



Unité musico-dramaturgique et développement thématique dans le cinéma de Jacques Demy et Michel Legrand

Music and Narrative in the Films of Jacques Demy and Michel Legrand:
Thematic Development and Dramatic Meaning

Ondine Razafimbelo

Mots clés : musique de film, Legrand (Michel), Demy (Jacques), dramaturgie, développement thématique

Keywords : film music, Legrand (Michel), Demy (Jacques), dramaturgy, thematic development

RÉSUMÉ

Cet article propose une lecture musicologique de la collaboration entre Jacques Demy et Michel Legrand, à partir des *Parapluies de Cherbourg* (1964), des *Demoiselles de Rochefort* (1967) et *Peau d'Âne* (1970). Il montre que les thèmes et motifs ne remplissent pas une simple fonction illustrative : leurs transformations mélodiques, rythmiques, harmoniques, timbriques et prosodiques construisent une dramaturgie parallèle à celle des images et des dialogues. L'étude examine les liens entre développement thématique, texte chanté, montage et caractérisation des personnages. Dans *Peau d'Âne*, la déformation progressive d'un thème accompagne la mise en place du désir incestueux ; dans *Les Parapluies de Cherbourg*, les récurrences mélodico-textuelles éclairent la séparation des protagonistes ; dans *Les Demoiselles de Rochefort*, l'hybridation entre opérette, jazz et musical américain participe à l'affirmation d'un cinéma musical français singulier. L'article souligne ainsi l'apport de l'analyse musicale à la compréhension du sens, de la forme et de l'émotion au cinéma.

ABSTRACT

This article offers a musicological reading of the collaboration between Jacques Demy and Michel Legrand through *The Umbrellas of Cherbourg* (1964), *The Young Girls of Rochefort* (1967), and *Donkey Skin* (1970). It argues that themes and motives do not merely illustrate the action: their melodic, rhythmic, harmonic, timbral, and prosodic transformations create a dramatic structure parallel to images and dialogue. The study examines the links between thematic development, sung text, editing, and character construction. In *Donkey Skin*, the progressive transformation of a musical theme accompanies the emergence of the king's incestuous desire; in *The Umbrellas of Cherbourg*, recurring melodic-textual patterns illuminate Geneviève and Guy's separation; in *The Young Girls of Rochefort*, the hybridization of operetta, jazz, and the Hollywood musical helps define a distinctive French film-musical idiom. The article therefore highlights the contribution of close musical analysis to an understanding of meaning, form, and emotion in cinema.

NOTE DE L'AUTRICE

Cet article reprend et actualise des éléments présentés dans ma thèse de doctorat, *Le rôle de la musique de Michel Legrand dans "Les Parapluies de Cherbourg" de Jacques Demy (1964) : étude du dialogue entre thématiques musicales et dramaturgiques* ([Razafimbelo 2024](#)).

- 1 Le duo formé par Jacques Demy et Michel Legrand est l'un des plus importants de l'histoire du cinéma, à la fois sur le plan du processus créateur et des objets filmiques qui résultent de leur collaboration. Sur une période de trente ans, les deux artistes créent un corpus de dix courts et longs métrages, dont plusieurs sont liés sur le plan dramaturgique et font intervenir des personnages – et des éléments musicaux – communs : *Lola* (1961), *La Luxure* (1961), *La Baie des Anges* (1963), *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), *Peau d'Âne* (1970), *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* (1973), *Lady Oscar* (1979), *Parking* (1985) et *Trois places pour le 26* (1988). L'amitié qui lie les deux artistes – que Michel Legrand raconte longuement dans son autobiographie (Legrand et Lerouge 2013, 153-201) – répond bien à la définition de l'« alchimie cinémusicale » évoquée par Carayol et Rossi, où « la part créative de l'un active l'inventivité de l'autre » (2022, 18). À travers de nombreuses et intensives séances de travail à huis clos, autour d'un piano, dans une maison de campagne, Jacques Demy et Michel Legrand élaborent chacun de leurs films de façon symbiotique¹. La culture musicale étendue de Legrand – qui fait ses armes au Conservatoire de Paris auprès de Nadia Boulanger avant de côtoyer le jazz américain, les musiques improvisées et la chanson populaire (Legrand et Lerouge 2013, 99-136) – rencontre celle du réalisateur, mélomane aguerri qui remplit ses films de références à la

1. « En direct Paris, 20th century fox », dossier de presse consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque française, cote SADOUL 165-B12.

comédie musicale hollywoodienne, à l'opérette ou aux films d'animation des studios Disney – notamment *Blanche-Neige et les Sept Nains* (David Hand, 1937 ; Berthomé 2014, 245). Le répertoire de la musique dite savante n'est pas absent pour autant : les trois parties du film *Lola*, par exemple, portent le même nom que les mouvements de la Sonate « Les Adieux » pour piano n° 26 de Ludwig van Beethoven (Berthomé 1997, 38). C'est d'ailleurs à l'occasion de ce film, pour lequel Demy avait d'abord sollicité Quincy Jones, que Legrand pose les jalons de son langage musico-filmique.

