

*Formes et limites de l'intervention active de l'actrice
dans le processus de création cinématographique :
l'exemple de Delphine Seyrig*

Alexandre Moussa



Dans un entretien daté de 1975, le critique Pierre Maraval interroge ainsi Delphine Seyrig sur son travail de comédienne : « L'actrice (ou l'acteur) n'est-elle pas seulement un des éléments utilisés par le metteur en scène, un élément faisant fonctionner un certain talent mais dénué de créativité¹ ? » Sa question fait écho à une conception instrumentale – largement répandue – de l'acteur de cinéma, considéré comme un simple matériau modelé par le cinéaste pendant le tournage et qui n'aurait rien à faire ou à penser, ou tout du moins aucun rôle réellement actif dans le processus de création². Dans sa réponse, cette star du cinéma d'auteur ayant tourné pour des metteurs en scène aux personnalités aussi affirmées qu'Alain Resnais, Luis Buñuel, ou François Truffaut concède : « Effectivement je pense qu'il y a quelque chose de très hiérarchique dans la façon de faire du cinéma maintenant, les réalisateurs sont très dominants. » Mais elle ajoute : « Je souhaite que ça change un peu. [...] Il doit y avoir une plus grande collaboration entre les acteurs et les réalisateurs. » De fait, depuis sa révélation dans *L'Année dernière à Marienbad* en 1961, Delphine Seyrig a toujours refusé une conception de la mise en scène qui envisagerait l'acteur comme une terre glaise manipulable à merci par le réalisateur : « Je suis en même temps mon propre sculpteur³ », insiste-t-elle à la fin de sa carrière. Quitte à aller jusqu'au conflit : « Quand je lis un scénario et que j'en ai une vision positive, j'accepte en général de tourner le film. Je propose mon "modelage" au metteur en scène et c'est là que ça marche ou pas : ou il accepte et on va dans le même sens, ou c'est l'incompréhension totale⁴. » Son

¹ Pierre Maraval, « Delphine Seyrig : "Je participe à un mouvement qui fait tomber les masques" (entretien) », *Cinématographe*, n° 13, mai-juin 1975, p. 25-26.

² Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 72-79.

³ Ariane Émond, « Delphine Seyrig : la déesse de la place des Vosges (entrevue) », *La Vie en rose*, septembre 1984, p. 18-20.

⁴ *Ibid.*

intransigeance lui vaut une réputation d'actrice difficile, « détestée⁵ », voire « d'emmerdeuse⁶ » : la comédienne qui souhaite avoir voix au chapitre dans la conception du film est souvent mal considérée.

Cette question de la place de l'actrice dans la création cinématographique n'est cependant pas seulement un enjeu de hiérarchie professionnelle : elle se double également d'enjeux de genre. Pour Delphine Seyrig, militante féministe ayant fait elle-même l'expérience de la mise en scène⁷, elle traduit en effet plus largement la position précaire des femmes au sein de l'industrie cinématographique, comme l'actrice en fera la démonstration un an après cet entretien dans son documentaire *Sois belle et tais-toi* (1976). Ce film, qui confronte les témoignages de vingt-deux actrices françaises et américaines, met en évidence à la fois les difficultés des femmes à accéder à certains métiers dominés par les hommes (la production, l'écriture, la réalisation), le sentiment d'impuissance des comédiennes face aux rôles stéréotypés qu'on leur propose et les discriminations qu'elles subissent dès leurs trente-cinq ans tandis que leurs homologues masculins continuent à jouer les héros romantiques jusqu'à la soixantaine. Au moment où la star répond aux questions de Pierre Maraval, elle vient de collaborer avec trois réalisatrices dont les films sont présentés au Festival de Cannes 1975⁸ et constate :

Ça change pour moi dans la mesure où je travaille avec des femmes, ça n'est pas qu'elles aient moins d'autorité, pas du tout, mais comme elles sont femmes et que je le suis également j'arrive plus facilement à confondre la réalisation et l'interprétation⁹.

