

Jacques Demy de auteur
Een onderzoek naar de kleurrijke films van Jacques Demy



“Jacques is a child who grew up not forgetting his childhood.”¹

Naam:	Vivianne Werkhoven
Studentnummer:	3775348
Studie:	Film- en Televisiewetenschap
Begeleidster	Ansje van Beusekom
Studiejaar:	2016 – 2017
Blok:	2
Inleverdatum:	3 februari 2017

¹ *L'Univers de Jacques Demy*, geregisseerd door Agnes Varda (Frankrijk: Canal+, 1995. DVD), 01:04:24.

Samenvatting

Jacques Demy begon met het maken van films ten tijde van de Nouvelle Vague, een filmstroming als reactie op de Tradition of Quality. Kenmerkend was de overgang van de traditionele film naar een Franse filmstroming waarbij auteurschap erg belangrijk was. Demy maakte in totaal dertien films waarvan de eerste vier gebruikt worden voor dit onderzoek. Deze vier films komen uit de periode 1961 tot 1967. Er wordt onderzocht hoe Demy zijn regisseurschap als auteur invult.

Na de bestudering van de films van 1961 tot 1967 is duidelijk geworden dat Demy een persoonlijke stijl heeft ontwikkeld die in alle vier de films al zichtbaar was, maar bij LES PARAPLUIES DE CHERBOURG en LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT meer tot uiting kwam. Er valt een tweedeling te maken, de films van 1961 tot 1963 en de films van 1964 tot 1967.

Na vergelijking van de analyse van de films LOLA en LA BAIE DES ANGES met de analyse van LES PARAPLUIES DE CHERBOURG wordt duidelijk dat de eerste twee films beter onder de Nouvelle Vague kunnen worden geschaard en LES PARAPLUIES DE CHERBOURG een omslagpunt is. Toch is ook in de eerste twee films duidelijk de handtekening van Demy te herkennen. Na een analyse van LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT wordt duidelijk dat Demy de stijl uit LES PARAPLUIES DE CHERBOURG weet door te zetten. De unieke stijl kenmerkt zich door het combineren van stromingen en het ontwikkelen van een eigen filmtaal. Er is een opbouw te zien in het gebruik van kleur, muziek en thema's.

Er kan dus gezegd worden dat in de periode van 1961 tot 1967 Demy in een snel tempo een persoonlijke stijl heeft ontwikkeld. Deze stijl was al zichtbaar in zijn eerste twee films, maar komt meer tot uiting in de latere twee films. Dat betekent dat Demy altijd een auteur is geweest, maar dit later zichtbaarder werd.

Inhoud

1	Inleiding	4
2	Theoretisch kader	7
3	Methode	10
4	Deelvraag 1	11
5	Deelvraag 2	17
6	Deelvraag 3	20
7	Conclusie	23
8	Bibliografie	25
9	Bijlage 1: Segmentatieschema	27

1. Inleiding

Tussen 1945 en 1957 werden in Frankrijk in totaal door negen regisseurs 167 films gemaakt. Deze prestigieuze films zonder vernieuwing en creativiteit waren bedoeld voor het grote publiek.² Het waren vaak literaire adaptaties, theateraal en romantisch, gemaakt in grote studiosets met ingewikkelde kostuums en grote sterren die theateraal acteerden. De films hadden weinig realistische elementen in zich en werden door een jonge generatie filmmakers ook wel Tradition of Quality of *cinéma du papa* genoemd.³ Scriptschrijvers werden bij deze *cinema* volgens hen ten onrechte als belangrijker gezien dan de regisseurs.⁴

Deze nieuwe generatie filmmakers, The Young Turks, voelden een intense liefde voor film en filmgeschiedenis, *cinéphilie*.⁵ Ze keken samen films en discussieerden in *ciné-clubs*.⁶ Een aantal van hen ging schrijven voor filmtijdschrift *Cahiers du Cinéma* waarin ze kritiek uitten op de Tradition of Quality.

Er zijn regisseurs die in diezelfde periode films maakten en veel eigenschappen van de stroming in hun werk integreerden, maar weinig aandacht krijgen. Jacques Demy is zo'n regisseur. Hij groeide op in Nantes waar hij naar de kunstacademie ging. Op achttienjarige leeftijd verhuisde hij naar Parijs om naar de filmschool te gaan.⁷ In Parijs ontmoette hij de The Young Turks en ondanks vele verzoeken wilde Demy niet voor *Cahiers du Cinéma* schrijven. Desondanks ging hij veel met het groepje om en discussieerde veel met hen. Hij is bij het maken van zijn films dus door hen beïnvloed en zij door hem.⁸ Filmmaker Jean-Luc Godard spoort Demy aan om een speelfilm te regisseren. Dit werd Demy's debuutfilm *LOLA* (Demy, 1961).⁹

In dit onderzoek worden de eerste vier films van Demy onder de loep genomen waarbij de nadruk ligt op *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* (Demy, 1964). Om het werk van Demy te begrijpen is het noodzakelijk om meer te weten over zijn omgeving.

The Young Turks ontkenen dat ze een groep of school vormden.¹⁰ Ze deelden een sterke vriendschap en steunden elkaar zowel moreel als financieel, maakten films over onderwerpen die

² Michel Marie, *The French New Wave. An Artistic School* (Malden: Blackwell Publishing, 2003), 18–19.

³ Naomi Greene *The French New Wave. A new Look* (New York: Columbia University Press, 2007), 8-9.

⁴ Kristin Thompson en David Bordwell, *Film Art. An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2010), 344.

⁵ Naomi Greene, *The French New Wave. A new Look*, 13.

⁶ *Ibidem*, 15.

⁷ *L'Univers de Jacques Demy*, geregisseerd door Agnes Varda.

⁸ Rodney Hill "The New Wave Meets the Tradition of Quality: Jacques Demy's *The Umbrellas of Cherbourg*," *Cinema Journal* 48 (2008): 28.

⁹ *L'Univers de Jacques Demy*, geregisseerd door Agnes Varda.

¹⁰ Michel Marie, *The French New Wave. An Artistic School*, 26.

dichtbij henzelf lagen en kwamen gezamenlijk in opstand tegen de Tradition of Quality.¹¹ Geïnspireerd door een artikel van Alexandre Astruc ontwikkelden de critici de *politique des auteurs*. Deze werd door Truffaut gedefinieerd door de volgende drie kenmerken: er is één auteur van een film en dat is de regisseur, er wordt een selectie gemaakt van regisseurs die wel of geen auteur zijn en “there are no works, there are only auteurs.”¹² De critici gingen zelf ook films maken en veel van hun auteursdebuten waren erg succesvol. Er kon vanaf toen gesproken worden van de Nouvelle Vague al is het begin- en eindpunt hiervan moeilijk te bepalen.

Het allerbelangrijkste voor deze regisseurs was dat de film geregisseerd werd door één auteur die alle touwtjes in handen had en zichzelf kon uiten in alle aspecten van de film.¹³ Hierin gingen zij zo ver dat ze stelden dat een auteur geen fouten kon maken en alle films en alle fouten die daar eventueel in gemaakt werden onderdeel waren van een belangrijk oeuvre.¹⁴

Ondanks het ondefinieerbare karakter heeft Michel Marie acht kenmerken beschreven met betrekking tot de esthetiek van de Nouvelle Vague. Een film uit de Nouvelle Vague hoeft niet aan alle acht te voldoen.

1. De auteurregisseur is de scenarist voor de film
2. De regisseur geeft ruimte voor improvisatie
3. Er wordt op locatie gedraaid in plaats van in een studio
4. Er is een kleine crew
5. Er wordt *direct sound* opgenomen
6. Hevige belichting wordt ontweken
7. De acteurs zijn niet-professioneel
8. Acteurs worden op losse wijze geregisseerd¹⁵

Demy maakt in totaal dertien speelfilms tussen 1961 en 1988. Het is opvallend dat zijn eerste twee films, *LOLA* en *LA BAIE DES ANGES* (Demy, 1963), er esthetisch behoorlijk anders uit zien dan de films die hij erna maakte. *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* (Demy, 1964) lijkt een omslagpunt in Demy's carrière. Vanaf dat moment zijn de films eigenzinniger met een nog duidelijkere handtekening. Door receptieonderzoek voorafgaand aan dit onderzoek is duidelijk geworden dat aan *LES PARAPLUIES* meer aandacht is geschonken door de Nederlandse critici wat

¹¹ Naomi Greene *The French New Wave. A new Look*, 4, 7.

¹² Michel Marie, *The French New Wave. An Artistic School*, 42.

¹³ Orelene Denice McMahon, *Listening to the French New Wave. The Film Music and Composers of Postwar French Art Cinema* (Bern: International Academic Publishers, 2014), 117.

¹⁴ Naomi Greene *The French New Wave. A new Look*, 29.

¹⁵ Michel Marie *The French New Wave. An Artistic School*, 70-71.

een gevolg lijkt te zijn van de omslag in stijl. Op basis van een uitgebreide sequentieanalyse wordt getracht de bijzondere kenmerken van Demy's stijl in kaart te brengen.

In de wetenschappelijke literatuur krijgt Demy weinig aandacht, maar er valt veel van hem te leren. In dit onderzoek staan de vier speelfilms van Demy in de periode 1961 tot 1967 centraal om uitspraken te kunnen doen over auteurschap, eigenzinnigheid en de rol van de Nouvelle Vague.

De hoofdvraag luidt:

Hoe heeft Jacques Demy zich ontwikkeld tot auteur in de jaren 1961 tot 1967?

Deze vraag wordt beantwoord aan de hand van de volgende deelvragen.