- 2 Dans chaque long métrage, un maillage complexe de thèmes et motifs mélodiques, associés à des personnages ou des situations, traverse la dramaturgie et se déploie avec elle, lui donnant toute sa profondeur. On peut distinguer trois œuvres majeures chez Demy et Legrand, dont le succès et l'empreinte musicale ont largement dépassé les frontières hexagonales et qui donnent lieu encore aujourd'hui à de nombreuses rediffusions et adaptations² : *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort* et *Peau d'Âne*. Ces projets longuement élaborés marquent les étapes les plus marquantes de la construction de l'œuvre du tandem ; on rencontre, dans ces trois films particulièrement, une large palette de langages musicaux et un travail minutieux de la prosodie chantée, élaboré lors de multiples séances de travail (Legrand et Lerouge 2013, 153-201). Jusqu'à présent, très peu de musicologues ou d'analystes du cinéma se sont intéressés à la richesse du langage de Legrand et, surtout, à son potentiel signifiant. Or, sans la prise en compte du paramètre musical – tout comme celui des décors ou des costumes qui, eux, ont fait l'objet de plus d'attention³ –, la compréhension du cinéma de Demy ne saurait être que partielle. Pour bien comprendre l'identité des personnages, les enjeux affectifs, moraux et politiques que définit Demy dans son œuvre, il est indispensable d'en étudier avec minutie – et toujours de façon parallèle – le discours commun du réalisateur et du compositeur. Cela nécessite un examen systématique des variations thématiques, avec une attention particulière portée aux événements mélodiques, rythmiques, harmoniques et timbriques entendus lors de nœuds dramaturgiques importants. Ce travail doit avoir lieu à l'intérieur de chaque film, mais aussi à l'échelle plus large de la filmographie commune du tandem ; c'est pourquoi je proposerai dans cet article des exemples d'analyse issus des trois principaux longs métrages cités. Comprendre le cinéma de Jacques Demy et Michel Legrand nécessite de mobiliser un grand nombre d'outils analytiques, du fait de la densité du matériau, de la versatilité des vocabulaires musicaux qui s'y trouvent et de l'imbrication des paramètres musical et textuel. L'articulation des paramètres musicaux, sonores et visuels s'étend du figuralisme aux points de synchronisation – renforçant les événements et émotions véhiculées à l'image – sans oublier le travail de développement thématique et motivique, qu'il faut analyser tantôt au prisme des langages du jazz, de la musique savante et de la chanson – avec les spécificités harmoniques, mélodiques, prosodiques que chacun porte en lui. Le travail préparatoire et systématique de transcription, la superposition paradigmatique

2. Par exemple, *Les Parapluies de Cherbourg* ont fait l'objet d'une adaptation au Théâtre du Châtelet en 2014, *Peau d'Âne* au Théâtre Marigny en 2018 et *Les Demoiselles de Rochefort* au Lido en 2025 ; des ciné-concerts (*Les Parapluies* à la Philharmonie de Paris en décembre 2024, *Peau d'Âne* en 2025) ou ciné-karaokés (l'Écran Pop au Grand Rex de Paris en 2018) sont régulièrement programmés en France et à l'étranger. Par ailleurs, nombre de réalisateurs et réalisatrices se réclament de l'influence de ces trois films spécifiques : 17 fois Cécile Cassard (Christophe Honoré, 2002), *Au bout du conte* (Agnès Jaoui, 2013) et *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) – entre autres – empruntent noms de personnages, chansons, éléments de mise en scène et chorégraphies aux films de Jacques Demy.

3. Par exemple, le décorateur Bernard Évein fait l'objet d'une recherche scientifique (Léa Chevalier, thèse en préparation sous le titre *Bernard Évein décorateur peintre : modernité esthétique du décor de cinéma en France*, universités de Caen Normandie et de Lausanne UNIL) et, plus généralement, les décors et la mise en scène ont été au centre de l'attention des analystes du cinéma de Jacques Demy (Berthomé, 2014 ; Taboulay, 1996).

et les montages vidéo s'avèrent très utiles pour se familiariser avec les bandes originales, observer avec précision les dérivations thématiques et analyser leurs rapports avec l'intrigue et les personnages.

- 3 Ce corpus invite à interroger la manière dont les choix esthétiques opérés par Jacques Demy et Michel Legrand, dans le traitement des motifs musicaux, la direction du jeu chanté ou encore l'agencement du montage, participent à une redéfinition des codes du *musical* à la française, en articulant héritages savants, références populaires et expérimentations formelles⁴. Dans cette perspective, je m'intéresserai d'abord aux spécificités du langage musical et dramaturgique employées par Legrand et Demy, en explorant les choix de vocabulaire et de style, le dialogue entre montage et carrures musicales, l'importance des thèmes et motifs mélodiques dans la construction de la dramaturgie et la définition de l'intrigue. Dans un second temps, je m'appuierai sur des exemples analytiques précis issus des *Parapluies*, des *Demoiselles* et de *Peau d'Âne*, pour définir le rôle exact de la musique dans la définition des personnages et des situations. À travers les détails du développement mélodique et harmonique des nombreux thèmes et motifs qui forment le maillage des films, notamment par la relation que ceux-ci entretiennent avec le texte chanté, je mettrai en lumière le caractère incontournable de l'analyse musicale dans la compréhension de la dramaturgie.

4. Sur l'opérette et la comédie musicale en France, voir Powrie et Cadalanu ([2020] 2023), ainsi que Cadalanu et Rossi (2025).

Éléments de langage mélodique, harmonique et filmique

- 4 L'aspect le plus marquant de la collaboration entre Demy et Legrand est sans doute le nombre et la diversité importante des thèmes et motifs musico-dramaturgiques inventés pour chaque film. On en compte par exemple vingt-sept dans *Les Parapluies*, qui sont entendus pour chacun entre deux et dix fois au cours du film. Dans *Les Demoiselles*, ce sont onze thèmes qui transitent entre les personnages et les situations. Le cas de *Peau d'Âne* est un peu différent : quatre thèmes principaux seulement traversent le film, mais le premier – celui qui ouvre le film sous forme de fugue – est varié une quinzaine de fois. Ces nombreuses variations s'accompagnent de l'emploi de divers langages musicaux qui permettent au compositeur de renouveler constamment les matériaux thématiques et motiviques. Si Michel Legrand est en effet rompu aux styles d'orchestration et d'arrangement de différentes périodes de la musique savante occidentale, il maîtrise aussi les rythmiques et *patterns* spécifiques de différents courants du jazz et possède également une culture très approfondie de l'écriture de chansons. Ainsi, et pour s'adapter au mieux aux développements des intrigues, accompagner les dialogues et s'accorder précisément au montage, Legrand emploie tour à tour le langage de la fugue (*Peau d'Âne*, à 01:04⁵), des échanges de solos « 4-4 » typiques des sections d'improvisation du jazz bop

5. Tous les minutages sont issus de la version du film sur la plateforme de streaming Canal+.

(la scène de la lettre de créance dans *Les Parapluies* à 18:32) ou des thèmes homorythmiques pour big band au grand complet (les scènes du garage dans *Les Parapluies* à 03:05 et 09:35).