Dans cet article, nous nous interrogerons sur les divers facteurs qui inspirent ou favorisent l'intervention de l'actrice de cinéma dans le processus de création du film, sur les modalités concrètes de cette intervention pendant la préparation et le tournage et sur les obstacles qui peuvent la limiter. L'exemple de Delphine Seyrig sera pour cela d'autant plus précieux qu'elle a effectué elle-même un travail réflexif mettant à jour les implications politiques de la relation entre actrices et des réalisateurs. Comment sa perception de son métier comme

⁵ Bernard Da Costa, « Delphine Seyrig, la meilleure actrice de l'année », *Réalités*, n° 239, janvier 1966, p. 74-75 : « Peu de comédiennes sont aussi détestées qu'elle. »

⁶ Emmanuel Bonn et Thierry Deknut, « Brève rencontre avec Delphine Seyrig », *Écran*, 1978, p. 10 : « Ne croyez-vous pas que l'image « d'emmerdeuse » qui vous est attribuée dans le métier puisse faire hésiter d'éventuels (jeunes) réalisateurs ? ».

⁷ En 1975, elle est déjà la réalisatrice de deux vidéos : *Inès* (1974) et *Les Trois Portugaises ou les trois Marias* (1974).

⁸ Ces trois films sont : *India Song* de Marguerite Duras, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman et *Aloïse* de Liliane de Kermadec.

⁹ Pierre Maraval, « Delphine Seyrig : "Je participe à un mouvement qui fait tomber les masques" (entretien) », *op. cit.*

force active du travail de la mise en scène et sa conscience aigüe des rapports de domination sexués lui ont-elles permis de remettre en cause à la fois la hiérarchie professionnelle qui subordonne l'interprète au réalisateur et la hiérarchie genrée qui dénie aux femmes la position de créatrice ?

Dans un premier temps, nous verrons que les vellétés d'intervention de Delphine Seyrig dans la création excèdent dès ses débuts le stéréotype de l'actrice passive soumise à la vision de son metteur en scène. En effet, elles trouvent leur origine dans sa formation théâtrale aux États-Unis, ses collaborations fondatrices avec Alain Resnais et leur prolongation dans ses expériences postérieures au théâtre et à la télévision. Puis nous analyserons la façon dont son engagement féministe l'amène à radicaliser ses pratiques professionnelles en les articulant à ses convictions politiques. L'exemple du tournage conflictuel de *Maison de poupée* (*A Doll's House*, 1973) qui opposa Joseph Losey et son scénariste David Mercer aux deux stars féminines du film, Seyrig et Jane Fonda illustre les limites des initiatives permises aux actrices au sein d'une équipe traditionnelle et majoritairement masculine. Le documentaire *Autour de Jeanne Dielman*, tourné en 1974 par Sami Frey sur le tournage du film de Chantal Akerman, témoigne d'une situation inverse, où une ambition artistique commune, facilitée par un environnement de travail plus féminin, permettent au contraire à la star et à la réalisatrice de dépasser leurs conceptions radicalement opposées de la direction d'acteurs.

*

Delphine Seyrig accède à la notoriété dans le sillage de la Nouvelle Vague, à une période où la politique des auteurs défendue par les cinéastes-critiques des *Cahiers du cinéma* consacrent le metteur en scène comme seule instance (masculine¹⁰) de création du film aux dépens des autres collaborateurs de création, et notamment des comédien(e)s. François Truffaut affirme ainsi qu'il refuse de travailler avec les plus grandes stars de l'époque car « ce sont des artistes trop dangereux, qui décident du scénario ou le rectifient s'il ne leur plaît pas¹¹. » Les films de la Nouvelle Vague mettent souvent en scène des acteurs n'ayant aucune formation dramatique préalable (Jean-Pierre Léaud, Anna Karina, Bernadette Lafont), remarquables pour leurs personnalités excentriques plutôt que pour leurs talents d'interprète. Bernard Dort va jusqu'à parler, en 1962, du « crépuscule de la star » et de la « réduction de l'acteur » en

¹⁰ Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

¹¹ André Parrinaud, « Le jeune cinéma n'existe pas ! » (entretien avec François Truffaut), *Arts*, n° 720, 29 avril 1959.

