

« Demy et le Merveilleux »

Il était une fois...

« Ma vie est une longue enfance », chantaient les demoiselles de Rochefort dans une version de travail de leur célèbre chanson. C'est ce que Jacques Demy pensait aussi de la sienne. Son émerveillement devant les spectacles de marionnettes où l'emmenait sa mère ; la vocation, très jeune, du cinéma vu comme un rêve ou un jouet magique... Pour le petit « Jacquot de Nantes », tout part de l'enfance et son art contribue à la prolonger. Dans le grenier familial aménagé en « studio », il peint des histoires sur des bandes de celluloid, il fait aussi tourner une petite caméra amateur image par image pour animer ses personnages en carton. Seul et comme un artisan, il s'invente des mondes, modèles réduits des fantaisies à venir.

Devenu grand, Demy aimera le plan-séquence dont la durée aide à croire à un monde sans coutures... Il imaginera faire revenir personnages et acteurs de film en film, rêvant ainsi son œuvre comme un village et un monde, une grande fiction ininterrompue, sans cesse traversée d'influences et de retours. Il tournera dans la rue mais, en peintre de la réalité, interviendra aussi sur le motif : les grands aplats de couleurs sur les façades des maisons de Rochefort, le macadam lissé exprès pour la danse de Gene Kelly... Le Merveilleux, du latin *mirabilia* (« choses étonnantes, admirables »), répond à un besoin intime de transfigurer la réalité : pour s'en protéger sans doute et pour lui substituer un monde désirable.

Demy voulait faire revenir ses personnages d'un film à l'autre, rêvant ainsi d'un monde vraiment merveilleux puisque régi par ses propres lois. Ainsi Lola / Anouk Aimée, abandonnée dans le film qui porte son nom, réapparaîtra dans *Model Shop* ; Roland Cassard / Marc Michel évoque aussi Lola dans *Les Parapluies de Cherbourg* : « Autrefois j'ai aimé une femme, elle ne m'aimait pas, on l'appelait Lola. » Et si l'emploi du temps de Nino Castelnuovo (Guy dans *Les Parapluies*) n'a pas permis qu'il incarne Bill, le forain des *Demoiselles de Rochefort*, c'était pourtant l'intention de départ. Demy a dû souvent renoncer à des continuités de destin, même si des allusions persistent, comme un souvenir ou une trace de l'idée : dans *Model Shop* toujours, Lola raconte que son amour l'a quittée pour une joueuse, la Jackie de... *La Baie des anges*...

Il faut croire à ses rêves

« Un vrai conte de fées ! », s'exclame l'un des personnages de *Lola*. Et pourquoi pas ? Tout peut toujours arriver, il suffit de croire : à sa chance, au pouvoir magique de la musique, aux fées, en l'amour. Telles des Belles au Bois dormant, les héroïnes de *Lola* et des *Parapluies de Cherbourg* attendent le retour de leur prince charmant. Comme Delphine des *Demoiselles* qui croit à la

prédestination des êtres, espère une rencontre amoureuse dans les rues de Rochefort et que tout finisse bien. Ou comme Peau d'Âne qui chante : « Si un prince charmant ne vient pas m'enlever, je fais ici serment que j'irai le trouver moi-même. »

Il faut croire aux hasards ou au destin. Hasard ou destin ? Les deux sans doute, tant persiste la croyance en l'amour comme rencontre de deux moitiés longtemps séparées. Ainsi, le peintre peint son amour féminin idéal, sans savoir qu'elle vit à Rochefort. L'un et l'autre chantent déjà la même chanson, la mélodie du bonheur, comme par anticipation. Ou c'est le prince et Peau d'Âne – joués par les deux mêmes acteurs – qui connaissent sans se connaître une même chanson (*Amour, je t'aime tant*), signe qu'une rencontre n'attend pour se réaliser que le coup de dés du hasard, le coup de pouce d'une fée... ou le coup de baguette magique du cinéma.

