergents. Leur amour est mort tout doucement, sans faire de bruit. Il a cédé sa place au bonheur sage. C'est l'histoire des gens qui n'ont pas d'histoire. »

Suivant directement la séquence du théâtre, un autre élément de mise en scène témoigne de la détermination de Jacques Demy à décrire les pénibles désagréments que vivent les femmes de son époque, de la rue à l'intimité de leur foyer. Devant le dancing, une jeune fille se fait bousculer par deux marins vêtus de bleu, sans que l'on ne sache vraiment si tous trois s'amusent ou si la jeune fille tente de fuir :



Photogramme 46

Cette séquence pourrait passer inaperçue, sans compter l'existence d'un plan coupé au montage et dont Camille Taboulay publie la photo dans son ouvrage[144]. On y retrouve la jeune fille assise par terre, en larmes, à la sortie du dancing ; un marin vêtu de blanc la console.



Photogramme 47, issu de l'ouvrage Le cinéma enchanté de Jacques Demy, *Camille Taboulay, 1996*

[144] Camille TABOULAY, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy, op. cit*., p. 68.

Camille Taboulay commente ainsi ce photogramme :

> « Demy est l'as des trouble-fête et forme ses intrigues, ses images, par contrastes […] Un symbole : le contraste des croisés de parapluies colorés et du mauvais présage des « pépins » noirs au générique de *Cherbourg*. Mais aussi, du même film, cette image qui résume tout : on voit le couple Guy-Geneviève sautillant, heureux à la sortie du dancing, et au premier plan un marin console une jeune fille en larmes, annonce de la déconvenue prochaine des joyeux tourtereaux à l'arrière, encore pleins d'élan insouciant. »

Si l'on peut effectivement voir dans ce choix de mise en scène une préfiguration du malheur des amoureux, la séquence précédente lui donne une signification plus triviale. Une agression a certainement eu lieu tandis que Geneviève et Guy s'amusaient au dancing. Déjà dans *Lola*, la jeune Cécile était la proie d'un badaud à l'œil lubrique, à qui elle tirait effrontément la langue[145]. Le plan coupé au montage dont est issu le photogramme est en tout cas une preuve que Demy est sensible au sort souvent difficile réservé aux femmes. Le décor mural qui jouxte la scène de bousculade devant le dancing pourrait d'ailleurs évoquer l'influence du militantisme d'Agnès Varda sur la pensée du réalisateur : en haut à droite du panneau, on distingue les initiales A.V. et, à gauche, on aperçoit un visage ressemblant à celui de Corinne Marchand accompagné, en lettres rouges, du prénom de l'héroïne du film *Cléo de 5 à 7*. On trouve des clins d'œil du même genre au sein de la communauté artistique gravitant autour de Jacques Demy : dans *Les Demoiselles de Rochefort*, une référence est adressée à Christiane Legrand et son ensemble de jazz vocal, les *Swingle Singers*[146] :



Photogramme 48 : jaquette du vinyle de la bande originale des Parapluies de Cherbourg (CD audio, Michel Legrand, Jacques Demy, Philips, 1964



Photogramme 49, issu des Demoiselles de Rochefort *(1967) - env. 01 : 22 : 25*

[145] À environ 00 : 13 : 07. Et n'oublions pas, dans une version de scénario antérieure des *Demoiselles de Rochefort,* le « satyre qui rôde avec des bonbons » à la sortie de l'école de Boubou. Scénario consulté consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote SCEN O777. Truffaut affectionne lui aussi ce genre de représentations, que l'on peut voir dans *La Peau douce* ou *Jules et Jim*.

[146] On y trouve également, sur l'étagère du fond, l'album vinyle des *Parapluies de Cherbourg.* De la même façon, le film *Les Créatures* d'Agnès Varda intègre une référence au film à sketches *Les Sept Péchés capitaux*, auquel Jacques Demy a participé.

II. Le thème de la séparation

Nous nous intéressons à présent au thème le plus célèbre des *Parapluies de Cherbourg*, dont la mélodie a dépassé les frontières du film pour devenir un standard de la chanson[147]. Le thème est présenté sous deux formes – instrumentale et chantée – et sert à illustrer les étapes de la séparation de Guy et Geneviève, par ses réminiscences régulières. Après deux premières énonciations chantées à l'annonce du départ puis à la gare, le thème est formulé de nombreuses fois durant toute la deuxième partie des *Parapluies*, dans sa version instrumentale ou vocale. Prenant le contre-pied du fonctionnement supradiégétique[148] du film où les canevas mélodiques sont pris en charge par la voix chantée interne superposée à une musique instrumentale externe, le thème de la séparation se comporte souvent comme musique « off », accompagnant, lors des rares instants muets du film, l'intimité des pensées de Geneviève et Guy souffrant chacun à leur tour de solitude.

Jean-Pierre Berthomé propose, pour le thème de la séparation, une distinction entre 1a (« je ne pourrai jamais vivre sans toi ») et 1b (« j'avais tellement peur de ne pas te trouver ») ; nous choisissons de l'analyser à travers le prisme du modèle *verse-refrain* des chansons de la tradition de la Tin Pan Alley[149]. Sur le plan chronologique, c'est effectivement le *refrain* – 1a chez J-P Berthomé – qui apparaît en premier dans le générique d'ouverture, mais sur le plan fonctionnel, c'est le *verse* qui introduit la partie centrale du discours : il représente le bonheur menacé et prélude à l'annonce du départ à la guerre. S'il est clairement organisé sous forme bipartite AB, le débit rapide des paroles lui donne toutefois un aspect de récitatif libre, notamment dans la partie A. Le *verse* sert aux personnages à évoquer la complexité des questions que soulève la séparation et les promesses de fidélité, tandis que le *refrain* est le théâtre de l'expression pure du désespoir et des supplications stériles. Les éléments mélodiques de la partie B du *verse*, au-delà de leurs occurrences individuelles, s'intègrent très étroitement et régulièrement au *refrain*, apparaissant sous forme de contrechants ou de ponctuations instrumentales. Ce phénomène crée une imbrication de

[147] *Je ne pourrai jamais vivre sans toi* en version française et *I will wait for you*, version anglaise réalisée par Norman Gimbel en 1966. Les deux versions modifient sensiblement le sens original de la chanson, ce dont nous discuterons plus avant.

[148] Rick ALTMAN, *ref. cit.*

[149] Le *verse* introductif, caractéristique des standards de la chanson populaire américaine issue des comédies musicales, au tournant du XXe siècle, a pour fonction d'installer l'atmosphère d'une chanson et d'en annoncer le propos, se terminant par une cadence suspensive. À partir de la standardisation des chansons et l'avancée dans l'histoire du jazz, le *verse* introductif est souvent abandonné. On peut néanmoins en trouver des exemples dans les versions d'Ella Fitzgerald des chansons *Someone To Watch Over Me* (1959)*, Santa Claus Is Coming To Town* (1960) ou *Over The Rainbow* (1961). Cf. Thomas OWENS, "Forms" dans le *Grove Music Online.* URL : https://www-oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000154400#omo-9781561592630-e-2000154400-div3-2000154403 [consulté le 16/09/2023].

l'espoir d'un avenir ensemble et la difficile réalité d'une séparation qui se révèle, au fur et à mesure, de plus en plus définitive.

La complexité de l'organisation du thème et le maillage de ses différentes parties nécessitent de consacrer un point à chaque élément. Le *verse* et le *refrain* étant très souvent superposés, les extraits vidéos correspondant à la partie « *verse* » feront entendre d'une part les mentions du *verse* seul – peu nombreuses –, mais aussi tous les moments du *refrain* où il est entendu. Par la suite, les montages vidéo de la partie consacrée au *refrain* feront entendre, en plus des mentions du *refrain* seul, toutes celles qui contiennent des éléments du *verse*, constituant ainsi une forme de synthèse des deux éléments.

Ci-après, un tableau récapitulatif de toutes les occurrences du thème de la séparation, faisant apparaître la répartition entre *verses* et *refrains*.

	Générique séq. 0	**L'annonce de la séparation** séq. 11 → 13							**La séparation à la gare** séq. 15	**Le dîner –** séq. 17	**La lettre à Cassard** séq. 18	**Dans le magasin de parapluies (4)** séq. 19		
Minutage	(00 : 00 : 00 → env. 02 : 21 : 00)	(env. 00 : 29 : 25 → env. 00 : 34 : 16)							(env. 00 : 39 : 02 → env. 00 : 41 : 18)	(env. 00 : 45 :4 5 → 00 :46 :15)	(env. 00 : 53 : 26 → env. 00 : 56 : 01)	(env. 01 : 00 : 00 → env. 01 : 02 : 00)		
Verse	*Matériau mélodique de B*	ABAAB	*Matériau mélodique de B*	B x 2	*Matériau mélodique de B*	Thème d'Élise (Cf. chapitre IV)	B		*Matériau mélodique de B*	B		B	Canevas mélodiques divers (voir chapitre II)	*Matériau mélodique de B*
Refrain	*Refrain* x 3 + coda		*Refrain* x 3		*Refrain* x 2			*Refrain* x 1 + coda	Introduction rubato de 2 mesures+ *Refrain* x 4		*Refrain* x 1			*Refrain* x 2,5

Tableau 38 : récapitulatif des occurrences du thème de la séparation (1)

	Le retour séq. 22	**L'errance de Guy** séq. 25			**Le bordel** séq. 26			**La dernière rencontre entre Guy et Geneviève** séq. 30		
	(env. 01 : 03 : 50 → env. 01 : 04 : 34)	(env. 01 : 10 : 38 → env. 01 : 11 : 05 puis env. 01 : 11 : 38 → env. 01 : 12 : 16)			(env. 01 : 12 : 20 → env. 01 : 15 : 20)			(env. 01 : 22 : 30 env. 01 : 27 : 10)		
Verse	*Matériau mélodique de B*		B chanté + B instrumental (tronqués)					*Matériau mélodique de B*	Matériau de A modifié + matériau de B	*Matériau mélodique de B*
Refrain	*Refrain* instrumental x 1	*Refrain* instrumental x 1		*Refrain* x 1	Thème dérivé du *refrain*	Thème du bordel	Thème dérivé du *refrain*	*Refrain* chantés avec modifications mélodiques x 3		*Refrain* chantés & instrumental + *Refrain* instrumentaux x 2

Tableau 39 : récapitulatif des occurrences du thème de la séparation (2)

II.1. Analyse du *verse*

Nous invitons le lecteur et la lectrice à visionner, tout au long de sa lecture, les vidéos suivantes synthétisant toutes les occurrences du *verse*. Le maillage du thème de la séparation est particulièrement complexe, notamment dans le mélange entre *verse* et *refrain*. Ainsi, lorsque l'instrument ou groupe d'instruments utilisés pour énoncer telle ou telle partie du *verse* est difficilement repérable à la première écoute, son nom est indiqué à l'écran (par exempe : *refrain + verse* → *b2* → *cordes*).



Montage vidéo 29 : Le thème de la séparation (verse), première partie : le départ

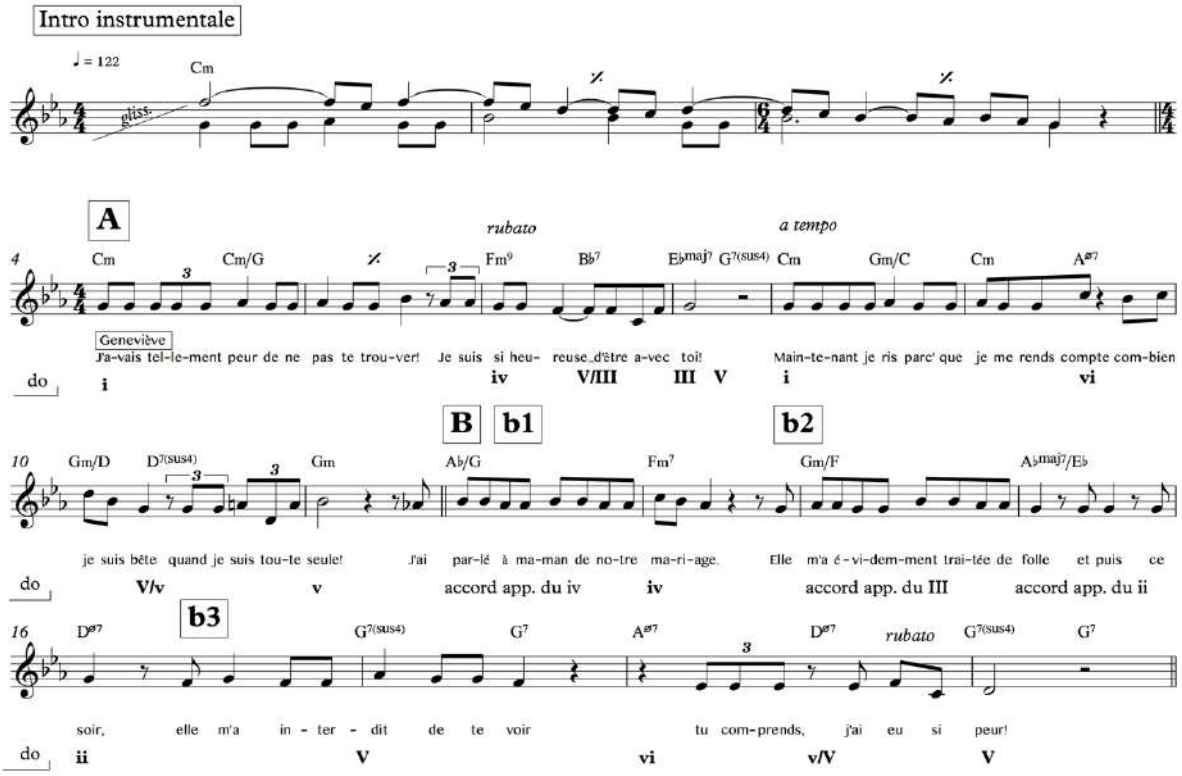


Montage vidéo 30 : Le thème de la séparation (verse), deuxième partie : l'absence



Montage vidéo 31 : Le thème de la séparation (verse), troisième partie : le retour

Le *verse* est organisé en deux parties A et B, durant huit mesures chacune et dont le discours prélude au *refrain*. Toutefois, c'est surtout la partie B qui est réemployée – en version instrumentale et/ou chantée – au-delà de la première occurrence. Voici une transcription/réduction des premiers A et B du *verse* initial, entendu lors de la scène de l'annonce du départ de Guy :

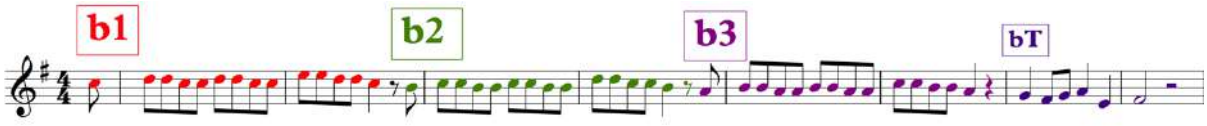


Exemple musical 64 : transcription du verse *du thème de la séparation – env. 00 : 26 : 10*

Sur le plan structurel, la partie A, divisée en deux parts égales de quatre mesures, reprend à chaque début de carrure le système de « pompes » qui caractérisait le thème des promesses. Elle amorce ensuite un mouvement cadentiel – vers le ton relatif pour la première partie et vers le ton de la dominante pour la deuxième. La partie B, quant à elle, consiste en un motif répété et transposé trois fois de façon descendante ; sur le plan harmonique, elle permet un retour vers la tonique à la partie suivante, à travers un parcours descendant de marches – chaque degré étant précédé d'une appoggiature harmonique expressive – l'accord de septième dans son dernier renversement se résout sur un accord de septième à l'état fondamental, par exemple mesures 12 et 13 de l'exemple précédent : *sol lab do mib* → *fa la do mib*. Le mouvement cadentiel suspensif des deux dernières mesures (ii → V) permet originellement d'introduire le *refrain* – bien que celui-ci soit parfois présenté de façon autonome.

En réalité, seule la partie A correspond davantage à la définition stricte du *verse* sur le plan musical : elle est peu utilisée au-delà de la première scène et sert essentiellement à

introduire les idées importantes énoncées dans la partie B, laquelle s'autonomisera dès la seconde occurrence du thème, pour se comporter comme un canevas mélodique à part entière. En effet, cette dernière reviendra à de nombreuses reprises, sous deux formats différents : d'une part, on pourra entendre l'intégralité de ses huit mesures, instrumentales ou chantées, durant un moment musical dédié. D'autre part, au sein du *refrain*, les différents éléments mélodiques de B – répertoriés ci-dessous – seront isolés pour être superposés ou juxtaposés au *refrain,* sous forme de contrechant orchestral, instrumental soliste ou chanté. Dans ce dernier cas, B est souvent détaché de son cadre harmonique et rythmique d'origine et agit davantage comme une réminiscence*,* à travers la réplication régulière de son/ses dessin(s) mélodique(s). Voici, à partir de la tonalité de *mi* mineur – choisie pour plus de lisibilité – une transcription synthétique des quatre motifs issus de B, qui servent de fondement à ses déclinaisons dans le *refrain*. Il est à noter que les variations de ces motifs font parfois entendre des rapports rythmiques et intervalliques différents de la forme première, pour s'adapter à la superposition mélodique et harmonique avec le *refrain*.



Exemple musical 65 : synthèse des trois éléments mélodiques de la partie B du verse

Il est intéressant de constater que l'introduction instrumentale de la toute première occurrence du *verse*, qui énonce une première fois le motif mélodique principal A aux cors, est marquée par le passage de la Mercedes de Roland Cassard qui coupe la route à Geneviève. Alors que la jeune fille a évité la visite du diamantaire au magasin de parapluies quelques instants auparavant, cet événement manifeste l'omniprésence du personnage et sa vocation tenace à conquérir Geneviève, la séparant de Guy[150]. De la même façon que, dans la scène d'ouverture, Guy évitait la révision de la Mercedes au garage, Geneviève lui échappe – provisoirement – à son tour. Ci-après, le tableau paradigmatique sur partition de la partie A du *verse*, qui permettra de faire apparaître les correspondances mélodico-textuelles intéressantes au fil des occurrences :

Note : le référentiel harmonique est indiqué sur la première ligne du tableau et reste le même pour toutes les occurrences, à travers leurs diverses transpositions.

[150] Cf. *supra* l'analyse de ce moment précis dans le chapitre 1 : Roland Cassard.

