

Enchantements *queer*

« J'essaie de créer un univers dans mes films¹. »

Jacques Demy.

Peut-être moins connu aujourd'hui aux États-Unis que son épouse Agnès Varda, Jacques Demy a toujours occupé une place précaire parmi les cinéastes de la Nouvelle Vague². À ceux qui les découvrent, ses films peuvent paraître étranges, voire risibles, par leur recours au dialogue chanté. Ses choix de couleur servent une artificialité criarde qui rapproche son cinéma de celui de John Waters ; pourtant, le cinéma de Demy exprime une douceur et une mélancolie peu présentes chez le cinéaste américain. L'esthétique *camp* et féerique, ainsi que la nature mélodramatique, des intrigues de Demy influence, depuis la fin des années 1990, toute une génération de cinéastes français *queer* qui témoignent d'un point de vue nouveau sur son cinéma, que les critiques n'avaient jusqu'alors pas su adopter.

Deux aspects essentiels de l'œuvre de Jacques Demy sont peu étudiés, négligés ou ignorés : l'importance du genre littéraire du conte de fées, d'une part, et la sensibilité *queer* de son cinéma, d'autre part. Préoccupations principales de cet ouvrage, ces deux aspects permettent de s'interroger sur ce que le cinéma de Demy peut nous dire du conte de fées et ce que le conte de fées peut nous dire du cinéma de Demy. Ces interrogations sont intimement liées à la manière dont Demy bouleverse les notions de genre, de sexualité et de classe afin d'élargir le champ des catégories identitaires qui étouffent fréquemment ses héros et héroïnes, en

• 1 – Cité dans James REID PARIS, *The Great French Films*, Secaucus (New Jersey), Citadel Press, 1983, p. 198.

• 2 – Amy Herzog résume très bien la manière dont des critiques comme Terrence Rafferty ont dédaigné les films de Demy, leur reprochant d'être « sirupeux et efféminés » et de manquer de vigueur. Voir Amy HERZOG, *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 116.

repoussant les limites du conte de fées comme genre grâce aux versions nouvelles qu'il en propose dans ses films. C'est donc tout particulièrement la « nature *queer* » des mondes enchantés du cinéma de Demy qui, selon moi, définit la distance qui sépare son œuvre cinématographique du reste de la Nouvelle Vague.

Si les critiques ont souvent fait allusion à la fascination de Demy pour le conte de fées – de Charles Perrault et des frères Grimm aux adaptations des studios Walt Disney –, peu d'entre eux se sont réellement penchés sur l'ampleur avec laquelle ce genre a influencé la forme de tant de ses films. Profondément marqué par ce genre, le cinéaste s'est explicitement inspiré de contes célèbres, comme *Peau d'âne* (1970) et *Le Joueur de flûte* (1972), ou a intégré à ses films des éléments de conte de fées, comme dans *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), sélectionné aux Oscars. Cette rencontre entre le cinéma de Demy et le conte de fées a pour effet d'extraire ce dernier des représentations normatives du genre, de la sexualité et de la classe qui y sont souvent associées et de semer le trouble dans les valeurs et les identités exprimées par ces récits³. En outre, Demy met en lumière les tensions et les troubles intrinsèques présents depuis toujours, et jamais vraiment résolus, dans les contes qui l'ont inspiré⁴.

Demy disait de son cinéma qu'il était « en chanté », jouant sur le double sens de chanté et d'enchantement, à propos de l'usage très personnel qu'il a fait de la prose chantée dans *Les Parapluies de Cherbourg* et, de façon plus générale, de son goût pour la comédie musicale. La notion d'enchantement dans le cinéma de Demy trouve un écho chez ses commentateurs qui, dans les titres de leurs études, font allusion au « rêve », à « un cinéma enchanté », au « réalisme magique », à « un autre monde » ou à « des Demy-mondes »⁵. Bien entendu, le mot « enchantement » suscite aussi bien les images des palais enchantés des contes de fées que le fait d'être envoûté. « Enchanter » signifie « charmer, conquérir, subjuguier, entraîner » et Demy espérait effectivement séduire les spectateurs sur les plans

• 3 – Je m'inspire ici de manière générale du travail effectué par Judith BUTLER dans *Trouble dans le genre*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

• 4 – On trouvera un excellent ensemble d'essais qui remettent en question l'hétéronormativité du conte de fées classique dans Kay TURNER et Pauline GREENHILL (dir.), *Transgressive Tales: Queering the Grimms*, Detroit, Wayne State University Press, 2012.

• 5 – Voir, par exemple, Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Jacques Demy et les racines du rêve*, Nantes, L'Atalante, 1982, 1996 et 2014; Camille TABOULAY, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996; Jonathan ROMNEY, « Happy When It Rains: Jacques Demy's Magic Realism », *Modern Painters*, 2005, p. 41-47; Ginette BILLARD, « Jacques Demy and His Other World », *Film Quarterly*, vol. 18, n° 1, 1964, p. 23-27; Philippe COLOMB, « L'Étrange Demy-monde », dans Marie-Hélène BOURCIER (dir.), *Q comme queer : les séminaires de Q de 1996-1997*, Paris, Cahiers GKC, 1998, p. 39-47; Robynn J. STILWELL, « Le Demy-monde: The Bewitched, betwixt and between French Musical », dans Steve CANNON et Hugh DAUNCEY (dir.), *Popular Music in France from Chanson to Techno*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 123-138.

visuel et émotionnel grâce à des décors sophistiqués, à la musique et au recours au mélodrame. Comme l'ont clairement montré ses biographes français Jean-Pierre Berthomé et Camille Taboulay, Demy était fasciné par les contes de fées depuis sa jeunesse. À sept ans, il réalise un film d'animation inspiré de « Blanche-Neige », avec des rouleaux de papier toilette qu'il éclaire avec une torche électrique⁶. Avec l'aide de son père, Demy conçoit et construit un théâtre de marionnettes dans lequel il met en scène des contes de Perrault comme « Cendrillon » et « Peau d'âne ». Il habille ses princesses avec des tissus trouvés dans les tiroirs de sa grand-mère, couturière à Nantes⁷. Au début des années 1950, juste avant de devenir l'apprenti du cinéaste d'animation Paul Grimault, Demy écrit « La Belle Endormie », « histoire d'une princesse envoûtée par un mauvais génie, qu'un jeune poète amoureux rêve de sauver⁸ ». Lors de ses premiers pas dans le cinéma, Demy montrera même un extrait de ce film aux producteurs et aux publicitaires.

