Document généré le 25 avr. 2024 11:30

24 images

Entretien avec Jacques Demy
Allume, on ne voit pas ce qu'on dit!

Gérard Grugeau

Numéro 42, printemps 1989

URI : https://id.erudit.org/iderudit/22436ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Grugeau, G. (1989). Entretien avec Jacques Demy : allume, on ne voit pas ce qu'on dit! *24 images*, (42), 59–61.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

titue l'enjeu majeur de la mise en scène, il est donné des pistes nettes sur le sentiment du cinéaste. Réparties en deux blocs distincts, les séquences chantées et dansées appartiennent tantôt à la vie, tantôt à la scène. Et l'espace est traité de manière résolument opposée selon que Demy filme le «spectacle dans le film» ou le spectacle de la vie. Ainsi la scène du théâtre est le plus souvent captée en plans larges, frontalement, ce qui nous vaut la superbe séquence où Montand redécouvre ému les lieux et entonne un refrain au souvenir de Maria-Mylène. La scène telle que figurée par Demy est un lieu plus incertain et finalement moins enchanteur que la vie elle-même dont elle ne peut que s'inspirer, rendre des éclats. Et lorsque sont cadrés les acteurs en représentation, ils sont perçus de la salle en plans que découperaient des lunettes d'approche. Sous les angles limités de la caméra se révèle tout l'écart entre la scène et la vie, exprimé clairement par le doute et les écueils qui président aux répétitions, mais plus subtilement par la qualité même du spectacle de Montand imaginé par Demy, classique, assez conventionnel et dont le filmage rend compte.

La rupture est assumée entre ces deux pôles de la vie, et c'est du réel qu'émergent une beauté, une fantaisie plus palpables encore dans les scènes de l'escalier, de la parfumerie et de l'appartement où Marion s'élance, prodigieusement belle, en chantant ses rêves de gloire. Une beauté qui culmine dans le plan central où une place publique occupe tout l'écran, comme filmée du ciel, pendant que les personnages défilent traçant des volutes fines et colorées. C'est une image dépouillée du cinéma de Demy, simple et ferme comme un trait de Matisse, alternativement sombre et irisé. ●

TROIS PLACES POUR LE 26
France 1988. Ré., scé., dia. et chansons : Jacques Demy. Ph. : Jean Penzer. Mont. : Sabine Marrion. Chorégr. : Michael Peters. Mus. : Michel Legrand. Int. : Yves Montand, Mathilda May, Françoise Fabian, Patrick Fierry, Catriona Macoll, Paul Guers. 106 min. Couleur. Dist. : Cinépix.

ENTRETIEN AVEC JACQUES DEMY

Propos recueillis par Gérard Grugeau

ALLUME, ON NE VOIT PAS CE QU'ON DIT !

Demy 88, c'est ***Trois places pour le 26.*** Vingt-huit ans après ***Lola***, Jacques Demy est resté le poète et le peintre d'un quotidien transfiguré par le désir du «cinéma rieur, du cinéma bonheur, celui qui nous va droit au cœur». Il est resté l'homme-orchestre des hasards qui président aux «douces folies» de «l'amour qui fait de nous des fous». Et, son univers à la tendresse amère et à la joliesse grave sait encore se nourrir de l'air du temps.

Entre deux projets, il peint, dans son atelier de la rue Daguerre, «L'enlèvement des Sabines» de Nicolas Poussin. Chercheur infatigable, il traque la couleur, quand ce n'est pas les mots. «Allume, on ne voit pas ce qu'on dit !», lui a susurré un jour une vieille campagnarde. Il s'en délecte encore. Car, à 58 ans, Demy a gardé l'attendrissante disponibilité des enfants qui s'émerveillent de tout et de rien, parce que toujours prêt à célébrer la vie.

Quand on revient après 20 ans...

Quand on revient dans la ville de son enfance, c'est toujours très émouvant. Dans la mémoire sont enfouis des souvenirs qui resurgissent et qui deviennent envahissants. Le retour est toujours propice à certains bouleversements, à certaines idées nouvelles. C'est un thème que j'aime bien. Je crois que l'on sent dans le film les retrouvailles de Montand avec le Marseille de son enfance.

Pour moi, retrouver avec ***Trois places pour le 26*** l'époque de mes 20 ans était aussi un grand moment d'exaltation. J'étais alors plein de rêves, d'ambitions... je n'aime pas ce mot, disons d'espérances et de possibilités. Je voulais faire ma vie. Des gens comme Prévert, Cocteau, Queneau m'ont montré un certain chemin à l'époque. C'était une grande joie de revenir sur mes pas après toutes ces années. Mais, il ne s'agissait pas d'une nostalgie. J'allais applaudir Montant quand j'étais étudiant. Et là, on se retrouvait tous les deux. Le temps, les années ne signifiaient plus rien. On parlait ensemble de ce projet, mais on naviguait dans le présent, et non dans le passé.

