Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1988)

Heft: 1

Artikel: De Lola à Cécile : circularité et dédoublement dans un film de Jacques Demy

Autor: Pithon, Rémy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870853

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DE LOLA À CÉCILE
CIRCULARITÉ ET DÉDOUBLEMENT DANS UN FILM DE JACQUES DEMY

L'article porte sur un film de Jacques Demy, *Lola* (1961), qu'on classe généralement parmi les réalisations de la «nouvelle vague». L'analyse qui en est proposée tend à montrer qu'il s'agit d'une œuvre conçue comme un «musical» (au sens américain). Elle met en lumière la récurrence des structures circulaires, un dédoublement systématique des personnages, et de nombreux rapprochements avec le conte. Plus onirique que réaliste, *Lola* apparaît comme un film très concerté, et à cet égard très éloigné de la «nouvelle vague»; en un mot, comme un «inclassable».

Au semestre d'hiver 1985/86, l'enseignement d'analyse du langage filmique à l'Ecole de français moderne a été organisé en parallèle avec un cours de littérature et une lecture — Marguerite Duras —, sous le titre: *«Nouvelle vague» et nouvelle narration dans le cinéma francophone (1955-1980)*. Dans le cadre de ce travail interdisciplinaire, mené avec la collaboration très active de notre collègue Catherine Seylaz, à qui nous exprimons ici toute notre gratitude, nous avons montré, entre autres films, *Lola* de Jacques Demy. Les pages qui suivent trouvent leur origine dans l'analyse qui a été faite, à cette occasion, avec les étudiants.

* * *

Dans la grande effervescence de la «nouvelle vague» qui déferle sur le cinéma français vers 1959-1960, le premier long métrage de Jacques Demy n'a pas fait l'effet d'un événement culturel essentiel. Discret, le provincial Demy ne s'était pas créé une réputation par la critique de cinéma, comme l'avaient fait, avec une agressivité notoire, les ténors de la «nouvelle vague». Tourné

avec de petits moyens, à Nantes, ville natale de Demy, *Lola* rencontra à sa sortie, en mars 1961, un estimable succès, mais pas davantage. Dès lors, son auteur a continué une carrière étrange, qui a fait de lui un «inclassable» de la cinématographie française. A revoir actuellement *Lola*, on comprend mieux ce qui fait l'originalité de cette œuvre, comme nous allons tenter de le montrer[1].

Le film s'ouvre à l'iris sur une voiture blanche roulant le long de la mer, et continue sur une curieuse série de fondus-enchaînés montrant le conducteur de la voiture et divers paysages de la région nantaise. Sans rapport logique apparent, on passe ensuite à un autre personnage, Roland Cassard. Il s'agit d'un jeune Nantais, qui ne parvient pas à trouver son équilibre dans une existence qu'il juge médiocre. Il perd son emploi et accepte un engagement très louche, qui a l'avantage de lui permettre de partir au loin, ce dont il rêve depuis toujours. Par hasard, il rencontre une amie d'enfance perdue de vue depuis des années, Cécile, qui fait une modeste carrière de danseuse de cabaret, sous le pseudonyme de Lola. Il prend brusquement conscience qu'il est amoureux d'elle depuis longtemps. Mais Lola aime encore son premier amant, un mystérieux Michel, qui l'a quittée sept ans plus tôt, alors qu'elle était enceinte. Lola éconduit donc Roland, qui lui en veut d'autant plus qu'elle est, à ce moment-là, la maîtresse d'un marin américain de passage, Frankie, rencontré à l'Eldorado, boîte où elle travaille. Ce Frankie a échangé quelques mots et déambulé dans les rues avec une autre Cécile, qui va avoir quatorze ans. Or cette jeune Cécile et sa mère, Madame Desnoyers, ont fait la connaissance, le jour même, de Roland Cassard, et l'ont invité au dîner d'anniversaire. Mme Desnoyers est visiblement sensible au charme de Roland, mais celui-ci ne semble même pas le remarquer. Brusquement tout se dénoue: Michel — c'est le conducteur de la voiture, dans le prégénérique — réapparaît, riche et toujours amoureux; il emmène Lola, tandis que Mme Desnoyers doit se rendre en hâte à Cherbourg, où sa fille a fait une fugue. Quant à Roland Cassard, il prend son bateau pour l'aventure, quand bien même son louche commanditaire a été arrêté. Le film se clôt à l'iris, sur la voiture de Michel qui s'en va.