1. In hoeverre is LES PARAPLUIES DE CHERBOURG een auteursfilm?
2. Wat zijn de verschillen en overeenkomsten tussen LES PARAPLUIES DE CHERBOURG en de eerdere LOLA en LA BAIE DES ANGES?
3. Wat zijn de verschillen en overeenkomsten tussen LES PARAPLUIES DE CHERBOURG en de latere LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT (Demy, 1967)?

2. Theoretisch kader

Op 30 maart 1948 verscheen in het filmtijdschrift *L'Écran Française*, een artikel geschreven door Alexandre Astruc. Hierin pleit Astruc voor het ontwikkelen van een filmtaal als reactie op een probleem dat hij detecteert. Hij stelt dat film te weinig een uitdrukking van gedachten is.¹⁶ Astruc stelt dat filmmakers weinig inventief zijn geweest en er een nieuwe ontwikkeling moet gaan plaatsvinden.¹⁷ Film moet zich volgens hem ontwikkelen tot een expressiemiddel net als literatuur en schilderkunst en pleit voor het versterken van de filmtaal waardoor het gedachtegoed van een regisseur vertaald kan worden naar film. Hij noemt dit idee de schrijvende camera.¹⁸ Hij stelt dat deze taal voor elk genre kan werken en er na het ontwikkelen van de filmtaal veel diversiteit zal bestaan binnen de cinema.¹⁹ De eerste stap daarvoor is dat de schrijver van het script ook regisseur van de film wordt. Er moet dus geen onderscheid gemaakt worden tussen schrijver en regisseur waardoor de camera, de pen van de regisseur wordt.²⁰

Dit artikel is essentieel voor dit onderzoek. Het geeft onder andere achtergrond over het begrip 'auteurschap' en toont aan waar Demy's ideeën vandaan zouden kunnen komen. De oproep van Astruc om een nieuwe filmtaal te ontwikkelen is door Demy gehoord.

In 1954 merkt François Truffaut op dat films van de Tradition of Quality vaak een commerciële inslag hebben en het populairst zijn onder het Franse filmpubliek.²¹ Bij deze films hebben volgens hem de scenaristen, en dus niet de regisseurs, de grootste invloed op zowel inhoud als uiterlijk van de films.²² De scenaristen bewerken vaak literatuur tot filmscripts.²³ Zodra de scenaristen een filmscript overhandigen aan de regisseur is de film in wezen al gemaakt.²⁴ Truffaut heeft daar grote bezwaren tegen. Verder stelt hij dat dit soort films veel op elkaar lijken en

¹⁶ Alexandre Astruc, "De schrijvende camera. Geboorte van een nieuwe avant-garde," in *Dageraad van een nieuwe cinema*. (Amsterdam: Stichting Cinemathema, 1983), 7.

¹⁷ Ibidem, 5.

¹⁸ Ibidem, 6.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, 7–8.

²¹ François Truffaut, "A certain tendency of the French cinema," <http://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml> (geraadpleegd op 1 februari 2017), z.p.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

vaak hetzelfde verhaal vertellen.²⁵ Toch zijn er volgens hem ook regisseurs uit die periode die hun eigen dialogen of zelfs hele scripts schrijven. Hij is erg lovend over deze auteurs.²⁶

De extreme reactie van Truffaut op de *politique des auteurs* is voor dit onderzoek bruikbaar, omdat aangetoond wordt hoe de *politique* gebruikt werd door een generatiegenoot van Demy en tot het extreme wordt doorgevoerd. In dit onderzoek wordt gezocht naar redenen om een regisseur een auteur te noemen en naar een nuance op Truffauts betoog.

Als mede-oprichter en editor van het filmtijdschrift *Cahiers du Cinéma* wordt André Bazin beschouwd als de vader van de Nouvelle Vague. In een artikel uit 1957 uit hij echter kritiek op de *politique des auteurs*. Hij is het grotendeels eens met de *politique*, maar heeft er ook kritische kanttekeningen bij. Bazin trekt eerst de vergelijking tussen literatuur, schilderkunst en film. Hij toont aan dat schilderijen vaak beoordeeld worden op basis van de handtekening die er onder staat zonder dat naar het werk zelf gekeken wordt.²⁷

Bazin stelt dat een individu altijd beïnvloedt wordt door zijn omgeving en de maatschappij waardoor het nooit zo kan zijn dat een auteur een puur persoonlijk werk maakt. Er moet bij het kiezen van auteurs dus altijd gekeken worden naar zijn of haar achtergrond. Daarnaast spelen technische ontwikkelingen en de tijdsgeest een grote rol in het werk van een auteur.²⁸ Ook is Bazin kritisch op het idee dat elk werk van een auteur een meesterwerk is. Hij stelt dat fanatieke aanhangers van de *politique* een persoonlijke factor proberen te ontdekken in een film en dat vervolgens als referentie nemen. Zolang datzelfde persoonlijke element in de volgende films blijven worden alle volgende films geprezen.²⁹ Bazin vindt verder dat de definitie van een auteur te onduidelijk is en ziet dit als een groot gevaar.³⁰ Zo worden minder goede films van een door hen benoemde auteur alsnog geprezen en worden goede films van een regisseur die nog niet als auteur is benoemd, genegeerd.³¹

Dit artikel is onmisbaar voor dit onderzoek. Bazin uit de kritiek op de *politique* die nodig is om het concept, geformuleerd door Astruc en gebruikt door Truffaut, bruikbaar te laten zijn.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ André Bazin "Le Politique des Auteurs," <http://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml> (geraadpleegd op 1 februari 2017), z.p.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

Deze drie teksten uit de periode 1948 tot 1957 laten zien waar het concept auteurschap vandaan komt, hoe het werd gebruikt, hoe het aan de basis lag van een nieuwe filmstroming en hoe er kritisch naar auteurschap gekeken kan worden.

3. Methode

De aanleiding voor de analyse van de films van Demy was receptieonderzoek naar de ontvangst van Demy's films in Nederland. Uit Nederlandse kranten uit de jaren '60 bleek dat over de eerste twee films van Demy nauwelijks geschreven is. De derde en vierde film krijgen meer aandacht van de Nederlandse filmcritici. Deze films vielen dus meer op.

Naar aanleiding van deze constatering staat de analyse van *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* centraal in dit onderzoek. Er wordt vooral gelet op *mise-en-scene* en er worden links gelegd met de *Nouvelle Vague*, *Tradition of Quality* en auteurschap. Door de analyse kan worden aangetoond dat Demy's derde speelfilm een auteursfilm is naar de bewerking van het begrip door Bazin. Dit punt wordt versterkt door kortere analyses van de twee speelfilms die Demy daarvoor maakte *LOLA* en *LA BAIE DES ANGES*, en daarna maakte *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT*. Door overeenkomsten en verschillen aan te tonen tussen deze vier films kan een uitspraak gedaan worden over de ontwikkeling van Demy als participant van de *Nouvelle Vague* en als auteur.

De vergelijking zal gemaakt worden op basis van eerder gedaan onderzoek door Isabelle Vanderschelden in *Studying French Cinema*.³² In dit boek bestudeert Vanderschelden een aantal films van dezelfde *Nouvelle Vague* regisseurs en ontdekt patronen, maar ook verandering van opvatting bij de desbetreffende regisseurs in zowel stijl als narratief.

³² Isabelle Vanderschelden, *Studying French Cinema* (Leighton Buzzard: Auteur, 2013).

4. Deelvraag 1

In hoeverre is LES PARAPLUIES DE CHERBOURG een auteursfilm?

LES PARAPLUIES DE CHERBOURG is de derde speelfilm van Demy. Hij zag LOLA voor zich als een musical, maar vanwege het kleine budget werd de film opgenomen in zwartwit, zonder liedjes en extravagante kostuums.³³ Uiteindelijk kon hij in 1964 met een budget van 900.000 francs zijn eerste musical/opera maken. Het maken van een compleet gezongen film die niet makkelijk binnen één genre viel te plaatsen was een behoorlijk risico. De film werd echter een groot succes, het was een van de meest succesvolle films van dat jaar in Frankrijk en won de Palm D'Or op het Cannes filmfestival.³⁴

De meeste Nouvelle Vague films spelen zich af in de grote stad Parijs. LES PARAPLUIES DE CHERBOURG speelt zich echter af in havenstad Cherbourg. De film is opgenomen in de echte straten, appartementen, café's van Cherbourg en niet in studio's.³⁵ De straten en huizen zien er echter niet erg realistisch uit. Er zijn veel kleuren op de muren en straten waardoor de stad er erg romantisch uitziet. De drie impulsen die volgens Naomi Greene de Nouvelle Vague stuurden kunnen dit verklaren. Ten eerste maakten de filmmakers meestal films die niet binnen een duidelijk genre pasten, ten tweede maakten de filmmakers vaak films met een onconventioneel narratief en ten derde maakten de filmmakers op een unieke wijze films over hun persoonlijke leven of hun persoonlijke kijk op het leven.³⁶ Rodney Hill stelt echter dat Demy niet alleen films over zijn persoonlijke leven maakt, maar een uniek persoonlijk universum creëert.³⁷

Nouvelle Vague films zijn over het algemeen sterk verbonden aan plaats en setting.³⁸ In zijn films verwijst Demy vaak naar de stad waarin hij opgroeide, Nantes, en naar andere provinciale steden. Niet alleen de woonplaatsen zijn persoonlijk voor Demy, ook de daadwerkelijke locaties hebben vaak een persoonlijk verhaal. Het personage Guy uit LES PARAPLUIES werkt bijvoorbeeld in een garage en koopt er later zelf een. Demy's vader was eigenaar van een garage en Demy claimde dat hij het verschil kon ruiken tussen Shell en BP.³⁹

Het persoonlijke universum dat Demy creëert in LES PARAPLUIES wordt gekenmerkt door de opvallende kleuren. De stad krijgt nieuwe elementen waardoor het droomachtig lijkt. Kleur valt

³³ Rodney Hill, "The New Wave Meets the Tradition of Quality," 33.