Ne s'étonner de rien

Croire, c'est aussi ne s'étonner de rien. Ni de se retrouver en enfer, ni qu'un âne donne de l'or comme une machine à sous. Il n'y a pas à s'étonner non plus que les personnages chantent pour se parler. Pas plus qu'un homme puisse tomber « enceint » ; son médecin lui dira tout au plus que « ce n'est pas grave, c'est déroutant ». Ce qui paraît extraordinaire ne doit pas étonner plus que de raison... Dans l'univers du Merveilleux, tout se justifie d'autant mieux qu'on n'est pas obligé de donner trop d'explications. Même si l'entourage reste parfois incrédule ou critique...

Le chant / Un Merveilleux « banal »

Ne s'étonner de rien... Il arrive qu'on parle en alexandrins comme si de rien n'était. Comme la danse qui vient naturellement en marchant, le chant ne crée pas de rupture. Les comédies musicales hollywoodiennes en faisaient un « numéro », un moment à part et remarquable. Selon Demy, le chant s'intègre davantage à la vie et aux situations quotidiennes, jusqu'à en devenir le langage même. D'autant que la musique de Michel Legrand est proche du rythme du langage parlé, de la respiration humaine. Étonnant Merveilleux que celui qui accède à une certaine forme de réalisme.

La mise en scène n'oblige pas les personnages à un lyrisme à nu, comme dans un espace vide, mais leur invente en même temps des activités concrètes. Ainsi, Geneviève et sa mère « discutent » dans leur boutique de parapluies pendant que l'une arrange un bouquet de fleurs et l'autre prépare à manger. Ainsi Peau d'Âne, tantôt souillon tantôt princesse, casse des œufs et prépare, en chantant la recette, la pâte de son cake d'amour.

Passages

Le Merveilleux suppose un passage, une passerelle entre deux mondes, à l'image du pont transbordeur qui paraît au générique d'*Une chambre en ville* et transporte les forains au début des *Demoiselles de Rochefort*. Mieux qu'un pont routier, trop prosaïque, le pont transbordeur déplace ses passagers dans les airs, comme suspendus et volants. Les forains, qui entrent à Rochefort au début du film et en partent à la fin, signent l'intrusion du Merveilleux dans le monde de tous les jours : ils apportent chansons, danses et couleurs à un quotidien morne. Le Merveilleux se rêve comme une vie alternative.

Chaque fois, c'est un franchissement qui permet l'accès au Merveilleux, qu'il soit multicolore ou bicolore comme le royaume des morts.

Menaces

S'il crée un espace à part et protégé, le Merveilleux ne met pas tout le temps à l'abri du malheur, et parfois le monde que l'on dit réel fait d'autant plus son retour qu'il a été tenu à distance : la guerre d'Algérie qui sépare ceux qui s'aiment dans *Les Parapluies de Cherbourg*, la présence insistante de la guerre du Vietnam dans *Model Shop*, les grèves et affrontements d'*Une chambre en ville* ou la nouvelle, soudain, à la page des faits divers d'une femme coupée en morceaux...

Cela tient parfois à un nuage dans un ciel bleu, à une humeur, pour que le rêve se ternisse et que la fête vire à la mascarade. C'est Geneviève, refusant de se mêler au Carnaval dans les rues de Cherbourg : « Je trouve ces gens ridicules. » C'est la neige qui tombe à la fin des *Parapluies* et recouvre d'un linceul le beau décor d'un amour mort. Triste fête.

Travestissements

La menace ne vient pas toujours de l'extérieur, mais du Merveilleux lui-même dans lequel vivent (s'enferment) certains personnages, victimes de rêves d'amour préfabriqués, construits jusqu'au factice : perruques des sœurs jumelles, cheveux décolorés du peintre dans *Les Demoiselles de Rochefort* et de Jackie de *La Baie des anges*, vantardise de Lola : « Touche-moi, j'ai lavé les cheveux, on dirait de la soie. » Atours merveilleux ou signaux clinquants ? Les signes de la féminité s'exhibent, s'exacerbent, et du déguisement ou de la parure (robes de scène de Lola et des demoiselles, tenues atmosphériques de Peau d'Âne), on passe au travestissement : paillettes, fards, boa en plume ou rouge à lèvres criard.