- 5 Du côté des inspirations cinématographiques, Legrand n'est pas en reste : dans *Lola* et *Les Parapluies*, il associe par exemple des interjections dissonantes de cuivres à la présence d'un malfaiteur ou d'une situation inquiétante⁶, évoquant l'association longtemps fantasmée du jazz au film noir (Mouëllic 2000, 48-56). Pour accompagner les actions magiques et phénomènes surnaturels de *Peau d'Âne*, il utilise des éléments de *mickeymousing*, privilégie les instruments idio-phones (glockenspiel, cloches tubulaires) et les sonorités généralement associées à la féerie (harpe, piano, flûte traversière) telles qu'on les trouve par exemple dans les films d'animation des studios Disney des années 1950 à 1960. Cette versatilité n'est, bien sûr, pas exclusive à Michel Legrand ; de nombreux compositeurs pour l'image (Francis Lai, Claude Bolling, Philippe Sarde ou Georges Delerue, parmi d'autres) pratiquent assidûment le développement thématique et les alliances de langages musicaux. On pense par exemple au *Grand Choral* que Delerue compose pour *La Nuit américaine* de François Truffaut (1973) et qui rappelle, dans son écriture pastichée, la fugue d'ouverture de *Peau d'Âne*. La véritable spécificité des partitions de Legrand se situe certainement dans le rapport au texte et à la prosodie de Demy, à l'imbrication entre le signifiant musical et littéraire, au « pouvoir d'élucidation dramatique » de la musique dont parle Jean-Pierre Berthomé (1997, 48) : cette particularité trouve notamment sa source dans une culture du jazz vocal spécifiquement française impliquant un rapport particulier aux lignes mélodiques, entre le récitatif, la voix parlée et le langage improvisé des instruments à vent (saxophone, trompette, flûte). En effet, le casting vocal des films de Demy est toujours composé de chanteurs et chanteuses formées aux techniques lyriques et par la suite spécialisées dans les vocabulaires du big band, du bebop, du hard bop et de la chanson française : Christiane Legrand, Danielle Licari, Georges Blaness, également membres des Double Six et des Swingle Singers, en sont les exemples les plus célèbres. Demy explique ce choix en marquant une opposition entre des artistes lyriques, dont il juge qu'ils « déforment tout » – il évoque ici les formants vocaux spécifiques à leur technique de chant – et « des chanteurs [de jazz] qui ont le rythme dans la voix⁷ » – soulignant donc la proximité du chant jazz et de la voix parlée. Ainsi, Legrand et Demy inventent une manière de fusionner musique, dialogues et images de façon millimétrée ; dans *Les Parapluies* surtout, la majorité des coupes de plan coïncide avec un changement de mesure ou une mise en place rythmique particulière – comme c'est souvent le cas lors des numéros musicaux des comédies musicales américaines, mais, ici, à l'échelle du film entier. Dans la **figure 1**, la transition d'un espace à l'autre correspond exactement au premier temps de la mesure suivante : ici, c'est le personnage de Madame Emery qui passe du salon à sa chambre en marquant une pause devant le miroir.

6. Par exemple lorsque Roland Cassard accepte de rejoindre un trafic de diamants dans *Lola*, puis lorsque le même personnage, plus vieux de quelques années, arrive en Mercedes dans *Les Parapluies*.

7. « En direct Paris, 20th century fox », dossier de presse consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque française, cote SADOUL 165-B12.

FIGURE 1

Les Parapluies de Cherbourg, illustration d'un point de synchronisation entre un plan de coupe et un changement de mesure (15:45). Captures d'écran et transcriptions personnelles à partir de la version VOD du film sur la plateforme Canal+.

© Parc Film ; 20th Century Fox

- 6 Plus tard dans le film, on constate un phénomène similaire lors d'une suite de quatre plans figurant la décision douloureuse de Geneviève, la jeune héroïne enceinte, de renoncer à son amour et d'épouser un homme qu'elle méprise (**figure 2**). C'est d'ailleurs une variation du thème de Madame Emery, sa mère, qui accompagne cette décision, de la boutique de robes de mariée jusqu'à l'autel, soulignant son rôle d'entremetteuse.
- 7 On remarque ainsi, comme à de nombreux autres endroits du film, une imbrication du discours musical, du découpage visuel et de la caractérisation des personnages, témoignant de l'unité organique du film. Musique et image coconstruisent le récit, au point que l'espace cinématographique lui-même semble chorégraphié et rythmé selon une logique musicale.
- 8 Les partitions de Legrand, lesquelles usent de marches harmoniques généreuses ou reposent sur un lyrisme parfois jugé excessif⁸ n'en sont pas moins élaborées de façon extrêmement complexe, ajustées au millimètre par rapport à l'image, au montage et aux idées exprimées à l'écran – c'est l'objet de la seconde partie de cet article. Les marches elles-mêmes, qui se prêtent bien à l'expression tourbillonnante du « sentiment amoureux » et à une certaine emphase propre à Demy, n'occupent pas moins un rôle signifiant dans la construction musicale à grande échelle. Elles permettent notamment la répétition transposée des motifs

8. Tantôt, un journaliste parle de « chansons à la guimauve » à propos des *Demoiselles de Rochefort*, tantôt un critique anglophone qualifie la partition de *Peau d'âne* de « sucrée » (auteur inconnu, coupures de presse consultées à l'espace chercheurs de la Cinémathèque française, cotes KOVACS 70-B14 et DEMY 207 – B32).