³⁴ Sylvie Lindeperg en Bill Marshall, "Time, History and Memory in Les Parapluies de Cherbourg," in *Musicals: Hollywood and Beyond*, ed. Bill Marshall en Robynn Stilwell (Exeter: Intellect Books, 2005), 98.

³⁵ Rodney Hill, "The New Wave Meets the Tradition of Quality," 39.

³⁶ Naomi Greene, *The French New Wave. A new Look*, 31.

³⁷ Rodney Hill, "The New Wave Meets the Tradition of Quality," 29.

³⁸ Matthew Lazen, "'En perme à Nantes': Jacques Demy and new wave place," *Studies in French Cinema* 4 (2004): 188.

³⁹ Richard Roud, "The World of Jacques Demy," *Sight and Sound* 33 (1964): 139.

direct op tijdens de credits. Dit lijkt een voorbode van de film waarbij de kleuren passen bij de personages en er een vrouw met kinderwagen langs loopt. De zwarte paraplu's tonen aan dat de film niet alleen over blijdschap gaat, maar dat er ook zware tijden aan zullen komen. De kleur zwart komt terug in de kostuums van Madame Emery en Roland Cassard, twee personages die er voor zorgen dat Geneviève uiteindelijk niet gelukkig wordt.

De exterieurs in de film zijn dusdanig kleurrijk dat ze hyper gestileerd genoemd kunnen worden.⁴⁰ Naturalisme en fantasie worden tegenover elkaar gezet en komen op een bijzondere manier samen waardoor de film als realistisch beschouwd kan worden.⁴¹ De vormgeving van de mise-en-scene kan vergeleken worden met de Tradition of Quality waarbij ook vaak (weliswaar in grotere mate) gestileerde sets werden gebruikt.

Een steeg met afgebladderde felgroene verf komt uit op een straat met een deels rode muur waar met gele en zwarte verf een kunstwerk op geschilderd is. Een blauw filter op de filmlampen geven de straten vaak een blauwe gloed. De interieurs van de film zijn nog kleurrijker. In de parapluwinkel hangt roze behang met groene strepen en in het bijkamertje met roze en oranje op de muren drinken Madame Emery en Roland Cassard thee uit rode theekopjes. De woonkamer van Geneviève en haar moeder heeft groene gordijnen, lichtblauwe met witte panelen en behang met groene en roze strepen, precies de kleuren die ze allebei dragen in segment zeven. De slaapkamer van Geneviève heeft blauw behang met roze strepen en roze rozen. In segment 21 draagt ze een jurk met exact hetzelfde patroon. Decor en kostuum zijn niet altijd in harmonie met elkaar. Soms vloeken kleuren met elkaar en ontstaat een bonte mix van kleuren. "People are always afraid of bad taste, he says. In *Les Parapluies* he wanted a real riot of colour, and that is exactly what we get."⁴² Decor en kostuums dragen bij aan de romantische sfeer van de film en zijn onderdeel van het narratief. Ondanks het realistische karakter van de decors en kostuums kan gezegd worden dat niet de werkelijkheid wordt nagebootst. Er is sprake van een fantasie op die werkelijkheid.

Iets anders dat opvalt in het decor is het gebruik van spiegels. Op veel locaties zijn grote spiegels aanwezig die duidelijk in beeld worden gebracht. Spiegels zijn vaak een middel om zelfreflectie bij personages aan te tonen. Een spiegel kan ook gebruikt worden om hints van reflexiviteit te geven bijvoorbeeld tussen cinema en werkelijkheid. De spiegels hebben dus een Brechtiaans effect. Deze reflexiviteit was een veelvoorkomende techniek tijdens de Nouvelle Vague.

⁴⁰ Amy Herzog, "En Chanté: Music, Memory, and Perversity in the Films of Jacques Demy," in *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 129.

⁴¹ Sylvie Lindeperg en Bill Marshall, "Time, History and Memory in *Les Parapluies de Cherbourg*," 103.

⁴² Richard Roud, "The World of Jacques Demy," 138.

De kleuren zijn verbonden met personages. De kleur blauw hoort duidelijk bij Guy. Hij draagt blauwe werkkleding en ook zijn vrijetijdskleding is grotendeels in die kleur. Daarnaast is zijn kamer in het huis van Tante Elise voornamelijk blauw. Deze kleur komt terug in de kostuums van Geneviève. In segment vijftien draagt Geneviève een beige jas en in haar hand heeft ze een blauwe doek waar ze Guy mee uitzwaait. In de segmenten hierna draagt ze vaker blauwe kleding. Er is dus vaak een link naar hem, Geneviève lijkt hem niet te vergeten. Dit wordt versterkt door de vaak blauwe filters op de filmlampen waardoor ook de straten van Cherbourg doordrenkt lijken te zijn van Guy.

Madame Emery draagt nooit de kleur blauw, maar voornamelijk rood en roze. In segment zeventien draagt zij een zwarte jurk met roze stola. De jurk kan gezien worden als een verwijzing naar de zwarte paraplu's tijdens de openingscredits. Vanaf het dragen van de zwarte jurk, zorgt Madame Emery ervoor dat Roland Cassard een grote rol in het leven van Geneviève gaat spelen. Geneviève is verbonden met de kleuren roze (haar moeder) en blauw (Guy) waardoor het lijkt alsof ze letterlijk tussen haar geliefde en haar moeder in leeft. Roland Cassard draagt tijdens de film een zwart pak en valt dus op tussen de kleurrijke kostuums en decors. In segment 33, wanneer Geneviève met Roland getrouwd is draagt zij een donkere bontjas. Ze is haar kleur kwijt geraakt en heeft het zwarte van Roland overgenomen.

Het kostuum vertelt nog een ander verhaal. Als Guy terugkomt uit Algerije en bij dezelfde garage gaat werken als voorheen draagt hij nog altijd hetzelfde werkuniform. De blauwe kleur is vervaagd en steekt af tegen de splinternieuwe felblauwe uniforms van zijn collega's. Door dit kostuum wordt verbeeld dat Guy niet met zijn tijd is meegegaan en terugkomt in een wereld die hij niet goed kent en waar hij niet goed meer in past. Het kostuum dat Geneviève draagt in segment vijf geeft ook een signaal. Guy en Geneviève gaan een avond uit en Geneviève draagt een redelijk blote jurk, in ieder geval bloter dan de andere vrouwen in de *dancing*. Er wordt hiermee aandacht gevestigd op de seksualiteit van het personage. Ondanks de jonge leeftijd van het koppel wordt het onderwerp seksualiteit subtiel in beeld gebracht.

Ook haardracht vertelt een verhaal. In deel een, draagt Geneviève een deel van het haar in een hoog staartje met een gekleurd strikje, het andere deel hangt los naar beneden. In deel twee, draagt ze het haar in een lage staart met een groot elastiek er om. In segment negentien en 21 is het haar los met een simpele haarband. In segment 33 van deel drie heeft Geneviève het haar opgestoken met een zwarte haarband. In haar oren zitten voor het eerst oorbellen, parels. De haardracht wordt dus steeds volwassener. In haar auto zit haar dochtertje, Françoise. Zij heeft het haar net als Geneviève het had in het eerste deel van de film. Het lijkt dus alsof de geschiedenis zich herhaalt. Ook het haar van Madeleine past bij het narratief. Zij heeft het een stuk bescheidener dan Geneviève in het grootste deel van de film, namelijk los met een vaak zwarte haarband. Pas in deel drie verandert dit als ze een lage staart draagt. In segment 32 lijkt het op dat

van Geneviève, het is opgestoken en ziet er volwassener en stijlvol uit. Beiden zijn gegroeid en daar hoort een chiquere en minder simpele haardracht bij.

Naast het eerder genoemde fenomeen dat de straten van Cherbourg een dromerig karakter krijgen vanwege gekleurde filters over de lampen, speelt belichting nog een andere grote rol in de film. Ondanks dat de film er realistisch uit ziet, krijgt vooral Catherine Deneuve een “star treatment”.⁴³ Dit is het meest opvallend wanneer ze de camera inkijkt. Op haar gezicht zijn schaduwen weggewerkt door de ouderwetse Hollywood licht set-up met traditionele driepuntsbelichting met een sterke fill. Door deze techniek ziet het gezicht van Deneuve er bijna sprookjesachtig uit en is de emotie goed van haar gezicht af te lezen.

Naast technische en uiterlijke aspecten is het belangrijk om de invloed van de acteurs te bestuderen. James Tweedie pleit voor een nuancering van het auteurschap. Hij vindt dat de regisseur niet de enige is die invloed heeft op de mise-en-scene, maar dat de acteurs hierin een grote rol spelen.⁴⁴ Volgens Michel Marie worden Nouvelle Vague regisseurs gekenmerkt door het gebruiken van niet professionele of onbekende acteurs. Nino Castelnuovo was in 1964 nog onbekend en voor Catherine Deneneuve betekende LES PARAPLUIES haar doorbraak. Anne Vernon, die Madame Emery speelde, was een actrice met veel ervaring. De acteurs kregen van Demy nauwelijks vrijheid in hun acteespel en hij liet weinig aan het toeval over. Ondanks dat stond Demy bekend om zijn vriendelijke karakter.⁴⁵

Doordat de zang van tevoren was opgenomen was er ondanks het ontbreken van dansnummers, een strakke choreografie om alle bewegingen en gelaatsuitdrukkingen te laten passen bij de timing van de muziek. Daarnaast was Demy van mening dat elke beweging van acteurs gracieus en gechoreografeerd moest zijn.⁴⁶ Demy hielp de acteurs, die niet zelf zongen in de film, door hen aanwezig te laten zijn bij het opnemen van de muziek. Op deze manier kon zang en spel samenkomen en kregen de zangers aanwijzingen over intonatie en tekstinterpretatie. Zo kon de zang het meeste op gesproken tekst lijken.⁴⁷

Ook het kijken in de camera is gechoreografeerd. In segment zes, zeventien en 23 wordt de vierde wand doorbroken waardoor het drama versterkt wordt en er een Brechtiaans moment ontstaat. In segment zeventien wordt door cameraman Jean Rabier hierbij de 180° regel overtreden. “The camera can be put at any point as long as it stays on the same *side* of the line

⁴³ Rodney Hill, “The New Wave Meets the Tradition of Quality,” 37.