Est-il besoin de préciser qu'un pareil résumé ne rend aucunement compte du film, même d'un point de vue strictement narratif? Tout se passe en effet comme si *Lola* était construit de manière à décourager le classement dans un genre cinématographique déterminé. Le film comporte par exemple de nombreux éléments qui renvoient à la comédie sentimentale américaine des

années 50, notamment ce qui touche à Mme Desnoyers. Mais on y trouve aussi des moments qui rappellent le film policier, avec une musique très connotée: ainsi la scène au cours de laquelle un inquiétant coiffeur confie à Roland une serviette et un faux passeport, en vue d'une mission en Afrique. Lorsque Roland, qui vient d'être renvoyé, va au cinéma et voit *Return to Paradise*[2], il apprécie explicitement le charme d'un film exotique de série courante. Il y a même un hommage plus inattendu encore: le film commence par nous montrer Michel, allure nonchalante, cigare à la bouche, stetson vissé sur la tête, qui conduit sa grande Cadillac blanche comme Gary Cooper mène son cheval favori dans l'Ouest; il manque de renverser des marins américains, dont l'un l'apostrophe: «Where did you learn to drive, cowboy?» On ne saurait évidemment en conclure que *Lola* est un western; pas plus qu'il ne s'agit d'une comédie sentimentale. Plus évidents encore sont les éléments qui viennent tout droit de la tradition du mélodrame. Ainsi la multiplicité des coïncidences: par exemple, Roland connaît la mère de Michel, mais ne sait pas que le Michel en question a été l'amant de Lola; la mère sait que Roland aime quelqu'un, mais ignore qu'il s'agit de l'ex-maîtresse de son fils (elle connaît l'existence de cette femme, ainsi que celle de l'enfant, mais non leur identité); Roland et Michel se croisent à plusieurs reprises dans l'image, mais ne se connaissent pas; la petite Cécile, qui veut être danseuse, entend Roland parler de Lola, mais elle ignore que son grand ami Frankie passe justement ses nuits de permission dans le lit de cette Lola, etc. Or, stylistiquement, le film n'a aucun rapport avec le mélodrame. Il est réalisé sans flamboyance, sans recours aux effets musicaux traditionnels, sans «scènes de genre». Ces «coïncidences» sont trop nombreuses et trop visibles pour être de simples procédés destinés à susciter l'émotion; il faut donc leur chercher une fonction différente, et plus subtile.

Une autre remarque s'impose: les personnages ne sont jamais tous réunis, puisqu'ils ne se connaissent pas tous; mais ils sont liés les uns aux autres par des intermédiaires. Ils constituent une sorte de chaîne qui se referme sur elle-même: Lola connaît Frankie, lequel connaît Cécile, laquelle connaît Mme Desnoyers, laquelle connaît Roland, lequel connaît la mère de Michel, laquelle connaît Michel, lequel connaît Lola; en revanche Frankie ne connaît ni Roland ni Michel ni la mère de Michel ni Mme Desnoyers; Cécile ne connaît ni Lola ni la mère de Michel ni Michel, etc. La structure du récit rappelle donc celle d'un film comme *La Ronde*,

à une importante différence près: chez Ophuls, les histoires sont enchaînées successivement, un même personnage servant à passer d'un sketch à un autre, alors que chez Demy, les histoires se déroulent simultanément — du moins en apparence... La comparaison avec *La Ronde* s'impose d'autant plus que Demy a parsemé *Lola* de discrets hommages à l'œuvre de Max Ophuls. C'est d'ailleurs à ce cinéaste, décédé quatre ans auparavant, et alors très méconnu, que le film est dédié[3].

A examiner plus attentivement cette sorte de ronde, une autre chose frappe: l'instabilité des personnages et des relations qui s'établissent entre eux. Lola n'entretient avec Frankie qu'une liaison occasionnelle; elle le lui fait très clairement sentir, et Frankie, contraint par ses obligations de marin, aura quitté Nantes au moment où Michel se manifestera. Les deux hommes se sont d'ailleurs croisés: au début du film, c'est Frankie qui traite l'inconnu dont la voiture a failli le renverser de «cowboy»! Tout se passe donc comme si la présence simultanée de Frankie et de Michel était quasiment impossible. Il en va de même des deux Cécile par rapport à Frankie: quand Lola renvoie Frankie parce qu'elle a des masses de choses à faire, il s'en va feuilleter des magazines dans un bureau de tabac, et il y fait la connaissance de la petite Cécile; lorsqu'il a définitivement pris congé de Lola, il rencontre la même petite Cécile à la fête foraine: les deux Cécile ne sont donc jamais simultanément en scène. En d'autres termes, quand un personnage entre, un autre, qui lui est lié, sort. On aura reconnu le principe de certaines danses traditionnelles ou de certaines rondes enfantines. A la fin du film, les deux Cécile, Mme Desnoyers, Frankie et Michel quittent Nantes. Roland Cassard, resté seul, va faire de même; mais personne ne vient prendre sa place, et il n'a réussi à prendre celle de personne; il est celui qui n'a pu se faire remplacer dans la ronde; autrement dit, il est le perdant. Nous avons donc assisté à une série de chassés-croisés dont la seule règle apparente est que les personnages se substituent les uns aux autres, dans une sorte de ronde sans fin. On peut rapprocher cela de l'explication que Demy lui-même donne de son choix d'ouvrir et de clore le film à l'iris:

> Le fondu, c'est vraiment une image qu'on gomme, qu'on efface, tandis que ce que j'aime dans l'iris, c'est que l'image reste derrière, ce n'est pas tout à fait fini. Je n'aime pas ouvrir ou fermer un film sur un fondu, tandis que là, c'est comme si le film existait avant, et il continue à exister après: il est derrière le rond.[4]

C'est donc bien comme un mouvement perpétuel, dont le film ne serait qu'un court moment révélé, que Demy conçoit la narration. On retrouvera d'ailleurs Roland Cassard — enrichi! — dans *Les Parapluies de Cherbourg*, et Lola — à moins que ce ne soit Cécile — abandonnée par l'homme qu'elle a suivi aux Etats-Unis, dans *Model Shop*. La vie a donc continué «hors champ», et les films nous permettent simplement de jeter un regard occasionnel sur l'existence des êtres.

Fragment d'un temps qui tourne sans cesse sur lui-même, le film est lui aussi construit de façon parfaitement circulaire. Le plan d'ouverture montre la voiture de Michel, alors seul, qui arrive à Nantes; le plan de clôture montre la même voiture quittant Nantes, avec Michel, Lola et leur enfant à bord. Au début, des marins américains en uniforme blanc dansent à l'Eldorado; à la fin, sur la même musique, ce sont des marins français en uniforme foncé qui viennent prendre leur place. Cette obsession de la circularité s'inscrit dans une narration qui n'a évidemment rien à voir avec le récit cinématographique classique (celui de la comédie, du mélo, du western, du film noir, etc.). Si on veut lui chercher un modèle, c'est bien sûr du côté du ballet filmé, donc du «musical», qu'il faut regarder.

Certes on ne chante ni ne danse guère, dans *Lola*; les seules manifestations de ces deux moyens d'expression sont celles que justifie la diégèse: à l'Eldorado, les filles dansent avec les marins, et Lola répète une chanson qu'elle met au point, dans une tenue qui — comme son pseudonyme — rappelle explicitement Marlène Dietrich dans *Der blaue Engel*; autre hommage à un cinéaste admiré par Demy. Mais le spectateur féru de comédies musicales américaines repère au premier coup d'œil des moments de mise en scène qui auraient pu constituer le nécessaire enchaînement de la parole à la chanson ou de la marche à la danse. C'est particulièrement évident au cours des scènes où Frankie gambade dans les rues, glisse sur des balustrades ou tourne littéralement autour de Lola; l'allure physique de l'acteur — Alan Scott — rappelle tout à fait celle des danseurs qui entourent Fred Astaire ou Gene Kelly, dans les classiques du genre. On ne danse presque pas, dans le film, mais l'impression qui se dégage est qu'on aurait envie de danser. Les personnages se rencontrent, se tournent autour, parfois se croisent sans se voir, se heurtent, se reconnaissent. Il s'agit bien d'une pure chorégraphie. On pourrait faire une analyse analogue en ce qui concerne la voix: la mise en scène est conçue comme si les moments forts devaient amener le passage de la

parole au chant. Rien d'étonnant donc, si le souci de vraisemblance narrative ne prédomine pas: les personnages se définissent par des gestes et des costumes stylisés à l'extrême, dans des situations dramatiques très explicites. Pour qui connaît les films postérieurs de Demy[5], il est aisé d'imaginer le film-ballet qu'il eût pu faire de *Lola* si un budget trop modeste ne l'avait contraint à renoncer à son projet initial, qui consistait à faire entièrement danser les scènes entre Frankie et la petite Cécile[6]. *Lola* est donc, pourrait-on dire, une comédie musicale où le chant et la danse manquent!