♩ = 122
Gm7(b5) C7(sus4) C7 Fm Db/F Eb7(sus4) Eb7 Ab Fm/Ab

cordes

G7(sus4) G7 Cm Ab/C Bb7(sus4) Bb7 Eb Fm7 Bb7

(fade out
des cordes +
orgue intra-diégétique)

FIGURE 2

Les Parapluies de Cherbourg, illustration des points de synchronisation entre des changements de plan et de mesures, captures d'écran et transcriptions personnelles (à partir de 01:02:54).

© Parc Film ; 20th Century Fox

à plusieurs endroits de l'échelle et de l'harmonie, rendant la mémorisation plus facile à l'ensemble du public, et donc une reconnaissance auditive plus immédiate des thèmes et motifs, qui peuvent revenir transformés au gré des évolutions de l'intrigue. Les marches peuvent également être employées spécifiquement pour créer du figuralisme, comme dans *La Baie des Anges* où le thème musical à

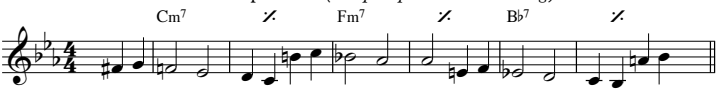
deux pianos évoque la folie du jeu à laquelle se prennent les personnages, Jean et Jackie, soulignant le tourbillonnement enivrant de la roulette de casino. On entend d'abord le thème dans le générique d'ouverture (01:08), comme une préfiguration de l'intrigue, puis chaque fois que la roulette est enclenchée, accompagnant les changements rapides de plans en surimpression, montrant à la fois les visages concentrés et la rotation du cylindre (12:35, 24:30, 53:44). Le thème est entendu une dernière fois à la toute fin du film, lorsque Jean convainc Jackie de renoncer au jeu et que le couple s'éloigne du casino, enlacé (01:17:41 puis 01:18:55). Du flux mélodique constant des *Parapluies* aux chansons en alexandrins des *Demoiselles*, en passant par les exercices de rimes de *Peau d'Âne*, il se dégage des bandes originales du tandem une collection de thèmes facilement reconnaissables, dont certains sont devenus dans d'autres milieux des standards du jazz et de la chanson (« You Must Believe in Spring », « Watch What Happens »). Il est également important de noter que la légèreté apparente des chansons de Legrand est rapidement contredite lorsque l'on observe les mélodies dans le détail. Il y montre en effet une prédilection pour le chromatisme et les intervalles dissonants (**exemple 1**).

- 9 Enfin, il apparaît que Legrand se sert de l'aspect prévisible des résolutions harmoniques des marches pour les contourner et intégrer des surprises musicales à sa partition, renforçant la portée dramatique de l'image et prenant l'oreille au dépourvu. Par exemple, il arrive souvent qu'il évite la résolution sur la tonique attendue après un mouvement ii-V, notamment dans des situations dramatiques de malaise ou de conflit. Ainsi, l'exemple musical ci-dessous, issu des *Parapluies*, correspond au moment où Geneviève annonce à sa mère qu'elle est tombée enceinte sans le vouloir, en dehors du mariage. La résolution attendue du mouvement ii-V (D#ø – G#7) sur un accord de *do* # mineur (C#m), à l'issue d'une suite de marches de quartes, est déviée par un glissement au demi-ton inférieur (*do* mineur) – exprimé en chiffres américains dans l'**exemple 2** –, contribuant à dramatiser l'annonce et souligner l'importance du secret et de ses implications, une « fille-mère » étant à l'époque soumise à la honte et l'exclusion sociale.
- 10 L'ensemble de ces éléments de langage met la musique au service de l'image, en renforce la signification et guide la compréhension de la narration en faisant appel à l'imaginaire commun et aux horizons d'attente sonore – un style musical évoquant une atmosphère ou un contexte, une surprise harmonique attirant l'attention sur un dialogue, la réminiscence d'un thème donnant une signification précise à une scène. Tout cela sert de toile de fond à un maillage motivique et thématique extrêmement divers, qui permet dans chaque film de définir l'identité des personnages et la teneur des situations. Grâce à un décodage analytique de la relation entre la mélodie, l'harmonie, le rythme ou la prosodie et la narration, il est possible d'envisager un niveau de lecture musical à part entière qui, une fois confronté à l'analyse globale des films, leur donne un éclairage nouveau.

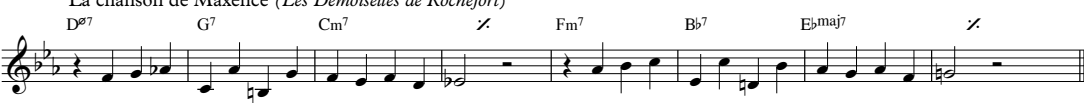
La femme découpée en morceaux (*Les Demoiselles de Rochefort*)



Le thème de la séparation (*Les parapluies de Cherbourg*)



La chanson de Maxence (*Les Demoiselles de Rochefort*)



De Delphine à Lancien (*Les Demoiselles de Rochefort*)



Fugue d'ouverture (*Peau d'âne*)



EXEMPLE 1

Les Demoiselles de Rochefort (1967), *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Peau d'Âne* (1970), transcriptions de mélodies diverses. Transcriptions personnelles à partir des versions VOD des trois films sur la plateforme VOD Canal+.



Geneviève Je suis en - ceinte ma - man
Madame Emery C'est é - pou-van - table! En - ceinte de Guy? Com - ment est-ce pos - sible?

EXEMPLE 2

Les Parapluies de Cherbourg, résolution harmonique inattendue (43:50). Transcription personnelle.