Demy nous offre un exemple particulièrement intéressant d'un auteur qui s'est profondément inspiré du conte de fées, appellation que j'emploie ici dans son sens le plus large et qui recouvre les contes populaires ou les *Märchen* allemands, ainsi que les contes merveilleux⁹. Dans des films comme *Peau d'âne*, *Le Joueur de flûte* et *Lady Oscar*, Demy revisite les contes merveilleux, les légendes et les contes populaires. Même si cela n'est pas flagrant d'emblée, *Lola* (1961), *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) et *L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* (1973) révèlent, après un examen attentif, qu'ils sont construits à partir de thèmes du conte populaire ou du conte de fées, ou bien qu'ils y font référence. Étant donné l'intérêt du jeune Demy pour le conte et ses expérimentations en la matière, il n'est pas surprenant que ce genre ait autant influencé l'ensemble de son œuvre.

Les comédies musicales hollywoodiennes des années 1950 ont aussi laissé leur empreinte sur les films de Demy. Et, comme le conte de fées, l'esthétique fantastique de la comédie musicale requiert du spectateur qu'il mette son incrédulité entre parenthèses lorsqu'il entre dans le monde du merveilleux. Ce que

• 6 – Voir Camille TABOULAY, *op. cit.*, p. 12.

• 7 – Voir Jean-Pierre BERTHOMÉ, *op. cit.*, p. 30.

• 8 – Camille TABOULAY, *op. cit.*, p. 16.

• 9 – Ces appellations sont quelque peu instables et leurs sens se recoupent souvent. De manière générale, le « conte populaire » est un récit fictif lié à la tradition orale; en allemand, *Märchen* signifie « contes populaires » et concerne aussi les contes des frères Grimm, dont certains sont considérés comme des « contes de fées ». Née dans la France des années 1690, l'expression « conte de fées » désigne un récit littéraire où le merveilleux tient une place de premier plan (fées à baguette magique, dotées de grands pouvoirs, modes de déplacement magiques et châteaux magnifiques). On trouvera des définitions plus détaillées dans Donald HAASE (dir.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, 3 vol., Westport, Greenwood Press, 2008.

dit Jessica Tiffin du conte de fées et du cinéma vaut également pour la comédie musicale : « Le cinéma, comme le conte de fées, est une forme d'illusion dans laquelle les spectateurs font fi de leur incrédulité afin de surpasser la réalité et de faire l'expérience du magique¹⁰. » Tandis qu'à l'instar du cinéma, le conte de fées transporte le lecteur ou le spectateur hors du monde quotidien vers un espace « autre », la comédie musicale transforme le quotidien en un espace du merveilleux via la danse et la chanson. Dans tous les cas, le monde du quotidien s'en trouve transcendé ; s'offrent alors de nouvelles possibilités dynamiques, sonores et visuelles. Comédie musicale et réécriture cinématographique d'un conte de fées, *Peau d'âne* met véritablement en lumière les affinités entre ces genres. Que Demy ait lui-même joué sur le double sens d'« en chanté » indique qu'il avait très bien perçu les liens qui réunissent la tradition de la comédie musicale et le conte de fées « enchanté ».

Cependant, Demy adopte un point de vue très complexe sur le conte de fées et la comédie musicale, éléments intrinsèques de « l'usine à rêves » hollywoodienne. Dans ses films, il évolue constamment entre différentes positions : tantôt il se délecte de l'esthétique du merveilleux, tantôt il médite sur les conséquences souvent tragiques des intrigues conventionnelles des contes de fées, ou encore il souligne ce qui pourrait bien être déjà subversif dans ces histoires et, de façon générale, ouvre au genre de nouvelles perspectives. Cet ensemble de tensions a toujours été au fondement du conte populaire et du conte de fées, mais également du cinéma hollywoodien. Comme le remarque Jack Zipes, « dès les origines, le conte populaire a été marqué par une tendance contradictoire, car il est d'éléments utopiques et conservateurs¹¹ ». À propos du cinéma, Jane Gaines note de même que « l'usine à rêves » produit des fantasmes hégémoniques bourgeois, aussi bien que d'utopiques « paysages d'espoir¹² ». Dans ses contes cinématographiques, Demy adopte ce qui, à première vue, pourrait relever du fantasme hétérosexuel utopique et en révèle les tensions internes, allant parfois même jusqu'à en faire des contes dystopiques. Cinéaste *queer* aux origines ouvrières, Demy dépeint ces fantasmes avec une distance ironique et dévoile la déception déchirante provoquée par la réalisation de rêves préfabriqués. La France des années 1950 et 1960, contexte du monde de Demy, se caractérise par un renouveau du confort matériel et de l'identité nationale après l'humiliation de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que, selon Kristin Ross, par « une nouvelle idéologie de l'amour et de la vie conjugale » qui coïncide avec la politique

• 10 – Jessica TIFFIN, *Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*, Detroit, Wayne State University Press, 2009, p. 182.

• 11 – Jack ZIPES, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Lexington, University of Kentucky Press, 2002, p. 140.

• 12 – Voir Jane M. GAINES, « Dream/Factory », dans Christine GLEDHILL et Linda WILLIAMS (dir.), *Reinventing Film Studies*, Londres, Arnold, 2000, p. 106-109.

nataliste de l'État¹³. La vie se réorganise autour du « couple hétérosexuel urbain et consommateur » et de la « possession d'une voiture », les pratiques et les structures économiques locales cédant la place à « l'adoption de pratiques commerciales "américaines"¹⁴ ». Le cinéma de Jacques Demy interroge l'ordre économique et social de l'après-guerre, ainsi que le dénouement féérique que cet ordre est censé provoquer.

Demy imprègne fréquemment ses films de préoccupations non hétéronormatives et ouvrières; la traditionnelle fin heureuse s'en trouve souvent sapée. Dans *Les Parapluies*, Cendrillon épouse certes son riche bourgeois de prince, mais peut-être aurait-elle été plus heureuse avec son prétendant ouvrier. Peau d'âne a beau avoir échappé aux avances de son père incestueux, sera-t-elle vraiment « heureuse pour l'éternité » avec son prince? Demy est parfois vivement conscient que ce qui passe pour d'innocents contes pour enfants représente en réalité des histoires d'adultes qui permettent, voire encouragent l'étude de questions relevant du genre, de la sexualité et de la classe.

