

Favorit film

Pigen med parablyerne/ Peter Schepelern

Demys seneste film – »Peau d'ane«, »The Pied Piper« og »L'Événement le plus important depuis l'homme a marché sur la lune« – er (endnu?) ikke vist i Danmark, og de umiddelbart forudgående – »Les demoiselles de Rochefort« (Pigerne fra Rochefort) og »The Model Shop« (Fotomodellen Lola) – fik ingen publikumssucces. Demy, som kom frem i forbindelse med Den nye Bølge, hvis andre medlemmer han ikke havde meget fælles med, er dog ingen eksklusiv instruktør. Hans film handler altid om det banale. Men i hans film er den banale virkelighed henlagt til et poetisk univers, og Demy har stædigt holdt sig inden for dette univers' grænser. De senere års betingede succeser er måske ikke så meget tegn på, at hans talent ikke har været holdbart, men på at det er blevet sværere og sværere for ham at beskytte sit stiliserede verdensbillede med dets poetiske love mod den aktuelle virkeligheds påtrængende signaler. Demy har imidlertid stædigt fastholdt samme stil og tematik. Fra begyndelsen – med »Lola« – har han koncentreret sig om ét emne: kærligheden. Hans fire første film – »Lola«, »La baie des anges« (Englebugten), »Les parapluies de Cherbourg« (Pigen med parablyerne) og »Les demoiselles de Rochefort« – er sindrigt komponerede fortællinger, ironiske skæbne-mønstre af par der mødes, adskilles, genforenes eller går fejl af hinanden i den store kærlighedskarrusel.

Det umiddelbart mest påfaldende ved »Les parapluies« – og måske også det som gør den særlig tiltrækkende for dens Liebhabere og særlig uudholdelig for dens fjender – er dens genre. I denne henseende er filmen et enstående værk. Det er en filmopera og – i streng forstand – vistnok det eneste eksempel på en sådan. Den omtales undertiden som musical, men den rummer overhovedet

ikke talt dialog, praktisk taget ingen dans og musikken er ikke opdelt i »numre«, sådan som det er tilfældet i musical'en. »Les parapluies« er en gennemkomponeret filmopera – ikke at forveksle med de talrige operafilm, der blot er filmatiseringer af i forvejen eksisterende operaer – og den foreligger ikke i nogen præ-filmisk form. Filmen har da også først og fremmest sine aner i operalitteraturen.

»Les parapluies« tilhører den operatype som benævnes *den realistiske opera*. Siden Monteverdi i begyndelsen af 1600-tallet grundlagde operakunsten med sine operaer om mytologiske figurer og socialt højtstående personer, har operakunsten hentet sine subjekter i de mytologiske, historiske og eventyrlige sfærer. Det er først med værker som Verdis »La Traviata« (1853) og Bizets »Carmen« (1875) at denne tradition brydes, og opgøret fortsættes fra 1880'erne med den italienske og franske operastil, verismen. Den italienske verisme – med Mascagni, Leoncavallo og Puccini – dyrker voldsomme, bloddryppende handlingsforløb på baggrund af et barsk eller pittoresk underklassesmiljø. I Frankrig søger folk som Bruneau og Charpentier direkte at skabe opera-sidestykker til Zolas naturalistiske roman. Selvom det var ment som ren perfidi, når nogle franske anmeldere sammenlignede »Les parapluies« med Charpentiers »Louise«, der skildrede en parisisk arbejderfamilies problemer, er den en vigtig forudsætning for filmen. »Louise« (1900), som for øvrigt blev filmatiseret af Abel Gance i 1939, når til grænsen af, hvad man indenfor den herskende operaopfattelse kunne overkomme af social realisme. Den realistiske operas problematik er her åbenbar: operaens bestræbelser i realistisk retning nærmer sig et genre-mæssigt selvmord; for konsekvensen af den realistiske tendens i operaen må bl. a. medføre, at operaformen opgives, fordi det er urealistisk at personerne synger i stedet for at tale. Og desuden er musikken fremmed over for selve begrebet realisme. Går man f. eks. ud fra René Welleks litterære definition af realisme – »the objective representation of contemporary social reality« – kommer man ikke langt med musikken. Når faderen i »Louise«, træt efter dagens dont, træder ind i stuen med ordene »Er maden færdig?« og moderen svarer fra køkkenet »Ja, lige straks!«, synes musik og sang med orkesterledsagelse ikke at være det indlysende medium at tolke et sådant udsagn i. Det, musikken tilføjer, er ikke af realistisk karakter; dens funktion er en anden.