Développements thématiques et motiviques au service de la dramaturgie

- 11 Entrons à présent plus précisément dans l'analyse du travail thématique, en présentant quelques exemples issus des *Parapluies*, des *Demoiselles* et de *Peau d'Âne*. Dans ces trois films particulièrement, l'évolution mélodique, rythmique et timbrique des thèmes et motifs musicaux occupe pour les spectateurs et spectatrices un rôle essentiel dans la compréhension de l'intrigue. On peut distinguer plusieurs types de thèmes chez Demy et Legrand : les thèmes-personnage (par exemple, le thème de Madame Emery dans *Les Parapluies* ou le thème de la Fée dans *Peau d'Âne*), les thèmes-situation, qui ne sont attachés

à aucun personnage particulier (par exemple, « la recherche de l'amour » dans *Peau d'Âne*), les thèmes-lieu (le garage dans *Les Parapluies de Cherbourg*) et enfin les thèmes-duo ou thèmes-couple (celui des sœurs jumelles des *Demoiselles*, ceux des promesses, puis de la séparation dans *Les Parapluies*, celui de l'amour trouvé dans *Peau d'Âne*). Chacun d'eux occupe une fonction précise et connaît une évolution plus ou moins approfondie et des interactions avec d'autres éléments musicaux. Par exemple, ils peuvent marquer un lien sentimental entre les personnages : dans *Les Demoiselles*, une même mélodie ou une même chanson, voyageant entre Solange et Andy, Simon Dame et Yvonne, Delphine et Maxence, scelle inévitablement les unions amoureuses avant même que les intéressés ne se croisent. La connexion spirituelle entre les personnages se fait ainsi par le biais de la musique, parfois de l'exercice compositionnel – pour le cas de Solange et Andy, dont le thème commun se déploie à partir du concerto que la jeune femme a écrit. Ce phénomène se retrouve également dans *Peau d'Âne* : ici, la chanson « Amour, amour » est d'abord énoncée par la Princesse puis par le Prince du royaume rouge, qui ne l'a encore jamais vue et rejoue à son compte la mélodie pour exprimer son idéal amoureux. Il est également intéressant de noter, dans le film, des superpositions entre les différents thèmes, permettant par exemple d'évoquer de façon sonore un personnage qui n'est pas à l'écran. C'est le cas lors de la fuite de la Princesse, dont le trajet en carrosse est illustré par un mélange entre le thème de la recherche de l'amour et celui de la Fée des Lilas, qui a organisé l'évasion. Il en va de même durant le bal du chat et des oiseaux, où le thème du Prince et un motif issu de celui de la Fée des Lilas sont entendus ensemble, témoignant de l'omniscience de la Fée qui a délibérément envoyé sa filleule au royaume rouge pour qu'elle y épouse le Prince.

- 12 Les facettes de l'amour auxquelles aspire chaque personnage du film sont multiples : amour filial, désir incestueux, jalousie, amours platoniques ou fantasme d'idéal sont exprimés par autant de variations mélodiques, rythmiques et harmoniques du thème. La chanson « Amour, Amour » évoquée précédemment est une des nombreuses variations de la « recherche de l'amour », thématique entendue pour la première fois sous forme fuguée lors du générique d'ouverture et dont les transformations successives illustrent la complexité du conte original de *Peau d'Âne*. Ces variations emploient notamment des éléments de langage de différentes époques de la musique savante, dont Legrand exploite le potentiel signifiant dans l'imaginaire commun. La première présentation, une fugue académique pour orchestre à cordes, aide à projeter les spectateur·rices dans une époque lointaine plus ou moins fantasmée, tandis que la caméra effectue un lent travelling avant sur la bibliothèque en pierre. Le choix de la fugue, dont l'organisation musicale est fondée sur des superpositions et des enchevêtrements du thème à différentes hauteurs, préfigure également la complexité de la recherche de l'amour racontée dans le film. L'observation des dérivations thématiques est permise par un travail préparatoire d'analyse paradigmatique (Ruwet [1966] 1972 ; Agawu 2009) qui consiste à superposer dans de grands

tableaux sur portées, de façon chronologique, toutes les occurrences d'un thème ou d'un motif récurrent dans le film. Cette étape s'avère indispensable pour en avoir une vue d'ensemble, puis commenter précisément ses différentes occurrences. L'**exemple 3** en présente un extrait, superposant les premières versions du thème de la recherche de l'amour, assorties d'un codage en lettres.

- 13 Les quinze premières minutes du film sont consacrées au désir du Roi, soutenu par l'ensemble de ses conseillers, de remplacer son épouse défunte par sa propre fille. La scène de la demande en mariage fait entendre une variation à la fois mélodique et harmonique du thème, tout en arpèges et en mouvements de tierces – on pense aux progressions médiantiques, qu'on a pu associer à l'étrange et au surnaturel, notamment au cinéma (**Bartoli 2000, 61-67** et **Hainaut 2012, 181-182**) – et qui bouleverse un équilibre jusqu'à présent fondé sur un rythme pointé et une suite de marches très claire (voir la première ligne du tableau paradigmatique, **exemple 3**). Enfin, la visite du Roi au Scientifique, qui le convainc d'épouser la Princesse, achève de déconstruire le profil du thème que nous connaissions : il est réduit à son plus simple appareil chromatique, étant notamment entendu sous une forme évoquant le système dodécaphonique, avec les douze sons du total chromatique dont se dégagent deux mouvements contraires (ascendant et descendant) joués par les sections de cordes. Les **exemples 4 à 6** synthétisent trois moments-clés du début de l'intrigue : la fugue d'ouverture, la demande en mariage et la visite du Roi au savant.
- 14 Cette transformation progressive, qui évoque l'imminence de la catastrophe que représente l'union incestueuse entre le père et sa fille, est interrompue à partir du moment où la Princesse fuit le royaume et commence une nouvelle vie sous l'identité de Peau d'Âne. Le thème sera par la suite soumis à d'autres variations illustrant notamment la rencontre amoureuse avec le Prince.
- 15 Toutes ces observations montrent bien le potentiel signifiant de la musique, qui appuie chaque étape du cheminement dramatique. Demy et Legrand construisent de façon parallèle une intrigue visuelle et musicale, littéraire et sonore ; jamais l'une n'avance sans que l'autre ne la consolide et l'évolution des situations dépend de tous les paramètres en même temps.
- 16 *Les Parapluies*, réalisés six ans avant *Peau d'Âne* et qui faisaient le pari de proposer un format entièrement chanté, présentent une autre sorte de développement motivique et thématique. Le maillage des dix-sept thèmes et motifs qui le constituent permet, tout au long du film, de renforcer le sens des images et des dialogues, voire de révéler des éléments que seule la musique peut exprimer. Cela se manifeste particulièrement dans la réitération de certains canevas mélodiques, utilisés pour les conversations quotidiennes ou faisant partie d'un thème plus large ; en effet, une seconde, une troisième ou une quatrième occurrence d'un motif mélodico-harmonique, chaque fois accompagnée de paroles différentes, est inévitablement empreinte du sens des paroles de la première⁹.

