1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

93 | 2021

Le cinéma du diable : Méliès - L'Herbier - Epstein -
Autant-Lara - Batcheff

Guillaume Boulangé, Jacques Demy / Agnès Varda, *Essai de généalogie artistique*

Paris, Selenia 2020, 510 p.

François de la Bretèque

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8502>

DOI : 10.4000/1895.8502

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2021

Pagination : 265-269

ISBN : 978-2-37029-093-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François de la Bretèque, « Guillaume Boulangé, Jacques Demy / Agnès Varda, *Essai de généalogie artistique* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8502> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8502>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Guillaume Boulangé, *Jacques Demy / Agnès Varda, Essai de généalogie artistique*

Paris, Selena 2020, 510 p.

François de la Bretèque

RÉFÉRENCE

Guillaume Boulangé, *Jacques Demy / Agnès Varda, Essai de généalogie artistique*, Paris, Selena 2020, 510 p.

- 1 De l'actualité du cinéma de Jacques Demy, Arnaud et Jean-Marie Larrieu viennent de donner un témoignage dans un entretien où ils parlent du film qu'ils ont tourné entre les deux confinements de l'année 2020. Ils y invoquent comme leurs modèles « la chanson française », « la comédie musicale à la Vicente Minnelli » et les « contes de Jacques Demy pour leur romanesque provincial » (*le Monde* du 16 décembre 2020). Voilà précisément un exemple de la problématique de ce livre de Guillaume Boulangé, sorti par malchance pendant le premier confinement de mars-avril 2020, dont le sous-titre définit un projet assez original dans le champ des études sur le cinéma français contemporain.
- 2 En dépit de son titre, c'est de Jacques Demy que l'auteur veut faire la « généalogie artistique », mais on verra plus loin la fonction essentielle qu'Agnès Varda occupe dans sa construction. Demy n'a plus besoin d'être réhabilité. C'est un cinéaste que le grand public n'a jamais oublié, mais il a moins été objet de réflexion analytique que ses illustres contemporains. Le propos de Boulangé se situe donc ailleurs, il vise à situer le cinéaste au croisement de la biographie et du champ de l'histoire des arts.
- 3 Boulangé déclare se placer dans une perspective comparatiste et se réclame de l'intertextualité, théorie dont il connaît les textes fondateurs qu'il utilise peu néanmoins. Son ambition est de « poser le problème théorique majeur des *influences*

dans le domaine artistique » (je souligne). Mais l'auteur n'a pas la fibre théoricienne. Sa démarche est guidée par l'empathie spectatorielle, l'intuition, la sensibilité. Cela lui assigne une place originale dans le paysage de la recherche et le situe en résonance avec l'auteur auquel il s'intéresse, lui aussi peu soucieux de théoriser sa démarche de créateur, ce qui ne signifie nullement absence de réflexion sur l'origine de ses pratiques.