»Les parapluies de Cherbourg« er beretningen om Guy og Geneviève, der er forelskede i hinanden, men skilles da han bliver indkaldt til Algerkrigen i 1957. I ventetiden lader hun, der er blevet gravid, sig overtale af sin mor, Mme Emery, der driver en paraplyforretning i Cherbourg, til at gifte sig med den rige, distingverede diamanthandler Roland Cassard, der således redder både moderen, som er i økonomiske vanskeligheder, og datteren ud af deres forlegenhed. Da Guy vender tilbage, er hun rejst, og efter nogen tids bitterhed, hvor han fortsætter med sit gamle job på et bilværksted, gifter han sig med Madeleine, som har plejet hans gamle tante og altid elsket ham. Han åbner en servicestation, og nogle år senere – juleaften 1963 – kommer Geneviève tilfældigt forbi. De har tilsyneladende intet at sige hinanden og skilles.

Den trivielle hverdagshistorie bliver udvidet og almen-gjort af musikklædningen; musikken betyder en løftelse af realismen til et stiliseret plan. Den udtrykker i sublimeret form essensen af de trivielle handlingsforløb, som

Still/ Geneviève i paraplyforretningen
i Cherbourg.

ellers blot ville være – trivielle. Realismen i »Les parapluies« ligger dels i det nøjagtigt skildrede lower middle class-provinsmiljø med optrin i butikker, bilværksteder, havnekøjper, jernbanestationer osv., dels i de mundrette og hverdagsnære replikker. De sungne udbrud om superbenzin og motorbesvær er tilsyneladende i »Er maden færdig?«-stilen, men med den forskel, at den ufrivillige komik er undgået. Den er frivillig: de simple replikker – såvel som de mere patetiske – er til stadighed serveret med distancerende ironi. Allerede i første scene markeres det ironisk-overbærende men også loyale forhold til operaformen i samtalen mellem mekanikerne: GUY: »Jeg skal i teatret« JEAN: »Hvad skal du se?« GUY: »Carmen« JEAN: »Jeg bryder mig ikke om opera – film er bedre!« Men den ironiske holdning er ikke den eneste grund til at filmen ikke splittes af konflikten mellem realisme og operaform. Selv om filmen på visse planer er realistisk, er dens realisme hele tiden modsvaret og stiliseret af musikken. Demy taler selv om »en film hvor iscenesættelsen skal være bestemt af musikken. Kamerabevægelserne, placeringen af personerne skal først og fremmest styres af den musikalske rytme, men hele tiden forblive virkelighedsnære«.

Demy søger i sine to tidligere film – »Lola« og »La baie des anges« – en poetisk musikalsk stilisering af den realistiske virkelighedsgengivelse. Der er et præg af fabel og eventyr i hans film. »Peau d'ane« og »The Pied Piper« er direkte eventyrfilmatiseringer, og med »L'Événement le plus important...«, beretningen om en gravid mand, er han ovre i den absurde fabel. Det lidt *altmodisch* beretende præg af moralsk eventyr opnår Demy i »Les parapluies« med den ironisk sammenflettede intrige, med det ciselerede billedsprog og den lidt arkaiserende, stilise-

rede fortællestil: anvendelsen af irisåbning; mellemteksterne; de etablerende indstillinger med stemningsbilleder fra byen til indledning af hvert af de daterede afsnit, filmen består af; koncentrationen af de reale lyde i korte vignetagtige afsnit uden musik som det skærende togfløjt der indleder afskedssekvensen på banegården; de kunstfærdige – og urealistisk spragledede – farvekompositioner; de fortælle-økonomiske kamerabevægelser og – et af fortællerens helt suveræne brud på handlingsplanets realisme – den besynderlige kørsel langs med det unge par der med samt Guys racercykel formelig svæver hen ad gaden (for første og sidste gang på vej til soveværelset), så det er svært at afgøre, om de bliver båret af den erotiske inspirations vinger eller bliver trukket i en lille vogn på skinner. Og endelig anvendelsen af langsom nedtoning ved slutningen af større afsnit, hvor personerne ofte efterlades i en tvivlsituation, mens mørket langsomt sænker sig, et fortæller-træk, som Balazs har beskrevet: »Den langsomme formørkelse af billedet er ligesom fortællerens melankolske, langsomt udtyndende stemme og bagefter en tankefuld tavshed«. Men det primære stiliserende og poetiserende medium i filmen er naturligvis musikken, en tendens som allerede kunne spores i musikanvendelsen i de to tidligere film.