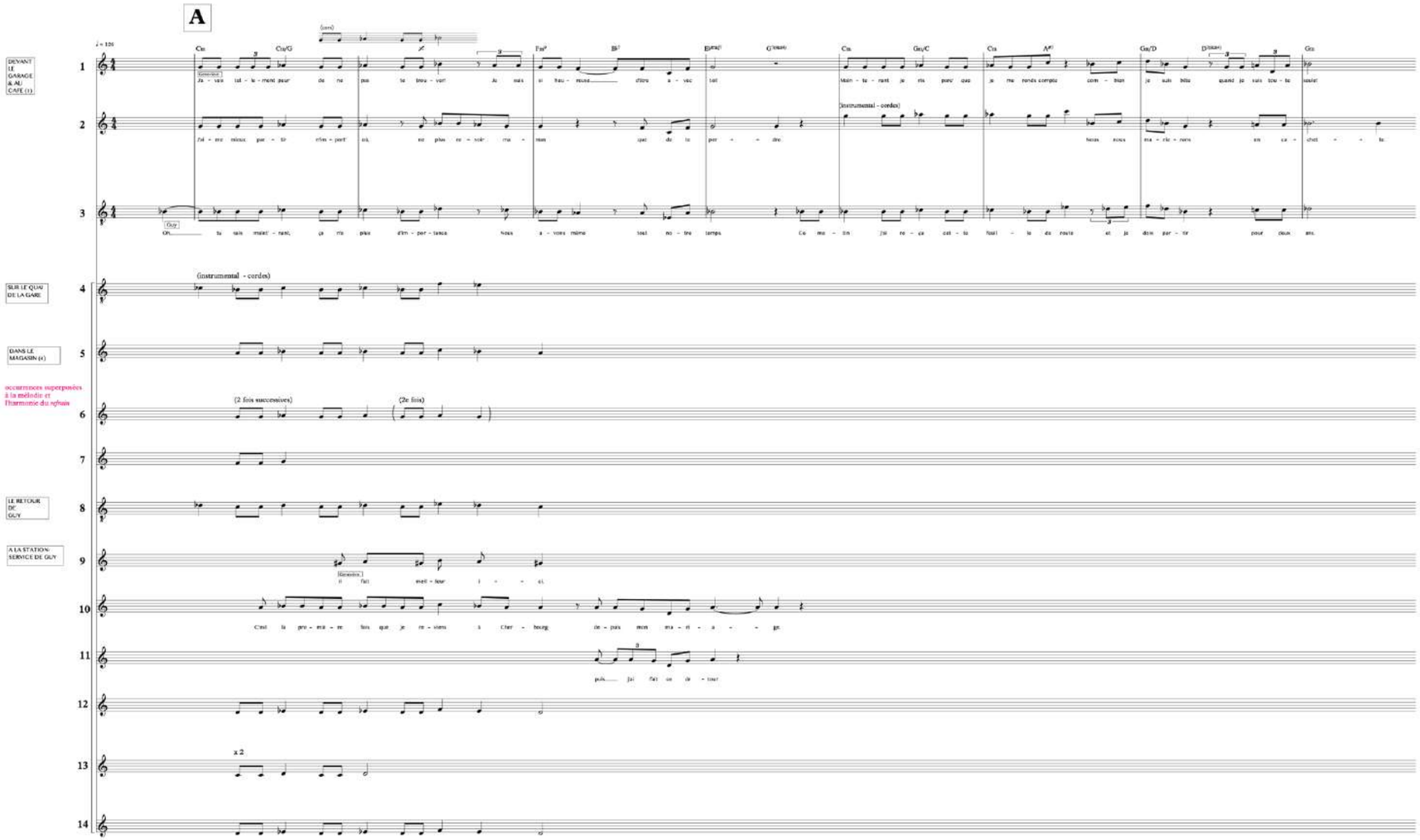


Tableau paradigmatique sur partition 15 : thème de la séparation, verse, partie A

Si les déclinaisons de la partie B du *verse* sont en nette supériorité numérique, le réemploi de la mélodie A ne porte pas moins des idées importantes ; il est formulé quatre fois, à des points-clé de l'arche narrative de la séparation : l'annonce du départ, la séparation à la gare, la décision de Geneviève d'épouser un autre homme et les retrouvailles inopinées du couple. Il révèle à la fois les failles émotionnelles de la jeune fille et la force des carcans qui emprisonnent les amoureux. Le retour de A se fait d'abord par le biais de son dessin mélodique, intégré à la trame musicale du *refrain*. Sa première présentation, devant le garage, permettait d'abord de révéler une facette méconnue du caractère de Geneviève : les conversations du début du film l'avaient montrée tantôt espiègle avec Guy, tantôt effrontée auprès de sa mère, mais pas encore vulnérable ni craintive. Alors qu'on pouvait lui prêter une certaine force de caractère – elle tenait sans cesse tête à sa mère –, Geneviève affirme à Guy qu'elle craint la séparation et qu'elle se trouverait démunie sans lui. La partie A permet ainsi, après l'expression des craintes prémonitoires de Geneviève (« j'avais tellement peur de ne pas te trouver » - ligne 1 du tableau paradigmatique 15 ci-dessus), d'introduire l'idée concrète de la séparation (« Oh, tu sais maintenant, ça n'a plus d'importance » - ligne 3 du tableau paradigmatique 15) et trouve trois échos instrumentaux, superposés au *refrain* : d'abord, sur le quai de la gare, quand Geneviève lance désespérément ses « je t'aime » au train qui s'en va. En contrepoint du *refrain*, les cordes énoncent une déclinaison de cette même mélodie, répondant à la détresse première de la jeune fille terrifiée d'être séparée de son amoureux (ligne 4 du tableau paradigmatique 15). On observe ensuite le même phénomène quelques scènes plus tard dans le magasin où, à bout de nerfs, Geneviève se résout à épouser Cassard : alors qu'elle se désespère une dernière fois sur la mélodie du *refrain*, les cordes et la harpe font entendre le début du *verse* en arrière-plan, manifestant le conflit intérieur qui anime la jeune fille : l'attente interminable doublée du travail de dissuasion de Madame Emery font se réaliser sa crainte initiale de ne pas supporter la séparation et anéantissent tout espoir d'échapper à la fatalité. Enfin, le retour de Guy, qui découvre le magasin vide et la trahison de Geneviève, s'accompagne lui aussi d'une mention de la partie A du *verse*, qui prend alors des allures de souvenir lointain. À la fin du film, alors que Geneviève et Guy ont reconstruit leurs vies, éloignés l'un de l'autre, le canevas mélodique est enfin investi de nouvelles paroles mettant en évidence les thématiques du départ et du retour : à l'union éphémère des amoureux et à l'espoir de se réfugier loin du monde s'oppose la difficile confrontation à la réalité, teintée de nostalgie.

J'avais tellement peur de ne pas te trouver Je suis si heureuse d'être avec toi	J'aime mieux partir, n'importe-où, ne plus revoir maman, que de te perdre	[instrumental : la séparation à la gare]	[instrumental – scène dans le magasin de parapluies (5) le découragement]
[instrumental : le retour de Guy]	C'est la première fois que je reviens à Cherbourg depuis mon mariage	J'allais rentrer à Paris puis j'ai fait ce détour	

Nous proposons à présent la superposition paradigmatique de toutes les occurrences de la partie B.

Note : le référentiel harmonique est indiqué sur la quatrième ligne de la première page du tableau – car il s'agit de la première formulation complète de B – et ne change pas pour les autres occurrences, quelles que soient leurs diverses transpositions.

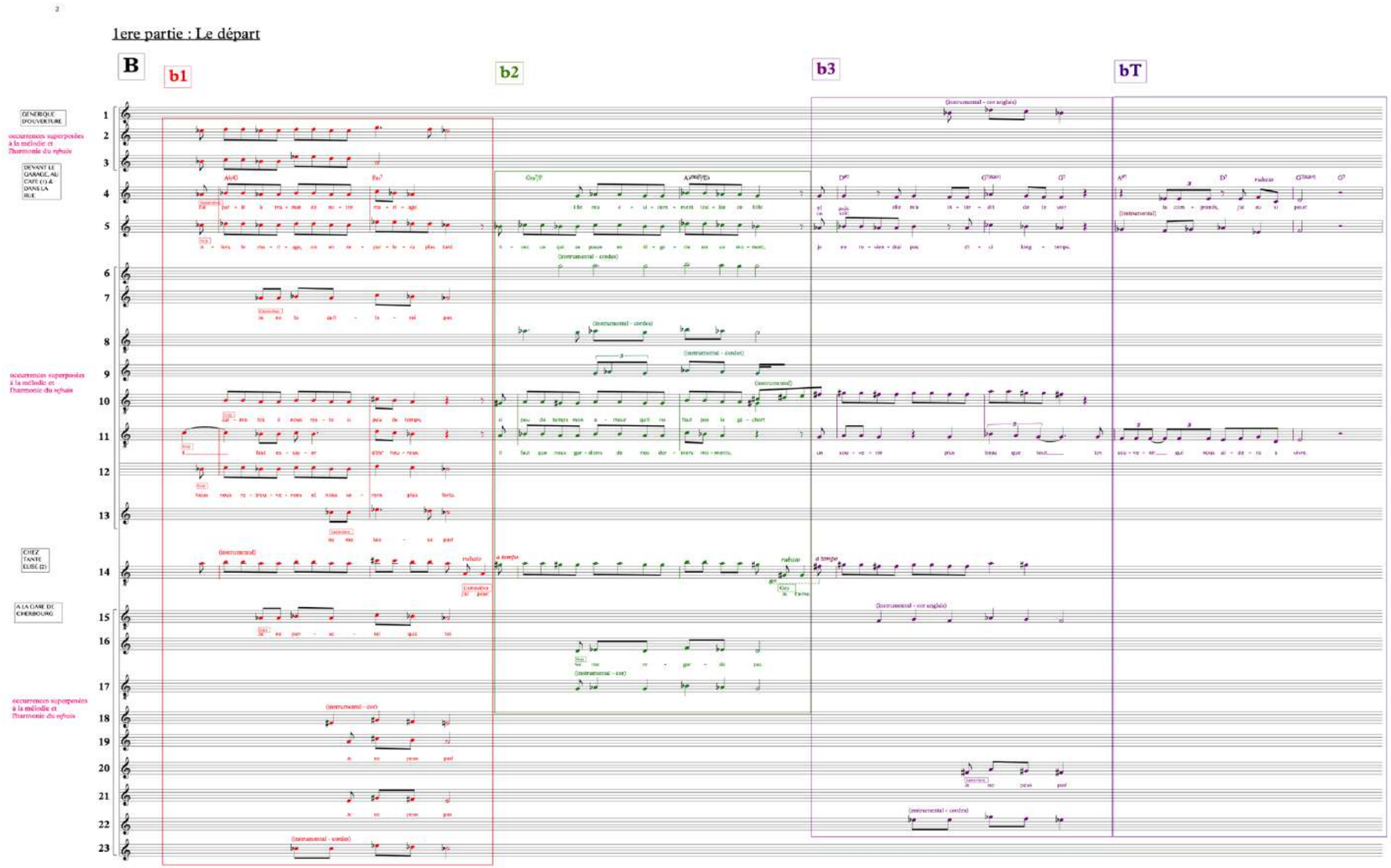


Tableau paradigmatique sur partition 16 : theme de la separation, verse, partie B – partie 1

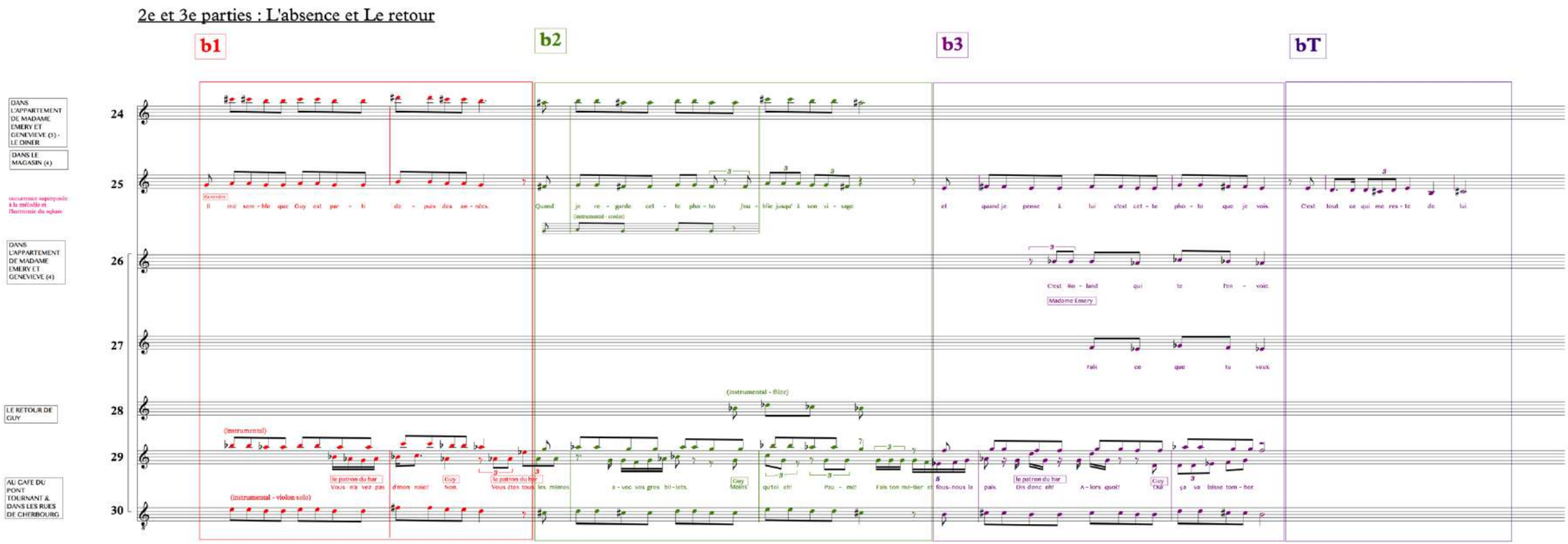


Tableau paradigmatique sur partition 17 : thème de la séparation, verse, partie B – partie 2

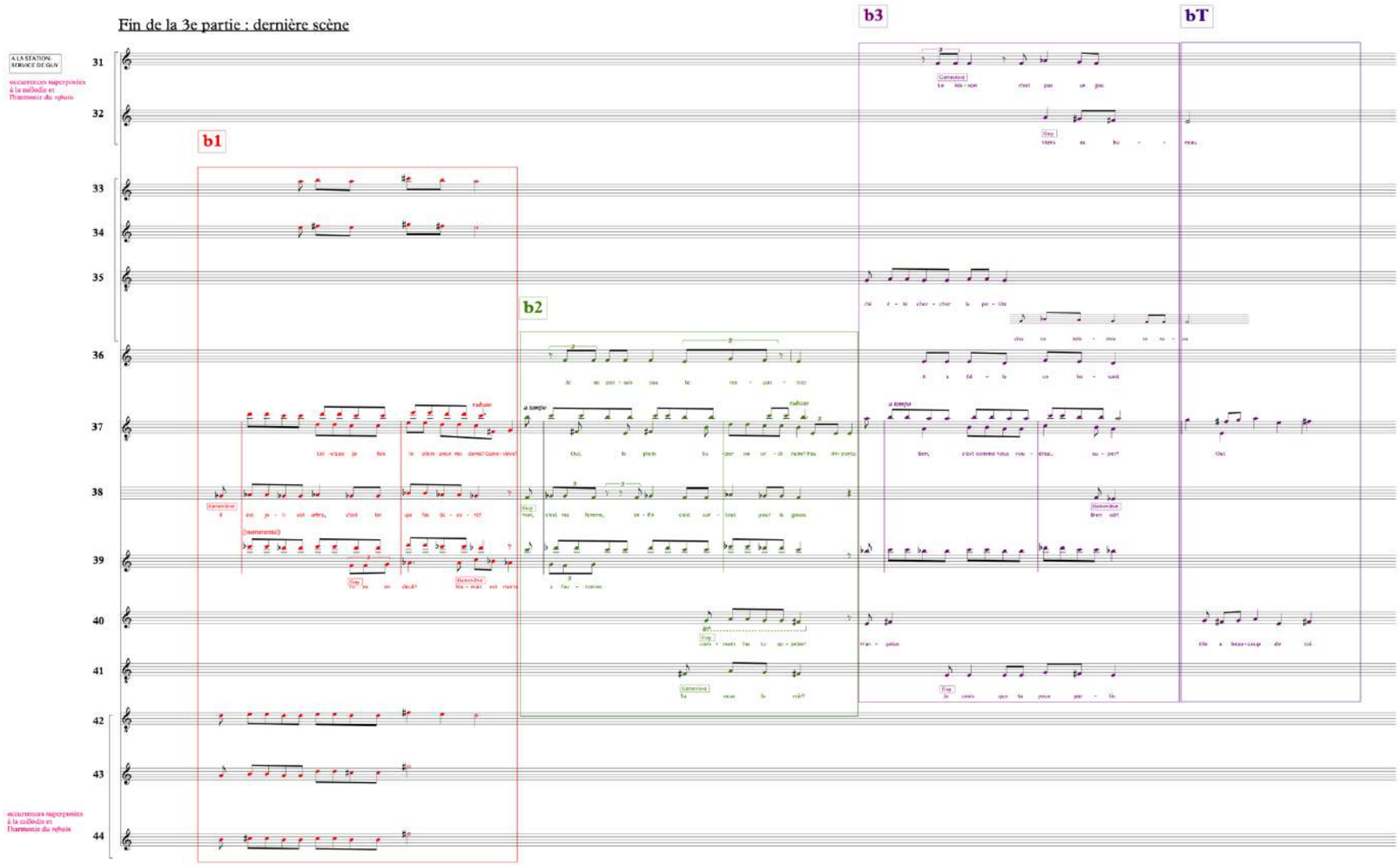


Tableau paradigmatique sur partition 18 : thème de la séparation, verse, partie B – partie 3

Cette partie B est autrement plus dense et complexe que la précédente. Elle soulève un grand nombre d'enjeux et permet d'évoquer musicalement la lente détérioration de la relation amoureuse, à travers des réminiscences régulières et variées : soit B est formulé seul lors d'un moment musical dédié, soit – le plus souvent – il apparaît sous forme d'un contrechant instrumental ou d'une réponse vocale intégrée ou superposée à la trame mélodique du *refrain*. À une seule occasion, dans la première scène du café où Guy et Geneviève se désespèrent d'être bientôt séparés, *verse* et *refrain* se juxtaposent dans les lignes vocales (« Reste, mon amour »/ « Ne me regarde pas » - ligne 16 du tableau paradigmatique 16). Il est également important de noter que les personnages, lors de la scène finale des retrouvailles, n'utilisent plus que des éléments mélodiques issus de cette partie B du *verse*, la mélodie du *refrain* étant confiée à l'orchestre. Cela est représentatif de l'importance de cette partie du thème dans l'évolution du propos amoureux : *verse* et *refrain* étaient déjà – presque – toujours énoncés l'un avec l'autre et, à la fin du film, c'est le *verse* qui prend le dessus sur le plan textuel.

Au-delà de la récurrence mélodique, certaines couleurs instrumentales ou orchestrales permettent de faire plus précisément le pont entre des scènes ou des idées. Par exemple, on constate de grandes similarités entre le début de la scène d'amour chez Tante Élise et l'épisode de la couronne des rois : la mélodie principale est confiée à la section de cordes aiguës, un instrument harmonique – la harpe ou le piano – marque la pulsation par des accords égrenés et les fins de phrases sont soulignées par le registre grave des contrebasses. D'autre part, le timbre de la guitare est présent dans les deux scènes – dans un rôle harmonique pour la première, en doublure de la mélodie pour la seconde – et pourrait agir comme une évocation supplémentaire du personnage de Guy. Le timbre spécifique de l'instrument est en effet régulièrement entendu en présence du personnage, notamment lors de la lecture de la lettre du front où la voix-off de Guy et la guitare se répondent en imitation[151]. D'autres correspondances de timbres sont à noter dans le film ; par exemple le violon soliste qui suit l'errance du jeune homme après l'altercation au café – sur la mélodie du *verse* –, fait écho à l'alto énonçant la mélodie des promesses, quelques instants plus tôt, tandis qu'il contemplait sa station-service miniature lors de son retour chez tante Élise.

L'orchestration de la partie B est conçue pour souligner les émotions de crainte et de tristesse ressenties par les personnages ; ainsi, les différentes occurrences sont-elles dominées par le lyrisme des cordes et les contrechants expressifs de cors. D'autre part, la mélodie principale est régulièrement doublée par une ligne de cordes dans le registre aigu, qui permet de conserver l'identité thématique lorsque la voix chantée s'en éloigne. Deux moments attirent particulièrement notre attention : au café du pont tournant (« Vous n'avez pas de monnaie ? » - ligne 29) et dans la scène finale à la station-service (« Est-ce que je fais le plein pour madame ? » - ligne 37 et « Tu es en deuil ? » - ligne 39), la ligne vocale se

[151] Cf. *supra* la première partie du présent chapitre.

désolidarise du thème pour acquérir dans une certaine liberté mélodique et rythmique – à la limite du parlé-chanté dans le cas de l'altercation avec le bistrotier.