Revenons un instant à cette scène initiale au cours de laquelle Michel et Frankie se rencontrent. L'un est réellement Américain, mais porte un costume de marin tout à fait conventionnel; l'autre est Français, mais est vêtu comme un Américain de cinéma, et conduit une voiture américaine. Les deux personnages entrent en contact de façon accidentelle, et l'Américain traite le Français de «cowboy»! Comme nous sommes tout au début du film, cette indication de dialogue pourrait induire en erreur, d'autant plus que Michel reste totalement muet. Or il n'en est rien: le spectateur comprend très rapidement que la réalité est à l'inverse de l'apparence: le cow-boy est français, et le marin est américain. Mais cette symétrie inversée des personnages mérite à son tour un examen attentif. Car tout se passe comme si Frankie, en apostrophant Michel, exprimait sans le savoir le fait qu'en lui, c'est «l'Américain» que Lola avait regardé avec attendrissement, donc qu'il n'était pour elle qu'un substitut de Michel. D'ailleurs, quelques heures plus tard, Lola dira clairement à Frankie qu'il ressemble à son grand amour disparu. Le fait que, pour nous spectateurs, qui connaissons les deux hommes, il n'y ait aucune ressemblance réelle, signifie simplement que nous ne voyons pas les gens et les choses comme les personnages diégétiques les voient[7]. Frankie aura disparu de l'histoire au moment où Michel abordera enfin Lola, *in extremis*, à trois minutes de la fin du film. Dramatiquement, Michel apparaît alors, selon le modèle auquel on se réfère, comme le *deus ex machina*, ou le héros sauveur, ou le prince charmant; de toute manière, un tel protagoniste ne saurait avoir de double. Nous tenons là un élément essentiel du film: les personnages, ou du moins certains d'entre eux, ne sont qu'une facette d'un individu plus complexe. Encore faudrait-il préciser en quoi consiste la complexité.

Apparemment il y a, pour chaque sexe, trois personnages de premier plan: Lola-Cécile, Mme Desnoyers et la petite Cécile pour

les femmes, Roland Cassard, Michel et Frankie pour les hommes. S'y ajouteraient deux comparses d'une certaine importance: Claire, la patronne du café où Roland a ses habitudes, et sa sœur Jeanne, qui est la mère de Michel; ainsi qu'un personnage tout à fait épisodique, mais dramatiquement important, le coiffeur qui engage Roland pour son trafic. Une première symétrie frappe: si Michel et Frankie sont commutables, ne peut-on en dire autant des deux Cécile, l'analogie des prénoms étant un indice révélateur? Les choses sont en fait un peu moins simples. Certes la petite Cécile rêve d'être danseuse, et Roland lui trouve une ressemblance physique très saisissante avec Lola telle qu'il l'a connue sur les bancs de l'école — ressemblance peut-être totalement subjective elle aussi, mais dans ce cas le spectateur n'est pas en mesure de le vérifier. Et Lola raconte sa première rencontre avec Michel, le jour de ses quatorze ans, d'une manière qui rappelle tout à fait la rencontre de Frankie et de Cécile telle que le film nous la montre. Mme Desnoyers, bourgeoise apparemment très préoccupée de morale et de respectabilité, met en garde sa fille contre les hommes et surtout contre les marins («A Chicago, il n'y a pas de marins, mais des gangsters! [...] Danseuse — fille à soldats! Mais, Cécile, un matin on se fait faire un enfant pour le restant de ses jours»). On peut aisément imaginer que la mère de Lola a dû lui dire des choses analogues, sans être écoutée: Cécile part pour Cherbourg, comme Lola a suivi Michel sept ans plus tôt. Mais que devons-nous conclure de ce parallélisme insistant? Que la vie est un perpétuel recommencement, et que la petite Cécile connaîtra le destin de Lola? Ce serait bien banal. D'ailleurs les relations qui se sont établies sous nos yeux entre Cécile et Frankie n'ont pas grand-chose de commun avec celles que Lola décrit rétrospectivement. Frankie regarde Cécile comme une petite fille amusante, et rien de plus. En fait, le récit nous présente bien plutôt deux versions possibles d'une même histoire, et peu importe qu'il y ait un décalage temporel entre ces deux versions. En d'autres termes, si Frankie est d'une certaine manière la doublure ou le substitut de Michel, Cécile est non pas la nouvelle Lola, mais bien une autre Lola parmi toutes les Lola possibles. Le récit repose sur des personnages aléatoires, qu'on peut voir sous différents angles simultanés; la dimension temporelle n'y joue qu'un rôle très secondaire, et il faut admettre que le même personnage a en même temps quatorze ans et plus de vingt-cinq. Tous les avenirs sont encore imaginables pour Cécile.

Restent Mme Desnoyers et les comparses. Ici, les choses sont

encore différentes. Logiquement, Mme Desnoyers doit être le double de la mère de Lola, personnage que nous ne voyons pas, et dont Lola dit brièvement qu'elle est décédée après avoir dû quitter son appartement. Que va devenir Mme Desnoyers? Sa dernière apparition nous la montre partant précipitamment pour Cherbourg, sur les traces de sa fille. Nous apprenons alors qu'elle a déjà vécu à Cherbourg, avec son beau-frère le coiffeur, qui est en fait le père de Cécile! Mme Desnoyers retourne donc là d'où elle vient: pour elle aussi le cercle se referme. Reviendra-t-elle jamais dans son coquet appartement de la rue du Calvaire? D'ailleurs elle a sans doute un passé à cacher, comme le suggère une photo brièvement entrevue où, coiffée d'un haut-de-forme, elle semble achever un numéro de danse[8].