C'est à bien des égards que les enchantements *queer* de Demy distinguent le cinéaste de ses contemporains de la Nouvelle Vague. Comme l'affirme Richard Neupert, Demy participe « au renouveau stylistique et technique de la Nouvelle Vague », mais il « n'est jamais très à l'aise avec la définition générale de la Nouvelle Vague¹⁵ ». C'est avec l'aide de Jean-Luc Godard que Demy fait financer par Georges de Beauregard son premier long-métrage, *Lola*, où il fait allusion à *À bout de souffle* (1960) et pour le tournage duquel il travaille avec Raoul Coutard, collaborateur du même Godard. Les deux réalisateurs s'intéressent au genre de la comédie musicale, mais avec des objectifs esthétiques différents. À propos d'*Une femme est une femme* (1961), Godard affirme clairement que « ce film n'est pas une comédie musicale. C'est l'idée d'une comédie musicale¹⁶ ». En revanche, Demy réalise des films musicaux qui bouleversent les limites des genres, par le mélange fréquent d'éléments empruntés à l'opéra et à l'opérette, et qui donnent naissance à une forme hybride, expérimentale de la comédie musicale¹⁷. On peut avancer que les

• 13 – Kristin ROSS, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1996, p. 126. En 1945, Charles de Gaulle appelle les Français à faire douze millions de bébés, avec le soutien d'allocations attribuées en fonction de la taille de la famille.

• 14 – Sylvie LINDEPERG et Bill MARSHALL, « Time, History, and Memory in *Les Parapluies de Cherbourg* », dans Bill MARSHALL et Robynn STILWELL (dir.), *Musicals: Hollywood and Beyond*, Exeter, Intellect, 2000, p. 99.

• 15 – Richard NEUPERT, *A History of the French New Wave*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, p. 361, 360.

• 16 – Cité dans James MONACO, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Harbor Electronic Publishing, 2004 [1976], p. 127.

• 17 – À propos des *Parapluies de Cherbourg* – mais on pourrait en dire autant de *Peau d'âne* et d'*Une chambre en ville* –, Steve Peacock souligne que ce « film réunit des aspects et des conventions

rapports de Godard avec la comédie musicale sont fondés sur « l'abstraction », aspect qui, selon Geneviève Sellier, est un concept unificateur pour les cinéastes de la Nouvelle Vague¹⁸. Quant à lui, Demy donne une forme très concrète – en mettant l'accent sur les costumes, la musique et les couleurs – à sa conception singulière de ce qu'est et peut être un film musical, genre auquel il rend hommage tout en le déstabilisant, comme avec le conte de fées, en faisant allusion au trouble dans le genre et dans le sexe qui a toujours fait partie de son histoire¹⁹.

Si Godard s'est intéressé au genre de la comédie musicale, les cinéastes de la Nouvelle Vague se sont surtout inspirés du film noir et du western américains, certains se risquant dans le domaine de la science-fiction, comme Godard avec *Alphaville* (1964) et François Truffaut avec *Fahrenheit 451* (1966)²⁰. Sellier souligne de manière significative la nature sexuée des genres auxquels se sont le plus intéressés les réalisateurs de ce mouvement. Des genres américains comme le film policier et le western – on peut y ajouter la science-fiction – sont « effectivement destinés à un public masculin ou construits pour un regard masculin²¹ ». Critiques et cinéastes de la Nouvelle Vague ont rendu hommage à ces « genres masculins » et les ont retirés de leur contexte sociohistorique, éludant ainsi, selon Sellier, les questions politiques et idéologiques que beaucoup de ces films auraient pu soulever. À propos du groupe de critiques-cinéastes associés aux *Cahiers du cinéma* et à *Positif*, Sellier relève que les articles « sont tous écrits par des hommes et posent comme un *a priori* non questionné que le regard du cinéophile est forcément masculin, hétérosexuel et dirigé vers des icônes, des fétiches, des objets sexuels féminins²² ». Bien qu'elle

propres aux comédies musicales, à l'opéra et à l'opérette, sans se conformer totalement à aucun d'eux » (S. PEACOCK, *Colour*, Manchester, Manchester University Press, 2010, p. 93).

- 18 – Geneviève Sellier évoque en particulier l'abstraction par rapport au « culte des œuvres [cinématographiques] arrachées aux contingences sociohistoriques » (G. SELLIER, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 23). J'élargis son emploi du terme « abstraction » pour y inclure le type de métacommentaires présents dans les films de Godard.
- 19 – Dans son excellente histoire du *camp* dans les comédies musicales MGM, Steven Cohan écrit : « Parmi ses artistes et artisans, le studio employait un grand nombre d'hommes et de femmes homosexuels et bisexuels pour ses comédies musicales, notamment dans l'unité d'Arthur Freed, la plus célèbre, mais pas la seule en la matière » (S. COHAN, *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 3). Ces artistes ont insufflé à la comédie musicale une esthétique *camp* qui se joue du genre et de la sexualité et y sème le trouble. Le chapitre du livre de Cohan intitulé « Dancing with Balls: Sissies, Sailors, and the Camp Masculinity of Gene Kelly » est particulièrement éclairant sur l'intérêt qu'avait Demy pour Kelly, covedette des *Demoiselles de Rochefort* et symbole du marin dans la tradition de la comédie musicale (voir p. 149-199).
- 20 – Voir, par exemple, Guy AUSTIN, *Contemporary French Cinema: An Introduction*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 15, et Geneviève SELLIER, *op. cit.*, p. 28.
- 21 – Geneviève SELLIER, *op. cit.*, p. 26.
- 22 – *Ibid.*, p. 27.

omette de tenir compte de l'importance de l'ironie dans la représentation du genre et de la sexualité dans le cinéma de la Nouvelle Vague – prise en compte qui compliquerait son argumentation –, Geneviève Sellier insiste à juste titre sur les tendances masculinistes et hétérosexistes qui sous-tendent les films dont se sont inspirés les cinéastes de ce mouvement.