prenant précisément l'exemple de Seyrig : « Ni comédienne, ni star, la Delphine Seyrig de *L'Année dernière à Marienbad* n'est qu'une décoration de plus. [...] Elle n'est que le reflet d'un objet¹² », écrit-il. Pourtant, comme les comédiens de sa génération qui feront les plus belles carrières, de Jeanne Moreau à Jean-Paul Belmondo, Delphine Seyrig est une comédienne confirmée, ayant derrière elle une formation dramatique classique¹³. Lorsqu'elle est découverte par le grand public, elle a déjà dix ans d'expérience au théâtre et à la télévision. Son parcours est en outre d'autant plus singulier dans le contexte du cinéma d'auteur postérieur à la Nouvelle Vague que, contrairement à la plupart des acteurs associés au nouveau cinéma, elle poursuit une carrière au théâtre en parallèle de ses apparitions à l'écran et surtout, qu'elle se réclame de l'influence surprenante de l'Actors Studio. Delphine Seyrig fut en effet auditrice libre au Studio à la fin des années 1950 puis l'élève de Lee Strasberg en 1964¹⁴, et elle joua un rôle majeur dans la promotion de son enseignement en France : son implication fut ainsi décisive dans la venue de Strasberg à Paris en 1967 pour une série d'ateliers et de conférences destinées à faire découvrir ses théories aux comédiens français¹⁵. Mais plus que le style de jeu réaliste que l'on a tendance à associer à l'Actors Studio, l'actrice retient la découverte d'une discipline qui lui a fait défaut dans ses années de formation françaises : « Ce que j'ai acquis à l'Actors Studio, c'est une méthode¹⁶ », insiste-t-elle.

L'une des principales caractéristiques de cette méthode, qui s'inscrit dans le prolongement des théories de Constantin Stanislavski, est qu'elle incite le comédien à avoir recours à des exercices de mémoire sensorielle et affective, c'est-à-dire à mobiliser souvenirs et sensations issus de sa propre vie pour nourrir son interprétation du personnage. Comme l'explique Seyrig, il s'agit de « s'utiliser soi-même, ce qu'on a vécu mais aussi ce qu'on a rêvé, qui fait également partie de ce qu'on vit¹⁷. » Dans ce type d'approche du jeu d'acteur, le personnage et son interprétation échappent donc d'emblée – dans une certaine mesure – au contrôle du metteur en scène dans la mesure où ils se nourrissent d'éléments de la vie personnelle de l'interprète. Plutôt que d'aller vers le personnage comme elle l'avait appris pendant ses années de formation en

¹² Bernard Dort, « La Star et le Comédien », dans Claude Gauthier (dir.), « Théâtre et Cinéma (2) : L'Acteur », *Études Cinématographiques*, n° 14-15, 1^{er} trimestre 1962, p. 6.

¹³ Ginette Vincendeau, *Les Stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, 2008 [2000], p. 17.

¹⁴ Mireille Brangé, *Delphine Seyrig : une vie*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2018, p. 203.

¹⁵ Jean Manceau et Frédéric Rossif, « Lee Strasberg à Paris », *Cinéma*, ORTF (1^{ère} chaîne), 26 octobre 1967.

¹⁶ Michel Beauchamp et Marie-Claude Loïselle, « Entretien avec Delphine Seyrig : Vertige du jeu », *24 Images*, n° 44-45, 1989, p. 91.

¹⁷ *Ibid.*

France, Seyrig apprend ainsi à chercher en elle-même ce qui la lie à lui, attentive à identifier les moyens de rendre son interprétation unique et personnelle :

En France, dans les cours de théâtre, on vous dit : « Concentre-toi et sois le personnage. » Comme si l'on avait une baguette magique. On se concentre, on est le personnage et rien ne sort. En Amérique, j'ai compris que chaque personnage de théâtre était bâti sur tout un arrière-plan de sentiments, de sensations. Il ne suffit pas à l'acteur de dire : « Je vous aime », très fort. Toutes sortes d'images doivent être incluses dans ce « Je vous aime ». Ces images, il faut les retrouver en soi, car c'est l'image qui provoque la parole. Ainsi, les fantasmes, les souvenirs, les rêves que je refoulais jusqu'alors au plus profond de moi, étaient l'essence-même de l'art dramatique¹⁸.