Quant aux deux sœurs de l'hôtel, elles composent une sorte de personnage biface: Claire est une femme réaliste, qui accable Roland de conseils d'un grand bon sens; Jeanne se croit une artiste — elle peint — et fait preuve en toutes circonstances d'une exaltation aussi intense que passagère; ainsi elle se pâme brièvement, comme une héroïne de mélodrame romantique, lorsque son fils Michel revient sans crier gare, après sept ans d'absence. Claire et Jeanne offrent donc ensemble les deux aspects les plus opposés d'un personnage archétypal, celui de la mère[9]. On aura remarqué d'autre part qu'il y a deux coiffeurs dans cette histoire: le bon, que nous ne connaissons que par ce que Mme Desnoyers en dit, l'a recueillie pendant la guerre; le méchant engage Roland pour son trafic: autre *Janus bifrons*.

Si l'on exclut ces comparses, les personnages se réduisent en fait à cinq: le garçon, sa mère, la fille, sa mère, et Roland, dont nous savons déjà qu'il est le perdant, et qu'il n'a pas de double. A moins qu'il ne faille aller chercher son double derrière la caméra... Cette stylisation des rôles, au-delà d'une structure de ronde ou de ballet, nous renvoie très évidemment au conte populaire, voire au conte de fées. Roland, l'inadapté, apparaît comme le vilain petit canard d'Andersen. C'est lui d'ailleurs qui remarque ironiquement, à propos du travail louche, mais bien payé, que lui propose le coiffeur: «Un vrai conte de fées!». Quant à Lola, c'est bien en effet un conte de fées qu'elle vit: elle a engagé sa foi et elle attend, restant fondamentalement fidèle à l'aimé absent[10], n'en accueillant que le substitut — Frankie —, et repoussant tout autre — Roland —; après moult épreuves, elle reçoit sa récompense: le prince charmant revient, tout de blanc vêtu, couronné — le stetson —, sur son destrier immaculé — la

Cadillac —, et il l'emmène dans son royaume enchanté — les Etats-Unis —. On a même proposé une interprétation «celtique», retrouvant dans le film des héros modernisés de la geste arthurienne[11].

La référence au conte ou au roman courtois nous emmène évidemment plus loin encore de tout réalisme, et même de tout «réalisme poétique». D'ailleurs, de même que dans l'image les personnages se croisent sans se connaître, dans le dialogue les mots semblent échapper au contrôle de ceux qui les prononcent. Ainsi, on peut relever un certain nombre de dérapages verbaux; les uns créent des malentendus, d'autres soulignent la vacuité de certaines conversations[12]. D'autre part, lorsque Roland ouvre distraitement un dictionnaire anglais, tout en regardant une carte des Etats-Unis, il tombe sur le mot *likeness*; le hasard associe donc deux thèmes essentiels du film, celui du dédoublement et celui de la fascination américaine. Enfin, à diverses reprises, des personnages qui ne se connaissent pas répondent, à une situation ou à une parole analogues, par la même réplique. En voici un exemple parmi d'autres: lorsque la patronne de l'Eldorado offre à Lola un engagement à Marseille, elle répond: «On sait ce que c'est; on part à Marseille et on se retrouve en Argentine!»; lorsque Lola annonce à Roland qu'elle a accepté cet engagement, dont le sérieux est garanti, il répond par la même phrase, qu'il ne peut avoir entendue dans la bouche de Lola. Certes, dans tous les cas où se produit cet étrange phénomène, il s'agit de lieux communs. Mais cette répétition offre deux aspects intéressants: d'une part, du point de vue narratif, cela fait penser au refrain d'un air ou d'une chanson dont divers personnages chantent chacun un couplet, ce qui nous ramène au film musical; d'autre part, cela implique de mystérieuses correspondances entre les êtres, puisque, à la différence de ce qui se passe normalement dans une scène chantée à plusieurs, ici les personnages se répondent au-delà du temps et de l'espace.

Même correspondance, plus mystérieuse encore, entre l'île où Michel dit avoir vécu, et celle où vit Gary Cooper dans le film vu par Roland un après-midi de désœuvrement, puisque cette île — Matareva — n'existe en principe que dans l'imagination du scénariste de *Return to Paradise*[13]. Au-delà même du conte, ne serions-nous pas dans le film fantastique[14], ou plus exactement onirique? Une scène au moins le suggère: celle de la fête foraine où Frankie et la petite Cécile se rencontrent, puis se disent adieu. Demy en a traité une partie en ralenti, selon un procédé classique, souligné ici