Parfois, le bel uniforme vampirise l'être tout entier : le vison de Geneviève, à la fin des *Parapluies*, l'emprisonne dans son nouveau statut de femme mariée et entretenue. Édith saura en détourner l'usage dans *Une chambre en ville*, faisant le trottoir, nue sous son manteau de fourrure. Et la peau d'âne mort dont se couvre la princesse deviendra robe étincelante à la cour.

Le noir sous le rose

Les premières versions des scénarios écrits par Demy frappent par leur noirceur, progressivement édulcorée ou recouverte par les réécritures successives. Une des toutes premières versions des *Demoiselles de Rochefort* imaginait le peintre écrasé par le camion des forains. Le royaume de *Peau d'Âne* devait être peuplé de pendus, squelettes et pestiférés errants. Et Guy devait revenir dans *Les Demoiselles*, ayant fermé son garage suite à la mort de sa femme. Les premières versions des chansons sont elles aussi plus crues. Celle du peintre dans *Les Demoiselles* faisait éclater une sensualité débordante : « Les anges de la nuit, sortilèges du songe / Couronnés de soleil inonderont ses seins / De sa bouche le sang éclatera les lèvres / Où le désir pulpeux jaillira nuitamment ». Et celle de *Peau d'Âne* : « Attendras-tu que je sois morte / D'avoir vécu de l'air du temps » renvoie à la bouleversante confession de Geneviève des *Parapluies* : « Moi qui serais morte pour lui, pourquoi ne suis-je pas morte ? » *Une chambre en ville* assume cette noirceur et l'expose : une mort violente, deux suicides, des couleurs criardes et sales... Toute l'esthétique du film retourne le Merveilleux – souvent si coloré – des films de Demy pour en dire sans masque la noirceur obligée. Comme dans les contes, certes souvent naïfs et plaisants, mais menaçants aussi, pour produire un effet durable sur l'enfant qui deviendra spectateur.

« *Peau d'Âne* et le Merveilleux »

Dure réalité du Merveilleux

Quand il entreprend la préparation de *Peau d'Âne* en 1969, à son retour des États-Unis, Jacques Demy rêve d'un film chatoyant et luxueux. Le Merveilleux, principe au cœur de sa vision du monde, va trouver dans ce film de magie un logique accomplissement, même si le cinéaste doit constater que « la magie se paie très cher ». Imaginant nombre de travellings et mouvements de grue, il veut donner à sa mise en scène une allure hollywoodienne, celle qu'il a justement refusée dans son film américain, *Model Shop*... Mais Mag Bodard, la productrice, ne peut réunir l'argent nécessaire, et il faut tout revoir à la baisse. C'est ce rêve contrarié et une simplification obligée qui va aider Demy à trouver l'équilibre miraculeux de *Peau d'Âne*, mélange inspiré de bricolage et de magie.

Décors

En pleine forêt, quelques objets inattendus tranchent avec le décor naturel et suffisent à créer un monde magique : un miroir, un téléphone... De même, les grands murs des salles de Chambord sont simplement habillés de lierre. L'ornementation reste circonscrite aux vitraux ou à des éléments de décors précis dans de vastes espaces intérieurs : lits, paravent, trônes, miroir...

Le lit de *Peau d'Âne* devait être une grosse fleur s'ouvrant et se refermant au moment du coucher. Mais au tournage, le mécanisme ne fonctionne pas. Jacques Demy raconte : « J'avais aperçu deux cerfs, en bas, dans l'entrée de Chambord, on les a fait monter et on a fait le lit avec ça en improvisant le reste. » Au final, les cerfs en toc, gardiens d'un lit planté au milieu de la chambre, riment avec le daim aperçu chez la fée et ajoutent au riche bestiaire du film. Déjà, dans ce croquis dessiné par Demy dans sa jeunesse, les bois des cerfs se confondent avec les arbres, mêlant l'animal et le végétal, comme une préfiguration du château de *Peau d'Âne*.

Au départ, Demy avait naturellement fait appel à son collaborateur, le décorateur Bernard Evein. Mais celui-ci renonce, faute de moyens. Il est remplacé par Jim Leon, rencontré à San Francisco et représentant d'un art qui fait se croiser *pop art* et conventions esthétiques du conte dans une débauche de couleurs et une profusion des matières. Le peintre anglais crée 28 maquettes de décors aujourd'hui disparues, le paravent (élément de la salle du roi), et l'affiche du film, témoins de ce courant psychédélique.