Même si Demy fait lui aussi allusion à des genres plus masculins (dans *Lola*, Michel incarne le cow-boy américain idéalisé), ses influences les plus significatives sont le conte de fées et la comédie musicale hollywoodienne, genres généralement qualifiés de « féminins », le film musical étant en outre considéré comme une forme artistique *camp*. Dans les deux cas, l'emploi de la couleur est un élément capital. À partir de 1929 au moins, le Technicolor a été le procédé privilégié employé pour les comédies musicales ; après la réalisation du *Magicien d'Oz* (*The Wizard of Oz*) par Victor Fleming en 1939, les teintes saturées du Technicolor sont devenues particulièrement synonymes de la fantaisie et du rêve, tandis que le noir et blanc a servi à des genres plus « réalistes » comme le film de guerre et le film policier²³. Dans *La Peur de la couleur*, David Batchelor analyse la dévalorisation de la couleur dans la culture occidentale et affirme qu'« on fait de la couleur la propriété d'un quelconque corps "étranger" – en général, le féminin, l'oriental, le primitif, l'infantile, le vulgaire, le bizarre ou le pathologique²⁴ ». En outre, la couleur est « reléguée au domaine du superficiel, du complémentaire, du superflu ou du cosmétique²⁵ ». C'est tout à fait délibérément que Demy utilise la couleur dans le but d'accroître le caractère fantastique et artificiel des univers dans lesquels ses personnages prennent forme et de citer, en leur rendant hommage, les films-contes de fées de Disney et les comédies musicales de Gene Kelly. C'est peut-être cette dévalorisation de la couleur, des genres « féminins », du cosmétique qui explique en partie la moindre attention portée à l'œuvre de Jacques Demy par rapport à d'autres cinéastes de la Nouvelle Vague, malgré ses références très délibérées à ces aspects²⁶.

• 23 – C'est ce qu'indique Richard Misek : « Le Technicolor était couramment employé pour les comédies musicales, les westerns, les histoires d'amour en costumes, les films fantastiques et les comédies, alors que les actualités filmées, les documentaires, les films de guerre et les films policiers restèrent en noir et blanc » (R. MISEK, *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*, Oxford, Blackwell, 2010, p. 38).

• 24 – David BATCHELOR, *La Peur de la couleur*, trad. de l'anglais par Patricia Delcourt, Paris, Éditions Autrement, 2001, p. 23 (édition française de *Chromophobia*, Londres, Reaktion Books, 2000). [Dans cette citation de l'édition française, le mot *bizarre* traduit *queer* auquel D. Batchelor a probablement donné le double sens d'*étrange* et de *queer*. N.D.T.]

• 25 – *Ibid.*

• 26 – Une simple recherche par mots-clés dans la base de données WorldCat révèle que Godard, Truffaut, Alain Resnais, Éric Rohmer et Claude Chabrol sont les sujets d'un nombre bien plus important d'ouvrages que ne le sont Demy ou Varda, laquelle ne bénéficie de guère plus d'attention que son mari, alors que ce dernier est mort en 1990.

Qu'est-ce que cela nous dit de la place qu'occupe Demy au sein de la Nouvelle Vague? Les critiques sont fort nombreux à souligner sa « différence » vis-à-vis des autres réalisateurs du mouvement, mais peu diserts pour décrire cette différence. Par exemple, Robynn Stilwell observe qu'« il appartenait à la génération de la Nouvelle Vague, mais n'a jamais vraiment fait partie du mouvement²⁷ ». Pour ma part, il me semble que ce qui distingue le cinéma de Demy – inclassable, relevant d'un autre monde – de celui de ses contemporains de la Nouvelle Vague est précisément son caractère *queer*.

De même qu'elles n'évoquent le conte de fées que de façon fugace, les études consacrées aux œuvres de Demy ne font, au mieux, que de rares allusions à la manière dont ses films sont l'expression d'une sensibilité et d'une esthétique *queer*, à quelques exceptions près²⁸. Qui plus est, les références à sa sexualité *queer*, dont est implicitement empreint son cinéma, notamment via des éléments autobiographiques, sont presque totalement niées. Pourtant, son cinéma plaît énormément aux spectateurs et cinéastes homosexuels de France. Comme le souligne Nick Rees-Roberts, les jeunes femmes des *Demoiselles de Rochefort*, interprétées par Catherine Deneuve et sa sœur Françoise Dorléac, « sont devenues des sortes d'icônes *camp* de la culture populaire gay française²⁹ ». Des cinéastes *queer* comme François Ozon, Christophe Honoré, Olivier Ducastel et Jacques Martineau reconnaissent leur dette envers Demy. Dans *8 Femmes*, par exemple, Ozon s'inspire ouvertement des couleurs du cinéma de Demy et fait appel à Deneuve, vedette de quatre films de ce dernier et, par là même, importante référence intertextuelle. Toutefois, et de manière générale, l'évocation de l'orientation sexuelle d'un ou d'une cinéaste, même lorsque sa sexualité marque la forme de ses films, est un sujet tabou dans les cercles universitaires et intellectuels français. Confronté à cette situation, Noël Burch exprime sa frustration à propos du film biographique consacré à Demy par Agnès Varda, *Jacquot de Nantes* (1991), « où il n'est soufflé mot d'une homosexualité pourtant connue et qui [...] informe de façon décisive toute son œuvre, l'enrichit aussi face à une Nouvelle Vague résolument "normale"³⁰ ».

Tout au long de ce livre, j'avance que le cinéma de Jacques Demy est effectivement marqué par une sensibilité *queer*. Cependant, les films pseudobiographiques de Varda sur son mari ne nous aident guère à comprendre la manière dont le

• 27 – Robynn J. STILWELL, art. cité, p. 123.

• 28 – Voir, par exemple, le texte de Philippe COLOMB.

• 29 – Nick REES-ROBERTS, *French Queer Cinema*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2008, p. 109.