⁴⁴ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization* (New York: Oxford University Press, 2013), 66.

⁴⁵ *L’Univers de Jacques Demy*, geregisseerd door Agnes Varda.

⁴⁶ Rodney Hill, “The New Wave Meets the Tradition of Quality,” 45.

⁴⁷ *L’Univers de Jacques Demy*, geregisseerd door Agnes Varda.

(hence the 180° term).⁴⁸ Geneviève en Roland zitten aan tafel recht tegenover elkaar en in twee shots waarin ze in de camera kijken wordt dus ook het beeld letterlijk tegenover elkaar gezet.

Er is qua camerawerk nog iets bijzonders aan de hand. LES PARAPLUIES bestaat bijna volledig uit lange shots die erg beweeglijk zijn. De enige drie shots die andersoortig zijn hebben een lengte van elk ongeveer een seconde en zijn zichtbaar in segment twaalf. Door deze shots wordt gesuggereerd dat Guy en Geneviève met elkaar naar bed gaan. De langste shots bevinden zich in segment vijftien, 64 seconden, en in segment 23, 36 seconden, en tijdens de openingscredits, twee minuten en tien seconden. Een gemiddeld shot duurt 23 seconden.⁴⁹

Een ander bijzonder moment bij het camerawerk is te vinden in segment elf waarin Guy en Geneviève over straat zweven. De camera volgt hen in een tracking shot achteruit, maar niet alleen de camera staat op een dolly, de acteurs ook. Deze techniek draagt bij aan het dramatische gevoel van de scene, maar maakt de kijker ook bewust van het feit dat hij naar een film aan het kijken is. Toch versterkt de camerabeweging de kijk op de realiteit van Guy en Geneviève en misschien wel die van Demy. Door het gevoel van zweven wordt duidelijk hoe geïsoleerd en tegelijkertijd verbonden Guy en Geneviève zich voelen.

Muziek speelt overduidelijk een grote rol in LES PARAPLUIES. De melodieën in de film zijn gecomponeerd door Michel Legrand, alle teksten zijn geschreven door Demy. Door het volledig gezongen dialoog zou LES PARAPLUIES een opera genoemd kunnen worden. Orlene Denice McMahon stelt dat Demy een nieuw genre heeft uitgevonden, de *French Musical* waarin muziek de hoofdrol speelt.⁵⁰

Waar in 'reguliere' musicals er vanuit normale actie ineens wordt overgegaan op zang en dans en de flow dus steeds doorbroken wordt, blijft de kijker in deze opera in dezelfde flow.⁵¹ Het enige moment dat er in LES PARAPLUIES geen muziek te horen is, is tijdens de gekleurde tussentitels. De constante muziek went snel en de kijker vindt het 'normaal' dat alle tekst gezongen wordt. Er wordt dus een bepaalde mate van realiteit bereikt ondanks het onrealistische karakter van volledig gezongen dialoog.⁵²

In de film zijn verwijzingen te vinden naar inspiratiebronnen van Demy. Voor Nouvelle Vague regisseurs was het een gewoonte om te verwijzen naar elkaars films of naar films van hun idolen. LES PARAPLUIES begint door het openen van een iris waarna de haven van Cherbourg zichtbaar wordt. Dit openen van de iris is een veelgebruikte techniek in klassieke Hollywood films. Het fascineerde hem hoe hierdoor het beeld ontstond alsof de wereld achter de iris al bestond en

⁴⁸ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2010), 236.

⁴⁹ Rodney Hill, "The New Wave Meets the Tradition of Quality," 46.

⁵⁰ Orlene Denice McMahon, *Listening to the French New Wave*, 127.

⁵¹ Sylvie Lindeperg en Bill Marshall, "Time, History and Memory in Les Parapluies de Cherbourg," 103.

⁵² Rodney Hill, "The New Wave Meets the Tradition of Quality," 42.

na het sluiten ervan verder voortleeft.⁵³ Demy verwijst nog op een andere manier naar klassiek Hollywood; overal in Cherbourg lijken matrozen aanwezig te zijn. In segment 26 is een café zelfs volledig gevuld met matrozen die praten en dansen met prostituees. Deze ruimte lijkt een verwijzing te zijn naar Demy's eerste speelfilm LOLA waar Lola ook voor matrozen danst.

Naast de inspiratie van het klassieke Hollywood werd Demy geïnspireerd door Max Ophüls. De invloed hiervan is onder andere zichtbaar door de vele tracking shots, crane shots en een beweeglijke camera die voor zowel Ophüls als Demy kenmerkend zijn. Ook gebruikten ze beiden vaak het vrouwelijk perspectief in hun films, iets dat in die tijd best ongebruikelijk was.⁵⁴ Demy's film LOLA, is opgedragen aan Ophüls.

Concluderend kan gezegd worden dat Demy een auteur is die zowel eigenschappen van de Nouvelle Vague als van de Tradition of Quality verwerkte in LES PARAPLUIES DE CHERBOURG. De film heeft hoge productiewaarde en de hang naar een bepaalde *Frenchness* passen bij de Tradition of Quality. Het draaien op locatie, de nadruk op 'gewone' personages, de focus op hedendaagse kwesties en het feit dat de film gemaakt is door een auteur passen echter bij de Nouvelle Vague.⁵⁵

De film voldoet aan vier van de acht kenmerken van Michel Marie. De regisseur was ook scenarist, er werd niet in grote studiosets gedraaid, er was een kleine crew en er speelden geen grote sterren in de film. Wel werd er een strikt script gebruikt tijdens het draaien, werd het geluid niet rechtsreeks opgenomen, was er niet alleen maar natuurlijke belichting en de acteurs werden niet op losse wijze geregisseerd.⁵⁶ Toch kan de film een Nouvelle Vague film genoemd worden, omdat de vier kenmerken waar de film wel aan voldoet van grote invloed zijn en de film zich sterk onderscheidde van de bekritiseerde Tradition of Quality.

Vaak hadden Nouvelle Vague films een meer *casual look* waarbij veel ruimte was voor improvisatie. Door de strakke regie en het bijna overdreven gebruik van kleur is het makkelijk om LES PARAPLUIES DE CHERBOURG over het hoofd te zien wanneer men de Nouvelle Vague bestudeert. De film is echter een goed voorbeeld dat laat zien dat Demy begon als regisseur en aanhanger van een bepaalde stroming, maar daarna deze stroming oversteeg en volledig zijn eigen gang ging en bestaande conventies losliet, een auteur dus.

⁵³ *L'Univers de Jacques Demy*, geregisseerd door Agnes Varda.

⁵⁴ Kristin Thompson en David Bordwell, *Film Art. An Introduction*, 346.

⁵⁵ Nancy Virtue, "Jacques Demy's Les Parapluies de Cherbourg: A national allegory of the French-Algerian War," *Studies in French Cinema* 13 (2013): 128.

⁵⁶ Michel Marie, *The French New Wave. An Artistic School*, 70-71.

5. Deelvraag 2

Wat zijn de verschillen en overeenkomsten tussen LES PARAPLUIES DE CHERBOURG en de eerdere LOLA en LA BAIE DES ANGES?

In LOLA wacht Lola op haar geliefde, Michel, die haar en hun zoontje zeven jaar geleden in Nantes heeft achtergelaten om rijk te worden in Amerika. Lola heeft relaties met verschillende mannen en ontmoet vervolgens jeugdvriend Roland Cassard, wiens liefde zij niet kan beantwoorden. Ze wacht nog steeds op Michel, die inderdaad als een rijk man terugkeert.

In LA BAIE DES ANGES wordt Parijse bankmedewerker Jean Fournier door zijn collega geïntroduceerd in het roulettespel. Nadat hij veel geld wint gaat hij op vakantie naar Nice waar hij Jackie ontmoet. Jackie is verslaafd aan gokken en gebruikt Jean om aan geld te komen om verder te spelen. Ze beseft echter dat ze hulp nodig heeft en besluit samen met Jean de Bay of Angels te verlaten.

Het personage Roland Cassard komt zowel in LES PARAPLUIES als in LOLA voor. In LES PARAPLUIES vertelt Roland over zijn vroegere geliefde, Lola. Een andere overeenkomst tussen de films is de relatie tussen moeder en dochter. In LOLA is Madame Desnoyer bezorgd over haar dochter die danseres wil worden en omgaat met een matroos. In LES PARAPLUIES is een moeder bezorgd over de toekomst en de verliefdheid van haar dochter. Verder zit er ook herhaling binnen de film LOLA zelf.