Costumes

Caractéristique propre au Merveilleux, le film s'affranchit de toute référence historique précise, et comme la musique de Michel Legrand qui mêle clavecin et orgue électronique, les styles et les époques cohabitent : robes Louis XV de la princesse et costume Henri II du prince ; éléments classiques telle la collerette, et déshabillé vapoureux de star hollywoodienne, pour la fée des Lilas ; manches du roi exagérément bouffantes, dont la forme et le volume s'inspirent de compositions d'Eisenstein ou de Welles...

Tout se distribue et se compose autour d'une idée forte : une famille royale en rouge et l'autre en bleu. Agostino Pace se souvient de cette division chromatique : « Nous sommes convenus que l'on peindrait tous les éléments, des visages aux meubles, en passant par les chevaux. »

Demy a fait appel à Pace, costumier de théâtre, qui dessine les tenues des personnages principaux, tandis que Gitt Magrini – costumière d'Antonioni et de Bertolucci – se charge de les concevoir et de les fabriquer en Italie.

Influence importante, Demy a rencontré en novembre 1969 Leonor Fini, peintre et décoratrice de théâtre qui a inspiré Cocteau et les surréalistes. Le souvenir de ses déguisements animaliers et autres délires fantasmagoriques planent sur les costumes et l'univers du film, particulièrement le Bal des chats et des oiseaux dont les masques ont été créés et fabriqués par Hector Pascual et son atelier

Robes

Clou du spectacle, les robes de la princesse doivent défier l'imagination, puisque même la fée des Lilas ne pensait pas « que cela fût possible ». Pas moins de dix robes sont prévues, contre « seulement » quatre costumes différents pour le prince.

Les premiers dessins font ressortir des formes bouffantes et volumineuses, semblables au costume du roi : tel père, telle fille. Avec toute la surcharge décorative nécessaire : « On doit sentir les matières des tissus, écrit Demy dans ses notes préparatoires. Brocarts, paillettes, diamants, voiles, cristaux, perles, etc. Simples mais de couleurs vives, illustrations enfantines plus proches de Disney que du bon goût, ou plus Disney que [Gustave] Doré. » Et si c'est une vraie peau d'âne que la princesse en fuite porte sur ses épaules, la robe couleur du temps, elle, est une création de toute pièce, faite de la matière même des écrans de cinéma et devenant ainsi support idéal à toutes sortes de *projections*... Projection dans le film, la robe faisant voir le ciel et des nuages, « projections » du spectateur qui, lui aussi, ne croyait pas « que cela fût possible ».

Catherine Deneuve :

« Les robes étaient lourdes à porter et il m'était difficile de déambuler dans les escaliers interminables du château de Chambord. Mais ces difficultés n'intéressaient pas Jacques. Pour lui, c'était comme si un danseur était venu se plaindre de ses pieds en sang ou de son dos cassé. Ça n'avait pas de rapport avec le film lui-même, alors pourquoi en parler ? »

LA PEAU D'ÂNE

D'un côté, les robes de la princesse qui sont pure création et fantaisie, de l'autre la fameuse et vraie peau d'âne mort dont se recouvre la princesse pour s'enfuir... Où l'on retrouve, comme en résumé, cette tension permanente entre magie et réalisme qui fonde le merveilleux du film. Pace avait d'abord proposé, raconte-t-il, « d'utiliser une fausse peau, mais Jacques voulait à tout prix une vraie, alors nous sommes allés à l'abattoir en chercher une. C'était d'une lourdeur incroyable. Et puis l'odeur était affreuse ! Il a donc fallu la nettoyer et la traiter. » Au final, la peau est devenue le symbole du film : c'est elle qui est choisie, plutôt que les robes, pour vêtir la princesse sur l'affiche du film dessinée par Jim Leon.