• 30 – Noël BURCH cité dans Alain BRASSART, *L'Homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau Monde, 2007, p. 24 (voir aussi p. 316, note 10). Voir aussi Geneviève SELLIER, *op. cit.*, à propos des fondements hétéronormatifs de la Nouvelle Vague.

cinéma de Demy est lié à ses propres réflexions sur la sexualité. Au contraire, comme l'indique Burch, ces réalisations laissent délibérément dans l'ombre une bisexualité ou une homosexualité – c'est-à-dire une nature *queer* – qui façonne ses films de plusieurs manières. Pour Adrian Danks, *Jacquot de Nantes, Les Demoiselles ont eu 25 ans* (1993), *L'Univers de Jacques Demy* (1995) et *Les Plages d'Agnès* (2008), tous réalisés par Agnès Varda, sont des « films un peu chastes à propos de Demy » ; il ajoute que « la décision de Varda de n'évoquer dans ces films que certains aspects de la vie personnelle, et même de la carrière, de Demy peut être considérée comme un geste de grand respect et de solidarité – Demy rechignait lui-même à parler de cette partie de sa vie – ou comme le signe de son incapacité bien compréhensible à accepter pleinement les détails et la réalité de la sexualité, de la vie et de la mort de Demy³¹ ». Si les grandes biographies du cinéaste, que l'on doit à Berthomé et à Taboulay, signalent ses origines ouvrières et leur influence sur son cinéma, aucun de ces deux auteurs ne fait mention de sa sexualité, de l'importance qu'elle a pour son œuvre, ni même de son décès des suites du sida en 1990, que Varda n'a évoqué publiquement que très récemment dans *Les Plages d'Agnès*.

Ces questions sont, en revanche, au cœur de cet ouvrage. Je donne une place de premier plan à la manière dont les contes cinématographiques de Demy sont autant de réinventions des notions de genre, de sexualité et de classe, réinventions inhérentes à une sensibilité *queer*. Ces « enchantements *queer* » déstabilisent les oppositions binaires telles que féminin et masculin, homosexuel et hétérosexuel, classes inférieures et supérieures, nature et culture, qui sont autant de piliers de l'ordre bourgeois hétérosexiste au sein duquel les capitalistes, les hommes et les hétérosexuels sont privilégiés par rapport à la classe ouvrière, aux femmes et aux homosexuels.

Dans cette étude, j'emploie le terme « *queer* » dans le sens large que lui donnent des critiques et commentateurs comme Alexander Doty, Chris Straayer et Steven Angelides. Pour Doty, le caractère *queer* « est une propriété associée à toute expression pouvant être qualifiée de contre-hétérosexuel, non hétérosexuel ou anti-hétérosexuel³² ». Cet auteur élargit la notion de « *queerness* » pour dépasser la définition des pratiques gays et lesbiennes afin de « remettre en cause et de bouleverser notre approche et nos usages des catégories sexuelles et de genre³³ ». Ce faisant, Doty cherche à mettre en évidence « la *queerness* présente chez les hétérosexuels et dans leurs cultures » et à faire surgir un espace consacré « aux individus

• 31 – Adrian DANKS, « Living Cinema: The “Demy Films” of Agnès Varda », *Studies in Documentary Films*, vol. 4, n° 2, 2010, p. 161, 162.

• 32 – Alexander DOTY, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. xv.

• 33 – *Ibid.*, p. xvii.

et aux groupes auxquels on dit qu'ils habitent les frontières délimitant les polarités du genre et de la sexualité : transsexuels, bisexuels, travestis et autres hors-la-loi de la polarité³⁴ ». Dans son acception du terme *queer*, Straayer inclut elle aussi les pratiques hétérosexuelles non normatives, comme la sodomie hétérosexuelle et l'éjaculation féminine, qui remettent en question l'idée de l'hétérosexualité « pure », fondée sur une définition conventionnelle et très circonscrite des rôles masculin et féminin³⁵.

Ces définitions du caractère « *queer* » contribuent en partie à déconstruire la dichotomie entre homosexuel et hétérosexuel afin d'y ajouter « une catégorie réunissant tous ceux et celles qui sont sexuellement marginalisés³⁶ », selon les termes d'Angelides. Pour cet auteur, « au lieu de réifier les catégories d'identité sexuelle, la théorie *queer* a pour projet de révéler ce qui est en jeu dans l'hétéronormativité afin d'amener l'opposition hétéro-homosexuelle à un stade d'effondrement critique³⁷ ». « *Queer* » désigne alors « ce no man's land situé au-delà de la norme hétérosexuelle, cette catégorie virtuellement synonyme d'homosexualité qui, pourtant, est la promesse merveilleuse de tout un éventail de possibilités sexuelles [...], lesquelles remettent en question les distinctions habituelles entre normal et pathologique, hétérosexuel et homosexuel, hommes masculins et femmes féminines³⁸ ».

Ces conceptions du *queer* sont particulièrement utiles pour étudier les films de Demy, qui font souvent allusion à l'homosexualité et sèment le trouble dans l'hétérosexualité en associant, par exemple, un roi et sa fille, un homme « enceint » et une femme, une travestie maniant l'épée et un garçon d'écurie. Le cinéma de Demy met en œuvre l'entreprise *queer* qui consiste à bouleverser les catégories sexuelles et de genre, ainsi que les catégories sociales. Bien qu'on reproche souvent au conte de fées d'inculquer des normes en matière de genre, de sexualité et de classe – vision trop généralisante et réductrice de l'histoire du conte de fées –, Demy tourne ce genre merveilleux à son avantage dans ses réinventions *queer* de ces trois notions. De telles reconceptualisations ne sauraient être séparées de la reconstruction du « moi » à laquelle se livre Demy à travers les références à sa propre biographie. Les diverses manières dont le cinéaste tisse les allusions autobiographiques dans ses films mettent en évidence une unité thématique qui contredit franchement la représentation du Jacques chaste et hétérosexuel qu'en donne Varda.

• 34 – *Ibid.*, p. xv-xvi.

• 35 – Chris STRAAYER, *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-Orientation in Film and Video*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 240-244.

• 36 – Steven ANGELIDES, *A History of Bisexuality*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 165.

• 37 – *Ibid.*, p. 168. C'est l'auteur qui souligne.

• 38 – *Ibid.*, p. 171.