Michel, Frankie, and Lola's son Yvon resemble each other physically and both Frankie and Michel are dressed as American sailors when Lola meets them, while Lola, Cécile, and Mme Desnoyer are all linked by dance and Cécile and Lola (*née Cécile*) share the same given name. (...) Michel, Roland, Frankie (and Yvon) all love Lola while Lola loves Michel, Yvon, and, in the absence of Michel, Frankie. Meanwhile Lola's young double, Cécile, also loves Frankie, and her elder double, Mme Desnoyer, is smitten by Roland.⁵⁷

In LOLA en LA BAIE is er net als in LES PARAPLUIES volledig op locatie gedraaid. In LOLA is dit Nantes, de havenstad waarin Demy opgroeide. Toch vertrekt Lola uiteindelijk uit Nantes, gaat Roland op reis naar Johannesburg en gaat Cécile matroos Frankie achterna naar Cherbourg. De havensteden Nice en Monte Carlo in LA BAIE hebben een minder persoonlijke betekenis. Nice is meer glamorous dan Nantes en Cherbourg waardoor de stad een opmerkelijke keuze lijkt binnen Demy's oeuvre. Demy kreeg het idee voor LA BAIE toen hij in 1962 voor het eerst een roulettetafel zag. "I bet on 17 and won big, but it was risky. I'll make a film about it."⁵⁸ LOLA heeft meer

⁵⁷ Matthew Lazen, "En perme à Nantes': Jacques Demy and new wave place," 191 – 192.

⁵⁸ *L'Univers de Jacques Demy*, geregisseerd door Agnes Varda, 01:07:58.

persoonlijke elementen in zich. Zo wordt er gebruik gemaakt van een locatie die veel betekent voor Demy. Op Passage Pommeraye zat een ciné-club waar Demy vaak films keek als tiener.⁵⁹ Deze locatie komt nog eens terug in LES PARAPLUIES wanneer Roland over zijn vroegere liefde voor Lola vertelt.

De decors van LOLA en LA BAIE verschillen sterk van LES PARAPLUIES. Beide decors zijn niet hyper gestileerd en lijken een stuk 'echter'. LA BAIE heeft zelfs een sober decor met simpele meubels en kale muren, vergelijkbaar met de Nouvelle Vague stijl. Verder hebben beide films minder visuele diepte dan LES PARAPLUIES. Een overeenkomst tussen de drie films wat betreft het decor is het gebruik van spiegels. Deze komen vaak duidelijk in beeld.

In LOLA speelt mogelijke kleur in kostuums geen rol vanwege de opnames in zwartwit. De kostuums zijn niet zo gestileerd als in LES PARAPLUIES. In LA BAIE zijn de kostuums niet opvallend en passen binnen de stijl van het decor. Jackie's witte mantelpakje valt in LA BAIE echter op vanwege de combinatie met haar platinablonde haar dat een engelachtige uitstraling geeft wat een verwijzing naar de titel van de film is. De outfit doet denken aan Jackie Kennedy en de haardracht doet denken aan Marilyn Monroe. Verder lijkt het korset dat Jackie draagt op dat van Lola. Al helemaal als Jackie er een doorschijnende ochtendjas met boa veren overheen draagt.

Door de elegante bewegingen in LA BAIE en LOLA lijkt het alsof de acteurs minder gechoreografeerd zijn dan in LES PARAPLUIES. Ook is er minder sprake van dramatisch acteren. Toch weten we dat Demy weinig aan het toeval over liet en zijn acteurs en actrices wel degelijk tot in detail regisseerde. In LA BAIE wordt nooit in de camera wordt gekeken. In LOLA gebeurt dat enkel wanneer Lola haar lied zingt. De acteurs van LOLA en LA BAIE waren in tegenstelling tot de acteurs in LES PARAPLUIES bekender in de filmwereld. Zij kregen ten opzichte van Deneuve minder 'star treatment'. De belichting gaf hen niet dezelfde sprookjesachtige look.

In zowel LES PARAPLUIES als in LOLA wordt een zeer beweeglijke en levendige cameratechniek gebruikt, een *unfastened camera* die als het ware danst met de personages.⁶⁰ Dit is de techniek die Max Ophüls veel gebruikte en Demy heeft LOLA dan ook opgedragen aan hem. In LA BAIE wordt deze techniek minder gebruikt. Zowel LOLA, LA BAIE en LES PARAPLUIES beginnen met het openen van een iris.

Een opmerkelijk moment in LOLA is wanneer Frankie en Cécile uit de botsauto's op de kermis komen. Ze springen eruit en rennen in slowmotion over de kermis. Dit lijkt op de scene uit LES PARAPLUIES waarin Guy en Geneviève over straat zweven. Demy brengt op deze manier de belevingswerelden van de personages in beeld. Muziek speelt hierbij uiteraard een grote rol. De muziek werd voor de drie films gecomponeerd door Michel Legrand. Het muzikale thema dat hoort bij Roland is in zowel LOLA en LES PARAPLUIES op dezelfde manier vormgegeven. In LA BAIE is het

⁵⁹ *L'Univers de Jacques Demy*, geregisseerd door Agnes Varda.

⁶⁰ Kristin Thompson en David Bordwell, *Film Art. An Introduction*, 347.

opvallend dat er vaak stiltes zijn waarbij alleen het geluid van casinochips hoorbaar is. Ook is dit de eerste film die Demy heeft opgenomen met *direct sound*.

LOLA en LA BAIE verwijzen ook naar andere films. LOLA vertoont overeenkomsten met DER BLAUE ENGEL (Von Sternberg, 1930) waarin Marlene Dietrich de nachtclubzangeres Lola Lola speelt. Ook zijn er verwijzingen naar Amerika: Roland wil na het zien van een Gary Cooper film naar Amerika, Lola wil haar korset aanpassen zodat het lijkt op dat van Marilyn Monroe en Michel ging naar Amerika om rijk te worden en keert terug in een Amerikaanse auto en een cowboyhoed op. In LA BAIE zegt Jean dat hij dacht dat de levensstijl van Jackie alleen voorkomt in Amerikaanse boeken en vergelijkt haar met een personage uit een Amerikaans boek.

In alle gevallen is er sprake van een regisseur die ook scenarist is en weinig tot geen ruimte laat voor improvisatie. Er wordt in de drie films gewerkt met een kleine crew en gefilmd op locatie waarbij in twee films sterke belichting wordt ontweken en in een film is er sprake van *direct sound* en in tegenstelling tot wat vaak in de Nouvelle Vague gebeurde was het merendeel van de acteurs bekend. Er wordt dus vooral bij LA BAIE en LOLA voldaan aan Marie's kenmerken. Ook hadden alle films een klein budget en zijn de personages gewone alledaagse mensen, maar bovenal lijken alledrie de films een reactie op een afwijzing van de gevestigde orde in de filmwereld.

Er zijn dus een groot aantal verschillen en overeenkomsten tussen de drie films. Toch lijkt het dat LOLA en LA BAIE meer op elkaar lijken dan op LES PARAPLUIES. Het zijn kenmerkende Nouvelle Vague films die een voorbode lijken te zijn voor Demy's duidelijkere auteursfilm. Toch voelt het alsof LOLA en LES PARAPLUIES meer met elkaar gemeen hebben. In LA BAIE is er minder sprake van persoonlijke referenties en een fantasierijk universum. De film is minder een expressiemiddel zoals Astruc zich dit voorstelde en is ook minder bekend dan de andere Demy films.⁶¹ Bazins kritiek op Truffauts betoog over de *politique des auteurs* is dus terecht. Niet elke film van een regisseur hoeft een meesterwerk te zijn. Alleen omdat LOLA aangewezen is als een auteursfilm betekent dat niet dat alle werken daarna net zo goed zullen zijn. Elke film moet apart beoordeeld worden en niet gezien worden in combinatie met vorig werk.⁶² Toch zit in zowel LOLA als LA BAIE sterk de handtekening van Demy. LES PARAPLUIES lijkt daadwerkelijk een omslagpunt te zijn al is deze filmtechnisch gezien ook een Nouvelle Vague film. Het uitbundig gebruik van kleuren, stilering en muziek onderscheidt de film het meest van de twee voorgangers. Toch is het duidelijk dat alle drie de films meer producten van Demy zijn dan van de Nouvelle Vague.

⁶¹ Alexandre Astruc, "De schrijvende camera. Geboorte van een nieuwe avant-garde," 6.

⁶² André Bazin, "Le Politique des Auteurs," z.p.

6. Deelvraag 3

Wat zijn de verschillen en overeenkomsten tussen LES PARAPLUIES DE CHERBOURG en de latere LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT?

In LES DEMOISELLES zijn Delphine (danslerares) en Solange (componist) tweelingzussen uit Rochefort. Zij lopen voortdurend hun voorbestemde liefdes mis terwijl beiden tijdelijk ook in Rochefort aanwezig zijn. Ook deze film speelt zich af in een havenstad en er wordt zelfs verwezen naar andere steden uit Demy's films. Maxence gaat op verlof in Nantes, Bill en Etienne ontmoeten elkaar in Cherbourg en Monsieur Dutrouz zegt dat hij een mevrouw Desnoyer kent in Nantes, een verwijzing naar de moeder van Cécile uit LOLA. De meeste personages vertrekken aan het einde van de film naar Parijs om daar hun geluk te zoeken. Een belangrijke locatie in de film is de Rochefort-Martrou Transporter brug. Deze brug herinnerde Demy aan een zelfde soort brug in Nantes die tot zijn grote spijt werd afgebroken.⁶³ Demy koos voor Rochefort als setting van zijn film vanwege de architectuur en het prachtige grote plein.⁶⁴

De stad werd voor de film grotendeels in felle kleuren geschilderd. Demy wilde zelfs de Rochefort-Martrou brug roze schilderen, maar dat was budgettair niet mogelijk. Het gebruik van kleuren was niet nieuw voor Demy, maar er is een andere mate van stilering in LES DEMOISELLES dan in LES PARAPLUIES. De kleuren in LES DEMOISELLES zijn in dezelfde tinten waardoor de kleuren goed bij elkaar passen. Daarnaast zijn er geen heftige decoraties op muren en zijn de kleuren vooral te vinden in details en in kostuums. Dit alles is meer in harmonie dan in LES PARAPLUIES. Demy's liefde voor kleur komt nog eens tot uiting tijdens een van de zang- en dansnummers waarbij op de achtergrond steeds bouwers lopen met gekleurde platen voor de kermis. In tegenstelling tot in LES PARAPLUIES is er veel wit te zien waardoor de andere kleuren nog beter uit komen. Een overeenkomst wat betreft het decor is het gebruik van spiegels. Ook in LES DEMOISELLES zijn veel spiegels te vinden, bijvoorbeeld de spiegel waarmee Delphine dansles geeft.