Hector Pascual :

« Je me souviens du premier jour où je suis allé faire les essayages avec Catherine Deneuve. Il avait fallu retravailler la peau. Telle quelle, il y aurait eu des vers vivants. Parce que je vous ai dit, la peau était authentique. Il fallait que je la réadapte. Quand on enlève la peau d'un animal, elle reste « vivante », organique. Je me souviens de l'avoir doublée quatre ou cinq fois. Jacques Demy m'avait dit : « Ne dis rien à Catherine ! », sinon elle ne l'aurait jamais portée.

Gaël Lépingle : Les robes étaient très lourdes, la peau l'était-elle aussi ?

HP : Oui et non. J'ai inventé la façon qui a permis que la peau tienne facilement sur elle. Je devais mettre un matériau qui ressemble à de la chair, de la peau, mais fictif.

Bertrand Keraël : Donc, en quoi l'intérieur était-il fait ? Du tissu ?

HP : C'était du papier de nylon, plastique, que j'ai ensuite peint. Je m'étais documenté sur la façon dont la peau se desséchait.

GL : C'est un drôle de mélange entre fiction et authentique...

HP : Et c'est pour ça que c'est très poétique. Moi, je pense que les choses ne sont jamais mortes. Il faut toujours être dans une relation avec le vivant. Si le façonnage avait semblé mort, la vie n'aurait pas été transmise à l'écran.

J'estime que Catherine Deneuve a été très forte. Porter cette peau qui devait paraître sanguinolente... »

Trucages

À l'inverse d'un effet spécial, réalisé plus tard en laboratoire, le trucage selon Demy doit garder un côté artisanal ou « primitif », si possible réalisé au tournage. Parfois, c'est le langage cinématographique lui-même qui sert de trucage et redevient magique : le dédoublement de Peau d'Âne en princesse dans la cabane, par la seule grâce du champ contrechamp et du découpage ; le carrosse qui redevient « citrouille » en vertu d'un simple raccord d'un plan à l'autre.

La liste manuscrite des trucages donne une idée de leur importance, de leur variété... et de leur simplicité : « apparition-disparition, transformation, ralenti (combiné à une marche avant ou arrière), accéléré, baguette magique, personnage arrêté »... Demy, contemporain de la Nouvelle Vague et héritier du cinéma réaliste des frères Lumière, dit aussi ce que son art doit à Méliès, à ses fantasmagories et ses « transformations à vues ».

Quelques trucages. *Apparition* : Peau d'Âne dans la chambre du prince. *Disparition* : la barque des amants qui glisse au fil de l'eau et s'évanouit. *Transformation* : une rose avec une bouche, et qui parle. *Défilement de la pellicule en marche arrière* : les bougies s'allument seules. *Ralenti* : il sert à passer d'un monde à l'autre, à créer un temps qui n'existe pas dans l'ordinaire. Entre autres charmes, la fée des Lilas démultiplie les plaisirs du trucage : contrariée par le jaune de sa robe, elle en change la couleur sur-le-champ (jeu de cache avec le tronc d'arbre) ; elle sort et entre comme elle veut, apparaît et disparaît subitement ou a recours à un effet de transparence (apparition subite ou progressive) ; elle maîtrise l'espace, mais aussi le temps – c'est l'anachronisme célèbre de son retour à la fin en hélicoptère...

Inspirations

Le Merveilleux dans *Peau d'Âne* dépend de cet équilibre entre magie et réalisme en même temps qu'il se nourrit d'une histoire légendaire et de toute une iconographie qui l'a précédé : gravures anciennes, plaques de lanterne magique, cinéma muet...

Une légende et un imaginaire qui s'enracinent dans une tradition romantique du XIX^e siècle français.

À cette tradition ancienne, vient s'agrèger comme par magie, c'est-à-dire avec le plus grand naturel, l'influence contemporaine de la mode *hippie* – dont Demy a été témoin lors de son séjour à Los Angeles. Contre-culture et psychédéisme irradiant la séquence du rêve [où les amants veulent faire ce qui est interdit et fument la pipe en cachette, où d'étranges fleurs colorées poussent dans les champs, où des banquetts à ciel ouvert font couler le vin]. Quant à la barbe fleurie du roi « rouge », elle évoque certes Charlemagne, mais peut-être plus encore en cette fin des

années 1960 un *flower power* décidément hégémonique. Et comme pour authentifier ce lien, Jim Morrison en personne, le chanteur des Doors, vint sur le tournage à Chambord, un instant immortalisé par la caméra d'Agnès Varda.