Operaformen i »Les parapluies« er for så vidt den logiske konsekvens af Demys æstetik. Den gør fortælleren til diktator i et poetisk univers. Musikken giver den optimale mulighed for en »styring« af fortællingen. Gennem musikken markerer fortælleren til stadighed sin fortællings egenskab af fortælling. Musikken er et tematisk element som ikke opfattes af de fiktive personer, der ikke – og det er jo denne fiktion, operaformen er baseret på – véd, at de synger deres replikker i stedet for at sige dem.



Musikken repræsenterer fortællerens uafbrudte stemme, hans diktatoriske fortolkning af handlingsforløbet.

Musikken i »Les parapluies« står i et stadigt spændingsforhold til realismen, men forener sig med de poetisk stiliserede faktorer; værket er bygget op på dette dialektiske forhold mellem poetisk stilisering og banal realisme.

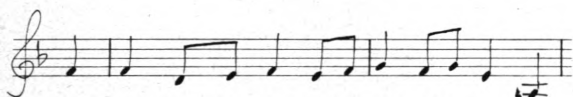
Michel Legrands musik – som både henter sine bestanddele i den lettere jazz, den impressionistiske musik og i den senromantiske strygermusik – opererer med en række temaer – ca. 25 ialt – ofte af ledemotivisk karakter. Temaerne eller motiverne er knyttet til personer, lokaliteter, stemninger eller situationer, og ved hjælp af denne teknik – som oprindeligt, i hvert fald i dens mere forfinede udgave, er Richard Wagners opfindelse – kan musikken alene, på et tematisk plan uden for handlingen, angive sammenhænge og skabe en struktur af beslægtede betydninger. Der er motiver, som knytter sig fast til bestemte personer (tante Elise og Madeleine har f. eks. hver deres tema) eller til bestemte lokaliteter (det jazz-agtige motiv til bilværkstedet), og der er en række mere løse motiver, der dukker op mere planløst; det er ofte melodier af recitativisk sekvensagtig karakter, velegnede i forbindelse med den almindelige løbende konversation, som altid



gengives i et naturligt talesprog (sådan som der er tradition for i fransk opera siden Debussys »Pelléas et Mélisande« som gav afkald på de store sanglige udbrud til fordel for en mere realistisk, lavmælt talesprogsdiktion). De mere prægnante betydninger skabes af de musikalske hovedmotiver. Nogle eksempler:

Roland Cassard præsenteres – og præsenterer sig – på en melodi, som stammer fra Legrands underlægningsmusik til »Lola« (hvor den dog kun var af sekundær betydning – Beethoven-motivet var det gennemgående), og senere fortæller han – på Mme Emerys opfordring – om sin fortid på samme melodi, »Autrefois j'ai aimé une femme, elle ne m'aimait pas. On l'appelait Lola«, samtidig med det forbløffende »fortællerklip« til en central lokalitet i »Lola«, den mennesketomme *Passage Pommeraye* i Nantes, indfanget i en smuk glidende kamerabevægelse. Musikken markerer således ledemotivisk Cassards »skæbne«, hans ulykkelige kærlighed til Lola, og når Cassard senere frier til Geneviève stadig på Lola-melodien, kan det opfattes som en antydning af, at Geneviève for Cassard kun er en erstatning. Han får heller ikke »den rigtige«, hævder musikken.

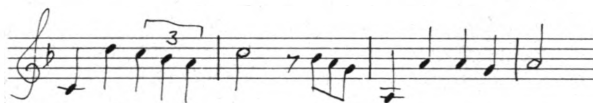
Et andet motiv bruges i tre centrale passager, nemlig når Mme Emery redegør for den »situation difficile«, hun og datteren befinder sig i. Det giver god mening, at motivet er lidt gammeldags højtideligt. Det er en pastiche-



NOUS SOMMES DANS UNE SI-TU-A-TION DIFFI-CI-LE

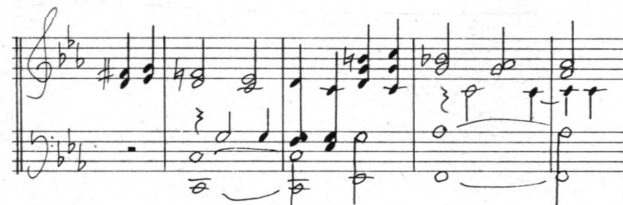
agtig musikalsk kliché, som svarer til Mme Emerys almindelige holdning til tilværelsens problemer: med snusfornuft og borgerlig anstand får hun reduceret både den dårlige økonomi og den store kærlighed (og dens følger) til »une situation difficile«.

