



Le portrait d'un cinéaste entre documentaire, Fiction et mémoire dans *Jacquot de Nantes* (1991) par Agnès Varda

Jaya Sharma

Académie de Paris

Ministère de l'Éducation nationale, France

jayasharma.fr@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-8887-9318>

Reçu le 17-09-2025 / Évalué le 22-10-2025 / Accepté le 30-11-2025

Résumé

Réalisé par Agnès Varda, *Jacquot de Nantes* (1991) propose un portrait singulier de Jacques Demy à la croisée de la biographie, de l'hommage et de la création poétique. En revisitant l'enfance du cinéaste, Varda déploie une lecture intertextuelle de l'œuvre de Demy et met en lumière la manière dont les expériences formatrices, esthétiques et affectives nourrissent son imaginaire filmique. S'appuyant sur les théories de la mémoire individuelle et culturelle, cet article tentera d'analyser la dimension hybride du film, mêlant documentaire et fiction, passé et présent. On postule qu'Agnès Varda, médiatrice affective et artistique, transforme la mémoire intime de Demy en expérience cinématographique sensible et universelle, dépassant ainsi les codes du biopic traditionnel pour interroger la mémoire, la création et l'héritage artistique.

Mots-clés : mémoire, documentaire, fiction, docufiction, réflexion

The Portrait of a Filmmaker between Documentary, Fiction, and Memory in *Jacquot de Nantes* (1991) by Agnès Varda

Abstract

Directed by Agnès Varda, *Jacquot de Nantes* (1991) offers a distinctive portrait of Jacques Demy at the crossroads of biography, homage, and poetic creation. By revisiting the filmmaker's childhood, Varda develops an intertextual reading of Demy's work and highlights how formative aesthetic and emotional experiences shaped his cinematic imagination. Drawing on theories of individual and cultural memory, this paper will try to analyze the hybrid character of the film, which is an intermingling of documentary and fiction, past and present. It shows how Varda, acting as both affective and artistic mediator, transforms Demy's intimate memory into a sensitive and universal cinematic experience, thereby moving beyond the conventions of the traditional biopic to reflect on memory, creation, and artistic legacy.

Keywords : Memory, Documentary, Fiction, Docufiction, Reflection

Introduction

« Il est peu habituel de voir un film sur l'enfance d'un cinéaste réalisé par sa propre femme » (Marie, 2009). Cette phrase, écrit par Michel Marie dans son article intitulé *La jeunesse d'un cinéaste : Jacques Demy vu par Agnès Varda*, résume parfaitement la singularité de *Jacquot de Nantes* (1991), réalisé par Agnès Varda. Ce film n'est pas uniquement un portrait biographique, mais un véritable geste d'amour et de mémoire. Varda y raconte la vie de son compagnon, Jacques Demy, en mêlant documentaire, fiction et souvenirs intimes. Elle ne cherche pas à glorifier un grand réalisateur, mais à mettre en lumière les origines de son imaginaire et à transmettre la beauté d'une vie entièrement consacrée au cinéma.

Dès les premières images, *Jacquot de Nantes* plonge dans l'univers poétique et sensible de Jacques Demy. De cet univers poétique, Harvard Film Archive commente : « Parmi les innombrables cinéastes influencés par Cocteau, son disciple le plus proche fut sans doute Demy qui, comme Cocteau, cherchait à transformer la réalité quotidienne en magie imaginative¹ » (Pendleton, 2014). Ce lien à Cocteau est essentiel : il révèle l'importance du merveilleux, du conte et de la poésie dans l'œuvre du cinéaste. Et cette même capacité à faire du réel, un espace de rêve imprègne tout le film de Varda, qui raconte comment un enfant de Nantes a appris à transformer le quotidien en fiction.

Dans son article « Jacques Demy and Nantes : The Roots of Enchantment », Jean-Pierre Berthomé (2024) écrit : « Demy était lui aussi originaire de Nantes, un grand port commercial situé dans l'ouest de la France, à l'embouchure de la Loire² ». Nantes, dans le film, n'est pas un simple décor : c'est le berceau d'une sensibilité artistique. C'est là que le jeune Demy découvre la beauté des gestes simples, la lumière des quais, les bruits des ateliers, autant d'éléments qui nourriront plus tard son univers visuel. « Même si Demy avait déménagé à Paris, son cœur était resté à Nantes, ainsi qu'à Noirmoutier, une petite île proche de Nantes, où il avait

¹ *Of the innumerable filmmakers influenced by Cocteau, his closest follower/disciple may have been Demy who, like Cocteau, sought to transform everyday reality into imaginative magic.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

² *Demy, too, was a child of Nantes, a large commercial port in western France, on the mouth of the Loire River.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

acheté un ancien moulin avec l'argent gagné grâce à ses premiers longs métrages³ » ajoute Berthomé (*Ibid.*). Cette fidélité à son origine marque toute sa carrière, au point que Berthomé (*Ibid.*) a pu dire : « Parmi tous les cinéastes de la Nouvelle Vague française, Demy était, avec Claude Chabrol, le plus provincial⁴ ». Ce qualificatif ne désigne pas une fermeture, mais au contraire, un lien profond au lieu, à la mémoire et à la culture locale, un enracinement qui confère à son cinéma une dimension universelle.

Agnès Varda, figure majeure de la Nouvelle Vague, partage avec Demy, cette même recherche d'un cinéma du réel et de la mémoire. Son œuvre se caractérise par l'hybridation des formes, entre fiction et documentaire, regard poétique et observation du quotidien. Dans *Jacquot de Nantes*, elle mêle ces registres pour créer un objet filmique unique, à la fois témoignage, recreation et hommage. Comme Varda le dit elle-même : « *Jacquot de Nantes* est composé de l'entrelacement de trois fils : le récit d'une enfance, la description de la vocation d'un futur cinéaste, et un troisième fil, plus discret, un portrait de ce même cinéaste, peu de temps avant sa mort », rapporte Michel Marie (2009). Cette structure tissée entre le passé et le présent attribue une certaine richesse émotionnelle et une cohérence symbolique au film.