La conséquence concrète de ce recours à la mémoire affective est qu'au lieu de s'effectuer de l'extérieur vers l'intérieur, de privilégier le rendu au processus qui mène au geste, de rechercher avant tout l'expressivité, le travail de l'acteur s'effectue de l'intérieur vers l'extérieur, dans un souci de cohérence et de justesse psychologique. Comme l'explique Seyrig, « l'acte de manipuler, disons, un briquet, ne m'intéresse pas en lui-même ; ce qui m'intéresse c'est la façon dont le manipulerait le personnage¹⁹. » Difficile, quand un comédien est adepte de ce type de méthode, de le diriger comme une marionnette, en lui décrivant ou lui mimant les gestes à accomplir : l'acteur strasbergien a besoin d'acquiescer une compréhension aiguë du personnage qu'il interprète. Cette compréhension doit être basée non seulement sur l'étude du texte fourni par le scénariste et le réalisateur (qui s'apparente, selon Seyrig, aux « fondations d'une maison²⁰ » ou à « la partie immergée de l'iceberg²¹ ») mais également sur une reconstitution de la trajectoire du personnage avant les événements décrits dans la diégèse. C'est à partir de cette reconstitution que le comédien pourra, dans un premier temps, identifier les motivations psychologiques de ses gestes et, dans un second temps, se les approprier en les liant à des sensations et des sentiments issus de sa vie personnelle. Lorsque le metteur en scène ne sait pas ou ne veut pas communiquer d'informations sur la vie du personnage à l'acteur, il revient à ce dernier de se substituer à lui et d'effectuer par lui-même ce travail d'invention. Ce faisant, il se retrouve ainsi dans une position de créateur, comme l'explique Seyrig en entretien :

¹⁸ « Les Libertés de Delphine Seyrig », *L'Express*, 17-23 août 1970, p. 44-46.

¹⁹ Rui Nogueira, « The Lily in the Valley (Entretien) », *Sight and Sound*, n° 4, automne 1969, p. 184-186.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

Je dois créer un historique complet pour le personnage. [...] Je ne peux pas travailler d'une autre façon. [...] Quand un personnage fait quelque chose et que je ne vois pas pourquoi, alors je dois essayer de trouver une justification. J'essaie de rendre le développement du personnage logique [...]. Quand un réalisateur ne me dit rien sur un personnage, je dois inventer toutes sortes de choses sur lui, pour moi-même, pour mon propre usage. [...] J'essaie d'identifier sa personnalité pour être capable de le vivre ensuite²².

On comprend que ce type de méthode de jeu responsabilise l'acteur, fait de lui un sujet pensant et ressentant et non un simple exécutant prêtant son corps à un metteur en scène. Seyrig s'affirme elle-même explicitement comme créatrice au même titre que le réalisateur dans un entretien paru en 1969 : « Quand un acteur joue, il est une sorte de réalisateur, au sens où il crée un film pour lui-même à côté du film dans lequel il joue²³. »

Cette déclaration n'est pas qu'un vœu pieu. Les deux collaborations de Seyrig avec Alain Resnais (*L'Année dernière à Marienbad* en 1961 et *Muriel ou le temps d'un retour* en 1963) offrent à la jeune vedette un cadre qui lui permet de mettre directement en pratique l'enseignement de Strasberg. En effet, la méthode de travail de Resnais est conçue pour responsabiliser l'acteur, stimuler sa créativité et lui donner un sentiment de confiance et de liberté sur le plateau²⁴. Pour Resnais, le casting est une étape cruciale : « Je crois que pour Resnais, c'est le choix du comédien qui est le plus important²⁵ » souligne Seyrig. Le réalisateur hésite d'ailleurs plusieurs mois avant d'arrêter définitivement son choix sur l'actrice, à qui il pensait initialement pour son projet d'adaptation des *Aventures d'Harry Dickson* de Jean Ray, pour le rôle de l'héroïne de *L'Année dernière à Marienbad*. Mais une fois la décision prise, Resnais fait preuve d'une confiance totale envers l'interprète : « Le comédien est infaillible à ses yeux, il l'accepte dans sa totalité²⁶ » explique l'actrice. Cette confiance se matérialise dans un premier temps par une mobilisation active du comédien pendant la préparation du film. Initialement, le cinéaste se contente d'organiser des séances de travail où il se contente d'observer et de photographier son actrice en mouvement, à la recherche de gestes et d'attitudes susceptibles de nourrir la construction du personnage. Il ne lui donne aucune direction spécifique :

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Non seulement Alain Resnais était-il vraisemblablement réceptif aux initiatives de ses comédiens du fait qu'il avait lui-même nourri le désir d'exercer le métier d'acteur, mais il était également familier avec les méthodes de jeu inspirées par Stanislavski.

²⁵ Gérard Langlois, « Delphine Seyrig, une actrice magique », *Les Lettres françaises*, 16 juillet 1969, p. 17-18.

²⁶ Bernard Pingaud et Pierre Samson, *L'Arc*, n° 31, 1967, p. 68.