Le patron : Vous n'avez pas de monnaie ? *Guy :* Non.
Le patron : Vous êtes tous les mêmes avec vos gros billets
G : Moins qu'toi eh ! Paumé ! Fais ton métier
Et fous-nous la paix !
Le patron : Dis-donc, eh ! Alors quoi ? *Guy :* Oui ça va, laisse tomber !

L'employé : Est-ce que je fais le plein pour madame ?
Guy : Geneviève ?
Geneviève : Oui, le plein.
L'employé : Super ou ordinaire ? *Gen :* Peu importe.
Le pompiste : Ben, c'est comme vous voudrez, super ?

Guy : Tu es en deuil ?
Geneviève : Maman est morte à l'automne.

Cet éloignement exprime la dépossession de la mélodie inventée ensemble, à deux moments où les considérations amoureuses passées n'ont plus lieu d'être et où l'intimité des personnages est troublée par des interactions indésirables. D'abord, le patron du café interrompt Guy dans la triste remémoration de la dernière soirée passée avec Geneviève ; la dispute qui s'ensuit fait d'ailleurs écho à la grossièreté qu'il avait manifestée précédemment au garage du Port-Aubin, auprès de ses collègues et de son patron. Ensuite, dans la scène finale, c'est le pompiste qui vient, bien mal à propos, solliciter Geneviève au beau milieu de retrouvailles émotionnellement éprouvantes. La ligne mélodique est d'ailleurs entièrement confiée à l'employé de Guy, tandis que la jeune femme y intercale des réponses brèves et empreintes de lassitude. Cette incursion est d'ailleurs l'occasion pour Michel Legrand de créer un contraste d'atmosphère qui souligne le tragique de la situation : l'ouverture de la porte, charriant les flocons de neige à l'intérieur de la station-service, est accompagnée par le timbre signifiant du glockenspiel accompagné par un petit choral de harpe et flûtes. Enfin, l'évocation de la mort de Madame Emery apporte une conclusion désarticulée au *verse*, tout en répondant à la première occurrence de B (« J'ai parlé à maman de notre mariage » - ligne 4 du tableau paradigmatique 16).

Sur le plan textuel, nous distinguons trois sous-parties b1, b2 et b3 et une terminaison bT, qui accueillent des propos de nature différente :

- b1 se concentre sur les promesses d'avenir, l'espoir de la fidélité et des retrouvailles conjuguées au futur, mis à rude épreuve par l'absence de Guy et les efforts de Madame Emery pour en éloigner sa fille. Le basculement commence à s'opérer lors du dîner des rois, où Geneviève, portant la couronne en papier, fait un vœu dont on devine la teneur. Ce souhait provoque une réminiscence musicale du canevas mélodique dédié aux promesses de fidélité, qui est interrompue par la confrontation au regard de Roland, marquant un difficile retour à la réalité. Cet événement précipite la déstabilisation de la jeune fille, formulée lors de la scène décisive du magasin de parapluies où elle se laisse convaincre d'épouser le diamantaire. La dernière

occurrence, enfin, évoque le décès de Madame Emery, dont le rôle dans la destruction du couple et de ses espoirs a été manifeste.

Gen : J'ai parlé à maman de notre mariage.	*Guy :* Alors le mariage on en reparlera plus tard.	*Gen :* Je ne te quitterai pas.	*Guy :* Il faut essayer d'être heureux.	*Guy :* Nous nous retrouverons et nous serons plus forts.
Guy : Je ne penserai qu'à toi.	*Gen :* Je ne peux pas !	[instrumental, au dîner des rois]	*Gen :* Il me semble que Guy est parti depuis des années	*Guy :* Tu es en deuil ? *Gen :* Maman est morte [à l'automne]

Il est intéressant de noter que la répétition déchirante de la réplique « je ne peux pas », par une Geneviève incapable de laisser partir son amoureux lors de la scène de la gare, se télescope dans la scène finale des retrouvailles, lorsque les violons énoncent les mêmes dernières notes de la cellule b1. Tandis que la jeune femme se dirige vers la station-service, le souvenir auditif de cette plainte lointaine est réactivé, rappelant combien elle a souffert de la séparation et en porte encore les stigmates. Il en va de même pour la réplique de Guy, « nous nous retrouverons et nous serons plus forts » (ligne 12 du tableau paradigmatique 16, cf. *supra*), qui résonne lors de la scène finale alors que Geneviève s'éloigne définitivement de lui (ligne 42 du tableau paradigmatique 18, cf. *supra*). La réminiscence est également provoquée par une symétrie dans la mise en scène des deux événements : l'entrée dans la station-service qui prélude aux vaines retrouvailles répond à la sortie du café de la gare qui annonçait la séparation.



Photogramme 50 : la séparation imminente à la gare - env. 00 : 38 : 25



Photogramme 51 : les retrouvailles imminentes à la station-service - env. 01 : 23 : 15

- La cellule b2 entre dans le cœur du drame. Les enjeux de la guerre, du passage du temps puis de l'oubli, se heurtent cruellement à l'existence de l'enfant, né d'un amour devenu impossible.

Avec ce qui se passe en Algérie en ce moment	Si peu de temps mon amour qu'il ne faut pas le gâcher	Il faut que nous gardions de nos derniers moments	Ne me regarde pas	[instrumental, au dîner des rois (voir point précédent]
Quand je regarde cette photo j'oublie jusqu'à son visage	Je ne pensais pas te rencontrer	Comment l'as-tu appelée ?	Tu veux la voir ?	

- b3 et BT, enfin, concernent plus précisément les thématiques du souvenir et de la postérité. Au désir de Guy de garder un souvenir impérissable des derniers moments avec Geneviève répondent à la fois la difficulté d'entretenir le lien amoureux – notamment à cause de la présence envahissante de Roland Cassard – et l'indélébilité, malgré tout, de ce lien devenu familial.

Je ne reviendrai pas d'ici longtemps	Un souvenir plus beau que tout Un souvenir qui nous aidera à vivre	Quand je pense à lui c'est cette photo que je vois C'est tout ce qui me reste de lui
Je ne pensais pas te rencontrer	Elle a beaucoup de toi	

Le *verse* du thème de la séparation est d'une extraordinaire densité et, au-delà de son rôle structurel introductif, infuse l'ensemble de la musique, du début à la fin du film. Il nous rappelle sans cesse les divers enjeux et bouleversements énoncés lors de la première annonce de la séparation, établissant des passerelles entre les scènes. Le générique d'ouverture, avant la première version chantée, comprenait déjà deux éléments du *verse* (voir lignes 1, 2 et 3 du tableau paradigmatique 16), préfigurant l'importance de celui-ci dans l'identité globale du thème. En réponse à cela, l'avant-dernier dialogue du film où Guy donne congé à Geneviève (« je crois que tu peux partir »), est chanté sur une cellule mélodique b3. La célébrité du thème de la séparation, dont la mémoire commune a essentiellement retenu la mélodie du *refrain*, doit ainsi beaucoup de sa force émotionnelle au *verse*, étroitement intégré à son maillage.

II.2. Analyse du *refrain*

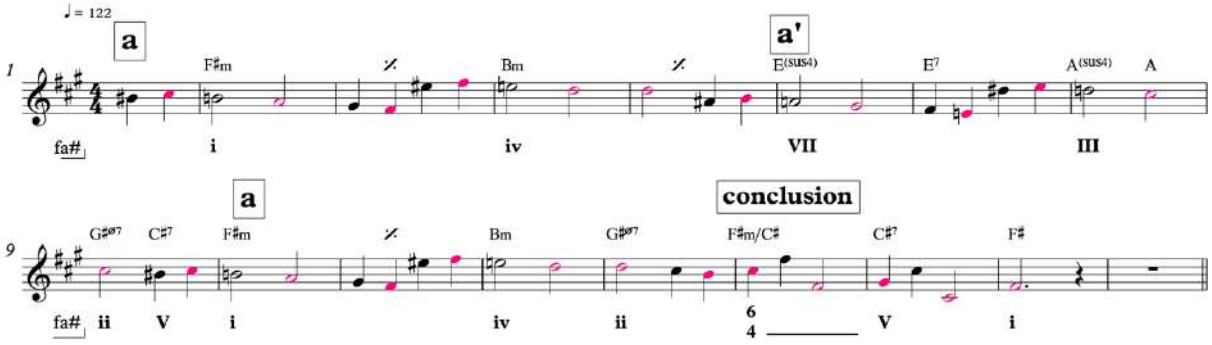
Nous invitons le lecteur et la lectrice à visionner, tout au long de sa lecture, les vidéos suivantes synthétisant toutes les occurrences du *refrain* :

Montage vidéo 32 : Le thème de la séparation (refrain), première partie : le départ

Montage vidéo 33 : Le thème de la séparation (refrain), deuxième partie : l'absence

Montage vidéo 34 : Le thème de la séparation (refrain), troisième partie : le retour

L'organisation formelle du *refrain* suit le même modèle que le *verse* (partie B) : une cellule mélodique déclinée/transposée par trois fois – a, a', a – puis une cadence conclusive. Le parcours repose sur des cellules de marches de quartes ascendantes, qui se concluent par une progression cadentielle héritée de la musique savante européenne : sixte-et-quarte de cadence, dominante, tonique. La mélodie, fondée sur des arpèges mineurs descendants, est traversée de bout en bout par des appoggiatures : nous mettons ainsi en évidence l'ossature des notes réelles par la couleur rose pour distinguer les deux types d'éléments.



Exemple musical 66 : transcription/réduction de la première occurrence harmonisée du générique d'ouverture- env. 00 : 00 : 42

Le départ en anacrouse et le dessin rotatif de la mélodie confèrent au *refrain* un caractère enivrant, renforcé par les transpositions successives auxquelles il est soumis : la plupart du temps il est répété plusieurs fois et module toujours de façon chromatique ascendante, chaque nouvelle occurrence étant approchée par la dominante du nouveau ton. Dans les scènes-clés de séparation, cette ascension progressive qui accompagne le désespoir des amoureux mène à un point culminant de lyrisme et d'émotion bruts, que les auteurs ont voulu particulièrement poignants. Michel Legrand raconte à ce propos une anecdote très régulièrement reprise dans les médias[152] :

> « Avec Jacques, nous anticipons les larmes des futurs spectateurs. À même la partition, sur la séquence de la séparation, nous indiquons : « Premier mouchoir ». »

[152] Michel LEGRAND, avec la collaboration de Stéphane LEROUGE, *Rien n'est grave dans les aigus, op. cit.*, p. 161.

En amont d'une analyse spécifique de chaque intervention du *refrain*, nous proposons une mise en regard paradigmatique des paroles. L'habituelle superposition sur partition nous paraît ici inutile, les répétitions étant très nombreuses et les rapports harmoniques et mélodiques restant absolument identiques d'une occurrence à l'autre – à deux exceptions près que nous traiterons à part. Seules sont notées les occurrences où la voix énonce la mélodie principale : il en existe deux autres, que nous analyserons plus loin – lors des scènes de l'errance de Guy et des retrouvailles – et où la mélodie est entièrement confiée à l'orchestre tandis que les voix énoncent des motifs du *verse* et/ou des éléments inédits.

Dans le café, devant chez Guy				A la gare	La chute du dernier rempart, dans le magasin de parapluies (4)
Gen : 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 !	*Guy :* Tu sais bien que ce n'est pas possible […] 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	*Gen :* Deux ans, deux ans, de notre vie *Guy :* ne pleure pas, je t'en supplie. *Gen :* Deux ans, non je ne pourrai pas	*Gen :* J'ai tellement peur quand je suis seule […] Tu connaîtras d'autres femmes, tu m'oublieras. *Guy :* Je t'aimerai jusqu'à la fin de ma vie *Gen :* Guy je t'aime ! Ne me quitte pas !	*Gen :* Mon amour, je t'attendrai toute ma vie Reste, ne pars pas, je t'en supplie. Reste, mon amour, ce n'est pas encore l'heure. *Guy :* Je m'éloigne de toi, ne me regarde pas.	*Gen :* Pourquoi l'absence est-elle si lourde à supporter ? [mélodie différente : pourquoi Guy s'éloigne-t-il de moi ? Moi qui serais morte pour lui, Pourquoi] ne suis-je pas morte ?

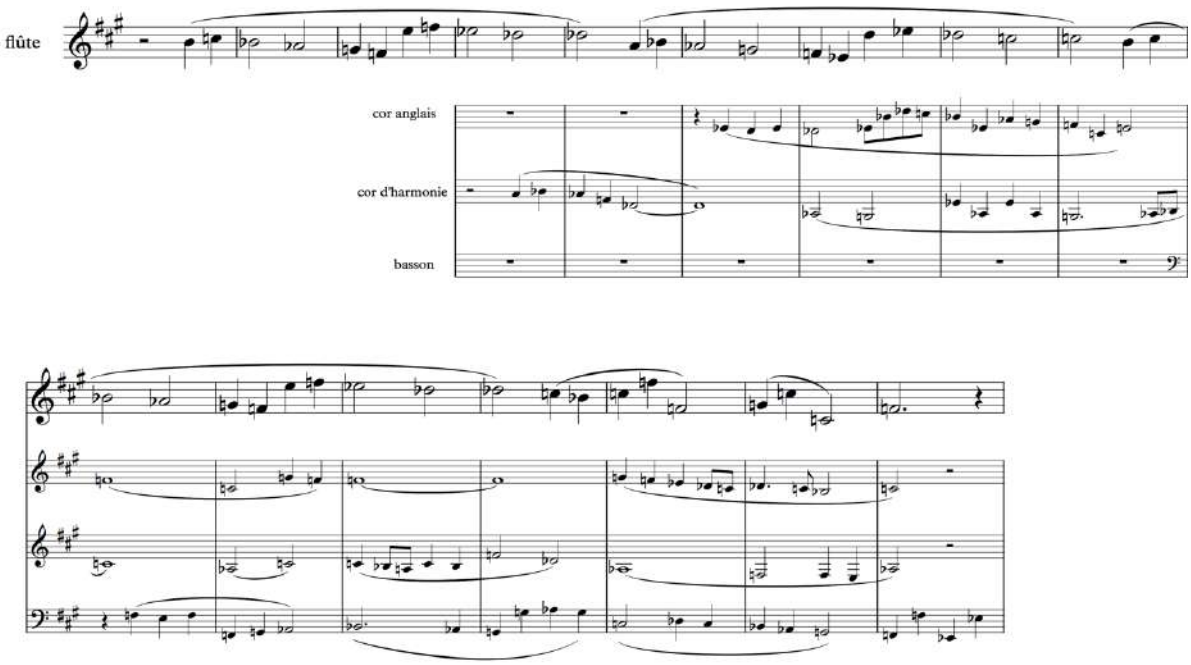
Tableau 40 : superposition paradigmatique des paroles du thème des promesses

La confrontation des six occurrences chantées révèle surtout les correspondances rimées et les répétitions, confirmant l'appartenance du *refrain* au registre de la chanson. Les répliques se font écho par leur entêtement stérile, qui fait patiner le discours dans le désespoir et l'impuissance et c'est à la charge du *verse*, intégré à la trame du *refrain*, d'insuffler au thème l'espoir d'un avenir, si incertain soit-il. Par ailleurs, la dernière version du canevas chanté (colonne 6 du tableau 40) se distingue des précédentes, d'abord par une partielle désolidarisation du chant de la courbe mélodique principale puis un abandon de la rime et un basculement vers la pensée morbide : nous y reviendrons lors de l'analyse de la scène concernée.

Le *refrain* se présente également sous forme exclusivement instrumentale. D'abord, aux extrémités du récit – dans le générique d'ouverture et dans la scène de fin –, il exprime la fatalité de la séparation et exclut dès l'abord un *happy end*. Dans la seconde moitié de l'histoire, il accompagne les pensées, le désarroi et les solitudes de Guy et Geneviève, agissant comme le dernier rempart amoureux contre la cruelle marche du monde. Chaque nouvelle formulation du *refrain* témoigne de l'avancée de l'intrigue et de la façon dont les personnages vivent la séparation. Les détails de mise en scène, décors et costumes ont une importance manifeste dans la compréhension de cette évolution, que nous proposons de commenter ci-après.

- Le générique d'ouverture (00 : 00 : 00 → env. 02 : 21 : 00) – trois formulations successives en *fa* m, *fa#* m et *sol* m

Le générique d'ouverture se distingue par une mise en scène chorégraphiée au millimètre. Après une vue du port de Cherbourg, la caméra fait un mouvement plongeant à 90° sur une chaussée pavée révélant une sorte de quadrillage sur lequel évolueront les passants abrités sous des parapluies – achetés chez Madame Emery ? Les personnages respectent des directions précises, tandis qu'à leurs croisements ininterrompus répond la richesse de l'écriture musicale contrapuntique. Il est intéressant de noter que le tout premier son que nous entendons – non musical à proprement parler – est la sirène d'un bateau : il nous plonge de façon prosaïque dans l'atmosphère d'une ville portuaire en même temps qu'il annonce l'idée du départ et la séparation inexorables. Il prépare également, en ce sens, le son de la sirène hurlante du train au début de la scène de la séparation à la gare de Cherbourg (env. 00 : 37 : 15), la note de tuba concluant l'essayage de la robe de grossesse (00 : 53 : 40) et qui évoque le port, puis une dernière sirène de bateau concluant la scène d'amour – suggérée – de Guy et Jenny (01 : 13 : 50). Le son de la pluie, intra-diégétique également, démarre en *fade-in* au début du générique alors que le premier parapluie s'ouvre ; il investira beaucoup de l'espace sonore tout au long de la scène. Michel Legrand choisit une formation chambriste pour sa première formulation de la mélodie en *fa* mineur : une flûte soliste, un cor anglais, un cor et un basson établissent un dialogue contrapuntique.



Exemple musical 67 : transcription de la première occurrence harmonisée du générique – env. 00 : 00 : 03

Le début du second cycle, en *fa#* mineur, est marqué par un épaississement de l'effectif instrumental : un débit continu d'arpèges ascendants démarre au célesta, dont le son perlé fait écho à celui de la pluie. La mélodie est maintenant prise en charge par une section de cordes, tandis que les contrebasses en *pizzicato*, dans les graves, marquent les premiers temps de chaque mesure. L'enrichissement des timbres donne également lieu à celui des harmonies qui se parent de nombreuses appoggiatures expressives et de couleurs de superstructures[153], parfois altérées, ajoutées à l'intérieur des accords. Cette nouvelle formation, qui donne au *refrain* une solennité et un potentiel tragique nouveaux, est appuyée par un événement visuel spécifique : le premier temps est synchronisé à l'apparition du titre et à la halte, au milieu du plan, d'une suite de parapluies colorés qui laissent le passage à une poussette.



Photogramme 52, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964) – env. 00 : 00 : 45*

[153]La superstructure désigne, lorsqu'on empile un accord en tierces à quatre sons – tonique, tierce, quinte, septième –, les sons suivants de neuvième, onzième et treizième.

À cet alignement horizontal répondra celui, vertical, de la procession de parapluies noirs en fin de générique, qui préfigure la conclusion tragique de l'histoire.



Photogramme 53, *issu des* Parapluies de Cherbourg *(1964)* – env. 00 : 01 : 50

Il est intéressant de noter, à la quatrième mesure du cycle, une sorte de suspension de l'harmonie du quatrième degré mineur dont la contrebasse n'appuie pas le premier temps, comme c'est le cas habituellement. Cet événement particulier correspond au passage d'un couple qui s'abrite sous le même manteau – se distinguant ainsi de tous les autres personnages isolés sous leurs parapluies ; on pourrait y voir une référence à la collaboration étroite du tandem formé par Jacques Demy et Michel Legrand, au moment même où leurs noms apparaissent à l'écran. Le même phénomène se répercute d'ailleurs sur le cycle suivant, où la suspension du quatrième degré correspond au panneau « musique écrite et dirigée par Michel Legrand » - tandis que passe un personnage isolé sous un parapluie rouge.