En choisissant de raconter l'enfance, Michel Marie (*Ibid.*) ajoute : « Varda a choisi le petit Jacques (Jacquot) avant l'adulte qui devient célèbre ». Ce choix oriente tout le film vers la découverte de la vocation artistique et de la sensibilité d'un futur cinéaste. La caméra de Varda capte la naissance d'un regard, l'éveil de l'imagination et la fascination de l'enfant pour les images animées. Cette approche rejoint la réflexion de Maurice Halbwachs sur la mémoire, qui distingue « deux mémoires : l'une personnelle, l'autre sociale [...]. La mémoire autobiographique et la mémoire historique » (Halbwachs, 1950 : 37). *Jacquot de Nantes* montre ainsi, comment la mémoire individuelle de Demy s'inscrit dans une mémoire collective, à la fois familiale, artistique et culturelle.

³ Although Demy had moved to Paris, his heart remained in Nantes—as well as on Noirmoutier, a small island close to Nantes, where he purchased an old mill with the money earned from his first feature films. Passage traduit par l'autrice de cet article.

⁴ Of all the filmmakers of the French New Wave, Demy was, along with Claude Chabrol, the most provincial. Passage traduit par l'autrice de cet article.

Dans le film, la mémoire personnelle se manifeste à travers les souvenirs de Demy, sa voix, ses gestes et ses émotions. Mais Varda transforme cette mémoire intime dans une expérience collective en y intégrant des archives, des photographies et des extraits de ses films. Comme le rappelle Halbwachs : « l'individu, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres » (Halbwachs, 1950 : 36). *Jacquot de Nantes* devient donc un dialogue entre deux mémoires : celle de Demy, qui raconte son enfance, et celle de Varda, qui la filme et la réinterprète.

Cette double approche explique l'originalité du film : il brouille volontairement les frontières entre documentaire et fiction pour créer un portrait poétique et vivant. À la base de notre réflexion, nous formulons donc l'hypothèse que *Jacquot de Nantes* est un film hybride où l'entrelacement du réel et de l'imaginaire permet de transformer la mémoire en création artistique. Cette hybridation des genres fait du cinéma un outil de mémoire, un moyen de transmission et un espace de réinvention du passé. Le film ne cherche pas à restituer une vérité historique, mais à faire revivre les émotions, les sensations et les images qui ont nourri l'imaginaire de Demy.

Pour explorer cette hypothèse, nous nous penchons sur trois problématiques principales : Premièrement, comment Agnès Varda transforme-t-elle la mémoire personnelle de Jacques Demy en expérience cinématographique sensible et universelle ? Deuxièmement, de quelle manière la fusion documentaire-fiction dans le film permet-elle d'explorer la créativité et l'imaginaire du cinéaste ? Enfin, comment le film articule-t-il mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire culturelle pour devenir un outil de transmission et un hommage poétique ?

L'article procédera par trois étapes. La première partie, *Documentaire : Entre témoignage et archives*, montrera comment Varda utilise le documentaire pour capturer la réalité présente et constituer un témoignage authentique de Jacques Demy, malade et fragile. Elle examinera l'usage des archives familiales, des photographies et des objets personnels pour restituer la mémoire de manière tangible, en insistant sur la distinction entre mémoire communicative et mémoire culturelle. La deuxième partie, *Fiction : La recreation poétique du passé*, analysera la manière dont Varda utilise la fiction pour donner vie à l'enfance et aux premières expériences

artistiques de Demy. À travers le jeu d'acteurs, la mise en scène stylisée et l'esthétique visuelle poétique, la fiction devient un moyen de traduire la mémoire subjective, de recréer les émotions et l'imaginaire du cinéaste, et de dépasser la simple reconstitution historique. Enfin, la troisième partie, *Mémoire : Entre intime et universel*, s'intéressera au rôle central de la mémoire dans le film et à sa dimension de transmission. Elle analysera comment Varda transforme la mémoire personnelle de Demy en mémoire collective et culturelle, en intégrant des extraits de ses films et en tissant un réseau intertextuel qui relie la vie à l'œuvre. L'accent sera mis sur la fonction de l'hommage, la fragilité de la mémoire et la capacité du cinéma à devenir une archive vivante.

Ainsi, *Jacquot de Nantes* apparaît comme une œuvre hybride et profondément humaine. Par le mélange du documentaire et de la fiction, Varda fait du cinéma un espace où la mémoire se recrée, se partage et se prolonge. Le film dépasse le simple cadre biographique pour devenir une méditation sur la vie, la création et le temps qui passe. À travers l'histoire d'un enfant devenant un homme, il explore la puissance du cinéma à préserver la trace de l'existence tout en la transformant en poésie.

1. Documentaire : Entre témoignage et archives

Jacquot de Nantes raconte la vie de Jacques Demy en s'appuyant sur ses souvenirs, ses archives personnelles et ses témoignages, tout en mêlant fiction et réalité. Varda y filme la vie comme un document, mais aussi comme une émotion. Elle ne cherche pas seulement à raconter une biographie, mais à faire revivre un monde disparu : celui de l'enfance de Demy, à Nantes, pendant et après la guerre. Ce film est donc à la fois un documentaire sur un homme et un témoignage sur une époque.

Michel Marie (2009) écrit : « L'évocation d'une enfance heureuse, malgré la guerre ». Cette phrase résume bien la première dimension du film. Varda choisit de montrer une enfance pleine de curiosité et de créativité, même au cœur d'un moment historique difficile. *Jacquot de Nantes* évoque la guerre non pas par les combats, mais à travers les yeux d'un enfant. « La guerre vue par un petit garçon » (*Ibid.*) : telle nous semble être la perspective adoptée par Varda. Cette approche donne au film une

dimension à la fois réaliste et poétique. Elle montre comment l'histoire collective s'inscrit dans les souvenirs personnels, comment un enfant vit les grands événements sans toujours les comprendre, mais en gardant en mémoire leurs traces visuelles et sonores.

Berthomé (2014) observe : « Nantes était marquée par la guerre, et tout un quartier du centre-ville, près du garage automobile de la famille Demy, avait été rasé par les bombardements alliés lorsque le petit Jacques avait douze ans⁵ ». Cette phrase rappelle que l'histoire de Demy est inséparable de celle de sa ville natale. Nantes, bombardée pendant la Seconde Guerre mondiale, porte encore les cicatrices du passé. Le garage du père Demy, situé dans une zone touchée, devient un symbole fort dans le film : c'est à la fois un lieu de travail, un refuge et un espace de rêve. En filmant ce décor, Varda relie la mémoire familiale à la mémoire urbaine et collective.