Alain ne me demandait rien de précis. Il m'observait simplement. [...] Je m'asseyais, je m'allongeais, je me levais, je marchais. Je lui disais : « Je peux faire telle ou telle chose mais ça, j'en suis incapable. » Il ne protestait jamais. Mais en me laissant totalement libre, il m'a obligée finalement à aller plus loin que je ne pensais pouvoir aller²⁷.

A posteriori, il lui montre les photographies et ils se concertent ensemble sur les directions à suivre. Il implique également la comédienne dans le choix des costumes, des coiffures, du maquillage et des accessoires à travers lesquels ils achèvent d'affiner une première ébauche du personnage²⁸.

Au-delà de ce travail « par l'extérieur », Resnais accorde également une grande importance à la construction du personnage « de l'intérieur » ce qui peut étonner étant donnée la nature volontiers abstraite, énigmatique et dénuée de psychologie de *L'Année dernière à Marienbad* et de *Muriel ou le Temps d'un retour*. Dans le cas de ce dernier film, la biographie des personnages en amont du récit du film est d'ailleurs envisagée dès l'étape du scénario : Jean Cayrol rédige ainsi une dizaine de pages revenant sur le passé et le caractère de chacun des protagonistes, complétant les informations fragmentaires distillées dans le scénario²⁹. Et même lorsque le scénariste n'effectue pas un tel travail³⁰, Resnais pousse l'acteur à proposer par lui-même sa propre interprétation du personnage, sans chercher à l'influencer :

Alain Resnais me prenait à part et me disait : « Alors, comment la voyez-vous cette femme. Trompe-t-elle son mari ? Connaît-elle l'homme qui la poursuit ? » Mon imagination se mettait en branle. J'échafaudais des hypothèses : « Au fond, c'est une femme un peu frivole, très sentimentale et qui, toujours insatisfaite de ce qu'elle a, cherche... » Très bien, disait Resnais, continuons.... Et ça continuait des jours entiers³¹.

Ce travail de construction du personnage peut également passer par des échanges de nature plus personnelle entre le metteur en scène et sa comédienne, par exemple en construisant le personnage à partir d'analogies avec des personnes de leur entourage : « Pendant qu'on préparait *Muriel* », se souvient ainsi Seyrig, « Resnais avait dans la tête une femme qu'il connaissait et

²⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jean Cayrol, *Muriel*, Paris, Éditions du Seuil, p. 15-32.

³⁰ Alain Robbe-Grillet, pour *L'Année dernière à Marienbad*, s'y est refusé.

³¹ Bernard Da Costa, « Delphine Seyrig, la meilleure actrice de l'année », *Réalités*, n° 239, janvier 1966, p. 74-75.

qui correspondait au personnage de Cayrol et moi une autre. Le personnage final est un peu une synthèse des deux³². »

Dernier point marquant de cette période de préparation : Resnais organise des lectures et des répétitions avec l'ensemble des comédiens qui leur permettent de tester des propositions de jeu tandis que le réalisateur observe et photographie leurs gestes et leurs déplacements afin d'anticiper le placement de la caméra et le découpage³³. De façon générale, pendant toute la préparation et le tournage, Resnais fait preuve d'une extraordinaire disponibilité : « Il prend toujours en compte les souhaits de l'acteur, surtout quand la scène à jouer est très importante pour lui. Avec lui, on peut parler sans fin du personnage que l'on doit créer. Il est incroyablement disponible³⁴ », rapporte Seyrig.

Cette disponibilité et cette intimité du metteur en scène avec ses comédiens se prolonge sur le tournage et le travail minutieux – voire maniaque – de préparation n'empêche pas les expérimentations sur le plateau. Avant les prises, Resnais ménage des répétitions de dernière minute en équipe réduite, une fois le décor installé, qui sont susceptibles de remettre légèrement en cause le travail effectué en amont :

Avec Resnais, on ne répète jamais dans le brouhaha d'un tournage en train de s'organiser. [...] pour *Marienbad*, on avait travaillé, cherché, mais presque tous les jours, [...] à la dernière minute, au moment où je me maquillais, les décors déjà en place, sur un plateau calme, nous répétions une dernière fois, à trois, ou quatre, et quelquefois on changeait, on trouvait quelque chose d'intéressant³⁵.