Montand acteur, ciné bonheur

Montand est très précis. C'est l'habitude de la scène, c'est le music-hall qui lui a donné cette formation. Il ne laisse rien au hasard. Dans son «one man's show», tout est réglé au geste près, au mot près. Il a ce même souci sur le tournage au niveau du scénario. Il se laisse porter complètement. Il est très agréable à diriger. Par contre, tout doit être décidé d'avance. Je crois qu'un metteur en scène qui voudrait improviser avec lui n'y arriverait pas. Parce qu'il a l'habitude de bien mettre en place les choses. J'aime cette méthode. C'est aussi la mienne. Vous savez tout repose sur des instants, des petites choses. Comme la scène du chantier naval où la juxtaposition du bassin vide et du visage de Montand fait surgir l'émotion. C'est le regard du spectateur qui est important. Selon sa propre sensibilité, celui-ci prête alors tous les sentiments qu'il veut à Montand.

Ciné roman, ciné qui ment

La légende Montand c'était le plus délicat. J'avais très peur et j'avais aussi peur par rapport à Montand. Quand je lui ai présenté ce faux Montand et cette fausse Signoret, j'étais paniqué. Je prenais des risques et lui aussi. Et, quand il les a vus, il est resté comme pétrifié, parce que c'était juste. Je crois que c'est parce que c'était fait avec sincérité. J'aime beaucoup la scène de la Colombe d'or à Saint-Paul-de-Vence. Elle est réalisée avec des choses très simples finalement, qui sont des images de cinéma (***Casque d'or***). Il faut prendre des risques. Sans cela, on n'a que des œuvres médiocres. Quitte à se tromper. On peut se planter, mais il faut aller jusqu'au bout des choses. Montand est comme ça. Il ne rechigne pas, il aime risquer. Je voulais vraiment que le spectacle soit un peu cliché. Parce que le film est un peu compliqué quand même. Je ne voulais pas que le spectateur se sente perdu. C'est pour cela que le spectacle de Montand sur scène ne fait référence qu'à des choses connues de tous: Piaf, Signoret, Marilyn. Ce qui me plaisait, c'est ce chanteur formidable, sa carrière et sa réussite. C'est un élément qui m'a toujours fasciné: comment émigré italien on arrive à devenir quelqu'un comme Montand, qui est célébré dans le monde entier. J'ai arrêté le spectacle à New York dans les années 60, parce que, après, Montand n'a fait que se répéter. Il est retourné à New York, il a refait un film à Hollywood. Ce qui comptait, c'était la première fois. Si j'avais eu à monter pour vrai ce spectacle de music-hall, je l'aurais fait comme ça, avec ces images d'Epinal. Parce qu'on en a besoin. Moi, ça me satisfait, ça me rassure.

Ciné roman, ciné qui ment

C'était le plus délicat. J'avais très peur et j'avais aussi peur par rapport à Montand. Quand je lui ai présenté ce faux Montand et cette fausse Signoret, j'étais paniqué. Je prenais des risques et lui aussi. Et, quand il les a vus, il est resté comme pétrifié, parce que c'était juste. Je crois que c'est parce que c'était fait avec sincérité. J'aime beaucoup la scène de la Colombe d'or à Saint-Paul-de-Vence. Elle est réalisée avec des choses très simples finalement, qui sont des images de cinéma (***Casque d'or***). Il faut prendre des risques. Sans cela, on n'a que des œuvres médiocres. Quitte à se tromper. On peut se planter, mais il faut aller jusqu'au bout des choses. Montand est comme ça. Il ne rechigne pas, il aime risquer. Je voulais vraiment que le spectacle soit un peu cliché. Parce que le film est un peu compliqué quand même. Je ne voulais pas que le spectateur se sente perdu. C'est pour cela que le spectacle de Montand sur scène ne fait référence qu'à des choses connues de tous: Piaf, Signoret, Marilyn. Ce qui me plaisait, c'est ce chanteur formidable, sa carrière et sa réussite. C'est un élément qui m'a toujours fasciné: comment émigré italien on arrive à devenir quelqu'un comme Montand, qui est célébré dans le monde entier. J'ai arrêté le spectacle à New York dans les années 60, parce que, après, Montand n'a fait que se répéter. Il est retourné à New York, il a refait un film à Hollywood. Ce qui comptait, c'était la première fois. Si j'avais eu à monter pour vrai ce spectacle de music-hall, je l'aurais fait comme ça, avec ces images d'Epinal. Parce qu'on en a besoin. Moi, ça me satisfait, ça me rassure.