9. Le montage vidéo – faisant apparaître les mélodies sur partition ou par codage en lettres, par exemple – se révèle être l'outil le plus éloquent pour regrouper l'espace-temps filmique par thèmes et motifs musicaux. Sur la page web suivante, on pourra trouver divers montages vidéo concernant le thème musical le plus célèbre des *Parapluies de Cherbourg*, faisant apparaître les éléments remarquables de structure, d'orchestration, d'évolution mélodique : <http://razafimbelo.revue-emergences.fr>.

FUGUE D'OUVERTURE RT

PROLOGUE

AMOUR, AMOUR
(forme chanson)

R'5r tronqué

R2 T

RT(r)

R2 [A] T

R'

x 4 - hauteurs réelles de la première noire pointée des 4 autres expositions de RT: LA, MI, LA, MI

x 2: hauteur réelle de la première croche pour la redite consécutive: SIb

x 6 pour les 3 couplets (forme chanson) - hauteur réelle de la première noire pointée (croche pour l'accompagnement) des redites: SIb, DO, SIb, DO, SIb

x 3 pour les trois couplets: hauteurs identiques

EXEMPLE 3

Peau d'Âne, extrait d'un tableau paradigmatique. Transcriptions personnelles.

Allegro moderato

mf

ré m i ————— do m ii ————— V —————

EXEMPLE 4

Peau d'Âne, mélodie et harmonie de la fugue d'ouverture. Transcription personnelle.

Allegro Moderato

mp

EXEMPLE 5

Peau d'Âne, mélodie et harmonie de la scène de la demande en mariage (13:11).
Transcription personnelle.

Moderato

R3 inversé

EXEMPLE 6

Peau d'Âne, mélodie et harmonie de scène de la visite au savant (15:22).

Le cas du thème de Roland Cassard est particulièrement intéressant en ce qu'il fait le lien avec un film précédent de Demy, *Lola*, dont Roland était l'un des personnages principaux : on y découvrait le thème sous une forme exclusivement instrumentale, pour le retrouver ensuite dans *Les Parapluies*, cette fois avec des paroles. Le jeune homme indolent de *Lola*, qui errait sans but, est devenu quelques années plus tard un riche et influent diamantaire. L'ajout de paroles à son thème permet à la fois de redéfinir le personnage et de marquer son évolution tout en rappelant son caractère et ses aventures passées.

- 17 Dans *Les Parapluies*, les échanges les plus nombreux et significatifs, donnant lieu à une diversité de canevas mélodiques, sont ceux de Geneviève – jeune femme enceinte qui souffre du départ de son amant à la guerre – et de sa mère, veuve endettée qui souhaite sortir de sa condition. Ici, par exemple, Geneviève reprend à son compte un canevas inventé par sa mère pour faire les louanges de Roland, qu'elle souhaite voir épouser sa fille. Le contraste criant entre les préoccupations de Madame Emery et le drame sentimental vécu par Geneviève est exprimé par une symétrie parfaite des idées dans le rythme de la versification. Au retour de Roland s'oppose le départ de Guy ; à la place nouvelle que le diamantaire prend dans les conversations s'oppose l'insupportable attente d'une lettre (**tableau 1**).

M.E : C'est fou ce Qu'il est sympathique, nous avons parlé plus d'une heure ce matin. Il rentrait des États-Unis, quel type ! Il m'a raconté cent mille choses, Je l'ai invité à dîner.	G : Ce n'est Pas la lassitude Qui m'attriste, mais le silence. Guy est parti depuis deux mois déjà. Il ne m'a écrit qu'une fois. M.E : Tu ne vas pas recommencer !
--	---

TABLEAU 1

Les Parapluies de Cherbourg, deux répliques de Madame Emery et Geneviève (41:59 et 42:31).

- 18 L'étude du thème de Madame Emery permet d'ailleurs de révéler, dans l'alignement des canevas mélodico-textuels sur le temps long, les enjeux financiers qui la motivent à convoiter Roland Cassard. On observe, par exemple, sur le même canevas mélodique, un parallèle entre sa tentative de vendre son collier à un bijoutier – moment dont la mise en scène suggère le lien métaphorique avec Geneviève – et le gâchis que représente un mariage de raison pour la jeune fille, qui ne consentira à épouser Roland que par contrainte sociale, et donc par désespoir (**tableau 2**).

(D : Au mieux, je puis mettre votre collier en vente) et encore à une somme bien inférieure à sa valeur réelle	M.E : Alors il faut Tout de suite choisir un roi Et faire un vœu G : Je n'ai pas le choix
---	--

TABLEAU 2

Les Parapluies de Cherbourg, deux répliques du joaillier Dubourg et de Madame Emery (21:36 et 46:33).