- 4 « Généalogie » : Boulangé pose d'emblée comme grille la métaphore de « l'arbre » du même nom et affirme qu'il y a un « parallélisme entre filiation parentale et filiation artistique » (ce qui peut se discuter), ce qui le conduit à chercher les ascendants et les héritiers du cinéaste, en y ajoutant les apparentés à des degrés divers et les compagnons, au-delà de la métaphore familiale prise au sens strict. Celle-ci sert en somme d'habillage rationnel à l'intuition qui habite tout cinéophile, selon laquelle il existe des apparentements parfois troublants et inattendus entre les films et les cinéastes. Boulangé intitule un des chapitres consacrés à Varda « Portrait de la cinéaste en Mnemosyne », mais ce n'est pas une référence à Aby Warburg, auquel sa démarche pourrait pourtant faire penser. La recension aurait pu prendre un caractère exponentiel, les « rapprochements » possibles étant innombrables et dépendant de la culture et de la sensibilité du spectateur. C'est d'ailleurs en fonction des siennes (culture et sensibilité) que Boulangé a opéré ses choix. Sentant la possible objection de méthode, il a néanmoins posé une borne : il faut que les appels intertextuels (« citations », « allusions », « emprunts », « influences », etc., la terminologie ne fait pas l'objet d'une discussion) soient attestés d'une façon ou d'une autre : par une déclaration de l'intéressé ou par une évidente ressemblance de la structure (du scénario, de la séquence, de l'image). Sinon il ne les retient pas. Il arrive ainsi à un total de plus de 40 cinéastes : 8 inspireurs, 6 « compagnons », la compagne Varda, et une trentaine d'« héritiers » qu'il ordonne en classes dégressives, du plus proche au plus éloigné. Boulangé touche à une question théorique délicate ; son livre stimulera la réflexion du lecteur, c'est l'un de ses mérites. L'autre est qu'il s'appuie toujours sur les films, les images et les sons (bonne attention à la musique en particulier). Demy, dit-il, était le sujet idéal pour se livrer à une telle recherche, car c'est le cinéaste des « palimpsestes », comme le montre l'anecdote recueillie dans *Jacquot de Nantes* où on le voit gratter des bouts de pellicule pour les récupérer et y dessiner son premier « film ».
- 5 Car c'est bien une « famille Demy » au sein du cinéma français que Boulangé veut mettre en lumière. La présence de ces traces intertextuelles « ponctuelles ou massives » des films des autres dans les films de Demy, d'une part, des films de Demy dans ceux de ses compagnons ou héritiers, d'autre part, doit mettre en évidence des « effets de décalage et d'hétérogénéité engendrés par ces emprunts » qui, au bout du compte, permettraient de définir « des phénomènes généraux d'écriture imitative attachés au cinéma de Demy ». En somme, de faire apparaître une lignée invisible, un fil rouge du cinéma français du dernier demi-siècle. Cela permet de le relire avec d'autres lunettes.
- 6 L'épais ouvrage suit *grosso modo* un ordre chronologique et intègre des considérations biographiques, comme le rapport privilégié de Jacques à sa mère. On commence par les apprentissages et les « influenceurs ». Au sein de ces derniers émergent Jacques Becker et Max Ophüls. Du premier, outre quelques citations (de *Casque d'or* dans *Trois places pour le 26*), et le réemploi des mêmes actrices – une pratique qui se retrouve à plusieurs reprises dans la carrière de Demy –, on retiendra la correspondance subtile car moins évidente entre *Rue de l'estrapade* et *les Parapluies de Cherbourg*. Au second, Boulangé

attribue la fonction de « parrain » : Demy dédicace *Lola* à l'auteur du *Plaisir*, il lui emprunte Danielle Darrieux, gratifiée du titre de « marraine », et plus profondément se retrouve dans son style brillant et sa philosophie mélancolique et désabusée du bonheur. Comme on le voit, les attestations d'intertextualité se placent à des niveaux divers, cinématographiques ou extra-filmiques, voire philosophiques.

- 7 Jean Cocteau et Robert Bresson constituent un autre tandem d'inspireurs, les « pères sacrés ». La démonstration coule de source pour l'auteur d'*Orphée* – que le jeune Demy avait filmé dans *Musée Grévin* et dont il tournera *le Bel Indifférent*. La relation intertextuelle va encore de soi pour *Orphée / Parking* ainsi que pour *la Belle et la Bête / Peau d'âne*. Demy est clairement impressionné par la « poésie de cinéma » de son maître. Il se situe, dit Boulangé, « sinon un cran au-dessous, (du moins) en suivant ses pas de manière souterraine ». En revanche, par-delà des différences de style irréfutables, ce qui reliait Demy à Bresson seraient les préoccupations morales et le souci de l'écriture. Les tentatives de trouver des thématiques communes (le roman familial) paraissent moins évidentes. Mais ce qui les sépare surtout, c'est que Bresson théorise son écriture, alors que Demy, nous l'avons dit, s'est toujours refusé à le faire.
- 8 Le chapitre consacré à la comédie musicale était incontournable. C'est un genre que connaît bien Boulangé. Il peut ainsi se permettre de soutenir un paradoxe : l'influence du *musical* sur Demy est un effet de surface, parce que l'auteur des *Parapluies de Cherbourg* est étranger à tout ce qui constitue un film de genre. Il y a ici en germe un malentendu qui fera à la fois qu'on juge à tort ses films à cette aune unique, et que ses héritiers se réclament de lui souvent au nom de cette équivoque. Il faut donc regarder de près ce qu'est pour Demy le film chanté, ou le film à chansons, qui provient tout autant d'une tradition propre au cinéma français que de Minnelli ou Donen (le second surtout). Par ailleurs, Demy déteste la parodie et le pastiche – ses films chantés n'en sont pas –, ce que ses successeurs ne comprendront pas tous dans leur rapport à lui.
- 9 La partie sur Demy et Varda représente le noyau central de l'ouvrage, un livre dans le livre, à mes yeux la plus convaincante. Sur un sujet qui peut sembler rebattu et avoir la faiblesse d'un truisme, Boulangé invente une nouvelle approche. Il propose de lire les deux œuvres en miroir, au regard de l'évolution des rapports internes du couple, rapports artistiques avant tout. Ceux-ci se composent de périodes : le « temps des œillades », les « équipées communes », le « Demi-bonheur » (jeu de mots un peu facile), la séparation pour suivre des voies différentes ; enfin un chapitre consacré au « triptyque du souvenir » (Varda a consacré trois films à Demy au moment de sa maladie et après sa mort). Il s'efforce de suivre l'évolution de la relation non pas de deux personnes mais d'un couple de créateurs d'égal niveau. Le fait est assez rare et passionnant (Aragon et Elsa Triolet que Demy et Varda ont approchés, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir). L'hypothèse de départ était que Varda fait de l'« amour sublimé » sa principale source d'inspiration. Demy quant à lui avait, paraît-il, demandé à Jean-Pierre Berthomé d'expurger son livre de toute référence à Agnès. Boulangé n'indique pas la source de cette information. Nous pouvons renvoyer le lecteur à ce qu'a écrit l'intéressé dans 1895 précisément, au moment de l'exposition de la Cinémathèque française sur Demy conçue par Ciné-Tamaris : « Un héritage confisqué ? Jacques Demy et Ciné-Tamaris », (n° 72, 2014). « Demy ne m'accepte comme interlocuteur [pour son livre paru en 1982] que parce que je n'évoque avec lui que son travail, et en aucune façon sa vie privée », écrivait Berthomé, qui rappelle que, plus tard Varda, s'est déclarée « blessée » d'être absente de ce livre (voir *Varda par Agnès*,