De kleuren in het decor zetten zich voort in de kostuums, ook deze zijn erg kleurrijk en goed op elkaar afgestemd. Daarbij is het opvallend dat alle kermisexploitanten ongeveer dezelfde outfits dragen en ook veel van de inwoners van Rochefort dragen dezelfde kleding in verschillende kleuren. Een bepaalde kleur is niet verbonden met een bepaald personage. Toch ontstaat er een eenheid die ontbreekt in LES PARAPLUIES waarin het soms lijkt alsof de kostuums en decor niet op elkaar zijn afgestemd.

De acteurs in de film zijn geen onbekenden, Deneuve had veel bekendheid gekregen na LES PARAPLUIES, Gene Kelly was een groot Amerikaans musicalacteur en George Chakiris had in

⁶³ *L'Univers de Jacques Demy*, geregisseerd door Agnes Varda.

⁶⁴ *Les Demoiselles ont eu 25 ans*, geregisseerd door Agnes Varda (Frankrijk: BFI Video, 1993. DVD).

WEST SIDE STORY (Robbins en Wise, 1961) gespeeld. Naast deze bekende acteurs speelden veel figuranten mee. Door hen lijkt de stad een stuk levendiger dan Cherbourg. Overal zijn mensen op straat, in winkels, achter ramen, in café's, die vaak meedansen tijdens de liedjes. De vele figuranten woonden veelal in Rochefort en vonden het een eer om mee te mogen doen.⁶⁵ Net zoals in LES PARAPLUIES kijken de personages regelmatig in de camera, vooral tijdens de zangnummers. Er wordt ook een aantal keer de 180° regel overtreden.

De visuele diepte is erg kenmerkend voor LES DEMOISELLES. Elk plaatje heeft meerdere lagen en er gebeurt altijd iets in de achtergrond. Dit is door Demy strak geregisseerd. De camera volgt de personages op dezelfde zwierige manier als in LES PARAPLUIES en in LOLA. De invloed van Max Ophüls is dus nog steeds duidelijk te zien. De film eindigt met het sluiten van een iris, deze keer echter niet zwart, maar blauw. De film laat de ontmoeting tussen Maxence en Deplhine niet zien terwijl de kijker weet dat deze gaat plaatsvinden. Door de vrolijke kleur van de iris kan de kijker aannemen dat de ontmoeting goed afloopt.

Door de grote rol van de muziek valt LES DEMOISELLES, in tegenstelling tot LES PARAPLUIES, een musical te noemen. De acteurs breken spontaan uit in zang en dans wat wordt afgewisseld met dialoog. Bepaalde melodieën en teksten worden herhaald, Simon Dame en Yvonne zingen afzonderlijk van elkaar op dezelfde melodie en de meeste personages zingen op de melodie van 'Chanson de Maxence'. Typerend is dat een melodie vaak al instrumentaal te horen is geweest voordat er op gezongen of gedanst wordt. Daardoor voelt het alsof de melodie al bekend is waardoor de flow in zekere mate in stand blijft. Ook in LES PARAPLUIES wordt geprobeerd om op deze wijze de flow in stand te houden.

In de film zijn meerdere verwijzingen te vinden naar andere films. Zo wordt er om de constructiepalen van de kermis gedanst zoals Gene Kelly in SINGING IN THE RAIN (Kelly en Donen, 1952), zegt Solange 'C'est Jules et Jim' als ze de deur opent voor Bill en Etienne wat een verwijzing is naar JULES ET JIM (Truffaut, 1962), kopen Bill en Etienne een bootje voor Boubou zoals Frankie een trompet koopt voor Yvon in LOLA, wordt in de film danseres Lola Lola vermoord, komt Andy de Amerikaan aan in eenzelfde witte auto als in LOLA en vragen Solange en Delphine zich af wat ze zullen spelen op de kermis, Bach, Mozart of toch Michel Legrand. Ook zijn in deze film, net als in Demy's andere films, veel matrozen aanwezig.

Met LES DEMOISELLES heeft de auteur Demy de Nouvelle Vague achter zich gelaten. Zo waren er bovenal professionele en bekende acteurs, was de crew een stuk groter vanwege het grotere budget en werd er grotendeels *direct sound* opgenomen. Wel werd er volledig op locatie gedraaid, werd de belichting realistisch gehouden en was Demy zowel de regisseur als de scenarist. Het verhaal gaat over gewone alledaagse mensen, maar is niet een realistische film te noemen. Ondanks dat zowel LES PARAPLUIES en LES DEMOISELLES veel kleur en muziek in zich hebben is LES PARAPLUIES realistischer te noemen. In LES DEMOISELLES is alles op elkaar

⁶⁵ Ibidem.

afgestemd en zijn de kostuums niet alledaags. Ook zijn de sets groter en gestileerder. De personages dansen in tegenstelling tot in LES PARAPLUIES en bovendien lijken de personages op straat zich eleganter dan normaal te gedragen. In LES DEMOISELLES wordt dus nog meer een fantasiewereld geschetst.

Desondanks lijkt LES DEMOISELLES een logisch vervolg op LES PARAPLUIES. Demy heeft na het omslagpunt in zijn carrière een eigen stijl gevonden. Met LES PARAPLUIES kwam zijn droom van een muzikale en kleurrijke film uit. Hij had inmiddels status, verdiende meer geld en kon nu zijn ideale films blijven maken. Steeds meer is film voor Demy een expressiemiddel geworden om zijn kijk op de wereld te verbeelden. Hij heeft zich van regisseur naar auteur ontplooid en heeft een proces doorlopen waarin hij zijn eigen stijl en visie heeft ontwikkeld. Dit past volledig bij de visie van zowel Astruc als Bazin.

7. Conclusie

Hoe heeft Jacques Demy zich ontwikkeld tot auteur in de periode 1961 tot 1967?

In de films van Jacques Demy uit de periode 1961 tot 1967 zijn veel overeenkomsten te vinden. Elke film heeft een havenstad als setting, begint met het openen van een iris, zijn matrozen te vinden, is er een alleenstaande ouder, zijn de personages gewone alledaagse karakters die veelal vrouwen zijn, is er een groot aantal spiegels duidelijk zichtbaar en is er iets uit Demy's persoonlijke leven te vinden. Ook komen dezelfde thema's terug; alle films gaan over (bitterzoete) liefde, in alle films (behalve in *LA BAIE*) is een verwijzing naar oorlog te vinden en de eerste drie films hebben een gedeeltelijk *happy end* waarbij een deel van de personages het geluk vinden en een ander deel niet. Daarnaast is alle muziek gecomponeerd door Michel Legrand en komen dus niet alleen dezelfde personages, maar ook dezelfde muzikale thema's regelmatig terug. Alle films (*LA BAIE* iets minder) zijn geïnspireerd door de visuele stijl van Max Ophüls die gekenmerkt wordt door een levendige camera die soepel alle bewegingen volgt. Wat de films bovenal met elkaar verbindt is Demy's weergave van en kijk op de wereld. Demy creëert in elke film een eigen vorm van werkelijkheid geënt op zijn eigen belevingswereld.

Desalniettemin zijn er veel verschillen tussen de vier films. In de eerste twee is er in mindere mate gebruik gemaakt van muziek, is er minder diepte in de beelden en geen kleur vanwege de opname in zwartwit. Er valt te concluderen dat *LES PARAPLUIES* een omslagpunt is in zijn carrière. Er valt een tweedeling te maken; de films van 1961 tot 1963 en de films van 1964 tot 1967. Toch zijn er ook veel verschillen tussen *LOLA* en *LA BAIE*, en *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* en *LES DEMOISELLES*. De tweedeling betekent dat Demy op enig moment heeft gekozen voor een specifieke stijl waarbij kleur en muziek een grote rol spelen.

Er kan geconcludeerd worden dat de eerste twee films geïnclassificeerd kunnen worden als *Nouvelle Vague* films. De laatste twee films hebben echter ook elementen van de *Nouvelle Vague* in zich. Deze twee laatste films kunnen auteursfilm genoemd kunnen worden, met als kanttekening dat de eerste films ook kenmerken van auteurschap in zich hebben. Het lijkt alsof de eerste twee films een opmaat zijn naar de twee volgende films.

Het gevaar waar Astruc voor waarschuwde in 'De schrijvende camera' lijkt door Demy te zijn gehoord. Demy maakte niet alleen films die zich afzetten tegen de gevestigde orde, ook onderscheidde hij zich van andere *Nouvelle Vague* regisseurs wat zorgde voor nog meer diversiteit binnen de filmwereld. Toch maakt Demy in zekere mate gebruik van elementen van de *Tradition of Quality*. Zo vraagt hij zijn acteurs om groot te spelen, maakt hij gebruik van grote sets en is er een bepaalde hang naar *Frenchness* te zien in zijn films. Doordat hij beide stromingen zich eigen maakt en combineert wordt Truffauts stelling weerlegd. *Tradition of Quality* en auteursfilm kunnen namelijk wel naast elkaar bestaan.⁶⁶ Ook heeft Demy bijgedragen aan het ontwikkelen van een

⁶⁶ Truffaut, François, "A certain tendency of the French cinema," zp.

nieuwe filmtaal, een ander onderwerp waar Astruc over schreef. Demy heeft namelijk een eigen manier gevonden om zijn gevoel of visie in beeld te brengen, bijvoorbeeld wanneer Guy en Geneviève zweven of de slowmotion montage met Frankie en Cécile.