La réalisatrice montre aussi la vie quotidienne des Nantais d'après-guerre. « Le dimanche, les Nantais profitaient de leurs promenades en famille le long des quais, empruntaient le pont transbordeur pour traverser la Loire et visitaient [...] les navires de guerre, principalement américains, dont l'arrivée était toujours un événement majeur⁶ », ajoute Berthomé (*Ibid.*). Ces promenades du dimanche, ces bateaux et ces ponts appartiennent à la mémoire populaire de la ville. Varda restitue cette ambiance avec tendresse, en mêlant les sons du port, les visages, les gestes simples. Ces détails documentaires donnent au film une vérité sensorielle : on sent l'odeur du métal, le vent de la Loire, le bruit des machines.

Cela dit, Varda ne se contente pas de reconstituer des faits historiques. Elle cherche à retrouver la manière dont Jacques Demy, enfant, a vécu ces moments. « Ce choix est conforté par les propres souvenirs du cinéaste. L'adulte a, en général, des souvenirs assez précis de sa jeunesse à partir de six à huit ans », constate Michel Marie (2009). Les souvenirs de Demy sont précis : il se souvient de la guerre, de la famille, des premiers films vus au

⁵ *Nantes was scarred by the war, and an entire section of the city center—near the Demy family's auto-repair shop—had been razed by Allied air raids when little Jacques was twelve.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

⁶ *On Sundays, the citizens of Nantes enjoyed their promenades with their families along the loading docks, using the transporter bridge to cross the Loire and visiting—as I often did fifteen years later—the warships, mostly American, whose arrivals were always a major event.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

cinéma, du garage où il passait ses journées. Ces souvenirs deviennent la matière première du film. Le spectateur n'assiste pas à une reconstitution mais à une reviviscence, une mémoire vécue.

Agnès Varda insère aussi des éléments documentaires authentiques : des photos de famille, des objets de l'enfance, des jouets, des marionnettes, des outils du garage. Elle filme ces objets avec soin, comme s'ils étaient des témoins silencieux du passé. Le garage du père et le salon de coiffure de la mère ne sont pas seulement des lieux de travail : ils nourrissent déjà l'imagination du futur cinéaste. Michel Marie (*Ibid.*) ajoute : « Le cadre professionnel des parents stimule son imagination. [...] Le garage du père devient celui des *Parapluies de Cherbourg*, le salon de coiffure de la mère se retrouve dans *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* ». Ces lieux ordinaires deviennent des symboles dans ses films et la réalité familiale se transforme en décor de fiction. Varda montre ainsi comment la mémoire du réel vécu, d'abord documentaire, se transforme en mémoire artistique et cinématographique.

Le film prend alors une dimension testimoniale très forte. Jacques Demy apparaît lui-même à l'écran, malade et affaibli. Varda le filme avec tendresse, souvent en plan rapproché. Sa voix douce et ses gestes lents contrastent avec l'énergie et la vitalité des scènes de son enfance. Ces séquences font écho à la conception ricœurienne du souvenir comme « une modification spécifique de la présentation, du moins en tant que souvenir primaire ou rétention » (Ricoeur, 2000 : 59). Cela signifie que le souvenir n'est qu'une simple reproduction du passé, mais aussi une transformation de celui-ci au moment même où il est remémoré et transmis. Ces moments donnent au film une dimension intime et émouvante : ils constituent le témoignage d'un homme qui regarde sa vie, qui se souvient et qui transmet. Le spectateur perçoit alors simultanément la fragilité de l'existence et la force du souvenir.

Cette alternance entre les séquences de l'enfance et les images contemporaines instaure une articulation féconde entre passé et présent. Le film met ainsi en regard les souvenirs du petit garçon et les images de l'adulte qu'il est devenu, élaborant une continuité narrative et sensible. Paul Ricoeur éclaire ce processus lorsqu'il écrit : « Un seuil d'inactualité est franchi entre souvenir et fiction. La phénoménologie du souvenir doit dès

lors s'affranchir de la tutelle de la fantaisie, du fantastique, marqué du sceau de l'inactualité, de la neutralité » (Ricœur, 2000 : 59). Autrement dit, le souvenir cesse ici d'être réduit à une simple rêverie pour accéder à une véritable puissance de signification. La juxtaposition des temporalités montre comment les expériences d'enfance nourrissent l'univers de Demy : le réel alimente la création, et la fiction se constitue comme un mode privilégié de mise en mémoire.

Agnès Varda cherche ainsi à capter la mémoire dans toute sa complexité : personnelle, sociale et culturelle. Elle montre que la mémoire individuelle s'inscrit toujours dans un cadre collectif. Comme le dit Halbwachs : « La vie de l'enfant plonge plus qu'on ne croit dans des milieux sociaux par lesquels il entre en contact avec un passé plus ou moins éloigné, et qui est comme le cadre dans lequel sont pris ses souvenirs les plus personnels » (Halbwachs, 1950 : 57). Les souvenirs de Demy sont liés à son environnement : la famille, les voisins, la ville, la guerre. Varda filme tout cela comme un grand réseau de mémoire partagée.

Cette idée rejoint une autre réflexion de Halbwachs : « Dans de tels milieux, tous les individus pensent et se souviennent en commun » (Halbwachs, 1950 : 68). Dans *Jacquot de Nantes*, les souvenirs de Demy deviennent aussi ceux du spectateur. Chacun peut reconnaître dans ces images la tendresse d'une enfance, les gestes d'un métier, la nostalgie du passé. La mémoire individuelle devient ainsi mémoire collective.