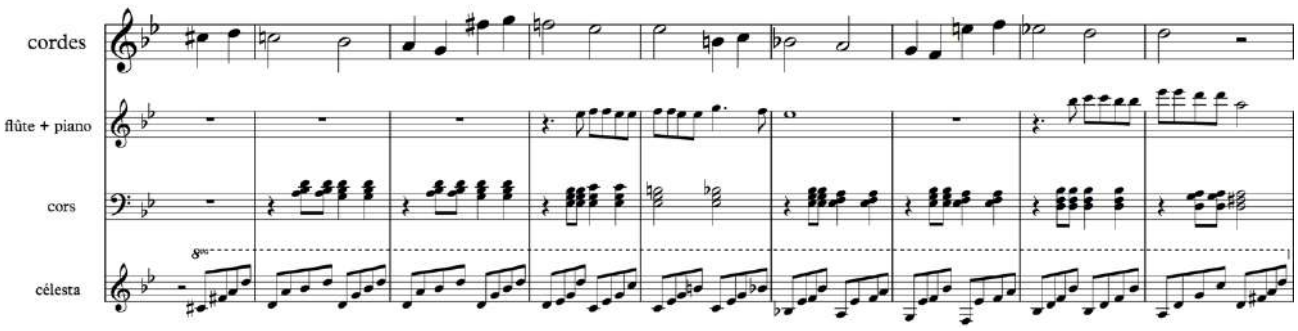


Photogramme 54, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964) et synchronisé à la quatrième mesure du second cycle du* refrain *du thème de la séparation dans le générique d'ouverture – env. 00 : 00 : 50*



Photogramme 55, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964) et synchronisé à la quatrième mesure du second cycle du* refrain *du thème de la séparation dans le générique d'ouverture – env. 00 : 01 : 30*

Le troisième et dernier cycle, en *sol* mineur, reprend l'orchestration précédente en l'agrémentant d'un ostinato de cors qui énonce régulièrement la neuvième *la* appogiaturant la tonique *sol* ; la cellule b1 du *verse* est ensuite jouée à partir de la mesure 3 du cycle, par une flûte traversière doublée d'un piano :



Exemple musical 68 : transcription du troisième cycle du refrain *du thème de la séparation dans le générique d'ouverture – env. 00 : 01 : 20)*

La seconde partie du cycle est marquée par la doublure de la mélodie à la tierce inférieure – toujours à la section de cordes. En fin de phrase, mesure 12, une appoggiature expressive de la tierce sur l'accord de $A^{\emptyset}$ permet le passage de relais entre les cordes et la flûte pour la mélodie principale, tandis que le cor reprend son rôle de contrechant – rappelant l'association de couleurs instrumentales du premier cycle. Enfin, une coda de quatre mesures au parcours pendulaire tonique-dominante, introduisant le *chabada* de la scène du garage, accompagne le mouvement de retour de la caméra vers le port, inverse à celui du début de la scène qui partait de ce même point.

Il est à noter que durant tout le générique, les personnages traversent le plan en empruntant des trajectoires horizontales, verticales et diagonales précisément chorégraphiées : cela est particulièrement explicite lorsque l'on met en regard le premier passage du personnage en ciré jaune le long de la ligne transversale et celui des deux marins, de part et d'autre de cette même ligne.



Photogramme 56, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 00 : 10



Photogramme 57, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 02 : 00

Suivant ce quadrillage géométrique, certains personnages ou couples de personnages présentent des similarités qui nous plongent dans un espace absolument fictionnel : par exemple, on voit se rencontrer deux cyclistes vêtus exactement de la même façon, puis se croiser à deux moments distincts un marin et un personnage en ciré jaune.



Photogramme 58, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 00 : 33



Photogramme 59, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 01 : 20



Photogramme 60, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 01 : 00

Quelques années plus tard, Demy reprendra concrètement cette idée de ballet d'ouverture sur le pont transbordeur des *Demoiselles de Rochefort* puis, plus modestement, dans *Trois Places pour le 26* en 1988.

- L'annonce de la séparation & la scène d'amour (env. 00 : 29 : 25 → env. 00 : 34 : 16) – six formulations en *do* m, *do* m, *do#* m, *ré* m, *mib* m et *do#* m, entrecoupées de morceaux de *verse* et d'un morceau du thème d'Élise.

Le nombre important de réitérations du cycle, au moment où les amoureux réalisent qu'ils vont être séparés, permet un déploiement du lyrisme instrumental sur un temps long : les événements les plus marquants, au-delà des habituels contrepoints, contrechants et doublures expressifs, résident dans l'appui d'éléments textuels particuliers. Par exemple, on observe un dialogue, dans la troisième itération, entre l'orchestre qui débute les phrases et les lignes de chant des personnages qui les complètent laborieusement en milieu de mesure, le souffle court : chaque redémarrage ressemble ainsi à un sanglot plus désespéré que le précédent. Il est intéressant de constater que la synchronisation labiale de la phrase « Deux ans, deux ans de notre vie » semble erronément anticipée par Catherine Deneuve, qui se lance puis se ravise, avant de reprendre au bon endroit ; le choix de conserver cette hésitation ajoute finalement à l'authenticité du jeu de la comédienne, car il contribue à effacer les frontières entre fiction et réalité. Ce moment de fragilité donne toute son humanité et sa véracité à la détresse du personnage, que le chagrin plonge dans la désorientation la plus totale. Le second élément intéressant concerne l'utilisation des percussions : d'abord, lors de la déambulation flottante du couple vers l'immeuble de Tante Élise, Geneviève démarre la quatrième itération du *refrain*, en *ré* mineur, avec la réplique « J'ai tellement peur quand je

suis seule ». Le début de cette réplique, en anacrouse, est accompagné par un roulement de timbales sur la dominante, suivi par quatre coups soulignant quatre temps de la mesure 1 (correspondant aux syllabes en gras : « j'ai tel**lement peur** quand **je** suis seule») sur la note tonique *ré*. Cet élément d'arrangement au fort potentiel dramatique, renforcé par une doublure de la mélodie à la tierce supérieure au cor – évoque ici le tintement funèbre d'un glas. Le baiser et l'embrassade échangés devant la grille sont ensuite soulignés par l'irruption d'un *chabada* à la cymbale *ride*, exécuté sur les premières moitiés des mesures 1 et 2 du nouveau cycle en *mib* m. L'utilisation inattendue de ce timbre de la batterie pourrait figurer les palpitations du cœur des amoureux, tandis que le geste de Guy qui entraine Geneviève contre sa poitrine, quelques instants plus tard, est synchronisé avec l'entrechoc de deux cymbales. Après l'interlude du thème de tante Élise et une petite occurrence du *verse,* Guy et Geneviève s'apprêtent à partager un moment d'intimité, préludé par une effervescence d'arpèges de harpe accompagnant l'emballement émotionnel des personnages. Après le changement de plan et le retour à l'appartement de Geneviève, lorsque celle-ci vient s'effondrer sur les genoux de sa mère, le cycle est interrompu mesure 14 pour laisser place à une coda déclinant la cellule cadentielle par des transpositions ascendantes, altérant la couleur du thème jusqu'à la stridence[154].

- La séparation à la gare (env. 00 : 39 : 02 → env. 00 : 41 : 18) – quatre formulations successives en *do* m, *do#* m, *ré* m, *mib* m.

Cette scène, souvent considérée comme la plus marquante du film en termes d'intensité émotionnelle, repose sur le maillage étroit du *verse* et du *refrain* et donc, sur l'imbrication de l'ensemble des problématiques propres au thème de la séparation. Dans le premier cycle, on observe un partage équitable entre le *refrain* énoncé par Geneviève et les différents éléments du *verse*, entendus chez les vents – flûte, cor anglais et cor – ainsi que dans les réponses de Guy – sur la cellule b1. Cet équilibre représente l'opposition entre le désespoir aveugle de Geneviève et le désir de Guy de garder foi en leur amour, en refusant de se laisser submerger par la tristesse. Le troisième cycle voit la mélodie entièrement confiée à l'orchestre, Guy et Geneviève l'abandonnant pour se crier leurs derniers mots d'amour. Les timbales viennent alors se synchroniser aux adieux : d'abord, un coup est donné lorsque le jeune homme monte dans le train, puis trois supplémentaires pour ponctuer chaque « je t'aime » de Geneviève. La dernière occurrence, qui correspond à l'éloignement du train, aboutit à un climax orchestral où tous les débuts de phrase sont profusément soulignés par les percussions. D'abord, le long roulement des timbales et les arpèges de harpe font la transition avec la partie précédente puis les trois premières notes du cycle en *mib* m sont renforcées par trois impacts de cymbales, tandis que les cordes énoncent en contrechant différents éléments du *verse* précédemment associés au désespoir de Geneviève. La dernière partie est entendue sur un plan fixe de Geneviève et du chef de gare s'éloignant, tandis que

[154] Nous traitons ce point dans la première partie du chapitre 2, cf. *supra*.

le soulignement des premières notes par les timbales et cymbales est réitéré dans une nuance double *forte,* qui s'éteindra peu après avec le ralenti, vers une conclusion accompagnant la disparition de Geneviève dans le bâtiment.

- L'écriture de la lettre à Roland Cassard (env. 00 : 53 : 26 → env. 00 : 56 : 01) – une formulation en *fa#* m.

L'observation de l'agencement entre décor, costume et musique dans cette scène nous paraît particulièrement importante pour saisir l'état d'esprit de Geneviève et la complexité de la situation dans laquelle elle se trouve. D'abord, il faut noter qu'il s'agit de l'unique occurrence du *refrain* qui ne contient pas d'éléments du *verse* : il a, quant à lui, été entendu individuellement quelques scènes plus tôt au dîner des rois. Ainsi, après la séparation à la gare, les deux éléments du thème de la séparation se désolidarisent-ils l'un de l'autre dans l'esprit de la jeune fille. Ici, alors qu'elle écrit une lettre à Roland Cassard, c'est la mélodie du déchirement amoureux qui résonne. Michel Legrand emploie une orchestration légère, aux couleurs nostalgiques : d'abord, une section de cordes aiguës doublée d'un célesta dans l'extrême aigu – figurant les flocons de neige qui tombent derrière la fenêtre – introduisent la première partie du cycle, soutenus par un tapis de cordes et cuivres et des ponctuations de harpe et flûte traversière. Alors que Geneviève se trouve à court d'inspiration, on voit se synchroniser le début de la seconde partie du cycle à un changement de plan sur la photographie de Guy en Algérie, qui ravive soudain le souvenir d'un amour merveilleux et inaccessible. Comme dans la scène de la gare, l'impact émotionnel est renforcé par la mise en exergue des premières notes de la mélodie par le timbre singulier du cor, tandis que Geneviève contemple le visage du jeune homme.

Lorsque l'on observe l'environnement visuel de la scène, il semble que deux états se superposent : on y voit à la fois les indices de la fidélité de Geneviève pour Guy, et ceux de l'envahissement progressif de son espace intime, qui érode cette fidélité. D'abord, l'espace de la chambre qu'elle occupe pour écrire, sous la contrainte, la lettre à Cassard – avec la fenêtre au cadre blanc et la coiffeuse – est le même que celui où elle lisait la lettre du front envoyée par Guy et à laquelle il joignait son portrait. À ce propos, nous avons évoqué, dans le chapitre consacré aux relations de Madame Emery, la façon dont le personnage de la mère s'appropriait insolemment le thème des promesses amoureuses que Guy employait dans sa lettre ; le présent épisode représente, quelques instants plus tard, une étape supplémentaire de l'invasion de l'intimité du couple. Ensuite, sur le plan vestimentaire, Geneviève porte une robe réalisée dans la scène précédente sous l'œil attentif de Madame Emery, qui prend progressivement le contrôle sur la situation. Cette robe est assortie à un gilet et un ruban roses, que Geneviève arborait au début du film lors de la scène de la confrontation avec sa mère (« ma petite fille, tu es folle ») : deux états se juxtaposent ici, entre rébellion et

soumission à l'autorité[155]. Enfin, le choix de la filmer en double à travers le miroir de sa coiffeuse, avec pour fond le papier peint de sa chambre, pourrait être interprété comme le signe de la coexistence de deux réalités. La première réalité, physique, est celle où Geneviève se plie aux contraintes sociales et continue à vivre malgré l'absence de Guy. La seconde, intérieure, spirituelle, constitue un refuge et un rempart pour Geneviève contre l'anéantissement progressif de son histoire d'amour : dans l'intimité de sa chambre, avec pour musique intérieure le thème de la séparation – comme au dîner des rois –, elle fait vivre le souvenir de Guy et de leur amour là où personne ne pourra les atteindre.

- La chute du dernier rempart, dans le magasin de parapluies (4) (env. 01 : 00 : 00 → env. 01 : 02 : 00) – deux formulations en *ré* m et *mib* m

Nous l'avons mis en évidence dans l'analyse du *verse*, la première formulation du *refrain* est accompagnée d'un contrechant reprenant la courbe mélodico-rythmique du *verse* premièrement associée à la crainte de la séparation et à l'annonce de la mauvaise nouvelle (« j'avais tellement peur de ne pas te trouver » et « Oh, tu sais maintenant, ça n'a plus d'importance »). Ici, le monologue de Geneviève se détache rapidement de la mélodie principale – confiée à la flûte puis à la section de cordes – pour s'y raccrocher dans la réplique finale, particulièrement marquante (« Pourquoi ne suis-je pas morte ? »). La jeune fille qui, déjà, à l'annonce de la séparation, répondait à Guy « Ne pars pas, j'en mourrai ! », formule une pensée qui prend des allures suicidaires :

> « Pourquoi l'absence est-elle si lourde à supporter ?
> [mélodie différente : Pourquoi Guy s'éloigne-t-il de moi ?
> Moi qui serais morte pour lui
> Pourquoi] ne suis-je pas morte ? »

Une version antérieure des dialogues[156] était, à ce sujet, plus explicite :

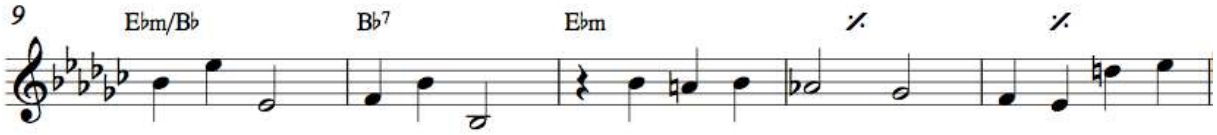
> « Pourquoi ne suis-je pas morte ? Comme tout aurait été simple. »

Le second cycle, en *mib* m, permet la transition de l'histoire vers le printemps : une section de cordes, soutenue par un flot d'arpèges de harpe et les contrebasses en *pizzicato* marquant les changements harmoniques, accompagnent le défilement des cerisiers en fleurs. L'érosion de la fidélité se manifeste de nouveau par la déclinaison des éléments mélodiques b3 du *verse* (voir ligne 26 et 27 du tableau paradigmatique 17) et par l'allongement du cycle : au lieu de la conclusion, la seconde partie est répétée de façon inattendue à partir de la onzième mesure, interrompant le retour de la tonique. Cette réitération est l'occasion

[155] Ce même phénomène est observé lors de la promenade de Geneviève et Roland sur le quai du port.

[156] Version de scénario consultée à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote CJ 1120 B149.

d'ajouter en arrière-plan des contrechants de flûte et glockenspiel, ce dernier timbre rappelant notamment l'écriture de la lettre à Cassard que nous commentions précédemment.



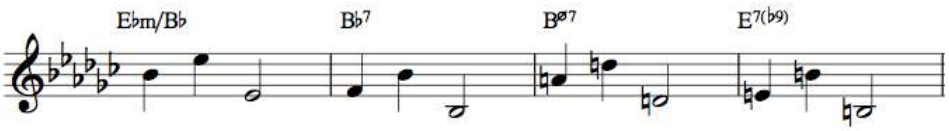
Exemple musical 69, transcription d'un allongement de la carrure dans le refrain *du thème de la séparation - env. 01 : 01 : 05*

Cette dernière occurrence achève de faire basculer Geneviève du côté du mariage de raison : tiraillée entre la pression maternelle et la souffrance causée par une attente interminable, on peut imaginer qu'elle commence à considérer l'union avec le diamantaire – d'abord rebutante – comme un échappatoire.

- Le retour de Guy (env. 01 : 03 : 50 → env. 01 : 04 : 34 puis env. 01 : 10 : 38 → env. 01 : 11 : 05 puis env. 01 : 11 : 38 → env. 01 : 12 : 16) – trois formulations en *fa* m, *do* m, *mib* m.

Un an après le mariage de Geneviève et son départ pour Paris, Guy revient du front. Nous suivons son difficile retour à Cherbourg, où il ne parvient ni à comprendre la trahison de son amante, ni à se réadapter à son environnement passé. Il se livre à un pèlerinage dont chaque étape – le magasin de parapluies, le café du pont tournant et le port de Cherbourg – est marquée par le retour du *refrain* du thème de la séparation. Une même orchestration, aux associations de timbres très originales, est utilisée pour les trois occurrences : la mélodie est confiée au saxophone ténor – doublé par une seconde voix de saxophone soprano en homorythmie et des trémolos de marimba –, rejoints de temps à autre par une section de cordes lorsque Guy est confronté à des souvenirs particulièrement poignants. L'ensemble est soutenu par un second marimba qui exécute une « pompe », à la noire. Le choix de ce dernier instrument, associé aux couleurs indolentes des saxophones permet à la fois de figurer le boitement de Guy et l'arrivée à épuisement du thème de la séparation. Seules les cordes et quelques touches de cors et de cymbale *ride* permettent de rattacher la musique à son propos originel : d'abord, lorsque Guy se trouve face au magasin de parapluies pour la première fois, la mélodie est renforcée par les violons qui énoncent ensuite un contrechant correspondant à la partie A du *verse* (« j'avais tellement peur de ne pas te trouver »). Cet élément musical, dernièrement entendu lors de la séparation à la gare puis dans le magasin de parapluies, résonne ici comme un écho lointain des lamentations de la jeune fille disparue. La seconde intervention des cordes, au café du pont tournant, souligne la contemplation de la table où lui et Geneviève se disaient leurs dernières paroles d'amour. L'épisode du *lavomatic*, après une nouvelle mention du *verse* qui accompagnait l'errance de Guy dans les rues, permet la réunion de l'ensemble des éléments d'orchestration – marimbas, saxophones, cordes et quelques timbres supplémentaires épaississant la matière sonore, dont celui du wood-block qui préfigure l'atmosphère de la scène du bar. La cadence finale en *mib* m est évitée pour

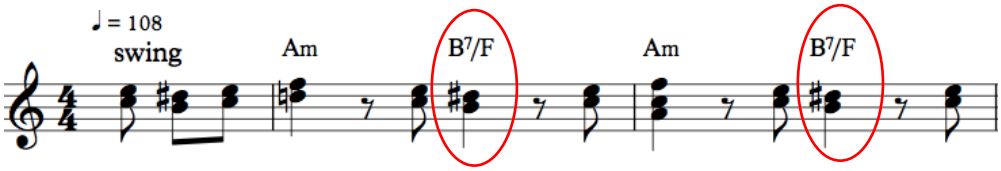
permettre la transition musicale fluide avec le morceau suivant. D'autre part, à la mesure 11, la formule mélodique est transposée et modifiée un demi-ton au-dessous, conduisant à la modulation en *la* mineur – la sixte-et-quarte devient un accord semi-diminué et la phrase se conclut sur une dominante *mi* :



Exemple musical 70 : transcription d'une modulation inattendue lors de la conclusion cadentielle du refrain *du thème de la séparation - env. 01 : 12 : 12*

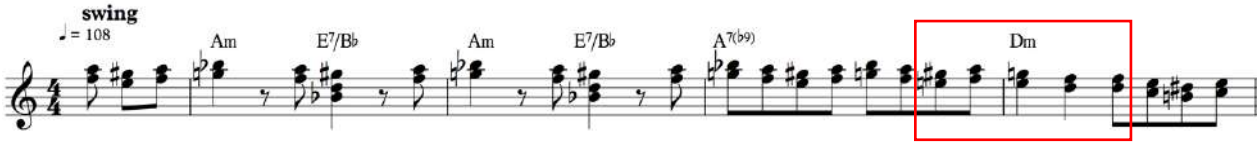
- La boîte à marins (env. 01 : 12 : 20 → env. 01 : 15 : 20) – deux éléments thématiques dérivés du thème SEP de la séparation :

L'épuisement du thème de la séparation dont nous parlions auparavant aboutit à la formulation de deux éléments musicaux dérivés du *refrain* – que nous appelons *REF'* et *REF''* – illustrant l'épisode où Guy se console dans les bras d'une prostituée. Une suite de quatre scènes – le bordel, la chambre de Jenny, l'appartement d'Élise et l'enterrement – figurent la descente aux enfers de Guy, qui se conclut de façon tragique par le décès de sa tante. Après l'expérience de la guerre, Guy subit une perte totale de tous ses repères, qui marque également son passage définitif à l'âge adulte. Alors que le jeune homme déambule, passablement ivre et hagard, dans les rues de Cherbourg, il découvre un lieu de prostitution ; Michel Legrand propose pour illustrer cela un épisode musical évocateur de l'atmosphère des cabarets populaires. D'abord, la partie de piano, bien que le son soit clair, évoque l'esthétique bastringue par les rythmes pointés de la main gauche et la mélodie swinguée doublée à la tierce, associés au timbre de l'accordéon. D'autre part, la claudication du wood-block et les dissonances créées par les conflits entre basse et mélodie chromatique – notamment la couleur de sixte française – illustrent l'ambiance capiteuse qui règne dans l'établissement.