Yves Montand

Voulez-vous danser avec moi ?

L'idée du chorégraphe Michael Peters vient de Montand. Il tenait beaucoup à cette connotation américaine. C'est parfait, car ça s'intègre très bien à ce que le film voulait raconter. Pour la chorégraphie, j'avais pensé à Pina Bausch à un moment donné. Mais, c'était trop tourmenté, trop torturé. La chorégraphie dans le film devait s'intégrer, se fondre, au même titre que la musique ou les couleurs. Si la chorégraphie est trop forte, elle l'emporte sur le reste et on ne suit plus le film. La qualité de la chorégraphie de Michael Peters c'est de s'être mise au service du film, de ne pas être envahissante tout en étant très présente.

La Comédie humaine selon Demy

Je n'ai pas conscience de tous les liens qui se tissent dans mon œuvre. J'écris et les choses me viennent comme ça. Je n'analyse pas trop. Je fais les choses et, après, on voit. Si on analyse, on dessèche, on panique. (...) Il y a dans la vie quotidienne des moments de grâce. Ça peut se produire n'importe où, à la terrasse d'un café, etc. C'est comme un temps pour rien. Il ne se passe rien, on est dans un aéroport et, il y a là un visage qui nous frappe. C'est magique, très beau. Il y a tout à coup un rayon de soleil qui tombe sur une jeune fille, un enfant qui joue. Il y a un moment de bonheur, une joie qui traverse. Et, ça, j'aime bien quand je peux l'attraper. Bien sûr, on est obsédé par certaines idées, sans savoir pourquoi. Dans le fond, ça n'a pas d'importance.

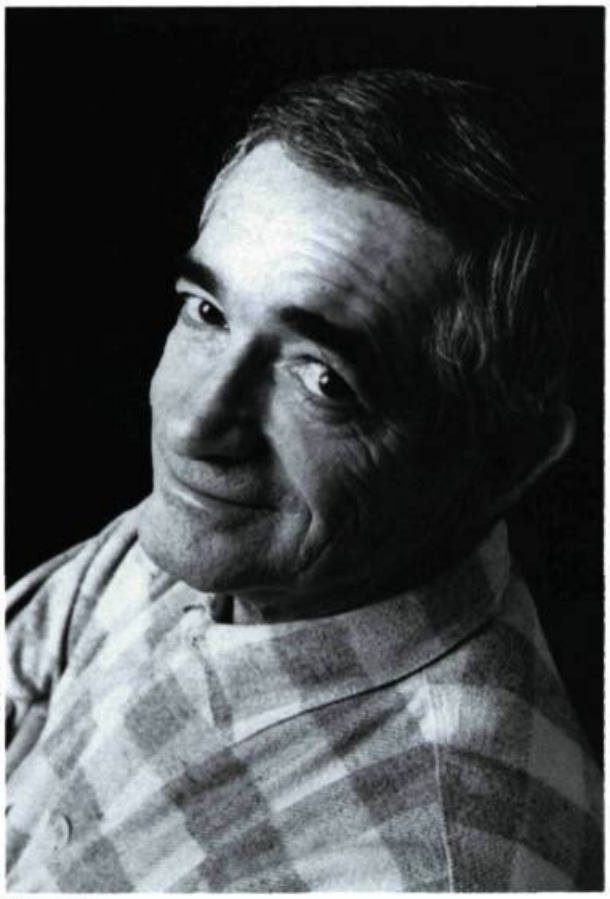

PHOTO: LOUISE OLIGNY

Jacques Demy

«Inceste de citron»

Je ne suis pas particulièrement incestueux. Il y a des formes de situation, de sentiment qui sont extrêmes et je trouve que c'est bien d'en parler. Les gens sont choqués. C'est leur réaction qui est intéressante. Il est bon de remettre en question ce thème, ce tabou. Il faut aller jusqu'au bout des choses. Dans le film, deux personnages s'aiment. Ils sont père et fille sans le savoir. Tout d'un coup, c'est le hasard de l'existence qui fait que ça arrive. Je ne vois pas comment on peut être choqué, dans la mesure où les personnages sont complètement innocents. Donc, les gens sont pervers. C'est le regard des autres qui fait vivre une œuvre. Si j'aborde le tabou de l'inceste, je le fais pour mettre les gens le nez dans leur impossibilité, leurs propres limites. Je ne suis pas agressif, mais je les chatouille là où ils n'aiment pas être grattés. Je le fais pour casser les idées toutes faites. Mais là, on analyse. Je ne me suis pas posé toutes ces questions au départ.