Mais la mémoire de Demy ne se limite pas à la guerre et à l'enfance : elle s'étend aussi à la société française d'après-guerre. « Si l'amour est la préoccupation constante du cinéma de Demy, la magie ou le destin interviennent généralement pour contrecarrer ou approuver les différents couples⁷ » (Pendleton, 2014) souligne un article sur Harvard Film Archive. Ceci rappelle que, même dans ses films les plus romantiques, Demy n'oublie jamais le contexte social et politique. Son univers poétique n'est pas détaché du réel : il en est la transfiguration. Le texte ajoute : « Ce fatalisme est à l'origine de la mélancolie omniprésente dans ces films, souvent associée à la politique : la Révolution française, la grève des chantiers navals

⁷ While love is the constant preoccupation of Demy's cinema, magic or fate typically intervenes to thwart or to endorse the various couplings. Passage traduit par l'autrice de cet article.

de Nantes en 1955, ou encore les guerres d'Algérie et du Vietnam⁸ » (*Ibid.*) Les grandes questions sociales et politiques traversent les films de Demy, tout comme elles traversent *Jacquot de Nantes*. La guerre, les inégalités, les tensions sociales y apparaissent discrètement, filtrées par la mémoire et l'émotion.

Nous dirions que cette mélancolie, souvent présente dans ses œuvres, a une dimension intime et politique. « Plus généralement, la mélancolie apparaît souvent comme une réaction aux contraintes répressives imposées au genre et à la sexualité⁹ » (*Ibid.*), poursuit le Harvard Film Archive. Derrière la douceur du récit, on perçoit aussi une critique de la société de l'époque, de ses normes et de ses limites. Varda, par sa sensibilité féminine et humaniste, en fait un film où la mémoire devient un moyen de résistance et d'émancipation.

Enfin, la fidélité de Demy au réel se retrouve aussi dans son travail artistique. Berthomé (2014) constate : « Toute sa vie, Demy a préféré les lieux réels aux plateaux de tournage, même lorsqu'il a inventé le monde magique de *Peau d'âne*¹⁰ (1970) ». Cette préférence pour les lieux réels montre à quel point son regard est ancré dans le monde concret. Même lorsqu'il crée un univers merveilleux, il part du réel, du tangible, de la matière. Il est essentiel de noter ici que Varda partage ce regard et ce choix du réel avec Demy. Cette idée résume parfaitement *Jacquot de Nantes* : un film à la fois réaliste et poétique, ancré dans la vérité des lieux et des souvenirs.

Nous pourrions dire que *Jacquot de Nantes* est un film profondément documentaire, mais aussi profondément humain. Varda y filme la mémoire comme une matière vivante : elle capte les traces du passé, les transforme en images et les relie à la création artistique. Cette démarche rejoint la réflexion de Paul Ricoeur lorsqu'il affirme que « pour mettre en mouvement l'analyse, qu'il existe quelque chose comme un « souvenir pur » qui n'est

⁸ *This fatalism is the source of the pervasive melancholy in these films, and it is often associated with politics: the French Revolution, the 1955 shipbuilders strike in Nantes, or the wars in Algeria and Vietnam.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

⁹ *More generally, the melancholy often appears as a reaction to the repressive constraints on gender and sexuality.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

¹⁰ *All his life, Demy preferred real locations to studio sets—even when inventing the magical world of Donkey Skin (1970).* Passage traduit par l'autrice de cet article.

pas encore mis en images » (Ricoeur, 2000 : 62). Le film semble précisément donner forme à ce « souvenir pur » : ce qui, d'abord informe et intérieur, devient progressivement visible, partagé, travaillé par le regard cinématographique. En mêlant archives, témoignages, objets et reconstitutions, Varda montre ainsi que la mémoire n'est pas une simple accumulation de souvenirs, mais une construction sensible, mise en images, et profondément collective.

Le documentaire devient alors un acte d'amour et de transmission. En filmant Jacques Demy, Varda ne raconte pas seulement sa vie : elle filme la mémoire en train de se créer. Elle montre que chaque souvenir, même le plus intime, s'inscrit dans un horizon plus vaste, comme celui d'une ville, d'une époque, d'une communauté humaine. *Jacquot de Nantes* n'est donc pas seulement un hommage à un cinéaste : c'est aussi un hommage au cinéma lui-même, comme art de la mémoire et de la vie.

2. Fiction : La recreation poétique du passé

Dans *Jacquot de Nantes*, Agnès Varda ne se contente pas d'un récit documentaire. Elle y introduit une dimension de fiction qui donne vie aux souvenirs et à l'univers intérieur de Jacques Demy. Le film ne se limite pas à raconter une vie, il cherche à traduire une sensibilité, un regard, et surtout une imagination. En mêlant réalité et invention, Varda transforme la mémoire en création poétique. C'est dans cette tension entre le réel et le rêvé que se déploie toute la richesse de *Jacquot de Nantes*. La fiction devient un moyen de redonner forme au passé, de rendre visibles les émotions et les inspirations du jeune Demy, et de montrer comment son enfance a façonné son regard de cinéaste. Comme le constate Michel Marie (2009) : « La naissance de la vocation de cinéaste est évidemment le thème qui parcourt toute l'enfance de Jacquot ». Cette idée est centrale : Varda ne filme pas seulement un passé révolu, elle filme la naissance d'un artiste, la formation d'un regard qui transformera plus tard la réalité en poésie.

Les scènes de fiction du film montrent un jeune garçon curieux, observateur et déjà passionné par la création. Marie Michel (*Ibid.*) note à ce propos : « Jacquot crée lui-même ses premières figurines et son théâtre de guignol ». C'est intéressant de remarquer ces gestes d'enfant, simples mais

pleins d'imagination, qui annoncent déjà le futur réalisateur. Le film montre comment le cinéma de Demy est né du jeu, du bricolage et de la fascination pour le mouvement et la lumière. Michel poursuit : « Ce n'est que dans un troisième temps que Jacquot aborde la mise en scène, les acteurs et la fiction » (*Ibid.*). Cette progression, du jeu d'enfant à la narration filmique, traduit le passage d'une imagination spontanée à une création consciente. C'est là que Varda insère la fiction : pour montrer ce moment où l'enfance devient art, où le souvenir devient image.