Exemple musical 71 : transcription d'un élément thématique dérivé du thème de la séparation – env. 01 : 12 : 18

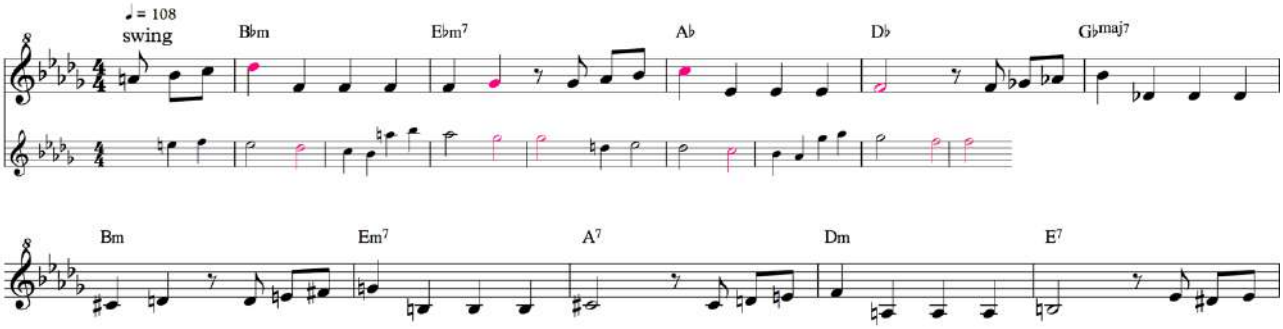
La structure du présent thème est composée de huit mesures à quatre temps, divisées en deux – un premier pôle est organisé harmoniquement autour de la tonique *la* mineur, un second autour de la seconde/neuvième mineure *sib.* Trois occurrences sont entendues, pendant lesquelles Guy s'enivre tandis que les prostituées lui tournent autour. Lors du troisième cycle, la mélodie est transposée vers l'aigu et fait entendre une référence à l'incipit du *refrain* :



Exemple musical 72 : transcription d'un élément thématique dérivé du thème de la séparation (2) - env. 01 : 12 : 54

Le thème se termine par une partie B contrastante, lorsque Jenny propose à Guy de la suivre dans sa chambre : le rythme reste le même, les couleurs dissonantes poursuivent leur chemin – le soprano marquant notamment la couleur de quarte augmentée à chaque début de phrase, mais les appuis harmoniques sont différents et le parcours est plus mouvant, avec deux cadences dans des tonalités différentes, au milieu et à la fin du cycle (*do#* Majeur et *sib* mineur).

Le second élément musical, *REF''*, qui accompagne Guy et Jenny jusqu'à la chambre d'hôtel, évoque plus directement celui de la séparation. Le rythme harmonique y est deux fois plus rapide mais les rapports entre basse et soprano, sur les temps forts, sont les mêmes. Jusqu'à la fin de la scène d'amour – suggérée de façon pudique, comme pour la précédente, par le biais d'un plan extérieur –, Legrand énonce le petit thème sous forme de chutes de quintes ininterrompues. Nous proposons une confrontation de *REF''* et des premières mesures du thème original – transposé dans la même tonalité pour l'exemple –, en mettant en évidence les notes tonales par des couleurs :



Exemple musical 73 - env. 01 : 13 : 29

Il semble que l'utilisation des dérivés du thème – *REF' et REF''* – correspond, sur le plan dramaturgique, à la dichotomie entre la trivialité du rapport charnel et la noblesse des sentiments. L'enivrement de Guy et sa rencontre avec les prostituées sont illustrés par une musique soulignant à la fois l'altération de son jugement et la sordidité du lieu ; il en va de même pour la séquence où il se rase et quitte la chambre, une fois le fait accompli. Au contraire, lorsque Jenny – substitut de Geneviève – entre en scène, l'élément *REF''*, le plus proche du thème de la séparation, suggère l'état de confusion et de détresse émotionnelle qui permet au jeune homme de suivre la prostituée dans l'espoir de revivre un simulacre d'amour. Il en va de même pour la nouvelle errance de Guy jusqu'à l'appartement, où Madeleine lui apprend la mort d'Élise : le thème de la séparation, initialement détourné pour

illustrer la recherche désespérée de la tendresse perdue, se conclut tragiquement par la perte du seul être aimé qui lui restait. La réplique « Élise est morte » permet le basculement de l'orchestration précédente vers un climax lyrique : les cordes accompagnent l'accablement de Guy, avant de s'évanouir dans les notes funèbres de l'orgue lors du changement de plan vers l'église. On observait un même phénomène, dans une ambiance toutefois différente, lors de la suite de scènes menant au mariage de Geneviève, où le thème de Madame Emery connaissait une montée en intensité jusqu'à sa coloration flamboyante par le timbre de l'orgue d'église. Une annotation de scénario original[157] prévoyait d'ailleurs à ce sujet :

> « [scène du mariage :] Même jeu de scène qu'au n° 187 » (l'enterrement)
>
> « [scène de l'église] Même cadrage que pour le mariage de Geneviève »

- Les retrouvailles (env. 01 : 22 : 30 → env. 01 : 27 : 10) – six formulations successives en *do* m, *ré* m, *mi* m, *fa#* m, *sol* m et *lab* m (2e partie de la structure seulement), entrecoupées d'occurrences du *verse* (parties A et B).

Le thème de la séparation investit entièrement l'espace sonore et dramaturgique de la scène finale, alors que les anciens amants se croisent par hasard après des années de séparation. L'orchestre et le chœur prennent intégralement en charge la mélodie du *refrain* et quelques éléments de *verse* tandis que le chant n'investit que les phrases du *verse* – répertoriées aux lignes 31 à 36 puis 40 à 44 du tableau paradigmatique 18 – et quelques éléments mélodiques inédits. Avant même que le regard de Geneviève ne rencontre celui de Guy, une première formulation du *refrain* par un trio de cors, gravement soutenu par les contrebasses, nous donne un indice de la scène qui va avoir lieu. Alors que les personnages se retrouvent face à face, les cordes – accompagnées d'une touche de cor anglais – rejoignent la ligne mélodique, comme elles le faisaient lors de la scène de l'errance de Guy, aux moments-clés de réminiscence amoureuse. À mesure que les personnages se redécouvrent, les souvenirs musicaux du *verse* sont invoqués par-dessus le *refrain* et, avec eux, toute l'histoire d'amour et de séparation. À la fin de la confrontation, l'évocation de l'enfant est appuyée par une nouvelle énonciation du *refrain,* en *fa* mineur, et marquée par l'entrée des arpèges brisés de harpe et le passage de la mélodie aux chœurs en onomatopées. La couleur inédite des voix, pleine de nostalgie et de tendresse, accompagne le dernier dialogue de Guy et Geneviève, dont la banalité sert à contenir le débordement émotionnel qui les guette. Nous constatons par ailleurs des rappels à la mise en scène du carnaval où Geneviève abandonnait tout espoir de revoir Guy et former une famille avec lui. Le discours morbide qu'elle tenait alors trouve un aboutissement dans le deuil qu'elle porte – celui de sa mère mais aussi celui de ses rêves passés –, tandis qu'aux confettis virevoltants derrière la fenêtre du magasin répond le tournoiement des flocons de neige à la station-service.

[157] Version de scénario consultée à l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, cote CJ 1120B149.



Photogramme 61, issu des Parapluies de Cherbourg *(1964) : Geneviève derrière la porte vitrée du magasin de parapluies – env. 01 : 00 : 10*



Photogramme 62, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) : Geneviève derrière la porte vitrée du garage de Guy – env. 01 : 25 : 35

Après le départ de Geneviève, qui marque la scission définitive des anciens amants, le thème se déchaîne par trois fois, à grands renforts de cuivres, percussions et exclamations de chœurs, tandis que Madeleine et François regagnent la station-service. L'observation du changement de posture de Guy pendant la petite ellipse entre le plan large où il regarde s'éloigner la Mercedes et celui, plus serré, où il retrouve sa nouvelle famille exprime bien le déchirement intérieur que subit le personnage :



Photogramme 63 - env. 01 : 26 : 10



Photogramme 64 – env. 01 : 26 : 12

D'ailleurs, le jeune homme devait initialement revenir dans *Les Demoiselles de Rochefort* et raconter :

> « Delphine aussi [l'une des sœurs jumelles des *Demoiselles*] me fait penser à cet amour
> Qui mourut à Noël sous la neige à Cherbourg »

L'ultime et grandiloquente cadence en *sol* mineur, qui accompagne le fondu au noir, est marquée par l'appui de la neuvième mineure dissonante sur la dominante, à l'intérieur des voix du chœur – suspendue par un court point d'arrêt pour accentuer l'effet dramatique. La dernière note tonique, prolongée par un point d'orgue, s'abat avec pesanteur sur l'écran devenu noir ; un crescendo collectif, notamment soutenu par des roulements de glockenspiel,

de timbales et de cymbale, conduit le thème de la séparation à son paroxysme puis son extinction.

En 1965, peu après la sortie du film, une version chanson est réalisée par Michel Legrand et Nana Mouskouri[158] – et qui sera reprise plus tard par d'autres artistes français. Cette version, dont les paroles sont attribuées à Jacques Demy sur la jaquette du disque[159], mélange le récit à la première personne, racontant une histoire que chacun·e pourrait vivre, à celui à la troisième personne qui nous replonge dans la fiction en rappelant la séparation des amoureux du film. L'ordre des parties énoncé dans la première occurrence du film est reproduit – introduction instrumentale identique au film, *verse* complet, *refrain*, puis courtes répétitions de parties. Plusieurs éléments du texte original – surlignés en jaune ci-dessous – réapparaissent tels quels :

[*verse* (partie A)]
Depuis quelques jours je vis dans le silence
Des quatre murs de mon amour
Depuis ton départ l'ombre de ton absence
Me poursuit chaque nuit et me fuit chaque jour
(partie B)
Je ne vois plus personne, j'ai fait le vide autour de moi
Je ne comprends plus rien parce que je ne suis rien sans toi
J'ai renoncé à tout parce que je n'ai plus d'illusions
De notre amour écoute la chanson

[*refrain*]
Non, je ne pourrai jamais vivre sans toi
Je ne pourrai pas, ne pars pas j'en mourrai
Un instant sans toi et je n'existe pas
Oh! mon amour, ne me quitte pas

Mon amour, je t'attendrai toute ma vie
Reste près de moi, reviens je t'en supplie
J'ai besoin de toi, je veux vivre pour toi
Oh! mon amour, ne me quitte pas

[*verse* (partie A)]
Ils se sont séparés sur le quai d'une gare
Ils se sont éloignés dans un dernier regard

[158] La mélodie est reprise à l'identique, à l'exception d'un élément : le demi-ton ascendant par lequel démarre la seconde partie de la phrase du *refrain*, a' (Cf. *supra* l'exemple musical 66), est transformé en un ton.
[159] Nana MOUSKOURI, *Quatre Soleils,* Fontana, 1965, Canada.

[*refrain*]
Oh! je t'aime, ne me quitte pas !

De l'autre côté de l'Atlantique, la version anglaise proposée par Norman Gimbel et créée par Connie Francis en 1966, *I will wait for you*, fait connaître la partition des *Parapluies* à l'international. Le thème de la séparation est adapté en une chanson au propos plus universel exprimant la promesse de fidélité amoureuse éternelle ; la structure est également modifiée, faisant entendre le *refrain* d'abord – ce qui a probablement contribué à le faire davantage passer à la postérité que le *verse*.

Version anglaise	Traduction
[*refrain*]	
If it takes forever I will wait for you	Même si cela prend une éternité, je t'attendrai
For a thousand summers I will wait for you	Durant des milliers d'été, je t'attendrai
Till you're back beside me, till I'm holding you	Jusqu'à ce que tu sois près de moi, jusqu'à ce que je te tienne entre mes bras
Till I hear you sigh here in my arms	Jusqu'à ce que je t'entende soupirer dans mes bras
Anywhere you wander, anywhere you go	Partout où tu chemineras, partout où tu iras,
Every day remember how I love you so	Souviens-toi chaque jour combien je t'aime
In your heart believe what in my heart I know	Dans ton cœur, crois bien ce que mon cœur sait,
That forevermore I will wait for you	Que pour toujours, je t'attendrai.
[*verse* (partie B)]	
The clock will tick away the hours one by one	L'horloge énoncera les heures une par une
Then the time will come when all the waiting's done	Puis le temps viendra où l'attente sera terminée
The time when you return and find me here and run	Le temps où tu reviendras et courras
Straight to my waiting arms	Dans mes bras impatients
[*refrain*]	
If it takes forever I will wait for you	Même si cela prend une éternité, je t'attendrai
For a thousand summers I will wait for you	Durant des milliers d'été, je t'attendrai
Till you're here beside me, till I'm touching you	Jusqu'à ce que tu sois près de moi, jusqu'à ce que je te touche
And forever more sharing your love	Et que je partage ton amour pour toujours

Tableau 41

À eux deux, le thème des promesses et celui de la séparation additionnent une variété immense de problématiques. Le jeune couple d'amoureux traverse, en peu de temps, les épreuves parmi les plus intenses et les plus difficiles à vivre : la séparation, la conception d'un enfant, la pression familiale et sociale, les ravages de la guerre et le deuil. Si Geneviève et Guy n'ont pas de thème propre, ceux qu'ils inventent ensemble ne sont pas moins riches ni complexes. Peut-être plus encore que les portraits individuels de personnages et les thématiques musico-dramaturgiques des relations filiales, ces deux thèmes-couples sont porteurs d'une intensité émotionnelle particulière, véhiculée à la fois par la précision de l'organisation mélodique, la diversité de l'orchestration et le travail du texte, mis au service d'une histoire qui peut faire écho à l'expérience personnelle de chacun·e.

Conclusion

« François Chalais : au moment où tous les metteurs en scène, qu'ils soient jeunes ou qu'ils soient vieux, tiennent absolument à « faire vrai », vous, vous tournez délibérément le dos à la vérité, les gens ne chantent pas quand ils demandent du sel au restaurant ou quand ils veulent qu'on ferme une porte à cause des courants d'air. Pourquoi est-ce que vous faites chanter des gens qui n'ont aucune raison de chanter ?
Jacques Demy : Mais je crois que le chant est une expression naturelle, de toutes façons !
F. C : Vous vous voyez, dans un restaurant, dire « donnez-moi de la tarte aux pommes », en chantant, à la serveuse ? ça serait charmant d'ailleurs…
J. D : Pourquoi pas ? Justement, ça serait une façon d'agrémenter l'existence.
F. C : Comme vous n'osez pas le faire au restaurant, vous l'avez fait faire à des acteurs.
J. D : Ah, mais j'ose aussi le faire au restaurant !
F. C : C'est vrai ?
J. D : Ah oui !
F. C : Il faudrait qu'on déjeune ensemble [160] ! »

Les taquineries du journaliste François Chalais témoignent de la résistance d'une certaine frange du public à prendre les films de Jacques Demy et Michel Legrand au sérieux. Avec le temps, les ouvrages de référence consacrés au réalisateur et la reconnaissance de son importance dans l'histoire du cinéma n'ont jamais eu raison de l'irrésistible tentation de réduire l'univers de Jacques Demy à une fantaisie acidulée, caricaturant à l'envi les dialogues des *Parapluies* en invoquant le fameux « passe-moi le sel ![161] ». Pourtant, cette obstination à tourner le film en dérision ne serait-elle pas, en réalité, un moyen pour les plus réfractaires de mettre leurs émotions à distance ? Car disons-le, *Les Parapluies de Cherbourg* n'ont d'« en-chanté[162] » que le nom : on y raconte surtout des histoires de vies brisées, de relations humaines compliquées et d'amours malheureuses. Des ouvriers, des commerçants, des prostituées ou des notables y font face à la guerre, l'endettement, le deuil ou le manque d'amour. Drôle de façon, en somme, de « tourner le dos à la vérité » ! Que l'on soit plutôt

[160] Entretien avec Jacques Demy et Michel Legrand au micro de François Chalais, dans l'émission *Cinépanorama* (Office national de radiodiffusion télévision française) du 8 février 1964.

[161] De nombreuses coupures de presses et interviews de l'époque, ainsi que des témoignages informels glanés au fil de notre travail, réduisent les dialogues à des considérations culinaires ou formules de politesse type « Bonjour, ça va ? » chantées sur une mélodie excessivement mièvre ou dissonante visant à parodier Michel Legrand. Dans la culture populaire, on peut par exemple citer le sketch de 1993 « Les bijoux de Cherbourg » des Inconnus. La palme de l'invention la plus loufoque revient à Jean-Louis Boey, qui laisse entendre dans sa critique que l'on peut trouver dans le film des dialogues tels que « Et ton cor au pied, cela doit te faire bien mal ? ». L'auteur établit toutefois un parallèle tout à fait intéressant avec l'opéra naturaliste, que nous avons souligné dans la première partie du chapitre 4. Cf. Jean-Louis BOEY, « Les parapluies de Cherbourg, naissance du cinéma lyrique en France », coupure de presse non datée, consultée dans le dossier SADOUL 165-B12 de l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française.

[162] Jacques Demy décrit en ces termes le projet encore en germe des *Parapluies*, pour expliquer le fonctionnement des dialogues entièrement chantés, dans l'émission *Discorama* (Office national de radiodiffusion télévision française) du 10 mars 1963.