Het valt echter op dat LA BAIE lossier lijkt te staan van de andere drie films. De film sluit minder goed aan op de andere films en heeft minder persoonlijke elementen in zich. Desalniettemin blijft Demy een auteur, Bazin vond dat niet elke film van een auteur een meesterwerk hoefde te zijn. Daarnaast komt in bijna alle films het thema oorlog voor wat betekent dat Demy is beïnvloed door de samenleving om zich heen en het werk dus niet puur van Demy als individu is. Volgens Bazin doet dit niet af aan het auteurschap van Demy.

Er kan dus gezegd worden dat in de periode van 1961 tot 1967 Demy in een snel tempo een persoonlijke stijl heeft ontwikkeld. Deze stijl was al zichtbaar in zijn eerste twee films, maar komt meer tot uiting in de latere twee film. Dat betekent dat Demy altijd een auteur is geweest, maar dit later zichtbaarder werd.

8. Bibliografie

Literatuur

Astruc, Alexandre. "De schrijvende camera. Geboorte van een nieuwe avant-garde." In *Dageraad van een nieuwe cinema*. Amsterdam: Stichting Cinemathema (1983).

Bazin, André. "Le Politique des Auteurs." <http://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml> (geraadpleegd op 1 februari 2017).

Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.

Denice McMahon, Orlene. *Listening to the French New Wave. The Film Music and Composers of Postwar French Art Cinema*. Bern: International Academic Publishers, 2014.

Greene, Naomi. *The French New Wave. A new Look*. New York: Columbia University Press, 2007.

Herzog, Amy. "En Chanté: Music, Memory, and Perversity in the Films of Jacques Demy." In *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press (2009).

Hill, Rodney. "The New Wave Meets the Tradition of Quality: Jacques Demy's *The Umbrellas of Cherbourg*." *Cinema Journal* 48 (2008): 27–50.

Lazen, Matthew. "'En perme à Nantes': Jacques Demy and new wave place." *Studies in French Cinema* 4 (2004): 187–196.

Lindeperg, Sylvie en Bill Marshall. "Time, History and Memory in *Les Parapluies de Cherbourg*" In *Musicals: Hollywood and Beyond*, edited door Bill Marshall en Robynn Stilwell, 98–106. Exeter: Intellect Books, 2005.

Marie, Michel. *The French New Wave. An Artistic School*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.

Roud, Richard. "The World of Jacques Demy." *Sight and Sound* 33 (1964): 136–139.

Thompson, Kristin, en David Bordwell. *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.

Truffaut, François. "A certain tendency of the French cinema." <http://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml> (geraadpleegd op 1 februari 2017).

Tweedie, James. *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*. New York: Oxford University Press, 2013.

Vanderschelden, Isabelle. *Studying French Cinema*. Leighton Buzzard: Auteur, 2013.

Virtue, Nancy. "Jacques Demy's *Les Parapluies de Cherbourg*: A national allegory of the French-Algerian War." *Studies in French Cinema* 13 (2013): 127–140.

Films

La Baie des Anges. Geregisseerd door Jacques Demy. Performance door Jeanne Moreau, Claude Mann. Frankrijk: Ciné-Tamaris, 1963. DVD.

Les Demoiselles de Rochefort. Geregisseerd door Jacques Demy. Performance door Catherine Deneuve, Françoise Dorleac. Frankrijk: Ciné-Tamaris, 1967. DVD.

Les Demoiselles ont eu 25 ans. Geregisseerd door Agnes Varda. Frankrijk: BFI Video, 1993. DVD.

Les Parapluies de Cherbourg. Geregisseerd door Jacques Demy. Performance door Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo. Frankrijk: Ciné-Tamaris, 1964. DVD.

Lola. Geregisseerd door Jacques Demy. Performance door Anouk Aimee. Frankrijk: Ciné-Tamaris, 1961. DVD.

L'Univers de Jacques Demy. Geregisseerd door Agnes Varda. Frankrijk: Canal+, 1995. DVD.

Afbeelding

Weisse, Leo. *Catherine Deneuve, Anne Vernon — Les Parapluies de Cherbourg*. 1964. 10 Photos de Les parapluies de Cherbourg. <http://www.commeaucinema.com/photos/les-parapluies-de-cherbourg,4464>.

9. Bijlage 1: Segmentatieschema

Personages	
Genevieve	G
Guy	Guy
Madame Emery	ME
Roland Cassard	R
Tante Elise	TE
Madeleine	M

Segmentatieschema LES PARAPLUIES DE CHERBOURG			
Deel 1: le départ (40 minuten)			
C	Credits	Een iris opent en een haven wordt zichtbaar. De camera tilt naar beneden totdat deze recht van boven op straatstenen gericht staat. Muziek klinkt en het begint te regenen. Door de regen lopen matrozen en mensen met gekleurde paraplu's en regenjassen. Een lijn van blauw gekleurde paraplu's vormt zich terwijl een vrouw met een rode paraplu en kinderwagen voorbij loopt. De sequentie eindigt met een zestal zwarte paraplu's waarna de camera weer omhoog tilt en de haven zichtbaar wordt.	Haven
1	Kennismaking Guy	Er is een garage met roodaccenten erin te zien. Hier is Guy voor het eerst te zien. Hij is aan het werk in een blauw pak aan een auto. Hij zegt tegen zijn baas dat hij niet langer kan werken, omdat hij vanavond naar de opera gaat. Guy gaat naar de kleedkamer en trekt zijn werkkleding uit. Hij springt op zijn fiets.	Garage, kleedkamer
2	Kennismaking G	Guy fietst een straat in en stapt af. Daar ziet hij G achter een winkelruit staan met paraplu's in de etalage. Ze zwaait naar hem en komt naar buiten en knuffelt Guy. Ze moet terug naar de winkel vanwege een klant.	Straat voor parapluwinkel
3	Kennismaking ME	ME staat in de winkel en vraagt G een nieuwe klant te helpen.	Parapluwinkel
4	Kennismaking TE	Guy fietst een straat in en stapt af. Hij gaat een appartement binnen waar TE zit te lezen. Ze begroeten elkaar en praten over de plannen voor de avond van Guy. Dan komt M binnen. Guy gaat naar zijn kamer en kleedt zich om.	Straat voor appartement, appartement TE
5	Avond uit	Guy en G ontmoeten elkaar op straat om naar de opera te gaan. Ze kijken naar de opera waarna ze naar een <i>dancing</i> gaan. Ze gaan de dansvloer op en dansen op tangomuziek en daarna een mambo. Na het dansen lopen ze over straat langs vissersboten. Ze praten over de toekomst. G zegt dat ze haar moeder nog niet heeft verteld over hun huwelijksplannen en voorspelt hoe moeder zou reageren.	Straat, in het theater, dancing, straat met vissersboten
6	Kritiek op huwelijk	Deze sequentie opent met ME die bijna dezelfde woorden die G voorspelde zegt. Moeder uit haar kritiek op het huwelijk. G gaat naar het appartement om lunch te maken. ME krijgt post.	Parapluwinkel

7	Geldproblemen	Moeder stormt het appartement binnen met het nieuws dat ze 80.000 francs moet betalen voor de 15e. G maakt bloemen klaar voor de vaas. Ze praten over de geldproblemen en over het eventueel verkopen van juwelen om wat geld te verdienen. ME gaat haar parelketting proberen te verkopen bij de juwelier.	Appartement G & ME
8	Ontmoeting RC	RC toont juwelen aan de juwelier waarna G en ME binnen komen. ME legt de situatie uit en toont haar parelketting. De juwelier kan de ketting niet kopen van haar. RC biedt aan om het te kopen en daarna te verkopen in Londen of Parijs. Hij zal morgen langskomen om het geld te brengen. G en ME verlaten de winkel.	Juwelier
9	Geldproblemen opgelost	De volgende dag wachten G en ME in de parapluwinkel. G wil niet langer wachten en vertrekt om Guy te ontmoeten. ME is het er niet mee eens. RC arriveert bij de winkel en vindt het jammer dat G al weg is. ME geeft RC thee en nodigt RC uit voor een diner, maar RC kan niet, hij moet naar Parijs. Hij geeft ME het geld en belooft dat hij weer eens langs zal komen. Hij verlaat de winkel, ME kijkt hem achterna.	Parapluwinkel
10	Oproep voor Algerije	G rent richting Guy die net de garage uit komt lopen. G praat over stiekem trouwen, maar Guy spreekt haar tegen. Hij heeft een oproep voor het leger in Algerije gekregen en zal 2 jaar lang weg zijn. Ze zijn beiden erg verdrietig. Cut to: G en Guy zijn in een café waar ze dicht tegen elkaar aan zitten. Ze vertellen elkaar dat ze op elkaar zullen wachten tijdens de oorlog.	Garage, café
11	Zweven	Guy en G wandelen door de straten van Cherbourg waarna ze de bekende melodie van de film zingen terwijl ze lijken te zweven over de straten. Guy heeft zijn fiets nog in de hand. In blauw licht zweven ze en stoppen ze even later bij het appartement van Guy. G heeft een blauwe doek in haar hand. Ze gaan samen het appartement binnen.	Straten van Cherbourg
12	Liefde	Guy en G komen binnen. G gaat naar Guy's kamer en Guy heeft een gesprek met TE die in bed ligt waarna hij ook naar zijn slaapkamer gaat. Daar heeft G de open haard aangemaakt en zegt dat ze bang is. Zoenend gaan ze op bed zitten waarna 3 shots van elk ongeveer een seconde volgen.	Appartement Guy
13	Liefdesverdriet	G komt thuis waar moeder in badjas haar aan het opwachten is. G knielt neer en vertelt over Guy. ME betwijfelt de liefdesgevoelens van G. ME vertelt over haar ontmoeting met RC. G gaat naar bed.	Appartement G & ME
14	Vertrek	Guy vertrekt uit zijn appartement. TE is bang dat ze al overleden zal zijn als hij terugkeert. Buiten staat G op hem te wachten.	Appartement Guy
15	Het vertrek	Het liefdesthema klinkt. Guy en G zitten in een café en bezingen hun liefde en verdriet. Ze vertrekken en Guy stapt op de trein die al beweegt op dat moment. G loopt een stukje mee en blijft dan alleen achter op het perron. De trein verdwijnt uit beeld en G wordt kleiner en kleiner waarna ze zich omdraait en wegloupt. In haar hand is steeds een blauwe doek.	Café bij treinstation, treinstation
Deel 2: l'absence (24 minuten)			
00:40:03			