La fiction chez Varda est également un moyen de recréer le monde de Demy tel qu'il le percevait. Les scènes de son enfance sont filmées en noir et blanc, mais ponctuées d'éclats de couleurs vives, signes de l'émotion et de la rêverie. Il ne s'agit donc pas seulement de reconstituer des faits, mais de restituer une ambiance, une sensibilité proprement intérieure. Comme le formule Paul Ricoeur, « à l'inverse de la fonction irréaliste qui culmine dans la fiction exilée dans le hors-texte de la réalité tout entière, c'est sa fonction visualisante, sa manière de donner à voir, qui est ici exaltée » (Ricoeur, 2000 : 63). Varda mobilise précisément cette fonction visualisante : par la lumière, les décors et les sons, elle traduit l'imaginaire de Demy et donne forme à une mémoire qui est toujours en reconstruction. On ne se souvient pas seulement de ce qui a eu lieu, mais de ce que l'on a ressenti. En ce sens, la fiction permet de représenter la mémoire dans sa dimension subjective et poétique.

Nous estimons que le scénario lui-même s'inspire de la tradition de la Nouvelle Vague : « Le scénario de *Jacquot de Nantes* obéit donc en grande partie à la conception de la vocation de cinéaste popularisée par la Nouvelle Vague : la découverte du cinéma et la cinéphilie amènent à la création », mentionne Michel Marie (2009). Varda, proche de ce mouvement, rend hommage à cette idée que l'art naît du regard, de la curiosité et du vécu personnel.

Toutefois, l'enfance de Demy, telle que recréée par Varda, se distingue de celles d'autres cinéastes de la même génération. Comme le note Marie Michel : « Cette enfance s'oppose donc largement à celles de Truffaut, Godard et Chabrol. Elle est heureuse, provinciale, et située dans un milieu très modeste » (*Ibid.*). Varda montre un monde simple, chaleureux et lumineux, où la créativité naît du quotidien. Loin de la révolte ou de

l'héroïsme, l'univers de Demy est celui de la tendresse et du rêve. Mais cette simplicité apparente cache une véritable profondeur : c'est dans ce monde ordinaire que s'enracinent la poésie et la magie de son cinéma. Varda montre comment la fiction, en recréant ces moments d'enfance, devient un moyen de donner sens et beauté à la mémoire.

Le cinéma de Jacques Demy se caractérise par cette capacité à transformer la réalité en enchantement. Comme le souligne David Pendleton (2014) dans son article sur Harvard Film Archive : « Demy cherchait à transformer la réalité quotidienne en magie imaginative¹¹ ». Cette phrase résume parfaitement la démarche que Varda reprend dans *Jacquot de Nantes*. En reconstituant la jeunesse du cinéaste, elle adopte son propre regard : celui d'un artiste qui voit dans la vie quotidienne la possibilité du merveilleux. Chez Demy, la fiction ne s'oppose pas au réel, elle le révèle autrement, elle l'embellit, elle en souligne la part de mystère et d'émotion. C'est une fiction habitée par la tendresse et par une forme de mélancolie. Pendleton (2014) poursuit : « Dans certains films, cela prend la forme d'événements fantastiques, mais le plus souvent, cela se présente comme une succession de rencontres fortuites décisives ou de coïncidences improbables qui semblent indiquer l'œuvre de forces invisibles¹² ». Chez Varda, ce goût du hasard et des coïncidences se retrouve de même dans *Jacquot de Nantes* : la fiction y devient une manière de dire que la vie est pleine de rencontres imprévues, de signes et de destinées croisées.

La fiction permet aussi à Varda d'explorer la dimension poétique de l'espace chez Demy. Comme l'écrit Berthomé (2014) : « Pour lui, tourner à Nantes, Cherbourg ou Rochefort, c'était inventer une nouvelle ville, une sorte de monde parallèle presque identique au nôtre, mais seulement presque, car il est agencé différemment, plus coloré, et peuplé de gens qui chantent au lieu de parler, ou dansent au lieu de marcher¹³ ». Ce regard

¹¹ *Demy sought to transform everyday reality into imaginative magic.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

¹² *In some films, this takes the form of fantastical occurrences but more often it appears as a concatenation of fateful chance encounters or unlikely coincidences that seem to indicate the work of unseen forces.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

¹³ *For him, to film in Nantes, Cherbourg, or Rochefort was to invent a new city, a kind of parallel world almost identical to ours but only almost, because it is laid out differently, more vividly colored, and full of people who sing instead of talk, or dance instead of walk.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

transformé sur la ville résume bien la manière dont la fiction réinvente la réalité. Dans *Jacquot de Nantes*, Varda ne filme pas seulement les lieux de l'enfance : elle les transpose dans un espace imaginaire, vibrant et coloré. La ville devient le décor d'un rêve. Les rues de Nantes, les ateliers, les garages et les quais sont filmés comme les prémices de ce que deviendront plus tard les univers de *Peau d'âne* ou des *Demoiselles de Rochefort*. C'est le même principe de recreation poétique : partir du réel pour le faire chanter.

Cette approche rejoint l'idée que chaque lieu chez Demy est porteur d'une symbolique. Berthomé (*Ibid.*) remarque : « Demy n'a tourné que deux films à Nantes, mais ceux-ci occupent une place prépondérante dans son œuvre, illustrant sa conviction que les villes, comme les gens, sont partagées entre ombre et lumière, sérieux et nonchalance¹⁴ ». Cette dualité entre ombre et lumière traverse aussi *Jacquot de Nantes*. Les scènes de fiction révèlent à la fois la joie de l'enfance et la mélancolie de la guerre, la tendresse familiale et les douleurs du temps qui passe. Le monde de Demy, comme celui de Varda, est un monde où coexistent la gravité et la légèreté, le quotidien et le rêve.

Nous remarquons que chez Demy, comme chez Varda, l'espace est vivant : il devient le théâtre des émotions et des rencontres. C'est à travers la mise en scène, les mouvements de caméra et la lumière que la fiction crée cette impression de rêve éveillé. Le décor n'est pas seulement un arrière-plan, il participe activement à la narration et à la poésie du souvenir.

Cette poétique du décor atteint son apogée dans le travail des couleurs et des formes. Cela nous ramène au constat de David Pendleton (2014) qui note que : « Demy se plaît à présenter des décors et des costumes conçus avec précision et dynamisme, qui forment un univers hermétique vibrant de musique¹⁵ ». Ce goût pour la stylisation se retrouve dans *Jacquot de Nantes*, où chaque élément visuel contribue à créer une atmosphère unique. Les costumes, les objets et les jeux de lumière traduisent la vision du monde de Demy : un monde à la fois concret et enchanté, réel et imaginaire.