Geneviève, Madame Emery, Guy ou Roland Cassard, les *Parapluies* et leur musique racontent quelque-chose de nous. Avec cette thèse, nous avons voulu rendre justice à la profondeur de ces histoires, sans nier pour autant l'importance de la forme. Il s'agissait de reconnaître les *Parapluies* comme une véritable œuvre d'art total où la musique, tout autant que les décors, les costumes, le cadre ou le montage, tient un rôle d'élucidation dramatique[163] majeur. Nul besoin d'être musicien·ne ou musicologue professionnel pour le percevoir ; la journaliste Madeleine Garrigou-Lagrange écrivait par exemple, quelques jours après la sortie du film[164] :

> « La musique ici ne fausse pas les perspectives comme elle le fait presque toujours à l'opéra. Elle montre à l'évidence, tout au contraire, combien ces perspectives sont belles dans leur juste perception. Le chant n'accentue la note que pour la transmettre plus exacte et plus pure. Notes tendres, notes gaies, notes douloureuses, notes teintées d'un humour qui s'exercice joyeusement sur les plus prosaïques détails. Les personnages chantent comme ils parlent et comme ils marchent, au rythme et sur le ton qui expriment actuellement l'état de leur âme. Jacques Demy et Michel Legrand […] réalisent une sorte de prodige : un film exprimant et touchant l'âme populaire, grâce à un artifice : le chant. Mais, au lieu de forcer l'expression des sentiments afin de les rendre plus perceptibles, ils utilisent le chant et la poésie de l'image pour aiguiser notre perception. »

Certains outils d'analyse musicale ont toutefois été indispensables à la compréhension du détail des expressions orchestrales et chantées, de l'architecture des thèmes et motifs et de l'équilibre exact entre musique et texte. La transcription systématique – adoptée faute de pouvoir consulter les partitions originales au départ – s'est finalement révélée être l'alliée la plus importante du travail d'analyse. L'observation de la partition, appuyée par les exemples en vidéo toujours maintenus à proximité du médium écrit, a grandement facilité la création d'une nomenclature thématique et motivique précise et permis de se rendre compte de la complexité du maillage musico-dramaturgique du film. Le nombre très important d'écoutes et de visionnages nécessaires aux relevés mélodico-rythmiques et harmoniques a permis de saisir des détails très difficilement perceptibles au premier abord – et même au second ou au troisième ! C'est ainsi qu'un point de synchronisation musico-visuelle, une équivalence rythmique ou le timbre d'un instrument appuyant une réplique particulière, ont été dévoilés à notre regard analytique. La transcription a surtout servi de fondement à l'analyse paradigmatique – méthode au cœur de la thèse – qui a révélé l'importance des modifications thématiques successives, aussi légères soient-elles, sur le propos dramaturgique. La confrontation verticale des occurrences d'un thème ou motif a facilité l'observation au premier coup d'œil d'une anticipation inattendue dans la structure d'un thème, une digression harmonique ou la complexification rythmique d'un passage. Ces variations, confrontées à la situation dramatique, au jeu des comédien·ne·s ou au rythme du montage, ont toujours attiré l'attention sur un récit particulier, un regard, une humeur, qui se trouvent renforcés, voire expliqués par le paramètre musical. Par exemple, lors de la scène du dîner

[163] Nous empruntons cette expression à Jean-Pierre Berthomé. Cf. Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les Parapluies de Cherbourg*, *op. cit.*

[164] Madeleine GARRIGOU-LAGRANGE, « Les parapluies sont seuls au monde », Le Monde, 27 février 1964.

des rois, l'évocation par Roland de la ressemblance de Geneviève avec une vierge à l'enfant était suivie d'une mesure ajoutée à la structure habituelle du thème de Madame Emery ; cette prolongation permettait de mettre en évidence le poids du non-dit sur la grossesse de la jeune fille, tandis que la caméra s'attardait sur le visage de Roland qui ignorait tout de la situation et laissait libre cours à son attirance pour Geneviève. Sur le temps long, les superpositions paradigmatiques sur partition ont également facilité l'activation du souvenir et fait apparaître des liens que la mémoire seule n'aurait probablement pas pu établir. Par exemple la réminiscence, dans le discours amoureux de Guy à Madeleine, de la courbe mélodique du thème dit « des promesses », illustrait la survivance de l'amour du jeune homme pour Geneviève et l'aspect substitutionnel de Madeleine. Alors que cette mélodie n'avait pas été entendue depuis plusieurs dizaines de minutes et réapparaissait dissimulée par une orchestration et une organisation rythmique différentes, le travail paradigmatique permettait de faire correspondre verticalement les notes et les rapports harmoniques afin de prouver l'appartenance des deux occurrences à la même famille thématique. La confrontation paradigmatique du texte seul a également permis à de nombreuses occasions de lier des éléments de discours parfois éloignés dans le temps, clarifiant l'évolution des idées exprimées sur un même canevas mélodique.

L'ensemble de ce travail nous a donné un accès plus approfondi à la psychologie des personnages et aux spécificités des liens qu'ils entretiennent mutuellement. L'analyse de la trajectoire musicale et dramaturgique de Roland Cassard, de *Lola* (1960) aux *Parapluies* (1964) a ainsi permis de mieux comprendre le rapport du personnage à la famille, à la solitude, à ses échecs et à la sincérité. La réplication quasi-exacte de schémas narratifs d'un film à l'autre et l'adjonction de paroles au thème musical inventé dans le film précédent ont révélé la poursuite obsessionnelle par Roland de son destin manqué et à la profonde modification de son rapport au monde depuis ses aventures nantaises. Des figures de *Lola,* Jacques Demy s'est également souvenu de Madame Desnoyers pour donner vie à Madame Emery. L'extraordinaire variété des canevas musicaux composés pour illustrer ses conversations avec son entourage et la complexité musicale et textuelle de son thème-personnage expriment autant de facettes de la personnalité de cette femme, mère, amoureuse, tantôt impitoyable et calculatrice, tantôt secourable et tendre. Tante Élise et Madeleine, souvent éclipsées dans les discours analytiques sur *Les Parapluies* au profit des personnages principaux, s'illustrent quant à elles par la tendresse et la sincérité de leurs rapports avec Guy. L'analyse des thèmes musicaux qu'elles partagent avec le jeune homme, notamment à travers le passage de relais du rôle maternel, d'Élise à Madeleine, occasionnant une ambiguïté entre le rapport filial et amoureux, permet surtout de mettre en avant leur rôle essentiel dans l'équilibre psychique de Guy. L'arc musical et narratif de Geneviève et Guy, enfin, englobe toute l'intrigue et domine la partition par la charge émotionnelle contenue dans les discours amoureux : celui des « promesses », débordant d'enthousiasme et de désirs joyeux, puis celui, implacable, de la séparation. Ce dernier thème a été, de loin, le plus difficile à analyser de tous tant son maillage musico-dramaturgique est complexe. Chaque subtilité des mouvements du cœur se

concrétise dans un canevas musical particulier dont les intervalles, les rapports harmoniques et le texte chanté expriment un aspect du sentiment amoureux. Les réplications successives de ces différents canevas, souvent superposés les uns aux autres, s'associent à l'évolution permanente de l'orchestration qui souligne tour à tour la douleur de la séparation, l'insoutenable attente, l'érosion de l'espoir et la survivance, malgré tout, de l'amour que se portent Geneviève et Guy.

L'analyse musicale change inévitablement le regard que nous portons sur *Les Parapluies de Cherbourg* ; si chaque paramètre du langage filmique – décors, mise en scène, costumes, montage – doit être observé dans le détail pour saisir le propos dramaturgique énoncé par Jacques Demy, le rôle de la musique n'était jusqu'à présent pas reconnu à sa juste valeur. Au début de notre travail, le sujet choisi était quasi-neuf : nous avons tenté de faire la proposition scientifique la plus exhaustive possible, tout en reconnaissant qu'il reste encore de nombreux aspects à étudier dans *Les Parapluies* et dans le reste des films de Jacques Demy et Michel Legrand. Rien n'est gravé dans le marbre et surtout pas cette thèse, qui ouvre un grand nombre de perspectives d'approfondissements de l'étude de leur langage musico-filmique. Le traitement de la langue française, l'étude des liens précis entretenus avec les compositeurs et compositrices de musique savante européenne, de jazz et de musiques dites « populaires », les références esthétiques et musicales au cinéma de Jacques Demy chez les cinéastes postérieurs et le traitement du genre chez les personnages imaginés par le réalisateur sont autant d'exemples de pistes qui méritent d'être explorées plus avant. Jacques Demy affirmait lui-même : « Mon idée est de faire cinquante films qui seront tous liés les uns aux autres, dont les sens s'éclaireront mutuellement à travers des personnages communs ». Si son projet n'a pas abouti comme il l'imaginait – de nombreux retours de personnages ne purent pas être réalisés après *Les Parapluies,* pour diverses raisons –, il est possible d'établir de nombreuses filiations dramaturgiques et musicales entre les films du tandem. Nous avons évoqué ces questions et entamé un travail similaire à celui de cette thèse à travers un mémoire et différents articles[165] consacrés aux *Demoiselles de Rochefort* et à *Peau d'âne*, en attendant d'approfondir et de rassembler les travaux effectués en un ou plusieurs ouvrages destinés à la communauté scientifique. Nous souhaitons également médiatiser nos écrits et montages vidéo auprès d'un public non-musicien ou musicologue, notamment auprès de la communauté cinéphile amatrice du cinéma de Jacques Demy que nous savons très nombreuse.

Fermez vos parapluies, la pluie de notes s'est arrêtée (mais jusqu'à quand ?) !

[165] Cf. Bibliographie en fin de document.

Table des photogrammes

Photogramme 1, issu de Lola (1961) - Roland dans sa chambre - env. 00 : 02 : 10 _____ *17*
*Photogramme 2, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) - Roland au garage d'Aubin - env. 00 : 03 : 50*_____ *17*
Photogramme 3, issu de Lola (1961) - Roland buvant son café à la hâte - env. 00 : 03 : 25 _____ *18*
*Photogramme 4, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) - Roland prenant le thé chez Madame Emery - env. 00 : 25 : 05*_____ *18*
Photogramme 5, issu de Lola (1961) - Madame Desnoyers, chez le libraire, remercie Roland pour sa proposition - env. 00 : 15 : 40 _____ *19*
Photogramme 6, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) - Madame Emery, chez Dubourg, accepte une aide financière inespérée - env. 00 : 22 : 00 _____ *19*
*Photogramme 7, issu de Lola (1961) – La rencontre entre Roland, Madame Desnoyers et sa fille Cécile – env. 00 : 15 : 50*_____ *20*
Photogramme 8, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) –Madame Emery et Geneviève, Roland Cassard et Dubourg – env. 00 : 22 : 30 _____ *20*
Assemblage de photogrammes 9, issus des Parapluies de Cherbourg (1964) - Geneviève et Guy après la soirée au dancing – env. 00 : 11 : 50 _____ *34*
Assemblage de photogrammes 10, issus des Parapluies de Cherbourg (1964) - Geneviève et Roland sur le quai - env. 01 : 01 : 40 _____ *34*
Photogramme 11, issu de Lola (1961) - Michel revenant à Nantes à bord de sa décapotable - env. 00 : 01 : 50 *35*
Photogramme 12, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) - Roland venant faire réviser sa Mercedes au garage - env. 00 : 03 : 00 _____ *35*
Photogramme 13, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – Geneviève devant le garage – env. 00 : 26 : 10 _ *39*
Photogramme 14, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) - Geneviève au volant de la Mercedes de Roland - env. 01 : 22 : 40 _____ *39*
Photogramme 15, issu des Parapluies de Cherbourg - env. 00 : 17 : 45 _____ *55*
Photogramme 16, issu des Parapluies de Cherbourg - env. 00 : 17 : 46 _____ *55*
*Photogramme 17, issu des Parapluies de Cherbourg – Mère et fille à l'appartement - env. 00 : 18 : 10*_____ *55*
Photogramme 18, issu des Parapluies de Cherbourg – Mère et fille chez Dubourg, le joaillier – env. 00 : 20 : 3755
Photogramme 19, issu des Parapluies de Cherbourg – env 00 : 25 : 40 _____ *61*
*Photogramme 20, issu des Parapluies de Cherbourg – env. 00 : 26 : 00*_____ *61*
Photogramme 21, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), Geneviève essayant une robe de grossesse _____ *79*
Photogramme 22, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) : figure masculine en arrière-plan, à env. 00 : 57 : 30 _____ *85*
Photogramme 23, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), figure masculine en arrière-plan, à env. 00 : 57 : 32 _____ *85*
Photogramme 24, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), à env. 00 : 05 : 25 _____ *85*
Photogramme 25, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), à env. 00 : 55 : 02 _____ *85*
*Photogramme 26, issu des Demoiselles de Rochefort (1967), Maxence chante son idéal féminin tandis que derrière lui sont suspendus le manteau et le béret de Delphine qu'il ne connaît pas, env. 00 : 16 : 10*_____ *86*
Photogramme 27, issu des Demoiselles de Rochefort (1967), Delphine et Maxence se sont manqués de peu, env. 01 : 49 : 55 _____ *86*
*Photogramme 28, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 17 : 10*_____ *106*
*Photogramme 29, issu des Parapluies de Cherbourg (1964)*_____ *106*
Photogramme 30, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) - env. 00 : 46 : 35 _____ *106*
*Photogramme 31, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), env. 01 : 02 : 22*_____ *108*
*Photogramme 32, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), env. 01 : 02 : 24*_____ *108*
*Photogramme 33, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 01 : 02 : 25*_____ *109*
*Photogramme 34, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 01 : 02 : 26*_____ *109*
*Photogramme 35, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 01 : 01 : 15*_____ *110*
*Photogramme 36, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 01 : 02 : 32*_____ *110*
Photogramme 37, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), la robe de chambre assortie au papier peint du salon de l'appartement – env. 00 : 34 : 30 _____ *111*
Photogramme 38, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), la robe-chemise coordonnée au papier peint de l'arrière-boutique – env. 01 : 02 : 10 _____ *111*
*Photogramme 39, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 01 : 02 : 32*_____ *113*

Photogramme 40, issu des Dames du Bois de Boulogne (1945), Agnès écrivant à Jean _____ *114*
Photogramme 41, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), Geneviève écrivant à Roland – env. 00 : 53 : 40 _ *114*
Photogramme 42, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), Le vestiaire du garage en 1957 (1) - env. 00 : 03 : 30 _____ *125*
Photogramme 43, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), Le vestiaire du garage en 1957(1) - env. 00 : 03 : 50 _____ *125*
Photogramme 44, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), Le vestiaire du garage en 1959 (1) - env. 00 : 03 : 50 _____ *126*
Photogramme 45, issu des Parapluies de Cherbourg (1964), Le vestiaire du garage en 1959 (1) - env. 01 : 10 : 05 _____ *126*
Photogramme 46 _____ *173*
Photogramme 47, issu de l'ouvrage Le cinéma enchanté de Jacques Demy, Camille Taboulay, 1996 _____ *173*
Photogramme 48 : jaquette du vinyle de la bande originale des Parapluies de Cherbourg (CD audio, Michel Legrand, Jacques Demy, Philips, 1964 _____ *174*
Photogramme 49, issu des Demoiselles de Rochefort (1967) - env. 01 : 22 : 25 _____ *174*
Photogramme 50 : la séparation imminente à la gare - env. 00 : 38 : 25 _____ *189*
Photogramme 51 : les retrouvailles imminentes à la station-service - env. 01 : 23 : 15 _____ *189*
Photogramme 52, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 00 : 45 _____ *195*
Photogramme 53, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 01 : 50 _____ *196*
Photogramme 54, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) et synchronisé à la quatrième mesure du second cycle du refrain du thème de la séparation dans le générique d'ouverture – env. 00 : 00 : 50 _____ *196*
Photogramme 55, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) et synchronisé à la quatrième mesure du second cycle du refrain du thème de la séparation dans le générique d'ouverture – env. 00 : 01 : 30 _____ *196*
Photogramme 56, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 00 : 10 _____ *197*
Photogramme 57, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 02 : 00 _____ *197*
Photogramme 58, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 00 : 33 _____ *198*
Photogramme 59, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 01 : 20 _____ *198*
Photogramme 60, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 00 : 01 : 00 _____ *198*
Photogramme 61, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) : Geneviève derrière la porte vitrée du magasin de parapluies – env. 01 : 00 : 10 _____ *206*
Photogramme 62, issu des Parapluies de Cherbourg (1964) : Geneviève derrière la porte vitrée du garage de Guy – env. 01 : 25 : 35 _____ *206*
Photogramme 63 - env. 01 : 26 : 10 _____ *206*
Photogramme 64 – env. 01 : 26 : 12 _____ *206*

Table des exemples musicaux

Exemple musical 1 : phrases A1 et A2 du thème de Roland Cassard _____ *22*
Exemple musical 2 : phrase B du thème de Roland Cassard _____ *22*
Exemple musical 3 : phrase At du thème de Roland Cassard _____ *23*
Exemple musical 4 : occurrence n° 1 du thème de Roland Cassard, « Chez Dubourg » (1e partie) – env. 00 : 18 : 48 à env. 00 : 19 : 55 _____ *25*
Exemple musical 5 : occurrence n° 2 du thème de Roland Cassard, « Chez Dubourg » (2e partie) – env. 00 : 21 : 22 à env. 00 : 22 : 46 _____ *26*
*Exemple musical 6 : occurrence n° 2 du thème de Roland Cassard, « Le dîner des rois » (1ere partie) - env. 00 : 48 : 56*_____ *27*
*Exemple musical 7 : occurrence n° 2 du thème de Roland Cassard, « Le dîner des rois » (2e partie)*_____ *28*
*Exemple musical 8 : occurrence n°4 du thème de Roland Cassard, « Cassard et Geneviève sur le quai » - env. 01 : 01 : 26*_____ *28*
Exemple musical 9 : transcription du début de la première occurrence du canevas « a » _____ *47*
Exemple musical 10 : transcription du début de la première occurrence du canevas "b" _____ *47*
*Exemple musical 11 : transcription du début de la première occurrence du canevas "c"*_____ *47*
Exemple musical 12 : transcription du début de la première occurrence du canevas "d" _____ *51*
Exemple musical 13 : transcription du début de la première occurrence du canevas "e" _____ *51*
*Exemple musical 14 : transcription du début de la première occurrence du canevas "f"*_____ *52*
Exemple musical 15 : transcription du début due la première occurrence du canevas "g" _____ *52*
Exemple musical 16 _____ *55*
Exemple musical 17 : transcription du début de la première occurrence du canevas "h1" _____ *57*
Exemple musical 18 : transcription du début de la seconde occurrence du canevas "h1" _____ *58*
*Exemple musical 19 : transcription du début de la première occurrence du canevas "k"*_____ *62*
Exemple musical 20 : transcription du début d'une occurrence du thème de Madame Emery _____ *62*
*Exemple musical 21 : confrontation de la résolution cadentielle habituelle du refrain du thème de la séparation, à la résolution opérée à env. 00 : 32 : 27*_____ *63*
Exemple musical 22 : transcription du début de la première occurrence du canevas "l" _____ *67*
Exemple musical 23 : transcription du motif de la clarinette et du vibraphone accompagnant le canevas "l" __ *67*
*Exemple musical 24 : transcription du début de la première occurrence du canevas "m"*_____ *69*
*Exemple musical 25 : transcription de la première occurrence du canevas "L(1)", à env. 00 : 41 : 10*_____ *71*
*Exemple musical 26 : transcription/réduction d'un extrait du canevas " l'' " faisant apparaître des marches et un mouvement contraire entre mélodie et basse*_____ *74*
Exemple musical 27 : transcription d'un extrait du canevas " l'' " faisant apparaître des marches et un mouvement parallèle entre mélodie et basse _____ *74*
Exemple musical 28 : transcription du début de la première occurrence du canevas "n" _____ *76*
Exemple musical 29 : transcription du début de la première occurrence du canevas "o" _____ *80*
*Exemple musical 30 : transcription d'une occurrence du thème de la séparation, durant la cinquième scène du magasin de parapluies*_____ *81*
Exemple musical 31 : transcription du début de la première occurrence du canevas "p" _____ *81*
Exemple musical 32 : transcription de la seconde occurrence du thème de la séparation dans la cinquième scène du magasin de parapluies _____ *82*
Exemple musical 33 : illustration de marches harmoniques dans le canevas « o », à env. 00 : 56 : 25 _____ *83*
Exemple musical 34 : transcription/réduction des deux premières mesures du canevas « p » _____ *84*
Exemple musical 35 : transcription de la partie A du thème de Madame Emery – env. 00 : 19 : 55 à env. 00 : 21 : 21 _____ *93*
*Exemple musical 36 : transcription/réduction de la mesure 5 de la partie A du thème de Madame Emery – env. 00 : 20 : 04 et env. 00 : 20 : 28*_____ *94*
Exemple musical 37 : transcription/réduction de l'introduction instrumentale de la scène du dîner – env. 00 : 44 : 33 _____ *95*
Exemple musical 38 : transcription de la partie B du thème de Madame Emery – env. 00 : 20 : 40 _____ *99*
Exemple musical 39 : transcription d'une suite de répliques des personnages de Dubourg, Geneviève et Madame Emery dans la scène chez Dubourg – env. 00 : 20 : 43 _____ *103*
*Exemple musical 40 : transcription d'une variation du thème de Madame Emery lors des scènes du magasin de parapluies puis de la boutique de mariage - env. 01 : 02 : 22*_____ *108*