Entre les prises, le réalisateur ne reste jamais derrière la caméra, il se rapproche des comédiens pour leur donner ses sentiments et ses instructions, les leur chuchotant parfois directement dans le creux de l'oreille³⁶. Au-delà de la réussite technique du plan, le jeu des comédiens est du reste le principal souci du réalisateur pendant les prises de vue. « Quand il dit, après une prise : “Pour moi ça va” », explique Seyrig, « c'est aux comédiens qu'il pense. “Ça va” veut dire : “Je suis content du jeu. Si la prise est bonne techniquement, on la garde³⁷. » Même lorsque le réalisateur est satisfait, il n'empêche jamais le comédien de recommencer s'il veut faire d'autres propositions ou si, pour sa

³² Mireille Amiel, « Delphine Seyrig : “Avec Resnais, on a le sentiment d'une grande responsabilité” », *Cinéma*, 1980, p. 27-29.

³³ Bernard Pingaud et Pierre Samson, *op. cit.*, p. 69.

³⁴ Rui Nogueira, *op. cit.*

³⁵ Mireille Amiel, *op. cit.*

³⁶ Mireille Brangé, « Delphine Seyrig, co-auteur de *L'Année dernière à Marienbad*, intervention dans le cadre du séminaire « Genèses cinématographiques » organisé par Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, Paris, ENS, 14 janvier 2009.

³⁷ Bernard Pingaud et Pierre Samson, *op. cit.*, p. 68.

part, il ne se sent pas satisfait du travail effectué. Par ailleurs, il anticipe lui-même différentes directions d'interprétation pour chaque séquence pendant les séances de répétitions et s'efforce de les explorer toutes pendant les prises de vue pour bénéficier d'une palette de propositions plus large au montage³⁸. Dans tous les cas, aucune décision n'est prise sans concertation préalable avec le comédien : « Resnais ne vous oblige jamais à faire quelque chose que vous ne vous sentez pas capable de faire³⁹ », souligne Seyrig.

Le cadre fourni par Alain Resnais constitue donc un écrin exceptionnel pour le travail d'un acteur de formation « strasbergienne » tel que Delphine Seyrig : pendant la préparation et sur le tournage, l'actrice accède à la position de véritable collaboratrice de création du metteur en scène⁴⁰. Même si l'on sait aujourd'hui que l'union de la comédienne et du cinéaste à la ville ne différait pas tant des liens amoureux qui unissaient plusieurs cinéastes et actrices de la Nouvelle Vague⁴¹, leur relation professionnelle a excédé le mythe du Pygmalion démiurge conférant à lui seul l'existence cinématographique à la femme aimée⁴². Malheureusement, comme le souligne Delphine Seyrig⁴³, ce type de pratique est assez exceptionnel dans le champ du cinéma français. Dans les années qui suivent, elle ne connaît pas d'expérience similaire au cinéma, essentiellement parce que, jusqu'en 1969, elle multiplie les seconds rôles et les caméos et ne passe que quelques jours sur les tournages. Sa collaboration artistique pendant la préparation dépasse rarement le cadre de la rapide mise au point préalable avec le réalisateur.

Cependant, elle affirme au théâtre et à la télévision une influence de plus en plus forte sur les choix de mise en scène. À partir de 1963, date à laquelle elle joue Natalia Petrovna dans *Un mois à la campagne* de Tourgueniev, mise en scène par André Barsacq, pièce qui remporte un grand succès et s'accompagne d'une longue tournée en France et à l'étranger, Seyrig devient l'une des comédiennes de théâtre les plus reconnues de sa génération. Sa popularité lui permet d'accéder à un contrôle artistique plus grand sur les spectacles auxquels elle associe son nom. Entourée d'une troupe de comédiens reconnus tels que Jean Rochefort, Claude Piéplu ou Michel Bouquet, elle est à l'origine, à partir de

³⁸ Bernard Pingaud et Pierre Samson, *op. cit.*, p. 68.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ D'autres comédiens habitués du cinéma de Resnais, comme Pierre Arditi et Sabine Azéma, ont également témoigné du grand sentiment de liberté dont ils bénéficiaient sur ses plateaux (François Thomas, *L'Atelier d'Alain Resnais*, p. 73-106).

⁴¹ Mireille Brangé, *Delphine Seyrig : une vie, op. cit.*, p. 160-165.

⁴² Pour reprendre Geneviève Sellier, *op. cit.*, p. 133.