Paris, Cahiers du cinéma, 1994, p. 216). Mais la réalisatrice de Jacquot de Nantes ajoute : « vu de l'extérieur, un couple reste toujours un mystère ». Dont acte.

- 10 Toujours dans l'hypothèse de Boulangé, Varda, elle, aurait construit toute son œuvre en regard de – ou en réponse à – celle de Demy. Cette dissymétrie interroge. Boulangé décide de ne pas y croire complètement et propose une inversion. Au début, c'est Agnès qui précède Jacques dans ses innovations stylistiques. Ensuite, « le désir mimétique change de camp ». Les films de la troisième période de Varda n'obéissent plus à ce désir (*Sans toit ni loi* n'a rien de demyesque). La cinéaste revient pour finir à l'homme et à son œuvre pour construire un mausolée admiratif. Varda, en somme, aurait instrumentalisé Demy et ses films en se l'annexant. Elle aurait en conséquence poussé à forcer la lecture de ceux-ci, qu'il faut donc reprendre indépendamment de cette grille. Un peu sévère sur l'hypothèse d'un vampirisme de la cinéaste sur son compagnon, Boulangé reconnaît néanmoins la valeur propre de ses films et la contribution déterminante que la trilogie biographique a apportée à la pérennité de Demy. Moins nécessaire à la démonstration, la partie sur les « compagnons » est l'occasion de quelques mises au point bien venues. Il fallait redire qu'assimiler l'auteur de *Lola* à la « Nouvelle Vague » reste une facilité d'historien pressé. En fait, Demy se rencontre parfois avec certains des réalisateurs de sa génération, en dehors de toute doctrine et de toute école. Parmi ceux-ci, Alain Resnais est le plus intéressant, car si tous deux se sont essayés au film chanté, leur vision du cinéma est bien différente, opposant un Demy idéaliste et un Resnais pragmatique dans leur pratique professionnelle. Éric Rohmer, lui, qui récusait toute inspiration non littéraire et était bien éloigné de la démiurgie de Demy, lui aurait payé un tribut non intentionnel dans *le Conte d'hiver* dont on avait déjà remarqué à sa sortie la parenté thématique avec *Lola*. Quant à Godard, c'était, selon Boulangé, « un ami à part ». J-LG ne reconnaît pas en général une quelconque influence. Mais Demy est le seul cinéaste de sa génération à propos duquel il n'ait jamais énoncé de critique, précieux privilège ! Au début de sa carrière, le Nantais n'a pas pu rester imperméable à certaines formes séduisantes de la « Nouvelle Vague ». Chaque cinéphile en reconnaîtra des traces au gré de ses rencontres filmiques. *Lola*, pour Boulangé, offre un rapport au *musical* hollywoodien qu'on retrouverait dans *Une Femme est une femme* et J-LG, qui a toujours aimé les citations non avouées, fait entendre la chanson des *Parapluies* dans *Bande à part*. La recherche de similitudes aurait pu porter aussi sur les formes, mais cela reste de l'ordre de la pure intuition. La parenté godardienne n'instruit à vrai dire pas beaucoup le cinéma de Demy.
- 11 La postérité fournit la matière des dernières parties. Ces héritiers sont très nombreux, qu'ils revendiquent ou non l'héritage. La variété de leur inspiration rend difficile de les classer. Boulangé tente une mise en ordre dans une bonne page (p. 16) qui propose du même coup une relecture du cinéma français des années 1990 à 2010. Ce qu'ils ont en commun (ces héritiers) est la volonté de renouer avec le lyrisme qui marquait le cinéma de Demy, l'exaltation des « sentiments profonds », en privilégiant pour cela « la musicalité des voix, la sensualité du rythme et du mouvement au détriment de la seule efficacité narrative » d'où découlait un enthousiasme jamais tari pour les pouvoirs du cinéma. Mais cette nouvelle génération appartient à un monde plus désabusé, celui de la « fin de l'innocence ». Or une sourde mélancolie parcourait déjà souterrainement les films de Demy. Ils se situaient entre ces deux postulations. Boulangé propose donc de répartir les héritiers entre les « enchanteurs du réel » et la « progéniture de l'ombre désenchantée ».