- 19 La réplique suivante révèle cette fois l'aspect substitutionnel du prétendant. De la même façon que le collier que Madame Emery cherchait à vendre est finalement acheté par Roland, la vie que Geneviève voulait partager avec Guy doit être remplacée par un mariage sans amour. L'unique réplique que la jeune fille adresse à Roland au dîner de l'Épiphanie se révèle particulièrement affligeante lorsqu'on la compare à l'occurrence précédente du même canevas mélodique (**tableau 3**).

Dubourg : Je ne puis l'acheter moi-même [c'est Roland qui l'achètera]	Geneviève : Vous êtes mon roi. Roland : Merci Geneviève
---	--

TABLEAU 3

Les Parapluies de Cherbourg, extraits d'une réplique de Dubourg et d'un dialogue entre Geneviève et Roland (21:46 et 46:42).

- 20 Ce genre de correspondances est très fréquent dans le film et se révèle plus complexe encore lorsqu'il s'agit du thème de la séparation amoureuse, le plus célèbre du film et qui a dépassé le cadre cinématographique pour devenir un standard international (« I Will Wait for You ») popularisé par Connie Francis. De ce thème, à la structure longue et complexe organisée sous la forme *verse-refrain*¹⁰, on a surtout retenu le refrain déchirant « Mais je ne pourrai jamais vivre sans toi ». Cependant, c'est dans les motifs du *verse* que se dissimulent les éléments les plus intéressants. L'**exemple 7** en présente une réduction mélodique, divisée en quatre parties – soit quatre canevas mélodiques qui seront repris dans

10. Le *verse* introductif, caractéristique des standards de la chanson populaire américaine issue des comédies musicales, au tournant du XX^e siècle, a pour fonction d'installer l'atmosphère d'une chanson et d'en annoncer le propos, se terminant par une cadence suspensive et laissant place au *refrain* (Owens [2002] 2003).

différentes tonalités et dont chacune correspond à un sujet spécifique, sur le plan textuel.



EXEMPLE 7

Les Parapluies de Cherbourg, synthèse des trois éléments mélodiques de la partie B du *verse* du thème de la séparation.

- 21 Le canevas b1 se concentre sur les promesses d'avenir et l'espoir des retrouvailles conjuguées au futur, qui seront mis à rude épreuve par la guerre et l'absence. Le basculement commence à s'opérer lors du dîner des rois où Madame Emery a invité Roland ; Geneviève ayant obtenu la fève n'a pas d'autre choix que de désigner le jeune homme et, portant la couronne en papier, fait un vœu dont on devine la teneur grâce à une réminiscence musicale du canevas mélodique dédié aux promesses de fidélité. La dernière occurrence, enfin, évoque le décès de Madame Emery, dont le rôle dans la destruction du couple et de ses espoirs a été manifeste (**tableau 4**).

Gen : J'ai parlé à maman de notre mariage.	Guy : Alors le mariage on en re-parlera plus tard.	Gen : Je ne te quitterai pas.
Guy : Il faut essayer d'être heureux.	Guy : Nous nous retrouvons et nous serons plus forts.	Guy : Je ne penserai qu'à toi.
Gen : Je ne peux pas !	[instrumental, au dîner des rois]	Gen : Il me semble que Guy est parti depuis des années
Guy : Tu es en deuil ?	Gen : Maman est morte [à l'automne]	

TABLEAU 4

Les Parapluies de Cherbourg, synthèse des paroles des différentes occurrences du canevas b1.

- 22 Il est intéressant de noter que le personnage de Guy, à la fin du film, manifeste lui aussi son attachement indéfectible à son premier amour, alors même qu'il prétend y être indifférent. Pour déclarer sa flamme à Madeleine, son amie d'enfance qui l'a toujours aimé et soutenu, le jeune homme fait entendre une variation du thème des promesses jadis partagé avec Geneviève (**exemple 8**).

A $\text{♩} = 132$
G♭maj7 G♭maj7/D♭ F♯7 B♭7 F♯7 B♭7(b9) E♭m E♭m(b9) E♭6 E♭m7 D♭m7 G♭7

Première énonciation instrumentale (env. 06:30)

rubato
A♯m7 D♯7(sus4) D♯7 G♯m G♯m(maj7) G♯m7/C♯

Guy et Madeleine au café (env. 01:20:30)

Guy
8♯ Je vou-lais te dire Je pen-sais que si tu vou lais par - ta - ger ma vie
8♯ si je n'é-tais pas pour toi u - ne lour - de charge

EXEMPLE 8

Les Parapluies de Cherbourg, transcription de la première occurrence du thème des promesses (05:42), superposée à la transcription de la déclaration d'amour de Guy à Madeleine (01:19:42).

- 23 Geneviève et Guy, souffrant de l'absence de l'être aimé et confrontés à un partenaire de substitution, projettent ainsi chacun leur tour le fantasme de se retrouver à travers un thème musical commun.
- 24 Le canevas b2 entre dans le cœur du drame. Les enjeux de la guerre, du passage du temps puis de l'oubli, se heurtent cruellement à l'existence de l'enfant, né d'un amour devenu impossible (**tableau 5**).

Guy : Avec ce qui se passe en Algérie en ce moment	Guy : Si peu de temps mon amour qu'il ne faut pas le gâcher
Guy : Il faut que nous gardions de nos derniers moments	Guy : Ne me regarde pas
[instrumental, au dîner des rois]	Gen : Quand je regarde cette photo j'oublie jusqu'à son visage
Gen : Je ne pensais pas te rencontrer	Guy : Comment l'as-tu appelée ?
Guy : Je crois que tu peux partir	

TABLEAU 5

Les Parapluies de Cherbourg, synthèse des paroles des différentes occurrences du canevas b2.

- 25 Les canevas b3 et bT, enfin, concernent plus précisément les thématiques du souvenir et de la postérité. Au désir de Guy de garder un souvenir impérissable des derniers moments avec Geneviève répondent à la fois la difficulté d'entretenir le lien amoureux – notamment à cause de la présence envahissante de Roland Cassard – et l'indélébilité, malgré tout, de ce lien devenu familial (**tableau 6**).