par le recours à une musique évidemment extra-diégétique: non pas les rengaines de carrousel qu'on attendrait, mais un prélude du *Clavecin bien tempéré*. Frankie et Cécile sont sur un manège et paraissent beaucoup s'amuser; puis, d'un bond, ils le quittent et traversent la foule, apparemment sans la voir. Or si le visage de Frankie semble exprimer la simple joie, le sourire de Cécile, rendu plus déchiffrable par le ralenti, reflète une sorte de fascination. D'ailleurs, lors du retour au rythme normal, ce n'est plus, comme dans le reste du film, une Cécile s'exprimant dans le style codé des adolescents de son âge et de son époque que nous entendons, mais une Cécile bien solennelle: «J'ai comme une grande peine de vous quitter». Que suggère donc cette scène, sinon une étrange analogie avec celle que Lola a décrite à Roland?

> C'était le carnaval; il y avait aussi une fête, tu sais, avec des manèges. Un grand type est arrivé, immense, blond, tout comme ça. Il était déguisé en marin américain, blanc comme un pierrot, avec un petit bonnet. C'était le jour de mes quatorze ans. Je l'ai aimé tout de suite; c'est probablement ce qu'on appelle le coup de foudre.

Mystérieuses correspondances, imbrication du monde onirique et du monde «réel», passions soudaines et inexplicables... Risquera-t-on le mot de surréalisme?

Examinons les espaces choisis par Demy pour situer les moments décisifs de la narration filmique. Il y a d'abord l'Eldorado, où Lola passe une partie de son temps, et interrompt brusquement son babil pour se mettre à chanter. Tant Michel que les marins américains commencent par déambuler devant la façade, par examiner les photos des filles, avant de se décider à entrer. Les marins et Roland se comportent de manière analogue devant la devanture du cinéma où passe *Return to Paradise*. Roland entre dans le cinéma, mais refuse de pénétrer à L'Eldorado, tandis que les marins négligent le film, mais vont danser et boire au cabaret. Quant à Michel, c'est à l'Eldorado qu'il fait sa réapparition, après avoir erré trois jours dans Nantes sans oser se montrer. L'Eldorado est donc une caverne mystérieuse: non seulement les fantasmes s'y matérialisent, mais la magie y est reine. Il y a également la fête foraine, où se déroule la scène quasi irréelle que nous avons déjà décrite. Or la fête foraine est, par sa nature même, le lieu du rêve. Mais l'espace le plus significatif à cet égard est le passage Pommeraye, décor réel, bien connu des Nantais, où Demy a placé trois épisodes essentiels: c'est là que Roland prend contact

avec le coiffeur qui l'enverra dans les pays lointains, là qu'il refait connaissance avec Lola perdue de vue depuis des années, là encore qu'il la rencontre à nouveau, le jour de leur départ à tous deux.

Pourquoi avoir privilégié le passage Pommeraye? Une première raison tient sans doute à son nom même, qui fait penser à Mme de La Pommeraye, c'est-à-dire à l'épisode de *Jacques le Fataliste* que Bresson a adapté dans *Les Dames du Bois de Boulogne*[15]. Mais cet hommage allusif ne fournit qu'une explication très partielle. Il nous semble beaucoup plus important d'insister sur les possibilités plastiques offertes par cette construction: sous un plafond en verrière, des escaliers monumentaux relient les étages, qui sont ornés, le long des balustrades, de statues très tarabiscotées; les boutiques qui occupent l'espace utile apparaissent comme autant de lieux clos pleins de mystère. En voyant ces plans du film, on se rappelle inévitablement le goût des surréalistes pour les architectures de ce genre[16]. Il s'agit d'un monde qui convient parfaitement à Roland, présenté constamment comme un imaginatif impénitent. Il trouve au fond d'une boutique de coiffeur la route de l'Afrique (elle passe d'ailleurs au large de Cherbourg!). Perdu dans son rêve, il heurte une jeune femme toute chargée de paquets: c'est Lola, qu'il appelle d'ailleurs Cécile, comme autrefois; cet incident ressuscite donc son passé, et il croit trouver l'amour. Plus tard, c'est de l'intérieur du passage Pommeraye qu'il verra Lola marcher dans la rue avec Frankie, dont il la croira amoureuse, ce qui provoquera entre eux une violente dispute. Il faudra enfin une autre rencontre dans le passage pour qu'ils se réconcilient.