Enfant imprévu d'un garagiste et d'une coiffeuse, Demy aurait affirmé : « Je n'étais pas un enfant désiré³⁹. » Il est intéressant de noter que le Roland assez mélancolique de *Lola* déclare : « Je crois, enfin, il me semble, que seuls les enfants qu'on désire vraiment sont heureux. » C'est peut-être en raison de cette ambivalence sur ses origines que Demy revient sans cesse dans ses films à des commencements « merveilleux ». Les questions relatives à la conception et à la naissance sont souvent présentes dans la tradition du conte de fées, avec des couples incapables de procréer, des Immaculées Conceptions, la naissance de princes, de princesses et de monstres. La riche histoire du genre en matière de conception et de naissance a fait l'objet d'études qui vont du *Mythe de la naissance du héros* d'Otto Rank (1909) à *Pregnant Fictions: Childbirth and the Fairy Tale in Early-Modern France*⁴⁰ de Holly Tucker (2003)⁴¹. Dans plusieurs films, Demy attribue des origines quasi « mythiques » à ses personnages, dont beaucoup témoignent du passé du cinéaste, bien que ses préoccupations dépassent l'autobiographie dans son projet général de légitimation de figures marginales comme celles de l'artiste ou du travesti.

Dans *Lola*, le personnage éponyme, interprété par Anouk Aimée, est une danseuse de cabaret, mère célibataire dont le fils, Yvon, n'a jamais connu son père, Michel. Le film s'achève sur une véritable mise en scène où Michel, comme issu d'un autre monde, fait son entrée au cabaret Eldorado pour y reprendre Lola et son fils, et faire de l'enfant sans père le fils d'un prince moderne. Ignorant que Geneviève porte le fils de Guy sans être mariée, Roland remarque, dans *Les Parapluies de Cherbourg*, que la jeune femme ressemble à la Vierge à l'Enfant qu'il a vue à Anvers. Cette remarque tourne en dérision la notion d'Immaculée Conception, en suggérant malgré tout quelque origine miraculeuse. De même que la reine de « Blanche-Neige » qui souhaite avoir un enfant aux lèvres rouge sang et à la peau blanche comme neige, Geneviève rêve d'avoir une fille nommée Françoise, tout comme Guy voudrait un fils prénommé François; leur désir se concrétisera effectivement, mais pas grâce au couple qu'ils avaient imaginé constituer. Dans le conte comme dans le film, le portrait, le genre et le nom de l'enfant attendu précèdent et influencent la conception et la naissance d'une manière qui rappelle le poids exercé par l'imagination sur le fœtus, dans la culture populaire et la médecine des débuts de l'ère

• 39 – Cité dans Camille TABOULAY, *op. cit.*, p. 9.

• 40 – La traduction du titre de cet ouvrage non publié en français est : « Fictions fécondes : naissance et conte de fées dans la France des débuts de l'époque moderne » (N.D.T.).

• 41 – Pour un panorama de ces questions dans le conte populaire et le conte de fées, voir A. DUGGAN, « Conception and Birth, Motifs T500-T599 », dans Jane GARRY et Hassan EL-SHAMY (dir.), *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*, Armonk, M. E. Sharpe, 2005, p. 419-424, ainsi que Betty J. BELANUS et Janet L. LANGLOIS, « Monstrous Births, Motifs T550-T557 », dans *ibid.*, p. 452-431.

moderne⁴². Une autre naissance « miraculeuse » est mise en scène dans *L'événement le plus important...* : moniteur d'auto-école, Marco Mazetti, annonce à Irène, son épouse coiffeuse, qu'il attend un enfant. Ce récit est une version moderne d'un type de contes dont Roberto Zapperi a retracé l'histoire dans *L'Homme enceint*⁴³ (1983), depuis l'hagiographie religieuse et la culture populaire italienne jusqu'aux *Mille et une nuits*. Dans *Les Parapluies de Cherbourg* comme dans *L'événement le plus important...*, la naissance « miraculeuse » est manifestement liée à la biographie de Demy à travers les personnages de mécaniciens, de moniteurs d'auto-école et de coiffeuses. Dans les deux films, différentes formes de grossesse « non désirées » ou « anormales » sont transformées en événements véritablement merveilleux.

S'il est un domaine, parmi d'autres, dans lequel la nature *queer* de Demy est mise en avant, c'est précisément celui de ces naissances « miraculeuses ». Dans *Les Parapluies de Cherbourg*, le fait que Guy et Geneviève nomment leurs enfants respectifs François et Françoise suggère une certaine ambiguïté du genre – les déclinaisons féminine et masculine de leur enfant – qui se déploie totalement dans *Lady Oscar*, où l'accomplissement du vœu parental à l'égard de l'enfant à venir prend un tour inattendu. Père de plusieurs filles, le général de Jarjayes espère que le dernier enfant porté par sa femme sera un garçon. Lorsque la nourrice annonce que le nouveau-né est une fille, le général ne veut rien entendre et proclame que son « fils » s'appellera Oscar François de Jarjayes. Bien qu'à la cour, on connaisse son « vrai » sexe, Oscar vit en homme, porte la tenue du soldat et sert comme garde personnel de Marie-Antoinette. De même que *L'événement le plus important...*, ces films évoquent la présence d'une ambiguïté du genre à la naissance et peuvent être interprétés comme autant de façons d'imaginer les origines merveilleuses d'une identité *queer*. S'inspirant du conte de fées pour relater des origines *queer*, Demy investit par là même d'une valeur extraordinaire des formes marginalisées d'identité du genre. Pris dans leur ensemble, les films de Demy réitèrent de manières variées l'histoire de l'enfant non désiré dont l'identité de genre est ambiguë et qui se révèle prince(ss) de conte de fées. Ce rapide tour d'horizon de l'influence du conte sur les films de Demy et de la manière dont ce genre littéraire leur donne une certaine unité ne laisse encore qu'entrevoir l'importance qu'il a dans son œuvre.

• 42 – Comme le souligne Holly TUCKER dans *Pregnant Fictions: Childbirth and the Fairy Tale in Early-Modern France* (Detroit, Wayne State University Press, 2003), à propos des débuts de l'époque moderne, « dans la plupart des traités médicaux, si l'enfant est victime d'une malformation, que ce soit à la conception ou bien *in utero*, on en attribue généralement la faute à l'imagination débridée de la mère » (p. 101). Les envies de la mère prennent la forme de taches de naissance sur le corps de l'enfant (p. 103). C'est, à mon avis, d'un phénomène identique qu'il s'agit ici, bien que le poids de l'imagination n'ait pas de conséquences négatives chez Demy.

• 43 – Roberto ZAPPERI, *L'Homme enceint : l'homme, la femme et le pouvoir*, trad. de l'italien par Marie-Ange Maire Vigueur, Paris, PUF, 1983 [1979].