Gen : Tu comprends, j'ai eu si peur	Guy : Un souvenir qui nous aidera à vivre.
Gen : C'est tout ce qui me reste de lui	Gen : Elle a beaucoup de toi (Françoise, la fillette née de l'amour de Geneviève et Guy)

TABLEAU 6
Les Parapluies de Cherbourg, synthèse des paroles des différentes occurrences du canevas bT.

- 26 La célébrité du thème de la séparation doit ainsi beaucoup de sa force émotionnelle au *verse*. Celui-ci, au-delà de son rôle structurel introductif, se superpose à toutes les occurrences du *refrain*, nous rappelant sans cesse les divers enjeux et bouleversements énoncés lors de la première annonce de la séparation.

* * *

- 27 Cet aperçu de l'analyse des canevas mélodico-harmoniques des *Parapluies* montre bien à quel point il est difficile de saisir tous les enjeux et la portée des paroles d'un dialogue chanté sans le contextualiser ni le confronter à ses homonymes musicaux. Cette affirmation est valable pour l'ensemble des dix-sept thèmes et motifs qui parcourent le film et sont vecteurs de sens. Loin de se limiter à une fonction illustrative, les thèmes développés dans *Peau d'Âne* comme dans *Les Parapluies* construisent une architecture dramatique parallèle, dont les transformations progressives expriment aussi bien les évolutions psychologiques des personnages que les tensions affectives au cœur des intrigues.
- 28 Les exemples présentés dans cet article sont parmi les plus marquants du rôle d'élucidation dramatique que tient la musique chez Demy, mais font partie d'un ensemble bien plus vaste. L'étude de la filmographie entière du tandem permet de dégager des systèmes d'écriture qui se répondent d'une œuvre à l'autre : par exemple, le parallélisme constant de l'atmosphère musicale et visuelle, les évolutions thématiques en empathie avec les personnages et les situations, ou encore l'irruption de surprises et de réminiscences musicales permettant d'attirer l'attention sur un dialogue, un geste, un regard. La compréhension approfondie de l'œuvre de Demy et Legrand ne peut être envisagée que si l'on analyse les partitions dans le détail, en faisant notamment le lien direct entre les scènes qui se font écho et les éléments musicaux qui se ressemblent. À l'échelle d'un film entier, même après plusieurs visionnages, la mémoire musicale peut difficilement synthétiser tous les éléments de structure ou identifier précisément les retours thématiques et motiviques. La classification systématique de tous les éléments musicaux et leur analyse, puis la superposition des temporalités permise par l'analyse paradigmatique sont alors le seul moyen de constater avec justesse l'évolution et la correspondance des situations. Dans *Peau d'Âne*,

l'analyse musicale permet d'éclaircir le traitement de la question complexe de l'inceste et de la recherche amoureuse, tandis que dans *Les Parapluies de Cherbourg*, c'est la psychologie des personnages et les difficultés de leurs relations qui se trouvent éclairées par les évolutions thématiques leur étant associées. Des éléments analogues se retrouvent dans *Lola*, *La Baie des Anges*, *Les Demoiselles de Rochefort* ou *Parking*. Ce travail, enfin, ne saurait se limiter aux œuvres évoquées dans cet article ; au vu de la richesse musicale et dramaturgique révélée par les méthodes analytiques proposées ici, on peut imaginer les appliquer à un certain nombre de films musicaux et chantés, chez Jacques Demy comme chez ses successeurs étasunien (Damien Chazelle, Wes Anderson) comme français (Christophe Honoré, Agnès Jaoui, Olivier Ducastel et Jacques Martineau).

Bibliographie

- Agawu, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York : Oxford University Press, 2009.
- Bartoli, Jean-Pierre. « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique ». *Musurgia* 7, n° 2 (2000) : 61-71.
- Berthomé, Jean-Pierre. *Les Parapluies de Cherbourg*. Paris : Nathan, 1997.
- Berthomé, Jean-Pierre. *Jacques Demy et les racines du rêve* [1982]. Nantes : L'Atalante, 2014.
- Cadalanu, Marie et Jérôme Rossi (dir.). *Comédies musicales à la française : formes et mutations de l'opérette cinématographique*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2025.
- Carayol, Cécile et Jérôme Rossi (dir.). *Compositeurs et réalisateurs en duo : dix-sept études musico-filmiqes*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2022.
- Hainaut, Béranger. « "Fear and Wonder" : le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal ». *Volume !* 9, n° 2 (2012). DOI : [10.4000/volume.3296](https://doi.org/10.4000/volume.3296).
- Legrand, Michel et Stéphane Lerouge. *Rien n'est grave dans les aigus*. Paris : Le Cherche midi, 2013.
- Mouëllic, Gilles. *Jazz et cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 2000.
- Owens, Thomas. « Forms » [2002]. *Grove Music Online*, 2003. Consulté le 10 juin 2025, DOI : [10.1093/gmo/9781561592630.article.J154400](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J154400).
- Powrie, Phil et Marie Cadalanu. *The French Film Musical* [2020]. Londres : Bloomsbury Academic, 2023.
- Razafimbelo, Ondine. *Le rôle de la musique de Michel Legrand dans « Les Parapluies de Cherbourg » de Jacques Demy (1964) : étude du dialogue entre thématiques musicales et dramaturgiques*. Thèse. Sorbonne Université, 2024.
- Ruwet, Nicolas. « Méthodes d'analyse en musicologie » [1966], dans *Langage, musique, poésie*, 100-134. Paris : Seuil, 1972.
- Taboulay, Camille. *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1996.

À PROPOS DE L'AUTRICE

Ondine Razafimbelo est docteure en musicologie et agrégée de musique. Ses recherches portent sur la musique de film, les relations entre écriture musicale, dramaturgie et mise en scène, ainsi que sur les représentations de genre, de race et de classe dans les médias audiovisuels.