Le passage Pommeraye est donc le lieu où l'impossible se réalise, où la notion de vraisemblance perd toute signification. C'est aussi le lieu du vertige, comme le montre à l'évidence la mise en scène et le montage de l'ultime grande scène entre Roland et Lola. Demy a en effet tourné cette séquence en plans relativement longs, et a privilégié le mouvement. Roland et Lola longent une balustrade surmontée de statues, sur tout le pourtour d'une galerie rectangulaire qui domine le fond du passage; ils sont filmés, à deux reprises au moins, en travelling arrière, et cadrés de telle manière que nous pouvons apercevoir quelques enseignes de boutiques: *Elle et lui, Cours de danse*, etc. Les raccords de montage sont réalisés assez habilement pour donner le sentiment d'un mouvement tournoyant. Il semble bien que Demy ait voulu créer ici une sorte de vertige, comparable à celui qu'inspirent quelques

mouvements d'appareil particulièrement savants, au début du *Plaisir*. Mais il n'avait pas des moyens techniques et financiers comparables à ceux dont avait disposé Max Ophuls. D'autre part, le tournage dans un décor réel plafonné restreignait probablement les possibilités. Il a donc dû limiter ses ambitions esthétiques, qui restent pourtant très perceptibles[17]. En tout état de cause, ce n'est pas par hasard que cette séquence essentielle a été située dans ce décor-là: un instant, le rêve fou de Roland semble ne plus être irréalisable, puisque Lola, en partant, lui laisse un espoir pour l'avenir; mais à peine revenu dans un lieu non magique, c'est-à-dire dans le café tenu par Claire, il apprendra que Michel est réapparu, donc que Lola est définitivement perdue pour lui.

* * *

Œuvre inclassable, disions-nous de *Lola*, au début du présent article. A quoi comparer en effet, dans le cinéma français du début des années 60, cette comédie musicale sans chant ni danse, où des personnages apparemment très quotidiens vivent des aventures complètement imaginaires, frisant constamment l'onirisme ou le surréalisme? En tout cas pas aux films de la «nouvelle vague», à quoi on a, un peu hâtivement, rattaché Demy[18]. Certes on remarque, dans le film, la fascination pour le cinéma américain, et quelques tics propres à la «nouvelle vague», comme les allusions à des livres fétiches (*La Condition humaine*, par exemple) et aux films des amis («J'avais un copain, Poiccard; il s'est fait descendre: il avait mal tourné»[19]). Mais la similitude s'arrête là. Rien de moins improvisé, rien de moins désinvolte que *Lola*, où chaque plan et chaque réplique sont soigneusement étudiés. Mais si le film ne se rattache pas à la «nouvelle vague», il n'est pas pour autant proche de ce que faisaient les cinéastes français des années 50. Prenant des risques, comme dans toute sa carrière, Demy a créé à la fois un univers et un style extrêmement personnels. Et, comme dit Claire, «au cinéma, c'est toujours plus beau».

Rémy PITHON

NOTES

[1] Sur Jacques Demy, on consultera avec profit le livre de Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy. Les racines du rêve*, Nantes, L'Atalante éditeur, coll. «Cinéastes», 1982; la richesse des références que contient cet ouvrage, auquel nous avons emprunté plus d'une idée, nous dispense de toute bibliographie ou filmographie. On trouvera le découpage et les dialogues de *Lola* publiés (approximativement) dans *L'Avant-Scène Cinéma*, Paris, n° 4, mai 1961; comme le générique complet du film y figure — ainsi d'ailleurs que dans le livre de Jean-Pierre Berthomé (pp. 344-345) —, nous renonçons à le republier ici. Nous avons travaillé sur la copie de *Lola* diffusée par la télévision française (A2) le 25 octobre 1985; la copie projetée aux étudiants de l'Ecole de français moderne le 23 janvier 1986 est celle de la Cinémathèque Suisse (Lausanne); nous n'avons pas procédé à une comparaison plan par plan de ces deux copies, mais nous n'avons remarqué aucune différence notable.

[2] Il s'agit d'un film de Mark Robson de 1953, que le personnage diégétique voit d'ailleurs en version doublée (sous le titre *Retour au paradis*). Gary Cooper en est la vedette, et l'action se déroule dans l'île — imaginaire — de Matareva.

[3] Jean-Pierre Berthomé a relevé les principales allusions (*op. cit.*, pp. 105-107; à remarquer qu'à la p. 105, il faut lire «la *plage* déserte de La Baule», et non «la *place*»). Rappelons les plus frappantes: le pseudonyme attribué à l'héroïne évoque de toute évidence *Lola Montes*, dont l'échec et les avatars, en 1955-1957, avaient provoqué des réactions violentes chez certains jeunes critiques qui allaient devenir des cinéastes de la «nouvelle vague»; d'autre part, la bande sonore comporte, sur la dédicace à Ophuls, quelques mesures de la musique du deuxième sketch du *Plaisir*, et c'est une scène du même sketch que Demy s'amuse à refaire, mais en inversant la situation, lorsqu'il filme les entraîneuses de l'Eldorado prenant congé de l'enfant que Lola va emmener avec elle en tournée.

[4] Déclaration de Demy citée dans Jean-Pierre Berthomé (*op. cit.*, p. 110).