Souvenirs de cinéma, souvenirs d'enfance

Jacques Demy voit *Les Visiteurs du soir* (1942) à l'âge de onze ans : vision d'un Moyen Âge stylisé, perception d'un réalisme poétique transposé dans une France de troubadours et de créatures maléfiques...

Mais c'est surtout *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, que Demy et Pace revoient plusieurs fois pendant la préparation du film... : présence de Jean Marais, costume de la Bête, décors vivants, trucages, chemin mystérieux dans la forêt, formule magique, rôle des miroirs...

Jacques Demy a six ans lorsqu'il voit *Blanche Neige et les Sept Nains*. Il se souviendra du cercueil de verre, de la chanson, du gâteau, de la présence amicale des animaux de la forêt.

Pour *Peau d'Âne*, Demy repense aussi à *Cendrillon*, à sa marraine (une fée bonne conseillère), au joli pied glissé dans la pantoufle de verre... et à *La Belle au Bois dormant*.

Miroir, mon beau miroir...

Dès le générique, un livre apparaît, hommage à l'origine littéraire du récit, puis l'illustration en première page bouge : l'écriture devient film, l'image fixe s'anime. De l'image arrêtée, on peut rester prisonnier. De même, les miroirs, cette « eau congelée » selon le mot de Claudel, retiennent les personnages pris dans la contemplation de leur reflet, comme une image dans son cadre. Mais le miroir est à double face, devenant aussi surface de projection : Peau d'Âne voyant ainsi son père le roi, comme avec une caméra espionne, Peau d'Âne regardant son reflet dans l'eau de la mare comme Narcisse et appelant de ses vœux un prince charmant, qui arrive au plan suivant. Et quand le prince prend sa loupe pour scruter la bague de sa bien-aimée, celle-ci survient alors dans sa chambre. Regarder dans un miroir suscite la projection, la surface devient écran, comme si le cinéma avait été inventé déjà au temps des rois et des reines.

La traversée

Comme dans un miroir ou un reflet, l'autre est un double, une projection de soi : le prince s'est dédoublé pour entrer dans son rêve, tout comme Peau d'Âne pour faire son gâteau. Mais le miroir, le cinéma le sait depuis Cocteau, est aussi un passage secret vers un autre monde. Et ce passage engendre en chacun une véritable métamorphose. Alors seulement, le conte peut finir, ayant lui-même accompli son pouvoir de transformation que seule provoque sa lecture ou sa vision (sa « projection »). À la toute fin du film, la vilaine peau d'âne glisse au sol et révèle la robe couleur de soleil ; le prince saisit la main de sa princesse et la mène à son père et à sa mère, ou

plutôt vers la caméra qui a pris la place des parents. Puis nous sommes sur la terrasse de Chambord : Demy raccorde dans le mouvement. Le jeune couple, à présent de dos, achève son avancée. Le prince et Peau d'Âne ont fini de passer de l'autre côté du miroir, ils ont achevé leur métamorphose. Comme Alice, les amants merveilleux savent désormais que les miroirs sont faits pour être traversés.

Le propre et le sale

Le propre, le beau sont dans ce royaume la mesure de toute chose ; la laideur ou la saleté une véritable hantise. La proposition de la fée de couvrir sa filleule de la peau de l'âne devient une transgression : se revêtir d'une peau qui pue, s'enduire le visage de suie, vivre dans une ferme tenue par une mégère qui crache des crapauds... En toute logique, ce sont les blanchisseuses, incarnations du propre, qui commencent par se moquer de Peau d'Âne.

Grâce à sa baguette magique, Peau d'Âne fera de sa cabane un lieu transitoire, un lieu à elle et très singulier puisque le propre y côtoie indifféremment le sale : luxe et pauvreté, jarres en terre et fauteuil splendide. Le critique de cinéma Serge Daney a noté que la chanson du cake d'amour était comme la *pliure* du film : à mi-chemin du parcours de Peau d'Âne entre les deux châteaux, elle fait coexister à cet instant la princesse *et* la souillon.