Exemple musical 41 : transcription d'une variation du thème de Madame Emery lors des scènes du magasin de parapluies puis de la boutique de mariage (2) – env. 01 : 02 : 25 109
Exemple musical 42 : superposition de deux versions d'une phrase du thème de Madame Emery 109
Exemple musical 43 : transcription/réduction de la fin de la scène du mariage dans Les Parapluies de Cherbourg (1964) – env. 01 : 03 : 17, superposée à la transcription/réduction de la Chanson du Prince dans Peau d'âne (1970) – env. 00 : 50 : 20 116
Exemple musical 44 : introduction instrumentale de la scène du garage (1) 123
Exemple musical 45 : imitations et marches harmoniques dans le thème du garage 124
Exemple musical 46 : transcription d'un élément parlé-chanté dans la scène du garage (2) 126
Exemple musical 47 : spécificité du pattern rythmique de la partie B du thème du garage 127
Exemple musical 48 : transcription de la phrase B1, avec réduction de l'accompagnement orchestral – thème du garage (1 et 2) 128
Exemple musical 49 : transcription du motif B2 du thème du garage (1) 130
Exemple musical 50 : transcription et analyse paradigmatique de la phrase b – thème du garage (1) 130
Exemple musical 51 : premières occurrences des parties a1 et a2 du thème d'Élise (env. 00 :06 :45) 133
Exemple musical 52 136
Exemple musical 53 : thème d'Élise - partie B, première occurrence 139
Exemple musical 54 : deux formes du motif de la résilience (env. 01 : 16 : 00 pour la ligne 1, env. 01 : 17 : 23 pour la ligne 2 151
Exemple musical 55 : transcription thème du mariage de Madeleine et Guy, au format lead sheet 155
Exemple musical 56 : transcription de la partie A du thème des promesses 160
Exemple musical 57 : transcription de la partie B du thème des promesses 163
Exemple musical 58 : transcription de la transition en milieu de partie A du thème des promesses (première occurrence- env. 00 : 05 : 00) 166
Exemple musical 59 : transcription d'un extrait thème des promesses (partie B, première occurrence – env. 00 : 05 : 45) 166
Exemple musical 60 : transcription d'un extrait du thème des promesses (partie A, première occurrence – env. 00 : 06 : 10) 167
Exemple musical 61 : transcription d'un extrait du thème des promesses (partie B, seconde occurrence – env. 00 : 09 : 05) 167
Exemple musical 62 : transcription d'un extrait du thème des promesses (partie B, troisième occurrence – env. 00 : 12 : 00) 168
Exemple musical 63 : transcription d'un extrait du thème des promesses (Partie A, quatrième occurrence - env. 00 : 52 : 30) 169
Exemple musical 64 : transcription du verse du thème de la séparation – env. 00 : 26 : 10 179
Exemple musical 65 : synthèse des trois éléments mélodiques de la partie B du verse 180
Exemple musical 66 : transcription/réduction de la première occurrence harmonisée du générique d'ouverture- env. 00 : 00 : 42 191
Exemple musical 67 : transcription de la première occurrence harmonisée du générique – env. 00 : 00 : 03 195
Exemple musical 68 : transcription du troisième cycle du refrain du thème de la séparation dans le générique d'ouverture – env. 00 : 01 : 20) 197
Exemple musical 69, transcription d'un allongement de la carure dans le refrain du thème de la séparation - env. 01 : 01 : 05 202
Exemple musical 70 : transcription d'une modulation inattendue lors de la conclusion cadentielle du refrain du thème de la séparation - env. 01 : 12 : 12 203
Exemple musical 71 : transcription d'un élément thématique dérivé du thème de la séparation – env. 01 : 12 : 18 203
Exemple musical 72 : transcription d'un élément thématique dérivé du thème de la séparation (2) - env. 01 : 12 : 54 204
Exemple musical 73 - env. 01 : 13 : 29 204

Table des tableaux

Tableau 1 : Tableau d'introduction ____ *13*
Tableau 2 : analyse harmonique du thème de Roland Cassard ____ *23*
Tableau 3 : structure de la première occurrence du thème de Roland Cassard, « Chez Dubourg » (env. 00 : 18 : 40 à env. 00 : 22 : 47) ____ *24*
Tableau 4 : structure de la seconde occurrence du thème de Roland Cassard, « Au dîner des rois » (env. 00 : 48 : 56) ____ *24*
Tableau 5 : structure de la seconde occurrence du thème de Roland Cassard, « Sur le quai avec Geneviève » (env. 01 : 01 : 26) ____ *24*
Tableau 6 : tableau paradigmatique des paroles, synthèse de l'ensemble des occurrences du thème de Roland Cassard ____ *31*
Tableau 7 : Confrontation d'une scène de Lola (1961) à une scène des Parapluies de Cherbourg (1964) ____ *37*
Tableau 8 : synthèse des éléments musicaux (thèmes et canevas) entendus lors des conversations de Madame Emery ____ *44*
Tableau 9 : transcription de la séquence n°2 - dans le magasin de parapluies ____ *45*
Tableau 10 : transcription des séquences n^{os} 6 et 7 - dans le magasin de parapluies (2) ____ *48*
Tableau 11 : analyse harmonique du canevas « c » ____ *50*
Tableau 12 : séquence n°8 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (2) ____ *53*
Tableau 13 : transcription de la séquence n°10 - dans le magasin de parapluies (2) ____ *58*
Tableau 14 : transcription de la séquence n°13 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (2) ____ *63*
Tableau 15 : séquence n°16 - dans le magasin de parapluies (3) ____ *69*
Tableau 16 : séquence n°17 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (3) ____ *76*
Tableau 17 : séquence n°18 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (4) ____ *78*
Tableau 18 : séquence n°19 - dans le magasin de parapluies (5) ____ *82*
Tableau 19 : analyse paradigmatique des paroles du thème de Madame Emery ____ *92*
Tableau 20 : illustration d'une variation harmonique dans la troisième occurrence du thème de Madame Emery - env. 01 : 02 : 15 ____ *94*
Tableau 21 : illustration d'un changement de grille harmonique dans la troisième occurrence du thème de Madame Emery (Le dîner des rois) - env. 00 : 44 : 50 ____ *99*
Tableau 22 : illustration d'un changement de grille harmonique dans la troisième occurrence du thème de Madame Emery (Le dîner des rois) (2) – env. 00 : 46 : 15 ____ *100*
Tableau 23 : découpage structurel du thème du garage (1) – env. 00 : 02 : 10 ____ *121*
Tableau 24 : découpage structurel du thème du garage (2) – env. 01 : 08 : 46 ____ *121*
Tableau 25 : première occurrence du thème d'Élise et Guy (env. 00 : 06 : 45) ____ *132*
Tableau 26 : deuxième occurrence du thème d'Élise et Guy (env. 00 : 31 : 00) ____ *132*
Tableau 27 : deuxième occurrence du thème d'Élise et Guy (env. 00 : 31 : 00) ____ *132*
Tableau 28 : quatrième occurrence du thème d'Élise et Guy (env. 01 : 04 : 35) ____ *133*
Tableau 29 : analyse paradigmatique textuelle de la partie A du thème d'Élise ____ *135*
Tableau 30 : illustration d'une modulation inattendue au sein de la partie A du thème d'Élise et Guy (1) (env. 01 : 05 :53) ____ *137*
Tableau 31 : illustration d'une modulation inattendue au sein de la partie A du thème d'Élise et Guy (2) (env. 01 : 06 : 20) ____ *138*
Tableau 32 : analyse paradigmatique textuelle de la partie B du thème d'Élise ____ *141*
Tableau 33 : analyse paradigmatique textuelle du thème amical de Madeleine et Guy ____ *144*
Tableau 34 : structure du thème du mariage de Madeleine et Guy ____ *155*
Tableau 35 : récapitulatif des occurrences du thème des promesses ____ *157*
Tableau 36 : analyse paradigmatique des paroles du thème des promesses ____ *159*
Tableau 37 : analyse de l'orchestration et du parcours harmonique des différentes occurrences du thème des promesses ____ *169*
Tableau 38 : récapitulatif des occurrences du thème de la séparation (1) ____ *177*
Tableau 39 : récapitulatif des occurrences du thème de la séparation (2) ____ *177*
Tableau 40 : superposition paradigmatique des paroles du thème des promesses ____ *193*
Tableau 41 ____ *208*

Table des tableaux paradigmatiques

Tableau paradigmatique sur partition 1 : le thème de Madame Emery - partie A (1) *96*
Tableau paradigmatique sur partition 2 : le thème de Madame Emery - partie A (2) *97*
Tableau paradigmatique sur partition 3 : le thème du Madame Emery – partie A (3) *98*
Tableau paradigmatique sur partition 4 : le thème de Madame Emery – partie B (1) *101*
Tableau paradigmatique sur partition 5 : le thème de Madame Emery – partie B (2) *102*
Tableau paradigmatique sur partition 6 : le motif b1 – scène du garage (2) *129*
Tableau paradigmatique sur partition 7 : le thème de Guy et Tante Élise *134*
Tableau paradigmatique sur partition 8 : le thème amical de Madeleine et Guy - 1ere partie *145*
Tableau paradigmatique sur partition 9 : le thème amical de Madeleine et Guy - 2e partie *146*
Tableau paradigmatique sur partition 10 : confrontation du paradigme du thème des promesses au discours de Guy à env. 01 : 18 : 50 ..... *149*
Tableau paradigmatique sur partition 11 : le motif de la résilience *153*
Tableau paradigmatique sur partition 12 : thème des promesses, partie A (1) *161*
Tableau paradigmatique sur partition 13 : thème des promesses, partie A (2) *162*
Tableau paradigmatique sur partition 14 : thème des promesses, partie B *164*
Tableau paradigmatique sur partition 15 : thème de la séparation, verse, partie A *181*
Tableau paradigmatique sur partition 16 : thème de la séparation, verse, partie B – partie 1 ..... *184*
Tableau paradigmatique sur partition 17 : thème de la séparation, verse, partie B – partie 2 ..... *185*
Tableau paradigmatique sur partition 18 : thème de la séparation, verse, partie B – partie 3 ..... *186*

Table des montages vidéo

Montage vidéo 1 : Chez le Libraire, Lola (1961), puis Chez Dubourg (scène entière), Les Parapluies de Cherbourg (1964)..... 19
Montage vidéo 2 : L'ensemble des occurrences du thème de Roland Cassard dans Lola (1961)..... 21
Montage vidéo 3 : L'ensemble des occurrences du thème de Roland Cassard dans Les parapluies de Cherbourg (1964)..... 24
Montage vidéo 4 : Chez Valentin, le coiffeur, Lola (1961), puis Devant le magasin avant la remise de l'argent, Les parapluies de Cherbourg (1964) 36
Montage vidéo 5 : séquence n°2 – dans le magasin de parapluies (1) 45
Montage vidéo 6 : séquences n° 6 et 7 - dans le magasin de parapluies (2)..... 46
Montage vidéo 7 : séquence n°8 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (1) 51
Montage vidéo 8 : séquence n°10 – dans le magasin de parapluies (3) 56
Montage vidéo 9 : séquence n°13 – dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (2) 61
Montage vidéo 10 : séquence n°16 – dans le magasin de parapluies (4) 66
Montage vidéo 11 : séquence n°17 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (3) 75
Montage vidéo 12 : séquence n°18 - dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (4) 78
Montage vidéo 13 : séquence n°19 - dans le magasin de parapluies (5)..... 80
Montage vidéo 14 : Le thème personnage de Madame Emery – Chez Dubourg, le joaillier..... 89
Montage vidéo 15 : Le thème personnage de Madame Emery – Dans l'appartement de Madame Emery et Geneviève (2) 89
Montage vidéo 16 : Le thème personnage de Madame Emery – le dîner..... 89
Montage vidéo 17 : Le thème personnage de Madame Emery – Dans le magasin de parapluies (6) puis Le mariage..... 90
Montage vidéo 18 : la séquence du mariage des Dames du Bois de Boulogne (1945) puis une superposition de celle-ci avec le mariage des Parapluies de Cherbourg (1964)..... 115
Montage vidéo 19 : la séquence du mariage de La Sirène du Mississipi (1969) superposée au mariage des Parapluies de Cherbourg (1964), puis la confrontation d'une réplique de Fahrenheit 451 (1966) à une réplique des Parapluies de Cherbourg 115
Montage vidéo 20 : le départ en Mercedes des mariés des Parapluies de Cherbourg (1964), confronté à la fin de la Chanson du Prince dans Peau d'âne (1970) 116
Montage vidéo 21 : thème du garage – structure 122
Montage vidéo 22 : pastiche musical (« Marins, amis, amants ou maris », Les Demoiselles de Rochefort, 1967) 125
Montage vidéo 23 : thème d'Élise et Guy – structure 132
Montage vidéo 24 : thème de Madeleine et Guy – structure 143
Montage vidéo 25 : une dérivation du thème des promesses 148
Montage vidéo 26 : le motif de la résilience 151
Montage vidéo 27 : thème du mariage de Madeleine et Guy 155
Montage vidéo 28 : le thème des promesses..... 158
Montage vidéo 29 : Le thème de la séparation (verse), première partie : le départ..... 178
Montage vidéo 30 : Le thème de la séparation (verse), deuxième partie : l'absence 178
Montage vidéo 31 : Le thème de la séparation (verse), troisième partie : le retour..... 178
Montage vidéo 32 : Le thème de la séparation (refrain), première partie : le départ 191
Montage vidéo 33 : Le thème de la séparation (refrain), deuxième partie : l'absence..... 191
Montage vidéo 34 : Le thème de la séparation (refrain), troisième partie : le retour..... 191

Bibliographie

Theodor ADORNO et Hanns EISLER, *Musique de cinéma* [1ere éd : 1947], Paris, L'Arche, 1972.

Kofi AGAWU, *Music as Discourse / Semiotic Adventures in Romantic Music,* Oxford, New York, Oxford University Press, 2009, vi-336 p.

Rick ALTMAN, *La Comédie musicale hollywoodienne,* Paris, Armand Colin, 1992 (1e éd. : 1987).

Yvonne BABY, entretien avec Jacques Demy, Le Monde, 4 Mars 1961.

Jean-Pierre BARTOLI, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*, Paris, Minerve, 2001, 222 p.

Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Les parapluies de Cherbourg,* Nathan, Coll. Synopsis n°27, Paris, 1997.

Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Jacques Demy et les racines du rève,* Atalante, Coll. Cinéastes, Nantes, 2014.

Pierre BOURDIEU, « Les stratégies matrimoniales dans le système de reproduction », *Annales*, 27-4-5, 1972, pp. 1015-1027.

Pierre BOURDIEU, « La domination masculine », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* n°84, septembre 1990, p.2-31.

Bertolt BRECHT, *Mère Courage et ses enfants,* L'Arche, Montreuil, 1983.

Iris BREY, « Jacques Demy repense la famille, de l'absence de père à la multiplicité du féminin », L'Avant-Scène Cinéma, n°602, avril 2013.

Michel CAEN, et Alain LE BRIS, « Entretien avec Jacques Demy », Les Cahiers du cinéma, mai 1964.

Léa CHEVALIER, *Bernard Evein décorateur peintre : Modernité esthétique du décor de cinéma en France*, thèse de doctorat en cours de préparation à Normandie Université, en cotutelle avec l'Université de Lausanne UNI, sous la direction de Valérie VIGNAUX.

Sheri CHINEN BIESEN, "Re-Imagining the Jazz Age: Nightclubs, Speakeasies and Shady Crime in Jazz Film Noir Musical Performances", dans *Looking Back at the Jazz Age, New Essays on the Litterature and Legacy of an iconic decade*, Nancy Von Rosk, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2016. p.159-178.

Michel CHION, *L'audio vision. Son et image au cinéma*, Armand Colin, 2021.

Marie COLMANT et Olivier PERE, *Jacques Demy*, Paris, La Martinière, 2010.

Raewyn CONNELL, *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Ed. Amsterdam établie par Arthur VUATTOUX et Hagège MEOÏN), 2014.

Laurent CUGNY, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, 576 p.

Ann. E. DUGGAN, *Enchantements désenchantés,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 200 p.

Alexandre FACHE, *Catherine Deneuve, une biographie*, Presses de la Cité, Paris, novembre 2004.

Marine GRAL DALBY, *Les mutations de la comédie musicale : à la croisée des genres*, *Gene Kelly et Stanley Donen*, Chantons sous la pluie (1952), *Jacques Demy*, Les Parapluies de Cherbourg (1964), *Alain Resnais*, Pas sur la bouche (2003). Mémoire de Master 1 en Arts du Spectacle présenté sous la direction de M. Didier COUREAU à l'Université Stendhal Grenoble 3, 2011.

Patrice GUILLAMAUD, *Les Parapluies de Cherbourg – Jacques Demy*, Éd. Céfal, Coll. « Analyse de film », Liège, 2014.

Diane HENNETON, « Jacques Demy's Musical Comedies. An Homage to the American Show Musical », *French Forum*, vol. XXXVII, n° 3, Automne 2012, p. 221-239.

Rodney HILL, « The New Wave meets the tradition of quality : Jacques Demy "The Umbrellas Of Cherbourg" », Cinema Journal, Vol. 48, n°1, automne 2008, p. 27-50.

Bruno JOUBREL, « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », *Musurgia volume IX, Musiques populaires modernes,* Paris, Eska, 2002, p. 59-70.

Laurent JULLIER, *Abécédaire des Parapluies de Cherbourg. Jacques Demy (1964)*, Vrin, Paris, 2023.

Michel LEGRAND, avec la collaboration de Stéphane LEROUGE, *Rien n'est grave dans les aigus*, Paris, le Cherche-Midi, 2013.

Michel LEGRAND, avec la collaboration de Stéphane LEROUGE, *J'ai le regret de vous dire oui*, Paris, Fayard, 2018.

Gwenaëlle LE GRAS, « Analyse filmique et *gender studie*s : vers une autre approche des *Parapluies de* Cherbourg (Demy, 1964) », *L'analyse des films en question, espaces, gestes, perspectives,* Jacqueline NACACHE (dir.), Paris, Coll. « Champs Visuels », l'Harmattan, mai 2006, pp. 203-221.

Valentine LORENZ, *Les Parapluies de Cherbourg, le rêve d'un opéra cinématographique populaire*, Mémoire de Maîtrise de Musique, Option Musicologie, présenté sous la direction de Catherine RUDENT, Juin 2005.