Der er ikke direkte ledemotiver for de to hovedpersoner. Men der er et idyllisk forelskelsestema, som benyttes i begyndelsen hvor alt er sorgløst og ellers kun – med nostalgisk effekt – i Guys brev, som han selv synger med

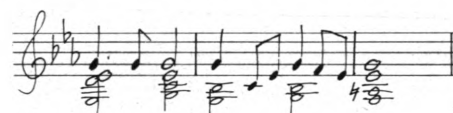


underlagt stemme. Og så er der filmens hovedtema, dens maintitle (der har overlevet som schlager i græslelige arrangementer). Det elegiske tema er adskillelsens motiv, og ved at gøre dette – og ikke forelskelsestemaet – til filmens hovedtema, peger instruktøren – også musikalsk – på, at det er det tragiske aspekt, der er hovedsagen. Motivet høres under forteksterne, men introduceres først i handlingen, da Guy fortæller Geneviève, at han er blevet indkaldt, og det gentages ved afskeden; det bruges i de stumme scener hvor Geneviève prøver at skrive til Cassard, men falder i staver over fotografiet af Guy; og senere kort før hun giver efter for moderens pres og Cassards vedholdenhed: »Hvorfor er fraværet så tungt at bære?« synger hun på tema-melodien. Temaet indleder filmens tredje del, Hjemkomsten, i en sørgmodig klimprende marimba-version, hvor Guy kommer tilbage og genser stederne – butikken, cafeerne, gaderne ... Endelig bruges det i den monumentale apoteose, hvor det afslutter filmen i en version for fuldt orkester med violiner og harpe som dominerende instrumenter og med tekstløs korsats til at understrege slutningens patos: adskillelsen mellem de to er større end nogensinde.

Hovedtemaet rummer den legrand'ske stils karakteristiske effekter: kromatikken, ledemotiverne, de harmoniske forslag. Det er disse musikalske virkemidler, som først og fremmest skaber det melankolsk-sentimentale og smægtende. Den elegiske længsel – Guys længsel efter Geneviève, Geneviève efter Guy – finder sit musikalske udtryk i de »higende« ledetoner, melodiernes mange halvtonebevægelser og de talrige harmoniske forslag, dvs. dissonerende akkorder eller enkelte toner, hvis foreløbige – og derfor søgende – karakter er påfaldende, fordi de falder på de betonedede taktslag: det f-d som ligger på ét-



slaget efter optakten er fremmed for tonearten (c-moll), ligesom den følgende takts d-f (på ét-slaget) og h-d (på tre-slaget), men leder frem til tonearten, treklangen c-es-g. Det er længslens musikteori! I Cassards motiv – Lola-



melodien – er der i første akkord indføjet et dissonantisk d i es-dur akkorden. Man kan mene, at det er detaljer som denne »utrygge« harmonisering, der medvirker til at gøre Cassard til en lidt dubiøs skikkelse i filmen.