L'absence d'intérêt critique pour la place qu'occupe le conte de fées dans le monde de Jacques Demy est symptomatique d'un déficit plus général dans l'intérêt porté au conte dans l'histoire du cinéma, malgré d'innombrables allusions et recours explicites, à commencer par l'un des pères fondateurs du cinéma, Georges Méliès, qui s'est fortement inspiré de ce genre dans ses expérimentations cinématographiques. C'est ce que déplore Jack Zipes dans son avant-propos à l'anthologie de Pauline Greenhill et Sidney Eve Matrix, *Fairy-Tales Films: Visions of Ambiguity*⁴⁴ (2010) :

« Dans *The Oxford History of World Cinema* (1996) [...], on ne trouve pas un mot sur les contes de fées au cinéma. L'expression "conte de fées" n'apparaît même pas dans le chapitre consacré au cinéma d'animation. Situation bien étrange, sinon curieuse, quand on pense que deux films-contes de fées – *Blanche-Neige et les sept nains* [1937] et *Le Magicien d'Oz* [1939] – figurent parmi les films les plus appréciés dans le monde entier et ont exercé, jusqu'à aujourd'hui, une influence marquante sur le cinéma. L'exclusion de la catégorie "film-conte de fées" de l'*Oxford History of World Cinema* est d'autant plus étrange quand on sait que Georges Méliès, parrain et pionnier du cinéma de fiction, a réalisé près de trente films qui sont de superbes féeries⁴⁵. »

Zipes mentionne ensuite la place importante occupée par le conte de fées dans le cinéma muet et dans l'œuvre de cinéastes comme Lotte Reiniger, les frères Fleischer et, bien entendu, Disney. Puis il félicite les directrices de cet ouvrage pour avoir réuni l'une des rares anthologies ayant pour thème l'influence du conte de fées sur le cinéma contemporain, comme en témoignent *À tout jamais : une histoire de Cendrillon* (*Ever After*, 1998) d'Andy Tennant, *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick (1999), *Le Labyrinthe de Pan* (*El Laberinto del fauno*, 2006) de Guillermo del Toro (2006) ou encore les films de Tim Burton.

Outre l'important recueil de Greenhill et Matrix, un petit nombre de publications récentes tentent d'élargir ce domaine peu étudié dans la recherche consacrée au conte populaire et au conte de fées. *Cinema and the Realms of Enchantment*⁴⁶ (1993) rassemble des essais qui constituent un panorama de l'histoire du conte au cinéma, de Méliès à Tim Burton. Recueil de courts textes, *Contes et légendes à l'écran*⁴⁷ (2005) brosse un tableau qui va des premières adaptations des contes de Perrault à l'écran jusqu'aux films de Terry Gilliam, Walt Disney et Ridley Scott. L'anthologie *Folklore/Cinema: Popular Film as Vernacular Culture*⁴⁸ (2007) s'intéresse aussi bien aux films

-
- 44 – « Le conte de fées au cinéma : visions de l'ambiguïté » (N.D.T.).
 - 45 – Jack ZIPES, « Foreword », dans Pauline Greenhill GREENHILL et Sidney Eve MATRIX (dir.), *Fairy-Tales Films: Visions of Ambiguity*, Logan, Utah State University Press, 2010, p. ix.
 - 46 – « Le cinéma et les domaines de l'enchantement » (N.D.T.).
 - 47 – Carole AUBOUET (dir.), *Contes et légendes à l'écran*, *CinémAction*, n° 116, 2005.
 - 48 – « Contes populaires et cinéma : le cinéma populaire, une culture vernaculaire » (N.D.T.).

ethnographiques consacrés à des pratiques populaires qu'à la présence de la culture populaire dans *La Source* (*Jungfrukällan*, 1960) d'Ingmar Bergman et dans *Tales from the Hood* (Rusty Cundieff, 1995). Plus récemment, Jack Zipes a publié une étude critique détaillée du conte de fées au cinéma, de Betty Boop à Walt Disney dans *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tales Films* (2011)⁴⁹.

De même que les études sur le conte de fées valent d'être davantage prises en compte par le champ des études cinématographiques, la théorie *queer* mérite d'occuper une plus grande place dans les études consacrées au conte. L'impact de la théorie féministe sur ces dernières est considérable, depuis les travaux de Zipes, Maria Tatar, Cristina Bacchilega et Donald Haase, jusqu'à ceux, en particulier dans le domaine du conte de fées français, de Lewis Seifert, Sophie Raynard et Holly Tucker⁵⁰. Toutefois, au sein des études portant sur le conte populaire et le conte de fées, la théorie *queer* constitue une approche critique relativement récente et assez peu usitée. À titre d'exemple, une recherche récente effectuée dans la base de données MLA International Bibliography⁵¹ en associant l'expression « conte de fées » aux termes « *queer* », « gay », « lesbien » et « homosexualité » donne un total de neuf essais traitant effectivement du conte de fées comme genre⁵². La seule publication consacrée à la théorie *queer* et au conte de fées au moment de la rédaction du présent ouvrage [en 2012] est l'ouvrage dirigé par Kay Turner et Pauline Greenhill *Transgressive Tales: Queering the Grimms*⁵³ (2012), dont les essais proposent des points de vue plus complexes sur la sexualité dans le corpus de contes des frères Grimm.

• 49 – [« L'écran enchanté : l'histoire inconnue des contes de fées au cinéma ». N.D.T.] Méritent également d'être mentionnées d'autres études importantes sur le conte de fées et le cinéma : le chapitre que consacre Jack ZIPES à Walt Disney dans son *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale* (Lexington, University Press of Kentucky, 1994, p. 72-95), l'article de Donald HAASE sur les contes des *Mille et une nuits* dans le cinéma allemand (2004), l'analyse de Barbe-Bleue dans le cinéma hollywoodien par Maria TATAR (2004) et le texte d'Adriana NOVOA portant sur « La Belle au bois dormant » et *Parle avec elle* de Pedro Almodóvar (2005) [voir les références complètes dans la bibliographie en fin d'ouvrage. N.D.T.].