¹⁴ Demy shot only two films in Nantes, but they have pride of place in his work, illustrating his belief that cities, like people, are divided between shadow and light, seriousness and nonchalance. Passage traduit par l'autrice de cet article.

¹⁵ Demy delights in presenting precisely and vibrantly designed sets and costumes that form a hermetic world pulsing with music. Passage traduit par l'autrice de cet article.

Berthomé (2014) écrit à ce sujet : « Seules des contraintes budgétaires ont empêché Demy de peindre le pont de Rochefort en rose, afin de donner l'impression qu'en posant le pied sur ce pont, on pénètre dans un monde qui n'appartient pas vraiment à cette terre¹⁶ ». Cette anecdote illustre parfaitement la manière dont la fiction tend vers l'enchantement : franchir un pont, c'est déjà passer du réel au rêve.

Cependant, cette stylisation ne fait pas oublier la dimension réflexive du cinéma de Demy. Comme le rappelle Pendleton (2014) dans son article : « Ce point de vue sous-estime à la fois la force innovante de l'utilisation de la musique et de la mise en scène par Demy, ainsi que la nature critique de la mélancolie souvent remarquée dans ses films¹⁷ ».

Même dans sa dimension poétique, la fiction chez Demy et chez Varda reste une réflexion sur la vie, sur le temps, sur la mémoire. Derrière la beauté des images, on sent la conscience du temps qui passe et la fragilité de l'existence. La fiction devient alors un moyen de célébrer la vie tout en en reconnaissant la mélancolie.

Ainsi, la fiction dans *Jacquot de Nantes* n'est pas une simple reconstitution. Elle est une recreation poétique du passé, une manière de donner forme et sens à la mémoire. Par la mise en scène, la lumière, la musique et les décors, Varda transforme cette mémoire en art. Elle rend hommage à Demy en recréant son monde intérieur, fait de rêve, d'amour et de magie. La fiction devient alors un langage universel qui relie le personnel et l'universel, le réel et l'imaginaire, le passé et le présent.

Nous estimons ainsi que chez Varda comme chez Demy, le cinéma est un art de la mémoire et de la transformation, un art qui fait revivre, à travers la fiction et la poésie de la vie elle-même.

¹⁶ Demy was prevented only by budgetary constraints from painting the bridge of Rochefort pink, to give the impression that, in stepping onto this bridge, one is entering a world that doesn't really belong to this earth. Passage traduit par l'autrice de cet article.

¹⁷ This view underestimates both the innovative force of Demy's use of music and mise-en-scène as well as the critical nature of the films' often-noted melancholy. Passage traduit par l'autrice de cet article.

3. Mémoire : Entre intime et universel

Jacquot de Nantes est avant tout un film sur la mémoire. Agnès Varda y explore la mémoire personnelle de Jacques Demy, mais aussi une mémoire collective, celle d'une époque et d'une ville. En mêlant le passé et le présent, elle montre comment les souvenirs d'enfance nourrissent l'imaginaire et donnent naissance à la création artistique. Varda raconte, selon ses mots rapportés par Michel Marie (2009) « l'histoire d'un petit garçon qui a vécu la période de la guerre à Nantes [...]. Le film s'achève quand l'anonyme Jacquot [...] part à Paris ». Ce parcours, de l'enfance à la vocation, illustre comment la mémoire devient un chemin vers la création, et comment la vie d'un individu peut atteindre une résonance universelle.

Varda filme Demy lui-même, affaibli par la maladie, dans les dernières années de sa vie. Elle le montre dans sa vérité, dans sa fragilité, et rend visible les marques du temps sur son corps. Michel Marie (*Ibid.*) note à ce sujet : « il est d'abord présent 'en chair et en os', filmé au plus près du corps par la caméra de la cinéaste ». Cette présence donne au film une intensité émotionnelle singulière : le corps de Demy devient le lieu de la mémoire, témoin du passage du temps et de la vie vécue. Ainsi rajoute Marie (*Ibid.*) « le film de Varda montre le travail du temps, les effets physiques de la maladie sur un corps, les minutes qui rapprochent tout être humain de sa disparition ». Par ce geste, Varda transforme la mémoire intime dans une réflexion universelle sur la finitude et la persistance de l'être à travers l'image.

Mais la mémoire, chez Varda, ne se réduit ni à la douleur ni à la nostalgie. *Jacquot de Nantes* est aussi une célébration de la vie et de la création. Elle raconte simultanément la vie de son compagnon et celle d'un artiste, unissant ainsi mémoire conjugale et mémoire esthétique. David Pendleton (2014) rappelle : « Après avoir terminé ses études à l'école de cinéma de Paris, Demy a commencé à réaliser des courts métrages au milieu des années 1950 et, à la fin de la décennie, il vivait avec Agnès Varda ; les deux se sont mariés en 1962 et sont restés ensemble jusqu'à la mort de Demy¹⁸ ». Ce lien personnel et créatif est au cœur du film : Varda ne filme

¹⁸ After finishing film school in Paris, Demy began making short films in the mid-1950s and by the end of the decade was living with Agnès Varda; the two married in 1962 and remained so until Demy's death. Passage traduit par l'autrice de cet article.

pas seulement un cinéaste qu'elle admire, mais l'homme qu'elle aime. Son regard conjugue tendresse, fidélité et lucidité.

Le projet du film s'inscrit dans un contexte de perte imminente : « Demy est mort du sida en 1990 sans jamais retrouver le succès qu'il avait connu dans les années 1960, mais l'accueil favorable réservé par la critique à ses derniers films a jeté les bases de leur redécouverte ultérieure¹⁹ », note David Pendleton (*Ibid.*). Le film devient alors un acte d'amour et de résistance contre l'oubli. Pendleton y rajoute : « Si la vie de Demy connaît une fin heureuse, c'est sans doute grâce aux efforts affectueux et inlassables d'Agnès Varda pour que son œuvre reste accessible au public²⁰ ». Par ce film et par son engagement à restaurer et diffuser l'œuvre de Demy, Varda prolonge la vie artistique de son compagnon au-delà de la mort. Le cinéma devient un espace de survie, une mémoire active et partagée.