»Les parapluies« handler om kærlighedens sværeste prøvelse: tiden ... Geneviève kan ikke klare ventetiden og må tage til takke med Cassard, den næstbedste. Madeleine er tålmodig, og ligesom i eventyrene bliver godhed, tålmod og opofrelse belønnet med den store kærlighed. Men også Roland Cassard udviser i sin bejlen til Geneviève den beskedenhed og tålmodighed som den poetiske retfærdighed (ikke mindst i betragtning af hans forsmædelige nederlag med Lola) belønner. De utålmodige er Geneviève og hendes mor. Nok er Geneviève gravid og alene, og Guy burde også skrive mere end én gang i løbet af to måneder, »men«, som Guy da også synger da han kommer hjem, »derfra og til at gifte sig med en anden, nej!« For han er jo lige godt beskæftiget med at kæmpe i Algier, mens hun sælger paraplyer i sin mors forretning. Geneviève bliver, efterhånden som graviditeten skrider frem, mere og mere viljeløs. Mme Emery er fra begyndelsen skildret som den bedsteborgerlige provinsfrue, for hvem den respektable sociale placering går forud for alt andet (i dette tilfælde kærligheden). Mens tante Elise giver udtryk for vemodig glæde over Guys lykke i begyndelsen, affærdiger Madame straks datterens gifteplaner, og ytrer intet ønske om bare at træffe Guy. Men samtidig ønsker hun datteren etableret i et almindeligt familieliv, som det ufrivilligt fremgår af hendes bemærkning, da Geneviève siger, at hun og Guy vil leve enkelt og ikke straks have børn. »Nej, men i det mindste ét!« siger hun næsten formanende. Det er hende der fremstår som fortællingens egentlige skurk, ikke ond, men ufølsom – en stor synd i Demy's poetiske univers. Hun giver ikke Genevièves kærlighed en chance, da hun øjner den præsentable Cassard, idealet af en svigersøn. Faktisk er der noget i Mme Emerys minespil og koketteren, der tyder på, at den tanke strejffede hende, at hun selv måske var et mere passende parti. Men hun presser stadigt på, for at få datteren til at give efter med snusfornuftige og ufølsomme ræsonnementer: »Adskillelsen er skam grusom, men tiden læger«; hun har svært ved at skjule sin tilfredshed over, at Guy rejser bort: »Er det ikke også bedre at vente, og så om to år har du måske fuldstændigt glemt Guy«. Og da Guy ikke skriver, er hun der straks: »Han tænker ikke på dig mere, ellers ville han skrive, man kan altid skrive ligegyldigt hvor langt væk man er«, ikke nogen meget medfølelse bemærkning. Og lige fra den aften, hvor Geneviève er blevet besvangret, propagerer Mme Emery med ukuelig optimisme for sin svigersøn-kandidat: »Guy kan gerne være en slags ideal for dig, men hvilken fremtid kan han tilbyde dig?«, og hun betror datteren: »Forstår du, engang var der også en ung mand som gjorde kur til mig – og det var ikke din far – «Du skulle hellere have giftet dig med ham!« siger datteren, og med en inkonsekvens der næsten er over forventning svarer moderen: »Du har ret, men forstår du, jeg ønsker at du skal blive lykkelig, at du ikke skal fuske med dit liv som jeg har gjort med mit«. Et sted skaber Demy et øjeblik psykologisk spænding omkring Mme Emerys figur. I en scene hvor hun er alene i butikken afleverer posten et brev fra Guy til Geneviève. Hun kigger bekymret på det, og man ser hende stå med brevet i hånden

Stills/ 1) Det forelskede par – optakten til afskeden. 2) Mor og datter i juvelerforretningen: »Nous sommes dans une situation difficile«. 3) Brylluppet: Roland Cassard og Geneviève. 4) Mødet på Ezzo-stationen juleaften 1963.



Stills/ Øverst afskedsscenen på banegården i Cherbourg, nederst Guy og Madeleine.



med et spekulativt udtryk, så man (og hun?) et øjeblik strejfes af den tanke, at hun kunne skjule brevet. Men det triste ligger blandt andet i, at den slags snyd slet ikke er nødvendig for at overtale Geneviève.

Den banale hverdag er et centralt emne i filmen. Idestam-Almquist betragter ligefrem filmen som »medveten artistisk spekulation i det banale«, Anders Bodelsen taler om »banalitetens transfiguration«, mens Gregor & Patalas ikke fornemmer andet end »süsslicher Kitsch«. Det er kendetegnende, at handlingen udelukkende består af en række helt trivielle hverdagshændelser. Personerne går i teatret, går ud at danse, går tur, går i seng, står op, klæder sig af, dækker bord, laver mad, spiser middag, læser breve, skriver breve, vasker sig, støver af, laver orden. Det bemærkelsesværdige er, at alle disse aktiviteter vises. Filmen er et kompendium over banale borgerlige – og menneskelige – aktiviteter. Der broderes stramaj og der fremvises babytøj. Og filmens – omend ikke altid direkte fortalte – centrale punkter er de elementære højdepunkter i det gennemsnitlige menneskeliv: forelskelse, samleje, fødsel, bryllup, død (rækkefølgen vilkårlig), men måske især: møde, adskillelse, gensyn, som svarer til filmens tre dele: Le départ, L'absence, Le retour. Demy dyrker – ligesom forbilledet Max Ophüls i »Liebelei« og »La ronde« – de ironiske tilfældigheders, de skæbnesvangre tilfældigheders, de tilfældige sammentræfs dramaturgi. Det er et væsentlig moment i »Lola«, og i »Les demoiselles de Rochefort« er hele intrigen baseret på, at de forkerte mødes, mens de rigtige går fejl af hinanden indtil sidste øjeblik.