[5] Notamment *Les Parapluies de Cherbourg, Les Demoiselles de Rochefort* et *Une chambre en ville*.

[6] Jean-Pierre Berthomé, *op. cit.*, p. 100.

[7] Jean-Pierre Berthomé déplore (*op. cit.*, p. 112) «l'échec de Jacques Harden à exprimer par sa seule présence physique la dimension archétypale de son personnage»; comme son livre est, pour une part, le fruit d'entretiens avec Demy, on peut imaginer que le réalisateur partage ce regret. Il est cependant à noter que si en effet l'acteur qui incarne Michel apparaît un peu guindé et privé de mystère, ce n'est qu'au regard du spectateur du film: Lola le voit sans doute tout autrement. Mais, même si on accorde une grande confiance à l'imagination du public, il y a quelque risque à faire cet usage-là de l'image cinématographique!

[8] Il s'agit d'une photo d'Elina Labourdette (qui interprète Mme Desnoyers), extraite des *Dames du Bois de Boulogne* de Robert Bresson (1945). L'insistance sur Cherbourg incite à se demander si Mme Desnoyers ne va pas, dans un prochain film, y vendre des parapluies sous le nom de Mme Emery.

[9] Claire se comporte en effet, à l'égard de Roland Cassard, comme une sorte de mère adoptive. Signalons aux amateurs de critique psychanalytique la

quasi totale absence des pères dans cette histoire: les parents de Roland ont divorcé quand il était enfant, ce qui l'a séparé de son père (qui était d'ailleurs marin...); on ne parle jamais du père de Lola; Mme Desnoyers est veuve, et Jeanne semble l'être aussi: Cécile et Michel n'ont donc plus de père; Michel a abandonné son enfant.

[10] Les derniers mots de la chanson que Lola répète à l'Eldorado sont:

«Celle qui n'ouvrira ses bras
Qu'à celui qu'elle reconnaîtra
[.....]
C'est moi, c'est moi, Lola!»

[11] Interprétation proposée par Paul Guimard dans sa préface au livre de Jean-Pierre Berthomé (*op. cit.*, pp. 11-12); il est vrai que Demy y a réagi «avec une courtoisie teintée de commisération» (*ibid.*, p. 12).

[12] Lola, passant devant une des danseuses de l'Eldorado pendant un moment de pause, lui demande: «Qu'est-ce que tu fais?»; à quoi sa camarade répond le plus sérieusement du monde: «J'enfile des perles»; et l'image montre que c'est bien en effet à cela qu'elle est occupée. Ces dérapages verbaux font parfois penser — toutes proportions gardées — à Bunuel.

[13] Cf. n. 2.

[14] La petite Cécile et Frankie font connaissance dans un bureau de tabac où tous deux veulent acheter *Météor*, petit journal de science-fiction.

[15] Cf. n. 8. Il n'est pas exclu que cette coïncidence onomastique ait donné à Demy l'idée d'engager Elina Labourdette, car rien dans la carrière de cette actrice ne semblait l'imposer pour ce film. Rappelons que c'est Cocteau qui a signé les dialogues des *Dames du Bois de Boulogne*.

[16] On pense bien sûr tout particulièrement au texte d'Aragon, *Le Passage de l'Opéra*, dans *Le Paysan de Paris*. Rappelons que, peu avant 1914, s'était constitué à Nantes, autour de Jacques Vaché et de Jean Sarment, un groupe littéraire qu'on a souvent présenté comme proche du surréalisme. Voir à ce propos Michel Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, Paris, J.M. Place, «Bibliothèque Mélusine», 1986. C'est à Nantes, en 1916, que Breton a rencontré Vaché, lequel y est mort en 1919. Breton est resté très fasciné par cette ville: «Nantes: peut-être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression que quelque chose qui en vaut la peine peut m'arriver, [...] où pour moi la cadence de la vie n'est pas la même qu'ailleurs, où un esprit d'aventure au delà (*sic*) de toutes les aventures habite encore certains êtres» (André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928, p. 35).

[17] Jean-Pierre Berthomé va jusqu'à parler d'«une scène construite sur un admirable mouvement, un travelling arrière circulaire et horizontal» (*op. cit.*, p. 116); en fait, le mouvement ne semble circulaire que grâce au montage.

[18] Par exemple Sadoul qui, en 1962, place Demy dans la rubrique «nouvelle vague» d'un index (Georges Sadoul, *Le cinéma français (1890-1962)*, Paris, Flammarion, 1962, p. 214).

[19] Rappelons que Michel Poiccard est le nom du héros d'*A bout de souffle*. Le film de Godard était sorti un an avant *Lola*, et il semble que Godard ait aidé Demy à trouver un producteur en le présentant à Georges de Beauregard.

R. P.