Michel MARIE, *La nouvelle vague, Une école artistique*, Paris, Armand Colin, 2009, 126 p.

Susan MCCLARY, *Ouverture féministe : Musique, genre, sexualité*, Paris, Philharmonie de Paris, 2015 [1ère éd. 1991], 380 p.

Nicole-Claude MATHIEU, *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Indigo et Côté-Femmes, 1991.

Hagège MEOIN et Arthur VUAUTOUX, « Les masculinités : critique de l'hégémonie, recherche et horizons politiques », Contretemps, 25/10/2023. URL : https://www.contretemps.eu/les-masculinites-critique-de-lhegemonie-recherche-et-horizons-politiques/ [consulté le 05/12/2022]

Gilles MOUËLLIC, « Le jazz au rendez-vous du cinéma : des Hot Clubs à la Nouvelle Vague », *Revue française d'études américaines*, vol. -, no. 5, 2001, pp. 97-110.

Thomas OWENS, "Forms" dans le *Grove Music Online.* URL : https://www-oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000154400#omo-9781561592630-e-2000154400-div3-2000154403 [consulté le 30 mai 2023].

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).* Master 2 mention « cinéma et audiovisuel » parcours « Histoire et esthétique du cinéma », présenté sous la direction d'Anthony FIANT, septembre 2019.

Phil POWRIE & Marie CADALANU, *The French Film Musical,* Bloomsbury Academic USA, 2020, 312 p.

Ondine RAZAFIMBELO, *Le Rôle de la musique dans* Peau d'âne *de Jacques Demy. Étude du dialogue entre thématiques musicales et dramaturgiques,* mémoire de master en Musicologie sous la dir. De Philippe Cathé, Sorbonne Université, 2018.

Ondine RAZAFIMBELO, « Le rôle de la musique dans Peau d'âne de Jacques Demy. L'apport de l'analyse paradigmatique du thème de la "recherche de l'amour" à la compréhension de la relecture filmée du conte » (Musurgia, XXXVI/3-4, 2020, p. 85-101) URL : https://www.cairn.info/revue-musurgia-2019-3-page-89.htm

Ondine RAZAFIMBELO, « Quand Musical et opérette se rencontrent chez Les Demoiselles de Rochefort (Jacques Demy, 1967) », actes du colloque « Le finale, il en faut toujours un dans une grande opérette... », à paraître en 2024.

Ondine RAZAFIMBELO, « Qui chante l'amour dans Peau d'Âne (Jacques Demy, 1970) ? », Féeries [En ligne], 18 | 2022. URL : https://journals.openedition.org/feeries/4436

Brigitte ROLLET, *Femmes et cinéma, sois belle et tais-toi!*, Paris, Coll. « Égale à égal », Belin, 2017, 79 p.

Claude ROMANO & Benoît URBAIN, supervisé par Nathalie DIDELET, *Les Parapluies de Cherbourg – partitions piano et texte intégral,* Universal Music Publishing MGB France et Warner Chappel Music France, 2010.

Jérôme ROSSI, « La chanson au cinéma, proposition d'une triple méthodologie », Corpus et typologies, Danièle PISTONE (éd.), Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2010, p. 69-91.

Jérôme ROSSI, *La musique de film en France. Courants, spécificités, évolutions.* Jérôme ROSSI (dir.), Lyon, Coll. « Symétrie Recherche », Symétrie, 2016, 470 p.

Jérôme ROSSI, *L'Analyse de la musique de film. Histoire, concepts et méthodes,* Symétrie, Lyon, 2021.

Jérôme ROSSI et Cécile CARAYOL, *Compositeurs et réalisateurs en duo,* Vincennes, Coll. Esthétiques hors cadre, Lyon, 2021.

Nicolas RUWET, « Méthodes d'analyse en musicologie », Revue belge de musicologie, 20 (1972), pp. 65-90 et pp. 100-134.

Gunther SCHULLER, « Third Stream Music », dans le Grove Music Online. URL: https://www-oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252527 [consulté le 22/05/2023].

Geneviève SELLIER, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, Éditions du CNRS, 2005.

Ernie SMITH, Josh FERKO, Howard RYE, Barry KERNFELD & Krin GABBARD, "Films", *The new Grove dictionary of jazz*, Barry Kernfeld, Londres, Macmillan Publishers, 2002 [1e éd. 1988].

Robynn J. STILWELL, « Le Demy-monde: the bewitched, bewixt and between French musical », dans *Popular Music in France from Chanson to techno. Culture, Identity and Society*, Ed. Ashgate, Royaume-Uni, 2003.

Camille TABOULAY, *Le Cinéma Enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996.

Philip TAGG, *Music's Meanings, A Modern Musicology for Non-Musos,* New York et Huddersfield, Mass Media Music Scholars Press, 2012.

PODCASTS ET VIDÉOS

Céline Sciamma à propos de « Les parapluies de Cherbourg » *de Jacques Demy*, sur la chaîne Youtube *LaCinetek.* URL : https://www.youtube.com/watch?v=bAmBWSfglg0.

Léa Chevalier - Bernard Evein. Étude esthétique de la pratique et des gestes d'un décorateur de cinéma. Conférence filmée à l'ENS Louis-Lumière le 12 mars 2021 dans le cadre des 2èmes Rencontres annuelles « Chercher/Créer organisées en partenariat entre la CST, l'Université d'Evry (centre Pierre Naville) et l'ENS Louis-Lumière. URL : https://www.youtube.com/watch?v=GaGmwlkQSW8 [consulté le 16/09/2023].

Les films de Jacques Demy – Catherine et Liliane spécial Cannes – Canal +. URL : https://www.youtube.com/watch?v=KGa8uOdsOzs [consulté le 16/09/2023].

Parlons Cinéma avec… Olivia Rosenthal - Les Parapluies de Cherbourg, (Jacques Demy), podcast de la Cinémathèque Française, 22 septembre 2016. URL : https://www.cinematheque.fr/podcast/1843.html [consulté le 16/09/2023].

Claude FAYARD, *Deux voix par tête*, film documentaire pour l'ORTF (1964). Extrait disponible sur l'URL : https://www.youtube.com/watch?v=VFiFW6gOrxE [consulté le 16/09/2023].

The Lick, montage vidéo réalisé par Alex HEITLINGER. URL : https://www.youtube.com/watch?v=krDxhnaKD7Q [consulté le 16/09/2023].

Chaîne Youtube de Marc MANDEL – série de vidéos « Les Parapluies de Cherbourg » analyse musicale (J.Demy/M.Legrand). URL : https://www.youtube.com/@marcmandelmusiques4344/videos, [consulté le 03/01/2024].

Mansplaining - Hommes cisgenres et enceints, un bon sujet mais de mauvais films, podcast animé par Thomas MESSIAS. URL : https://www.slate.fr/audio/mansplaining/hommes-cisgenres-et-enceints-un-bon-sujet-mais-de-mauvais-films [consulté le 16/09/2023].

FILMOGRAPHIE

Robert BRESSON (réalisateur), *Les Dames du bois de Boulogne* [long-métrage], Les Films Raoul Ploquin, France, 21 septembre 1945, 84 minutes.

Jacques DEMY (réalisateur), *La baie des anges* [long-métrage], Sud-Pacifique Films, France, 1er mars 1963, 90 minutes.

Jacques DEMY (réalisateur), *Lady Oscar* [long-métrage], Kitty Music Corporation, Shiseido, NTV, Tōhō, Ciné Tamaris, France, Japon, 3 mars 1979, 117 minutes.

Jacques DEMY (réalisateur), *La Luxure* [court-métrage], Gibé (Joseph Bercholz), Franco-London-Film (Paris) / Titanus (Rome), France, 1961, 14 minutes.

Jacques DEMY (réalisateur), *Les demoiselles de Rochefort* [long-métrage], Parc Films et Madeleine Films, France, Etats-Unis, 8 mars 1967, 120 minutes.

Jacques DEMY (réalisateur), *L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune,* Lira-Films, Roas-Produzioni, 20 septembre 1973, 94 minutes.

Jacques DEMY (réalisateur), *Les Parapluies de Cherbourg* [long-métrage], Rome-Paris Films, Euro-International films, France, Italie, 3 mars 1961, 90 minutes.

Jacques DEMY (réalisateur), *Lola* [long-métrage], Parc Films, Marianne Productions

Jacques DEMY (réalisateur), *Parking* [long-métrage], Garance films, FR3 Cinéma, France, 29 mai 1985, 95 minutes.

Jacques DEMY (réalisateur), *Peau d'âne* [long-métrage], Parc Films et Marianne Productions, France, 16 décembre 1970, 85 minutes.

Jacques DEMY (réalisateur), *Trois places pour le 26* [long-métrage], Renn Productions, France, 23 novembre 1988, 116 minutes.

François TRUFFAUT (réalisateur), *La sirène du Mississipi* [long-métrage], Les Films du Carosse, France, Italie, 18 juin 1969, 123 minutes.

François TRUFFAUT (réalisateur), *Fahrenheit 451* [long-métrage], Anglo Enterprise et Vineyard film, Royaume-Uni, 15 septembre 1966, 112 minutes.

Agnès VARDA (réalisatrice), *Jacquot de Nantes* [film documentaire]. Ciné Tamaris, France, 1991, 118 minutes.

Index des noms

A

Agawu, Kofi 12
Altman, Rick 108, 175

B

Baby, Yvonne 16
Basie, Count 120
Becker, Jacques 17, 118
Beethoven, Ludwig von 9
Belmondo, Jean-Paul 115
Benoliel, Bernard 36
Berkeley, Busby 7
Berthomé, Jean-Pierre ... 10, 11, 12, 33, 40, 41, 42, 46, 48, 64, 86, 87, 89, 109, 118, 120, 152, 157, 175, 210, 220
Bizet, Georges 124, 170, 171
Blaness, Georges 119
Bodard, Mag 7, 124
Boey, Jean-Louis 172, 209
Bogaert, Lucienne 113
Boulanger, Nadia 9
Bourdieu, Pierre 41
Bradbury, Ray 115
Brecht, Bertolt 40
Bresson, Robert 12, 18, 113, 114, 115
Brey, Iris 10

C

Cadalanu, Marie 10
Casarès, Maria 113
Castelnuovo, Nino 85
Cathé, Philippe 6
Chalais, François 209
Charpentier, Gustave 172
Chevalier, Léa 8, 111
Chinen Biesen, Sheri 37
Colombier, Michel 8
Connell, Raewyn 20
Cotret, Anne-Marie 7

D

Darrieux, Danielle 7
Davis, Miles 120
de Broca, Philippe 7
Debussy, Claude 172
Delannay, Lorène 63
Demy, Jacques 6, 8, 9, 10, 16, 17, 20, 35, 38, 40, 41, 42, 50, 63, 66, 75, 85, 87, 104, 107, 112, 114, 115, 118, 119, 120, 154, 172, 173, 174, 196, 198, 209, 211
Deneuve, Catherine 16, 65, 108, 115, 168, 198
Didelet, Nathalie 4
Dorham, Kenny 127

E

Évein, Bernard 7, 33, 111

F

Fache, Alexandre 65
Fauré, Gabriel 9, 82
Fayard, Claude 119
Ferko, Josh 37
Fiant, Anthony 10
Fitzgerald, Ella 175
Francis, Connie 208

G

Gabbard, Krin 37
Garrigou-Lagrange, Madeleine 210
Gimbel, Norman 175, 208
Godard, Jean-Luc 6, 119
Guillamaud, Patrice 10

H

Heitlinger, Alex 130
Hill, Rodney 7, 10, 171
Hitchcock, Alfred 37

J

Jones, Quincy 9, 120
Jullier, Laurent 10

K

Kelly, Gene 7
Kernfeld, Barry 37
Kovacs, Yves 8, 9, 171

L

Labourdette, Élina 113
Legrand, Christiane 54, 75, 119, 120, 174
Legrand, Michel . 6, 8, 9, 14, 16, 20, 49, 63, 66, 74, 75, 77, 89, 103, 109, 116, 118, 119, 120, 122, 125, 154, 170, 172, 188, 191, 194, 196, 200, 203, 207, 209, 210, 212
Legrand, Raymond 9
Lerouge, Stéphane 6, 9, 33, 89, 191
Licari, Danielle 119
Lorenz, Valentine 10
Lutz, Alex 105

M

Malle, Louis 37, 119
Mandel, Marc 11
Marchand, Corinne 174

MARIE, Michel 7
MATHIESON, Kenny 118
MEOÏN, Hagège 20
MESSIAS, Thomas 87
MICHEL, Marc 17
MINNELLI, Vincente 7
MISRAKI, Paul 7, 9
MOREAU, Jacqueline 7
MOUËLLIC, Gilles 119
MOUSKOURI, Nana 207
MOZART, Wolfgang Amadeus 20
MULLIGAN, Gerry 120

N

NAKACHE, Géraldine 105

O

OWENS, Thomas 175

P

PASCOET, Laura 10
PERRIN, Mimi 119
PISTONE, Danièle 13
POWRIE, Phil 10
PREMINGER, Otto 37

R

RABIER, Jean 7
RAVEL, Maurice 9
RAZAFIMBELO, Ondine 6, 9, 73, 119
REICHENBACH, François 9
RIVETTE, Jacques 7
ROMANO, Claude 4
ROSENTHAL, Olivia 36
ROSSI, Jérôme 7, 13
RUDENT, Catherine 10
RUWET, Nicolas 12
RYE, Howard 37

S

SADOUL, Georges 8, 119, 172, 209
SANCHES, Bruno 105
SCHUBERT, Franz 89
SCHULLER, Gunther 10, 89, 119
SCHUMANN, Robert 9
SICLIER, Jacques 171
SILVER, Horace 127
SMITH, Ernie 37
SOLAL, Martial 120
STERNBERG, Josef von 113
STILWELL, Robynn J. 10, 171

T

TABOULAY, Camille 10, 33, 34, 173, 174
TRUFFAUT, François 7, 12, 37, 115

U

URBAIN, Benoît 4
URBAIN, Jean-Baptiste 7

V

VADIM, Roger 65
VAN PARYS, Georges 7
VARDA, Agnès 6, 75, 172, 174
VENTURA, Ray 9
VERNEUIL, Henri 6
VERNON, Anne 63
VIGNAUX, Valérie 8
VUATTOUX, Arthur 20

W

WITMER, Robert 130

Table des matières

Remerciements 2

Avertissements 3

Avant-propos 5

Introduction 6

Chapitre 1 : Roland Cassard 16

I. De Lola aux Parapluies de Cherbourg 16
I.1. L'évolution du personnage de Roland Cassard 16
I.2. La reproduction de schémas narratifs et de mise en scène 18

II. Analyse mélodico-harmonique du thème de Roland Cassard 21
II.1. Roland, un personnage central des Parapluies 24
II.1.1. Le thème chanté de Roland Cassard 24
II.1.2. Analyse des paroles 29
II.1.3. La revanche de Roland 33
II.1.4. Geneviève, un antidote idéal à la blessure infligée par Lola 34

Chapitre 2 : Madame Emery 40

I. Les conversations quotidiennes de Madame Emery 42
I.1. Mère et fille avant le départ de Guy 45
I.2. Mère et fille face à l'absence 61

II. Le thème musical de Madame Emery 88
II.1. Analyse mélodique, harmonique et paradigmatique du thème de Madame Emery 93
II.1.1. Partie A 93
II.1.2. Partie B 98
II.1.3. Terminaisons diverses « T » 102
II.2. Analyse du discours de Madame Emery 105
II.3. Le mariage de Geneviève et Roland Cassard 107
II.3.1. Les costumes 110
II.3.2. L'« échange » des anneaux 112

Chapitre 3 : Guy 118

I. Un jeune mécanicien 118
I.1. Analyse musicale du thème-lieu du garage 120

II. Un fils et un ami **131**
II.1. Guy et Élise 131
II.2. Guy et Madeleine : thème amical, thèmes amoureux 143
II.2.1. Le thème amical 143
II.2.2. Le motif de la résilience 150
II.2.3. Le thème du mariage 154

CHAPITRE 4 : Guy et Geneviève 157

I. Le thème des promesses **157**
I.1. Analyse paradigmatique des paroles 158
I.2. Analyse mélodique, harmonique et paradigmatique sur partition 160
I.3. Analyse de l'arrangement et l'orchestration 165
I.4. *Les Parapluies*, le naturalisme et la condition des femmes 170

II. Le thème de la séparation **175**
II.1. Analyse du *verse* 178
II.2. Analyse du *refrain* 190

Conclusion 209

Table des photogrammes 213

Table des exemples musicaux 215

Table des tableaux 217

Table des tableaux paradigmatiques 218

Table des montages vidéo 219

Bibliographie 220

Index des noms 226

Le rôle de la musique de Michel Legrand dans *Les Parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964) - Etude du dialogue entre thématiques musicales et dramaturgiques

Résumé

Les Parapluies de Cherbourg (Jacques Demy, 1964) est l'un des rares films entièrement chantés, comme à l'opéra. Mis en musique par Michel Legrand – maniant les langages des musiques savantes comme ceux du jazz et des musiques improvisées – cet objet filmique singulier fait s'entrecroiser vingt-sept thèmes et canevas mélodico-harmoniques qui correspondent à des personnages, des groupes de personnages ou des situations. Cette thèse a pour objectif d'étudier pour la première fois l'intégralité de la partition des *Parapluies de Cherbourg* pour mieux en comprendre les enjeux dramaturgiques. L'autrice s'appuie notamment sur la méthode de l'analyse paradigmatique, théorisée par Nicolas Ruwet : à partir de la première énonciation d'un thème ou d'un motif – instrumental ou chanté –, elle superpose chronologiquement sur partition toutes les occurrences suivantes pour en observer les variations et en proposer une interprétation par rapport aux mouvements de la dramaturgie. Diverses méthodes d'analyse adaptées aux musiques savantes et au jazz sont également employées, sans oublier l'examen attentif du contenu textuel. Tout au long des quatre grands chapitres qui composent cette thèse et dont chacun est consacré à un personnage ou un couple/un groupe de personnages, l'autrice tente d'explorer de la façon la plus exhaustive possible la relation entre musique, texte et mise en scène.

Mots-clés : Michel Legrand ; Jacques Demy ; Analyse musicale ; Analyse paradigmatique ; Les Parapluies de Cherbourg ; Lola

Michel Legrand's music in Jacques Demy's *The Umbrellas of Cherbourg* (1964) - An analysis of the dialogue between music and dramaturgy

Summary

Les Parapluies de Cherbourg (Jacques Demy, 1964) is one of the few films to be entirely sung, as in an opera. Scored by Michel Legrand - using the languages of scholarly music as well as those of jazz and improvised music - this singular cinematic artifact interweaves twenty-seven themes and melodic-harmonic frameworks that are associated with characters, groups of characters or situations. The aim of this thesis is to study, for the first time, the entire score of *Les Parapluies de Cherbourg*, in order to fully understand its dramaturgical implications. The author relies in particular on the paradigmatic analysis method theorized by Nicolas Ruwet : starting with the first utterance of a theme or motif - instrumental or sung - she superimposes all subsequent occurrences chronologically on the score, observing variations and proposing an interpretation in relation to the dramaturgical events. Various methods of analysis adapted to both art music and jazz are also employed, not forgetting a careful examination of the textual content. Over the course of the four main chapters that complete this thesis, each of which is devoted to a character or a couple/group of characters, the author attempts to explore as exhaustively as possible the relationship between music, script and staging.

Keywords : Michel Legrand ; Jacques Demy ; Musical analysis ; Paradigmatic analysis ; The Umbrellas of Cherbourg ; Lola

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ
ÉCOLE DOCTORALE V
ED 433 – Concepts et Langages
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE
MUSIQUE ET MUSICOLOGIE