I »Les parapluies« begynder de ironiske sammentræf allerede i første scene, hvor Roland Cassards sorte Mercedes drejer ned ad indkørslen til værkstedet. Guy bliver spurgt om han kan arbejde over, men han skal i teatret med Geneviève, og således undgår han at reparere sin uerkendte rivals vogn, samme vogn som er årsag til at han i sidste scene overhovedet ser sin datter og genser Geneviève. Efter den sekvens, hvor Cassard første gang besøger Mme Emery, er der en kort indstilling af gaden foran værkstedet. Geneviève, der skal møde Guy, vil skrå over gaden, men må afvente, at den sorte Mercedes – og dens sortklædte fører – har passeret, før hun kan løbe over til Guy. Deres bane er bogstaveligt blevet krydset af Roland Cassards. De ironiske tilfældigheder er ligefrem genstand for ironi, når den prostituerede Genny, som Guy trøster sig med en nat, siger til ham: »Du kan kalde mig Geneviève, hvis du vil,« og han henført gentager »Geneviève –!«, og hun resigneret tilføjer: »Og nu vil du vel sige, at jeg minder dig om nogen!«

Slutningen med dens »tilfældige« møde – Geneviève synger »Jeg troede ikke jeg skulle møde dig, men tilfældet ville det«, en særlig vittighed i betragtning af at Cherbourg er en ravnekrog yderst på en halvø – kan tolkes som et ironisk svar på den første forelskelses: »Jeg kan aldrig leve uden dig« og Mme Emerys »Det er kun i biografen man dør af kærlighed«. Og filmens »morale« er ofte blevet opfattet som den livserfarne afvisning af Den store Kærlighed til fordel for den mindre, men mere varige. Selv afviser Demy i et interview fra 1964, at slutningen skulle være »lidt sørgmodig«. Men i Christian Braad Thomsens interview fra 1968 (Kosmorama 84) har Demy en anden opfattelse: »Da vi skilles fra Guy og Geneviève er vi næsten grædefærdige på deres vegne. Både vi og de ved, at de skulle have haft hinanden og ikke nogen andre. Da Guy pludselig møder Geneviève igen, ved han, at han skulle have haft hende i stedet for sin barndomsveninde. Men han har nu engang valgt sit liv, og selv om han har valgt forkert, så har han ikke flere kræfter til at ændre sit valg. Også Geneviève føler, at Guy gerne vil begynde forfra igen. Hun håber som vi, at han vil udtale det ord, der er nødvendigt for at ændre deres liv. Et eneste ord kunne gøre det, men ordet bliver siddende i halsen og udtales ikke.« Omsider har Demy indset det: »Alle mine film er grusomme selv om jeg prøver at skjule det.«

»Les parapluies de Cherbourg« er en sentimental og ironisk tragedie om livet under borgerskabets paraplyer. Cherbourg vises som en by befolket af sømænd, cyklister (mest trækkende) og paraplyejere. Forgrunden af gadebillederne domineres ofte af brogede paraplyer, og deres tematiske betydning angives direkte, da Mme Emery lovpriser Cassard, og Geneviève synger »Du taler om ham som du taler om dine paraplyer«, hvortil moderen svarer: »Det er fordi han vil beskytte dig«. De borgerlige paraplyer stiller sig i vejen for den store – og uborgerlige – passion. Guy og Geneviève klarer ikke eventyrets »prøvelser« og får ikke hinanden. Det er reglerne i Demys poetiske univers, en fantasiverden der ligger midt i den autentiske – tids- og stedsfæstede – virkelighed, selv om filmens politiske aspekt indskrænker sig til en reference til alt »det som sker i Algerie i øjeblikket«.