Un âne défèque de l'or... L'âne banquier offre au roi le produit de ses entrailles, comme les petits enfants présentent aux parents leurs selles en cadeau. C'est une clé pour comprendre la loi qui régit le royaume : un lieu où la merde n'a pas droit de cité. Une robe couleur de temps est forcément couleur de beau temps, Peau d'Âne fait le ménage aussitôt entrée dans sa cabane et les filles du royaume sont prêtes à tout pour passer l'anneau : « il faut savoir souffrir pour être belle ». Le langage lui-même est contaminé par cet impératif du Beau : la fée se met sans le vouloir à parler en rimes (« une robe moins commune / une robe couleur de lune ») ou en alexandrins (« La vie n'est pas aussi aisée qu'on croit / qu'on soit petites gens ou bien fille de roi »).

Enfant, où es-tu ?

Peau d'Âne est un conte pour enfants, mais il n'y a guère d'enfants dans le film, et guère plus dans les autres films de Jacques Demy. Si les petits sont aussi effacés, dans un univers pourtant dévolu au monde de l'enfance, c'est que les adultes ont pris leur place. Peau d'Âne change de robe dans sa cabane comme si elle jouait à la poupée, et fait son cake d'amour comme si elle jouait à la marchande. Le prince, lui, fait des caprices, il boude et son visage ne s'éclaire que lorsqu'il avoue son rêve secret : « Je voudrais que Peau d'Âne me fasse un gâteau. » La princesse

et le prince encore davantage paraissent en constante représentation, comme s'ils jouaient pour leurs parents une sorte de spectacle de Noël, une comédie de l'innocence et une mélodie du bonheur.

Mais le bonheur n'est qu'un rêve, et l'enfance est souvent solitaire : « J'ai besoin de calme, je n'ai pas dit que j'avais besoin de compagnie », dit le prince. Et sa relation avec la princesse est moins d'amants que de frère et sœur : où l'on retrouve le spectre de l'inceste. La sublimation des rapports sexuels, constante de l'œuvre de Demy, masque un tabou qui se paie au prix de la mélancolie. Demy éliminera ces paroles de chanson, trop explicites sans doute : « Nous ferons ce qui est interdit / Jusqu'à la fatigue, jusqu'à l'ennui ».

On peut être parent et enfant : Catherine Deneuve joue la reine *et* sa fille. Pas de descendance, mais une reproduction à l'identique ou un « auto-engendrement ». La seule (pro)création à l'œuvre dans *Peau d'Âne*, la seule transformation réussie, est la confection du gâteau. Car si la princesse doit se changer en souillon avant de retrouver ses atours royaux, qu'a-t-elle gagné dans cette épreuve ? Alors que tout conte ou récit merveilleux présente une transformation/émancipation de son personnage, le film de Demy reste ambigu, et la morale pas forcément sauve. La fée des Lilas a beau interdire l'inceste pour « des questions de culture et de législation », il reste un sourire ravi sur le visage de la princesse quand son père la retrouve enfin et lui assure que, désormais, « nous ne nous quitterons plus ».

Quand la jeune fille des *Parapluies de Cherbourg* annonce à sa mère qu'elle est enceinte, celle-ci s'exclame : « Comment est-ce possible ? » L'acte d'amour pose problème. Les enfants semblent voir le jour dans les choux ou dans une coquille d'œuf, comme ce poussin qui naît miraculeusement pendant la confection du gâteau.

Si les ânes défèquent de l'or, comment s'y retrouver ? De l'âne à l'analité, la théorie freudienne qui veut que l'enfant se représente un nouveau-né « évacué comme un excrément » n'est pas loin. D'où l'importance de la nourriture dans *Peau d'Âne* : l'acte sexuel se déplace et trouve sa métaphore dans la nutrition. Le banquet ne fait guère envie au prince qui retrouvera son appétit en dévorant le gâteau de sa bien-aimée, au risque de s'étouffer. « Nous nous gaverons de pâtisseries », chantent-ils tous les deux – et, puisque c'est ici la même chose : « nous aurons bien sûr des tas d'enfants ».