⁴³ Mireille Amiel, *op. cit.*, p. 29 : « À ce degré, surtout dans le cinéma français, Resnais constitue une exception. »

1964 d'une série d'adaptations de pièces plus contemporaines qui triomphent au Théâtre Antoine et au Théâtre Hébertot. Comme l'explique son metteur en scène Claude Régy, alors au début de sa carrière :

En fait Delphine était le véritable chef de cette troupe. [...] J'étais le metteur en scène, j'intervenais beaucoup dans le choix des textes, mais en fait les gens qui venaient travailler avec nous au Théâtre Antoine [...] étaient tous dans une espèce de fascination pour Delphine. Elle était au centre de cette entreprise et elle était au centre du plateau. C'est dans toutes ces années que j'ai l'impression d'avoir vraiment appris mon métier⁴⁴.

De fait, Seyrig déborde les prérogatives accordées traditionnellement à une comédienne : elle négocie les droits des pièces dont elle est l'interprète⁴⁵, demande directement des retouches à leurs auteurs⁴⁶, et apporte elle-même des corrections aux traductions françaises des œuvres⁴⁷. Au-delà de ce cycle de pièces, sa carrière ultérieure au théâtre est marquée par de récurrentes interventions sur les décisions de création. Françoise Fabian, sa partenaire dans *C'était hier* de Pinter en 1971, rapporte par exemple dans ses mémoires que c'est Seyrig qui impose le jeune metteur en scène argentin Jorge Lavelli au Théâtre Montparnasse⁴⁸. Et, lorsque ce dernier avoue son impuissance face à une œuvre qu'il ne comprend pas, ce sont les trois comédiens principaux qui prennent le relai de la préparation, déterminant eux-mêmes le choix des décors, des costumes et des accessoires⁴⁹.

La renommée de Delphine Seyrig au théâtre lui permet d'imposer également ses volontés à la télévision, où son nom au générique de dramatiques inspirées par les classiques du théâtre et de la littérature est synonyme de prestige. Quand Marcel Cravenne propose à l'actrice le rôle de M^{me} de Mortsauif dans son adaptation du *Lys dans la vallée* de Balzac, il la met à contribution pour l'adaptation, l'invitant à travailler sur le texte en parallèle du travail effectué par le scénariste : « Delphine Seyrig, en quelque sorte, a déterminé elle-même son rôle par une analyse extrêmement approfondie du texte, soulignant les

⁴⁴ Jacqueline Veuve, *Delphine Seyrig, portrait d'une comète*, 2000.

⁴⁵ Olivier Merlin, « Le Gentleman qui vient de Londres assassine le théâtre de Papa », *Paris-Match*, 1965 : Delphine Seyrig et Jean Rochefort ont ainsi négocié les droits de *La Collection* et *L'Amant* d'Harold Pinter.

⁴⁶ Mireille Brangé, *Delphine Seyrig : une vie, op. cit.*, p. 247 : Seyrig aurait demandé à Jean-Claude Carrière de corriger le texte de sa pièce *L'Aide-mémoire* pour adapter le rythme des dialogues aux particularités de sa diction.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 219 : Seyrig aurait réécrit intégralement la traduction initiale des pièces de Pinter par Éric Kahane pour la scène.

⁴⁸ Françoise Fabian, *Le Temps et rien d'autre : mémoires*, avec la collaboration de Philippe Rège, Paris, Fayard, « Documents », p. 231.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 228-231.

passages, les phrases qui lui paraissaient s'accorder le mieux avec sa personnalité et sa conception du personnage⁵⁰ », explique-t-il.

*

De ces différents exemples, on perçoit que sa formation et les premières collaborations fortes de sa carrière ont habitué Delphine Seyrig à occuper une position de plus en plus active dans la création des œuvres dont elle est l'interprète. Mais à ces expériences s'ajoutent, à partir de 1968, un engagement politique qui l'amène à remettre en cause la hiérarchie rigide du plateau où, dit-elle, la place dévolue au réalisateur limite les possibilités créatives de l'acteur :

La France a (je crois que c'est depuis Louis XIV) un sens suraigu de la hiérarchie. Dans le cinéma, en France, sur un plateau ou dans la critique, tout se ramène au réalisateur, en fait à celui qui "dirige". Corollairement, les initiatives sont mal perçues ; à un acteur qui propose quelque chose, la réponse la plus ordinaire c'est "on va voir" ou "oui, tout à l'heure"... On ne vous accorde pas réellement d'importance⁵¹.