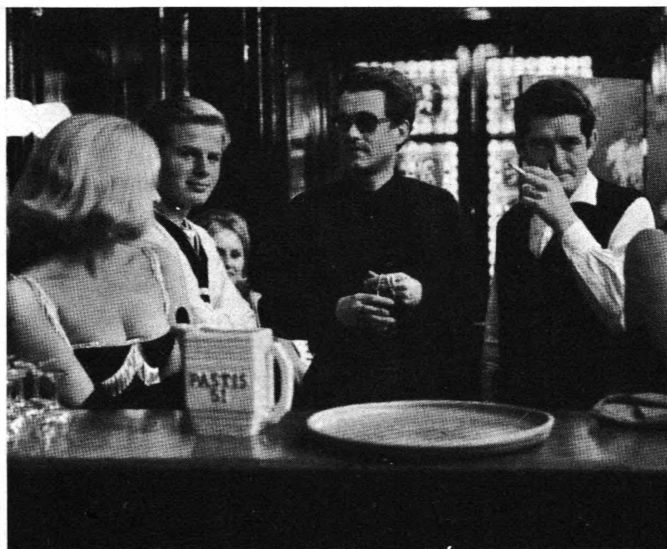
Guy kommer tilbage fra verden udenfor og finder paraplybutikken lukket og rømmet, senere ser han den blive omdannet til vaskeautomat. Og faktisk ligger butik-

ken – med det vildledende vaskeriskilt intakt – stadig i Rue du Port no. 13, en gyde der går ned til Cherbourgs havn; i mellemtiden er den blevet omdannet til en forretning med skibsartikler, men muren bærer stadig en let udvisket inskription i sirlige lyserøde bogstaver, »Les parapluies de Cherbourg – Mme Emery«, som om virkeligheden ikke er kommet helt over sit møde med illusionen ...



■ PIGEN MED PARAPLYERNE

Les parapluies de Cherbourg/Die Regenschirme von Cherbourg. Frankrig/Vesttyskland 1964. **P-selskab:** Parc Film – Madeleine Films (Paris)/Beta Film (München). **P:** Mag Bodard. **P-leder:** Philippe Dussart. **I-leder:** M. Urbain. **Instr/Manus:** Jacques Demy. **Instr-ass:** Jean-Paul Savignac, Klaus Müller-Laue, A. Flederic. **Foto:** Jean Rabier/**Ass:** Pierre Willemain, Jean-Paul Lemaitre. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Anne-Marie Cotret/**Ass:** Monique Teisseire, Gisèle Chezeau. **Ark/Dekor:** Bernard Evein/**Ass:** Claude Pignot, Jean Diderot. **Kost:** J. Moreau. **Komp/Dir:** Michel Legrand (Soundtrack findes på Philips B 2 y 0055, noder hos »Michel Legrand-Francis Lemarque«, Paris). **Makeup:** C. Fornelli. **Stills:** Léo Weisse. **Medv:** Catherine Deneuve (Geneviève Emery) [synges af: Danielle Licari], Nino Castelnuovo (Guy Foucher) [synges af: José Bartel], Anne Vernon (Mme Emery) [synges af: Christiane Legrand], Marc Michel (Roland Cassard) [synges af: Georges Blanès], Ellen Farner (Madeleine) [synges af: Claudine Meunier], Mireille Perrey (Tante Elise) [synges af: Claire Leclerc], Harald Wolff (Juvæleren Dubourg), Jean Champion (Aubin, værkfører), Jean-Paul Chizat (Pierre, mekaniker), Pierre Caden (Bernard, mekaniker), Jean-Pierre Dorat (Jean, mekaniker), François Charet (Mekaniker), Jane Carat (Den prostituerede Genny), Gisèle Grandpré (Mme Germaine, Gennys arbejdsgiver), Dorothee Blank (Gennys kollega), Michel Benoist (Kunde i paraplyforretningen), Bernard Fradet (Medhjælper på servicestationen), Philippe Dumat, Bernard Garnier, Jacques Camelinat (Kunder på værkstedet), Patrick Bricard (Tjener), Roger Perrinoz (Cafévært), Paul Pavel (Flyttemand), Hervé Legrand (François, Guy og Madeleines søn), Rosalie Demy (Françoise, Guy og Genevièves datter). **Længde:** 91 min., 2496 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 24.9.64. **Re-prem:** TV 19.8.73. Filmen er indspillet i Cherbourg i Normandiet.



Still/ Michel Legrand (t. v.) og Jacques Demy under optagelserne.