Le paradis perdu

Le film se clôt sur une situation complètement bizarre. La fille se sacrifie et elle offre sa mère à Montand sur les marches de cette gare. Sous des dehors légers avec des synthétiseurs et des gens qui lèvent la jambe, on nage en pleine tragédie classique. Et, le film aurait pu effectivement basculer dans la tragédie totale. L'idée de cette fin ouverte, c'est comme si le péché n'existait pas. C'est comme avant la faute. C'est un monde avant le péché, complètement. À la fin, les personnages changent de route, ils font machine arrière. Et, on ne sait pas ce qu'il adviendra d'eux.

Ciné qui chante, ciné qui danse

Mes films sont très différents des comédies musicales américaines. C'est vraiment une question de culture. J'avais eu une discussion avec Gene Kelly au moment des ***Demoiselles de Rochefort***. Gene était épaté par ***Les parapluies de Cherbourg***. «On aurait jamais pu faire ça aux USA», me disait-il. C'est l'esprit français qui a séduit les Américains dans ce film. Il ne faut jamais essayer d'imiter qui que ce soit. Il faut être soi-même. À l'intérieur de sa propre culture, essayer d'être honnête et de raconter. Moi, dans mes films, je raconte mon pays, ce qui s'y passe. Je parle des gens qui y habitent, ce qu'ils sont, ce qu'ils font. Dans ***Trois places pour le 26***, prenez la librairie. Je me disais: «Ce serait amusant d'avoir une librairie tenue par deux femmes». Au moment des repérages, j'entre dans cette librairie qui existe vraiment à Marseille et... c'était deux femmes qui la tenaient. J'avais devancé la réalité. J'étais scié. «Quelle merveille», je me suis dit. Dans un univers qui a l'air toujours sophistiqué, fabriqué, j'essaye de rester vrai. Que ce soit la boutique de parapluies à Cherbourg, le casino de ***La baie des anges*** ou la librairie de mon dernier film, j'essaie toujours de prendre le côté vrai des choses... Ce qui est très différent dans les «musicals» américains des années 50.

Paris penseur, Paris sérieux

Les films que j'ai faits n'ont pas mal marché en France. Par contre, je n'ai pas eu de suiveur, je n'ai pas fait école. Certaines personnes sont allergiques au «musical». Le fait de passer du chant à la danse, à la parole, ça énerve. Le public n'aime pas être dérangé. Le «musical», ça vous ramène à une réalité constamment. Le fait de se mettre à chanter, ça crée une distance. (...) Les Français sont cartésiens. Je n'ai jamais rencontré cette résistance chez les Anglo-Saxons. En Amérique du Sud aussi, on adore mes films. Les Français essaient d'être rationnels et ce sont des parleurs, des littéraires. Ce ne sont pas des musiciens, ce sont des philosophes de café. Ils aiment remettre le monde en question. La fantaisie chez eux est plus limitée. J'ai souffert de cela. Ce que j'ai aimé aux USA, c'est cette façon que les gens ont de se foutre de soi, leur humour.

Profession coloriste

Dans ***Une chambre en ville***, je tenais à ce salon rouge sang, lieu d'affrontement et de passion. Dans ***Trois places pour le 26***, c'est plus joyeux. Tout ce qui éclate à l'écran est volontairement riche en couleurs, pimpant. Je voulais que l'appartement de Françoise Fabian soit dans des tons durs, un peu froids. Illustrer le côté dénudé de ces gens qui ont vendu petit à petit tout ce qu'ils possédaient. En gros plans, je trouve très intéressant le rendu du bleu et du vert, au même titre qu'un portrait. Mathilda May en rose réchauffe l'atmosphère. Ça commence par une vision. Et, en fait, ce qu'il y a derrière ces couleurs, c'est exactement le climat du film. La mère est froide et Marion pète de santé et de vitalité. Il est difficile de parler de la couleur au cinéma. Moi, j'aurais tendance à en mettre partout si je m'écoutais. Je reviens toujours à Matisse que j'aime beaucoup.

«Somewhere Over The Rainbow»

On est toujours prisonnier de ses propres limites. On est prisonnier de sa propre langue, de sa propre culture. Au fond, la fois où j'ai eu l'impression d'avancer un petit peu dans ma tête, c'est quand je suis allé aux USA. J'étais sollicité par des idées nouvelles, des structures, des couleurs, des formes, des mots différents. ***Model Shop*** a été un film très modeste. Le film lui-même ne m'a rien apporté. Ce sont les deux années que j'ai passées là-bas qui m'ont fait réfléchir. ***Trois places pour le 26***, c'est un peu la construction de ***Lola***, en plus complexe. Il y a le spectacle dans le spectacle. J'ai peut-être fait un pas de plus avec ce film. Quand je fais un film, c'est vrai que j'aime bien avoir un regard différent, apporter quelque chose de nouveau. ●