• 50 – ZIPES s'inspire du féminisme dans plusieurs de ses ouvrages, notamment *Fairy Tales and the Art of Subversion* (New York, Routledge, 2006 [1983]) et *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Dans *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* (1987), TATAR tient compte de la manière dont les normes régissant le genre ont façonné les pratiques éditoriales des frères Grimm. Dans *Postmodern Fairy Tales* (Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1997), Cristina BACCHILEGA s'intéresse au genre dans les réécritures contemporaines. HAASE a réuni les textes de l'important recueil *Fairy Tales and Feminism: New Approaches* (2004). SEIFERT (*Fairy Tales, Sexuality and Gender in France, 1690-1715*, 1996), RAYNARD (*La Seconde Préciosité : Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, 2002) et TUCKER (*op. cit.*, 2003) ont contribué de manière capitale à notre compréhension du genre, des femmes et du conte de fées des débuts de l'époque moderne [voir les références complètes dans la bibliographie. N.D.T.].

• 51 – Bibliographie internationale de la Modern Language Association of America (N.D.T.).

• 52 – Recherche effectuée en mai 2012.

• 53 – « Contes transgressifs : le *queer* chez les frères Grimm » (N.D.T.).

Par conséquent, *Enchantements désenchantés* contribue à la fois aux études cinématographiques et à la théorie *queer* dans les études sur le conte de fées. D'envergure modeste par son traitement d'un seul et unique cinéaste, cet ouvrage met en évidence les diverses manières dont le conte de fées sert de dispositif structurant et permet de mêler toutes sortes de références littéraires et cinématographiques comprenant des poèmes de Guillaume Apollinaire et de Robert Browning, des contes de Charles Perrault et des frères Grimm, des comédies musicales hollywoodiennes et des films de Walt Disney, des mangas japonais et, bien entendu, le cinéma français. Si les intrigues de contes de fées donnent une cohérence à l'intertextualité ludique de chaque film, les identités et désirs *queer*, ainsi qu'une sensibilité *camp*, apportent à l'œuvre de Demy une unité idéologique et esthétique.

Dans chacun des chapitres, je m'intéresse à la manière dont certains paradigmes du conte de fées se déploient de façon stratégique et sont remis en question, ainsi qu'à la façon dont leurs aspects subversifs sont révélés dans les versions cinématographiques de Demy. Le chapitre I est consacré à une lecture de *Lola* et des *Panapluiés de Cherbourg* à travers le prisme de « Cendrillon » et de « La Belle au bois dormant ». Selon moi, Demy met en jeu une dialectique – au sens d'« existence ou fonctionnement de forces, tendances, etc., opposées⁵⁴ » – entre le conte de fées et le mélodrame, dialectique qui déstabilise l'hétéronormativité de déclinaisons particulières du conte de fées classique. La trame narrative vise à remettre en question les normes et les idéaux sociaux et sexuels de la France des années 1950 et 1960, ainsi qu'à démythifier le rêve américain. Le chapitre II s'intéresse, du point de vue spécifique de l'esthétique gay, au « Peau d'âne » de Charles Perrault revisité par Demy. S'inspirant notamment du cinéma de Jean Cocteau et de la poétique *camp* en général, Demy se sert du conte pour explorer d'autres formes de sexualité et dénaturaliser les conceptions du genre.

Les questions évoquées dans les chapitres III et IV étant peu connues des spécialistes du conte de fées et du cinéma, je consacre davantage de pages aux origines des réexamens auxquels Demy se livre dans ses films. Le chapitre III situe sa version du « Joueur de flûte » dans le contexte d'une tradition spécifiquement franco-américaine de cette légende, qui n'a, jusqu'à présent, fait l'objet d'aucune étude critique. La version française, puis les versions américaines d'inspiration française, du « Joueur de flûte » mettent en jeu les tensions entre bourgeois et bohèmes, commerce et art, que Demy adapte à son public des années 1970, après la Seconde Guerre mondiale et au lendemain de 1968. Bien qu'il n'adopte pas le point de vue *queer* tel qu'il est défini dans cette introduction, ce chapitre traite néanmoins

• 54 – L'auteur cite ici la définition qu'en donne en anglais l'*Oxford English Dictionary* (N.D.T.).

de la marginalisation de l'Autre social et ethnique qui possède des affinités avec les individus sexuellement marginalisés de ses autres films. En outre, l'analyse du *Joueur de flûte* dans le cadre de ce livre souligne l'ampleur de l'engagement sociopolitique de Demy vis-à-vis des questions de classe et de justice sociale dans son œuvre.

Enfin, le chapitre iv s'intéresse à la manière dont *Lady Oscar* procède à la remise en question de la figure de la pucelle guerrière. J'y retrace les origines historiques de cette figure en Chine et en France, jusqu'à son incarnation dans les mangas japonais, plus particulièrement dans *La Rose de Versailles* (1972-1973) de Riyoko Ikeda dont est inspiré le film de Demy. De manière générale, et par nécessité, les récits de pucelles guerrières problématissent le genre et la sexualité à travers leurs héroïnes travesties, mais laissent de côté les questions liées à l'ordre social et politique. En situant leurs récits dans le contexte de la Révolution française, Ikeda et Demy finissent par remettre en cause l'ordre même qui a rendu possible l'existence de ce type de contes. Avec une conscience aiguë des questions de classe, Demy va plus loin qu'Ikeda en faisant du peuple, et non de l'aristocrate Oscar, le vecteur du changement. Qui plus est, *Lady Oscar* est l'essence même de l'œuvre de Demy. Si l'on peut voir dans *Les Parapluies de Cherbourg* le récit de l'incapacité de l'héroïne à sortir du refoulement, *Lady Oscar* est bien l'histoire d'un *coming out*, tant pour l'héroïne que pour le réalisateur qui, avec ce film, se révèle véritablement en cinéaste *queer*.

Tout au long de cet ouvrage, je m'intéresse à la façon dont Demy s'inspire du conte de fées afin de poser des questions relatives aux notions de genre, de sexualité et de classe dans le but de remettre en question les normes en vigueur dans ces trois domaines. Si une étude de ce type est aussi passionnante, c'est qu'elle met en lumière la créativité de Demy dans ses manières d'utiliser les thèmes du conte au service de modèles libérateurs pour les relations sociosexuelles, grâce à une esthétique qui oscille entre les plaisirs visuels et émotionnels suscités par tout ce qui relève du féerique, d'une part, et la trame souvent tragique qui structure les intrigues des contes de fées traditionnels, d'autre part. Le cinéma de Jacques Demy met en évidence tout à la fois les contraintes et les possibilités utopiques du conte de fées.