En filmant le visage de Demy et en enregistrant sa voix, Varda inscrit la mémoire dans la matière même du cinéma : le film devient archive vivante, trace poétique du réel. Or, cette mémoire filmée n'est pas strictement individuelle. Elle s'ouvre à une dimension collective. Jean-Pierre Berthomé (2014) écrit : « Il a accueilli les habitants de Nantes à la fête foraine reconstituée pour Lola ; il a invité les habitants de Cherbourg au carnaval recréé pour Les Parapluies²¹ ». Ceci révèle combien Demy intégrait les autres à son imaginaire, transformant ses films en espaces de mémoire partagée. Dans *Jacquot de Nantes*, Varda poursuit ce geste : elle filme la ville, les habitants, les lieux de l'enfance de Demy, conférant au souvenir une portée communautaire. Le film crée un lien entre mémoire individuelle et mémoire sociale.

Cette idée trouve un fondement théorique dans la pensée de Maurice Halbwachs. Dans *La Mémoire collective*, il écrit : « Il y a, en effet, plusieurs mémoires collectives. » (Halbwachs, 1950 : 74). Pour Halbwachs, la mémoire individuelle s'inscrit toujours dans un cadre social. Varda en offre

¹⁹ Demy died of AIDS in 1990 without ever regaining the success he had enjoyed in the 1960s, but the favorable critical reception of his last films laid the seeds for their subsequent rediscovery. Passage traduit par l'autrice de cet article.

²⁰ If Demy's life has a happy ending, it can best be found in Agnès Varda's loving and tireless efforts to keep his work accessible to the public. Passage traduit par l'autrice de cet article.

²¹ He welcomed the townspeople of Nantes to the fairground festival reconstituted for Lola; invited the residents of Cherbourg to the carnival re-created for Umbrellas. Passage traduit par l'autrice de cet article.

une illustration concrète : les souvenirs de Demy ne sont pas isolés, ils sont nourris par sa ville natale de Nantes, par la famille, par le contexte historique. Comme le rappelle encore Halbwachs, « nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres. » (Halbwachs, 1950 : 2). Chez Varda, cette dynamique prend corps : elle évoque à Demy ses souvenirs, les met en scène, les transforme en images partagées. *Jacquot de Nantes* devient alors un espace de mémoire en échange, où l'intime rejoint le collectif.

Cependant, la mémoire n'est pas une entité fixe : elle se recompose, se réinvente. Comme le rappelle Halbwachs, « la mémoire d'une société s'effrite lentement [...]. Elle ne cesse pas de se transformer » (Halbwachs, 1950 : 73). Il est pertinent de noter qu'à cette dimension temporelle s'ajoute une dimension spatiale et sociale : « l'archive n'est pas seulement un lieu physique, spatial, c'est aussi un lieu social » (Ricoeur, 2000 : 210). La mémoire se construit donc à la croisée des individus, des récits et des espaces qui les accueillent.

Varda saisit pleinement cette dynamique mouvante : en reconstituant les souvenirs de Demy à travers la fiction, elle montre que se souvenir, c'est aussi créer, d'où la forme de docufiction. Michel Marie (2009) note justement qu'« à chaque moment, Varda propose un épisode de l'enfance comme source d'inspiration du cinéaste ». Ces reconstitutions ne visent pas la fidélité documentaire, mais la vérité émotionnelle. Ainsi, la fiction devient prolongement de la mémoire, acte poétique de recreation.

Cette mémoire filmique est donc à la fois intime et universelle. Jean-Pierre Berthomé (2014) l'exprime ainsi : « Ce que Demy recherchait, c'était que tous ceux qui l'entouraient vivent exclusivement dans l'univers du film²² ». Cette phrase résume la fusion entre vie, art et souvenir. Chez Demy comme chez Varda, il n'existe pas de séparation entre la vie vécue et la vie filmée : le cinéma devient un mode d'être au monde, un espace de transmission collective.

Ainsi, *Jacquot de Nantes* dépasse la simple biographie pour devenir un hymne à la mémoire : personnelle, collective et cinématographique. À travers l'amour et la création, Varda fait de la mémoire une vie artistique.

²² *What Demy sought was for everyone around him to live exclusively in the world of the film.* Passage traduit par l'autrice de cet article.

Le film montre que se souvenir, c'est aussi inventer, partager et transmettre. Grâce à elle, l'enfance de Jacques Demy continue de vivre dans le cœur de ceux qui découvrent ses films : sa mémoire reste, pour tous, à la fois intime et universelle.

Conclusion

Jacquot de Nantes (1991) d'Agnès Varda apparaît comme une œuvre singulière et profondément émouvante, située à la croisée du documentaire, de la fiction et de la mémoire. À travers ce film, Varda ne se contente pas de raconter la vie de Jacques Demy ; elle construit un espace cinématographique où le souvenir devient création, où le réel se mêle au poétique, et où la mémoire intime se transforme dans une expérience universelle. L'analyse menée tout au long de cet article permet de confirmer l'hypothèse selon laquelle *Jacquot de Nantes* brouille les frontières entre documentaire et fiction pour offrir un portrait poétique et sensoriel du cinéaste. Il est évident que ce mélange des genres n'est pas un simple choix esthétique, mais que cela constitue le cœur même du projet de Varda, qui fait du cinéma un outil de mémoire, de transmission et de réinvention du passé.

La première problématique posait la question de la transformation de la mémoire personnelle de Jacques Demy en expérience cinématographique universelle. Dans le film, Varda réussit à donner une forme sensible aux souvenirs d'enfance, aux émotions et aux rêves du jeune Demy. Elle filme la ville de Nantes, les objets du quotidien, les gestes et les visages avec une tendresse qui fait de chaque détail un fragment de mémoire. En même temps, elle relie ces souvenirs réels à une fiction collective : celle d'une génération marquée par la guerre, par la province française des années 1940, et par la découverte du cinéma comme art populaire et magique. Le spectateur n'est pas seulement témoin de la vie de Demy, il est invité à partager cette mémoire et à y reconnaître ses propres émotions. Par ce procédé, Varda transforme la mémoire intime en une expérience universelle, confirmant ainsi que le cinéma peut faire dialoguer l'individuel et le collectif, l'intime et le partage.