16	Gemis	Janvier 1958. ME komt de parapluwinkel binnen waar G de etalage schoonmaakt. ME vraagt naar de doktersafspraak die G heeft gehad. G zegt dat ze niets ernstigs heeft. ME vertelt over haar ontmoeting met RC. De postbode komt langs, maar er is weer geen post van Guy. ME denkt dat hij haar al vergeten is. G valt flauw. ME sluit de winkel. G biecht op dat ze zwanger is van Guy. ME maakt zich zorgen.	Parapluwinkel
17	Diner	RC komt eten bij G en ME. G vindt de boon in haar eten en mag een koning kiezen. Ze kijkt in de camera en kiest RC als koning waarna hij haar bedankt in de camera en haar een kroon op zet. Hij zegt dat ze er uit ziet als 'Virgin with Child'. G gaat naar haar kamer, RC blijft praten met ME. RC vraagt om de hand van G. ME had de vraag niet verwacht en twijfelt. RC vertelt over een liefde die hij vroeger heeft gehad waarna er beelden volgen van een onbekende locatie. Hij vertelt dat nu hij G heeft ontmoet weet dat zij de ware is en zijn leven met haar wil delen. Hij wil als hij weer terugkeert naar Cherbourg over 3 weken een antwoord van G. Hij vertrekt. ME gaat G's kamer in en ziet dat ze nog niet slaapt. G heeft alles gehoord.	Appartement G & ME
18	Post	Février 1958. Er is een shot van een besneeuwde haven te zien. De postbode brengt post en er is een brief van Guy. Daarin schrijft hij over zijn ervaringen, zijn gemis, zijn liefde en over de naam Francois voor de baby. G weet niet goed wat ze er mee moet. Moeder roept haar aan tafel. 's Avonds schrijft G een brief aan RC terwijl ze kijkt naar de foto van Guy in Algerije.	Haven, parapluwinkel, appartement G & ME
19	Verdriet	Mars 1958. G loopt door een optocht van mensen heen en komt de parapluwinkel binnen. Ze heeft een hekel aan carnaval zegt ze. ME en G praten over de grootte van G's buik. Er is weer geen post geweest van Guy. G gelooft nog steeds in de terugkeer van Guy. G zegt dat ze vergeten is hoe Guy er uit ziet en dat die ene foto is het enige is dat ze nog van hem heeft. Ze steekt een sigaret op en maakt die uit na één trekje. RC heeft een brief gestuurd waarin hij vraagt of G het antwoord op de vraag al weet. Ze wil niet, maar moeder vindt dat ze moet heroverwegen. ME prijst RC erg aan bij G. G is bang dat RC haar niet zal accepteren nu ze zwanger is. Ze vindt de keuze erg moeilijk en zingt in het liefdesthema over hoe moeilijk acceptatie is en hoe Guy zich wegvaagt in haar herinnering. "Why am I not dead?"	Straten, parapluwinkel
20	Bloesem	Avril 1958. De camera staat recht op een blauwe hemel en er komen mooie bloesembomen voorbij alsof de camera in een auto staat.	Buiten
21	Diamanten ring	ME zegt dat RC er is en dat G een antwoord moet geven. Ze doet een diamanten ring om en accepteert daarmee het huwelijksaanzoek.	Appartement G & ME
22	Vissersboten	RC en G lopen over dezelfde straat naast de vissersboten als waar Guy en G liepen. Ook nu wordt er gefantaseerd over de toekomst. Het is nu bij daglicht. G ziet er niet gelukkig uit.	straat met vissersboten
23	Trouwen	RC komt de parapluwinkel binnen. ME zegt dat G het aanzoek accepteert. Cut to: ME loopt door een bruidswinkel waar G met een witte sluier staat. Ze kijkt in de camera. Cut to: zelfde shot, maar nu in de kerk. G heeft een bruidsjurk aan. Ze doen de ringen om en ze lopen de kerk uit en stappen een auto in. Dit shot eindigt op Madeleine die dramatisch kijkt.	parapluwinkel, bruidswinkel, kerk

Deel 3: le retour (23 minuten)

01:04:01			
24	Treinstation	Mars 1959. Het regent. Guy komt uit het treinstation gelopen in de regen. Hij loopt naar de parapluwinkel waar inmiddels nieuwe mensen de winkel aan het opknappen zijn. Er staat 'New Owner' op het raam.	Treinstation, parapluwinkel
25	Terugkomst	Guy is bij TE. Ze vertelt hem wat er met G gebeurd is. TE zegt dat ze nu gelukkig kan sterven, omdat ze Guy weer gezien heeft. Guy gaat thee zetten voor TE, maar loopt een beetje mank vanwege een nederlaag in Algerije. Zijn knie doet nu het meeste pijn als het regent. Guy vraagt naar M. Ze is nog niet getrouwd. TE weet niet veel van het kind dat G heeft gekregen. M komt binnen en begroet Guy. Guy gaat zijn oude slaapkamer in en zet het model van een garage op de grond.	Appartement TE
26	Ontslag	Avril 1959. Guy is weer aan het werk in de garage. Hij draagt een verkleurd werkpak. Hij wordt bij de baas tot verantwoording geroepen. Hij zegt dat hij niets verkeerd heeft gedaan en neemt ontslag. Hij zal van zijn pensioen gaan leven en verlaat de garage na het uittrekken van zijn werkkleding. Hij loopt over dezelfde straat met de vissersboten, maar nu helemaal alleen. Hij ziet een café en gaat naar binnen. Hij ziet de lege stoelen waar hij zat met G toen hij net had gehoord dat hij naar Algerije moest. Hij betaalt met een hoog bedrag briefgeld dat de barman niet wil wisselen. Guy verlaat het café. Hij loopt naar de voormalig parapluwinkel en ziet dat het een witgoedwinkel is geworden en verlaat de winkel weer. Hij loopt langs een ander café en gaat naar binnen. Er zijn voornamelijk matrozen met vrouwen binnen. Een danseres biedt zich aan hem aan, maar hij wil niet en gaat zitten. Een andere vrouw in felrood gekleed komt naar hem toe. Het is duidelijk een prostituee. Hij gaat met haar mee.	Garage, café, voormalig parapluwinkel
27	Prostituee	Shot van de haven met een schip dat toetert. In een kamer kleedt Guy zich weer aan. Ze hebben seks gehad. De prostituee, Jenny, ligt nog in bed. Ze zegt dat hij haar Genevieve mag noemen. Guy verlaat de kamer en keert terug naar zijn appartement waar hij aanbelt.	Kamer Jenny
28	Dood TE	Madeleine vertelt dat TE is overleden. Cut to: Guy en M zijn in de kerk om TE te begraven.	Appartement TE, kerk
29	Samenleven	M zegt dat ze het appartement zal verlaten. Guy zegt dat ze kan blijven en met hem samen kan leven. Ze accepteert het aanbod.	Appartement TE
30	Esso	Juin 1959. Guy is weer strak in pak en ziet er goed en geschoren uit. Hij neemt geld op bij een bank. Hij is in een gloednieuwe Esso garage/tankstation.	Bank, buiten, Esso station
31	Huwelijk Guy & M	Guy rent op straat en ziet M buiten bij een café zitten. Hij vraagt haar ten huwelijk. Ze vraagt zich af of hij G helemaal is vergeten. Hij zegt van wel. Ze zijn gelukkig.	Café
32	Kerst	Decembre 1963. Het sneeuwt bij Guy's garage. M heeft de kerstboom opgetuigd. M neemt hun zoon mee naar de speelgoedwinkels. Francois heeft een Esso pakje aan en een indianentooi op zijn hoofd. Hij trommelt op een Esso blik. M en Francois kleden zich warm aan en gaan naar buiten.	Garage Guy

33	Weerzien	Er toetert een auto buiten. G zit in de auto met een dochter die ze Françoise noemt. Guy loopt naar buiten om bij te tanken. Ze zien elkaar en G stapt uit de auto. Hij vraagt haar naar het kantoor mee te komen. Ze gaan naar binnen. Guy steekt een sigaret op. G zegt dat dit haar eerste keer terug in Cherbourg is. Een bediende vraagt of ze normale of super benzine wil. Ze kiest uiteindelijk voor super. Ze is dus rijk. Ze ziet er ook erg rijk uit met parels in haar oren en haar haar opgestoken en een bontjas aan. Ze vindt de kerstboom mooi. Guy zegt dat zijn vrouw die heeft opgetuigd vooral voor hun kind. G vertelt dat ME is overleden in de herfst. Guy zegt daar niets op. Hij vraagt hoe ze haar kind genoemd heeft, maar wil haar niet zien. Hij zegt dat G moet gaan en ze loopt terug naar haar auto. Na het gesprek speelt het liefdesthema weer. G rijdt weg in de sneeuw.	Garage Guy
34	Geluk	M en François komen weer terug met cadeaus in hun handen. Guy gaat sneeuwballen gooien met François waarna hij hem naar binnen draagt. Het liefdesthema speelt nog steeds. De film eindigt met een wide shot op de garage.	Garage Guy
01:27:37			