Jeune Public

Il était une fois un conte

Peau d'Âne est un conte populaire. À la fin du 17ème siècle, Charles Perrault en a écrit une version, tout en rimes :

« Il était une fois un Roi

Le plus grand qui fût sur la Terre

Aimable en Paix, terrible en Guerre

Seul enfin comparable à soi »

C'est cette version qui inspire le film de Jacques Demy. D'autres existent – dont celle des frères Grimm (*Peau de toutes bêtes*) où le roi épouse vraiment sa fille. Entre le conte original et le film, *Peau d'Âne* a existé sous bien des formes : des livres illustrés pour enfants, un film muet en noir et blanc de 1908... et au 19ème siècle, des illustrations pour spectacles de lanterne magique. Ces lanternes, ancêtres du projecteur de cinéma, étaient des appareils dans lesquels on glissait des plaques de verre peintes ou dessinées. La lumière de la lanterne projetait ces images au mur. Les représentations étaient souvent accompagnées par les paroles d'un conteur qu'on appelait un bonimenteur.

Chercher l'erreur

Jacques Demy utilise dans son film des éléments classiques des contes de fées, mais il s'en sert d'une façon inhabituelle, il les détourne pour créer la surprise. Ainsi la fée, qui change comme à volonté de couleur de robe, habite bien dans une grotte, mais une grotte où elle a le téléphone ! Les animaux, habitants familiers des contes, sont pourtant ici bien étranges : le chat n'est plus botté, il sert de trône au roi. Le prince et sa cour se déplacent sur des chevaux, mais entièrement peints en rouge. Quant au mariage final, c'est un feu d'artifice : la fée n'arrive pas sur son balai, mais en hélicoptère... Et les animaux qui défilent viennent de tous les pays : chevaux magnifiquement harnachés, chameau, buffle, éléphant... et même un chimpanzé.

Le cinéma, c'est de la Magie

Pour Jacques Demy, le petit « Jacquot de Nantes », tout part de l'enfance. Le cinéma est vu comme un rêve en vrai ou un jouet magique. Tout jeune, dans le grenier de ses parents, il peint déjà des histoires sur de la pellicule (*Le Pont de Mauves*). Il fait aussi tourner une petite caméra amateur image par image et anime des personnages en carton. *Attaque nocturne*, qu'il réalise à 17 ans, prolonge son émerveillement devant les spectacles de marionnettes où l'emmenait sa mère.

+++

À l'inverse d'un effet spécial, fabriqué après le tournage en laboratoire, le trucage selon Jacques Demy garde un côté artisanal, « bricolé » sur l'instant, en utilisant les possibilités de la pellicule. Quand le prince s'échappe de son lit, le cinéaste se sert du procédé de surimpression. Pour les bougies qui s'allument toutes seules, il fait défiler la pellicule à l'envers. Il fait aussi s'envoler au ralenti la fée vers le plafond. Il utilise la projection d'images en mouvement pour créer l'effet des nuages sur la robe couleur de temps.

La surimpression : Demy a filmé sur la même pellicule deux mouvements : une première fois le prince couché, puis, après avoir rembobiné la pellicule, le prince qui se lève pour rejoindre Peau d'Âne. La pellicule a donc enregistré le prince à deux reprises, mais lors de la projection on a l'impression que c'est au même moment.

À l'envers : on voit en vérité le moment où les bougies ont été soufflées, mais le film est à ce moment-là projeté à l'envers ce qui donne l'impression au contraire qu'elles s'allument. Demy s'est inspiré pour cette scène d'un film de Jean Cocteau : *La Belle et la Bête*.

Au ralenti : en réalité, on a filmé la fée descendant du plafond. C'est cet enregistrement qui est projeté au final, mais à l'envers et au ralenti. La fée donne alors l'impression de remonter à travers le plafond.

La projection : le tissu de la robe couleur de temps est le même que celui des écrans de cinéma. Demy a filmé des nuages dans le ciel qu'il a ensuite projetés sur la robe au moment du tournage de la scène. Lorsque la princesse bouge, l'appareil qui projette les nuages et qui est installé sur des rails (c'est ce qu'on appelle un « travelling »), la suit. Ainsi les nuages sont toujours visibles sur la robe.