La deuxième problématique interrogeait la manière dont la fusion entre documentaire et fiction permet d'explorer la créativité et l'imaginaire du cinéaste. Varda adopte une forme hybride où les images documentaires, les entretiens, les gros plans sur le visage malade de Demy, les objets et les archives, tous coexistent avec des séquences de fiction reconstituant son enfance. Ce va-et-vient entre le réel et le recréé fait naître une poésie visuelle qui reflète la sensibilité de Demy lui-même. En filmant son compagnon, Varda ne cherche pas à établir une vérité objective, mais à rendre visible l'imaginaire d'un artiste qui transformait la réalité en enchantement. La fiction devient ainsi le prolongement naturel du documentaire : elle complète ce que les faits seuls ne peuvent dire. Par ce mélange, Varda illustre la capacité du cinéma à recréer la mémoire plutôt qu'à la reproduire, à inventer un langage qui unit émotion, souvenir et invention. Elle montre que la vérité d'un être ne se trouve pas seulement dans les faits, mais dans la façon dont il rêve et transforme le monde et comment le cinéma rend possible un mélange du réel et du rêve.

La troisième problématique concernait le rapport entre mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire culturelle. Varda inscrit la vie de Demy dans un réseau de références multiples : la mémoire familiale et personnelle se croise avec la mémoire du cinéma et de la culture française. Les extraits de films, les objets du tournage et les réminiscences de ses œuvres créent une continuité entre l'homme et son art. Comme le montre la réflexion de Halbwachs sur la mémoire collective, les souvenirs individuels ne peuvent exister qu'en relation avec ceux des autres. Dans *Jacquot de Nantes*, Varda en donne une démonstration concrète : les souvenirs de Demy se reconstruisent grâce à sa relation avec elle, à la présence des acteurs qui rejouent son enfance, et à la mémoire vivante des spectateurs qui redécouvrent son œuvre. Le film devient alors un espace de transmission, où la mémoire personnelle de Demy rejoint celle du public et de l'histoire du cinéma. Par ce geste, Varda fait du cinéma un lieu de mémoire au sens fort : un espace où le passé continue de vivre et de dialoguer avec le présent.

Jacquot de Nantes peut donc être compris comme un film sur la création, mais aussi sur le temps, la disparition et la trace. Varda filme Demy malade, conscient de sa fin proche, mais elle refuse de faire de ce film une

simple élégie. Au contraire, elle transforme la fragilité du corps et du souvenir en une force poétique. Le film devient une archive vivante, un témoignage d'amour et de cinéma, qui dépasse la mort pour affirmer la continuité de la création. Par cette démarche, Varda rejoint la pensée d'André Bazin sur l'ontologie de l'image photographique : le cinéma conserve la présence de ce qui disparaît, il fixe le temps et rend visible la mémoire. *Jacquot de Nantes* est à la fois un adieu et une renaissance : il garde en vie la voix et le regard d'un artiste, tout en ouvrant son œuvre à de nouvelles générations.

En définitive, l'analyse de *Jacquot de Nantes* confirme que le film est bien un espace d'hybridation des genres et des mémoires. En mêlant documentaire, fiction et réflexion sur la mémoire, Agnès Varda parvient à créer un portrait à la fois personnel, poétique et universel. Elle montre que le cinéma n'est pas seulement un moyen de représenter la réalité, mais aussi une manière de la transformer, de la rêver et de la transmettre. Le film nous rappelle que chaque souvenir est une reconstruction, chaque image une interprétation, et que la mémoire ne vit que dans le partage. À travers le regard aimant et artistique de Varda, la vie de Jacques Demy devient un mythe moderne, une célébration de la créativité et du pouvoir du cinéma.

Jacquot de Nantes n'est donc pas seulement un film sur un cinéaste : c'est une méditation sur la mémoire, sur le lien entre vie et art, sur la manière dont le cinéma peut sauver de l'oubli ce qui semble voué à disparaître. En réunissant documentaire et fiction, réalité et rêve, intime et collectif, Varda nous offre une œuvre profondément humaine, où la mémoire devient une forme de création et la création une forme de mémoire. À travers ce portrait poétique, elle redonne à Jacques Demy sa place dans l'imaginaire collectif, faisant de lui non seulement l'enfant de Nantes, mais aussi celui du cinéma tout entier.

Bibliographie

Berthomé, J-P. 2014 « Jacques Demy and Nantes : The Roots of Enchantment » *The Criterion Collection*, le 30 juillet 2014. [En ligne] : <https://urls.fr/DefD0E> [consulté le 10 septembre 2025].

Demy, J. 1964. *Les Parapluies de Cherbourg*. Parc Film.

Halbwachs, M. 1950. *La mémoire collective*. Presses Universitaire de France.

Kristeva, J., 2014. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Média Diffusion.

Marie, M. 2009. La jeunesse d'un cinéaste : Jacques Demy vu par Agnès Varda. In : Fiant, Antony, *et al.*, (Dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Presses universitaires de Rennes, p. 157-166. [En ligne] : <https://books.openedition.org/pur/1762?lang=en> [consulté le 10 septembre 2025].

Naze, A. 2013. Un cinéma des passages – les fantasmagories du cinéma de Jacques Demy. *Appareil*, 12. [En ligne] : <https://doi.org/10.4000/appareil.1549> [consulté le 10 septembre 2025].

Pendleton, D. 2014. « Once upon a song... Jacques Demy » *Harvard Film Archive*, le 4 décembre 2014. [En ligne] : <https://harvardfilmarchive.org/programs/once-upon-a-song-jacques-demy> [consulté le 10 septembre 2025].

Ricoeur, P., 2000. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Seuil.

Varda, A. 1991. *Jacquot de Nantes*. Ciné-Tamaris.

Varda, A., Demy, J., Bruzdowicz, J., Maron, P., Jouveaud, É. and Monnier, L., 1991. *Jacquot de Nantes*. Ciné-tamaris.



© *Synergies Inde*, Revue du GERFLINT, n° 14, Année 2025.

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>

Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-inde>