- 12 La quatrième partie du livre ajoute sous ces deux catégories englobantes une deuxième typologie qui les répartit en trois classes : les réalisateurs marqués par l’empreinte des films musicaux : Olivier Ducastel et Jacques Martineau ; ceux qui ont recours au merveilleux : Pascale Ferran, Tonie Marshall ; enfin, les adeptes de l’« inspiration provinciale » : Robert Guédiguian et Chantal Akerman. Les attelages peuvent parfois surprendre et on trouvera des cinéastes « demyesques » là où parfois on ne s’y attendait pas. Il y a aussi de vrais héritiers comme André Téchiné, des disciples comme Ducastel, et des « rebelles » dont Akerman présenterait l’exemple abouti.
- 13 Le chapitre consacré à Téchiné, dont Boulangé connaît bien l’œuvre, est un des plus probants : appels à *Lola* dans *Hôtel des Amériques*, similarités thématiques entre *les Parapluies* et *les Roseaux sauvages*. Guédiguian, rangé dans l’inspiration provinciale (ce qui ne lui ferait pas forcément plaisir), a un apparemment convaincant avec Demy, non seulement par ses recours à la comédie chantée mais aussi, c’était moins évident à montrer, par ses thématiques politiques. Alors que Demy se revendiquait de gauche mais n’en laissait rien filtrer dans ses films, Boulangé s’emploie à montrer que cette dimension n’en était pas absente et pas seulement dans *Une Chambre en ville*. Guédiguian, lui, a des engagements explicites, il concilie les impératifs politiques et l’esthétique populaire, c’est en quoi il peut trouver en Demy un modèle. Mais les deux cinéastes n’appartiennent pas à la même génération politique, les références de l’aîné sont encore républicaines et tricolores, celles du cadet marxiste relèvent du désenchantement et du « ressassement des erreurs passées ».
- 14 Demy fait aujourd’hui quasiment l’unanimité et c’est « au risque du consensus », observe Boulangé avec pertinence. Son œuvre est en passe de se monumentaliser. Elle est aussi instrumentalisée par certains, comme le mouvement « gay » auquel il serait très abusif de le ramener. D’autres croient pouvoir l’imiter dans une démarche référentielle permanente : c’est une autre façon de l’enterrer. Mieux vaut encore le pastiche que l’on trouve à l’occasion dans le cinéma publicitaire, car il montre que ce cinéma vit encore. Seuls à sauver dans cette entreprise fétichiste, Christophe Honoré (17 fois *Cécile Cassard*, *les Chansons d’amour*) et Damien Chazelle (*Lala Land*) participent d’un hommage sincère et fertile.
- 15 Le cinéma de Demy n’est pas resté un continent isolé comme Boulangé, en forçant un peu le trait, pense qu’on l’a dit. Sa personnalité était « kaléidoscopique ». Ses héritiers sont hétérogènes. C’est un signe de sa fertilité mais cela rendait difficile la tâche à laquelle ce livre s’est efforcé de mettre de l’ordre. Guillaume Boulangé s’y est livré avec fougue, on le sent constamment animé par un réel amour de son sujet et de son héros. Cet essai de généalogie conduit pourtant à un constat un peu désenchanté. Le temps use l’œuvre, elle n’est sans doute pas « éternelle » ; mais elle continuera à vivre dans ses « descendants », surtout parce qu’elle reposait sur une certaine idée du cinéma, éloignée de la conception consumériste et techniciste de notre époque.