Dans la foulée des revendications des combats politiques de mai 68, on assiste en effet à l'éclosion d'un cinéma militant qui remet en cause l'organisation traditionnelle du tournage : comme le formule Sébastien Layerle, « la politique des auteurs, lancée dix ans plus tôt, laisse place à une politique du collectif⁵². » Seyrig, formée à la vidéo en 1974 par Carole Roussopoulos⁵³, s'inscrit dans cette histoire par les réalisations qu'elle tourne seule ou au sein de collectifs. L'influence de cette conception nouvelle de la création est d'ailleurs palpable dans son entretien avec Pierre Maraval :

Je pense qu'un jour il y aura un cinéma où il n'y aura pas de rôles aussi précisément assignés tels que réalisateur, cameraman, acteur, etc. Je crois que cette spécialisation n'est pas une bonne chose : ça a fait de grandes choses, mais je pense que ça changera⁵⁴.

À partir de 1971-72, où elle signe le célèbre Manifeste des 343 et témoigne au procès de Bobigny, l'intérêt de Delphine Seyrig pour la cause féministe,

⁵⁰ Michel Mourlet, « Haute Fidélité », *Nouvelles Littéraires*, 30 avril 1970.

⁵¹ Mireille Amiel, *op. cit.*

⁵² Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en mai 68 : « Par ailleurs, le cinéma est une arme »*, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 15-16.

⁵³ Hélène Fleckinger, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France, 1968-1981)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Nicole Brenez, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2011, p. 344.

⁵⁴ Pierre Maraval, *op. cit.*

l'amène de plus à mêler aux critiques de la hiérarchie professionnelle au sein des équipes initiées en 68 une remise en cause de la domination masculine traditionnelle sur les plateaux de tournage :

J'ai gardé depuis l'enfance une peur et une attitude de soumission vis-à-vis des hommes et de l'autorité et c'est quelque chose que je déteste. Je me sens automatiquement impressionnée par la connaissance qu'ont les hommes de la technique cinématographique [...]. Cela place les choses sur le plan de la séduction pour moi, de l'effort de séduire. Secrètement, je me rebelle contre ça et le résultat est toujours... grinçant⁵⁵.

À compter de cette période, ses rares collaborations avec des réalisateurs masculins comme Joseph Losey, Harry Kümel ou Michel Soutter se révèlent souvent conflictuelles. L'exemple le plus extrême est sa collaboration avec Losey sur *Maison de poupée* (1973)⁵⁶. À l'origine, le réalisateur américain est pourtant heureux de retrouver la comédienne qu'il avait déjà dirigée le temps d'un caméo dans *Accident* (1967). En témoigne la chaleur de leur correspondance jusqu'à 1972⁵⁷, date à laquelle il lui propose le rôle de Kristine dans l'adaptation de *Maison de poupée* d'Ibsen qu'il s'apprête à tourner avec la star hollywoodienne Jane Fonda. Les deux actrices, militantes féministes notoires, acceptent le projet avec enthousiasme sans avoir lu le scénario⁵⁸ : la charge politique de la pièce leur paraît d'actualité et en conformité avec leurs combats politiques et Losey leur promet plusieurs semaines de répétition avant le tournage⁵⁹ pendant lesquelles elles pourront donner leur avis sur l'adaptation de la pièce par le scénariste anglais David Mercer, présent sur le plateau dans le cas où des réécritures seraient nécessaires⁶⁰.

Les deux actrices prennent cette promesse au mot. Dès leur arrivée au village norvégien de Røros, où le film doit être tourné, elles exigent des

⁵⁵ Helen Chappell, "French Follies", *The Guardian*, 4 mars 1987, p. 10

⁵⁶ J'ai déjà évoqué plus en détail cet exemple dans un article précédent : « Le tournage comme lieu du politique : irruption de la lutte féministe sur le plateau de *A Doll's House* (Joseph Losey, 1973) », dans Collectif DAEM, *Arts et Médias : Lieux du politique ?*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 125-134.

⁵⁷ Dossiers de productions de *Accident* (1967) et *Maison de poupée* (1973), Fonds Joseph Losey, British Film Institute (BFI).

⁵⁸ Divers documents datés de septembre 1972 confirment le casting définitif avant l'écriture du premier scénario, que Jane Fonda, par exemple, ne recevra qu'en octobre (voir le dossier de production du film : Fonds Joseph Losey, BFI).

⁵⁹ Joseph Losey, *Lettre à Jane Fonda*, 11 sept. 1972, *Ibid.*, notre traduction : « Une semaine à dix jours de répétitions... Le reste pour le tournage. »

⁶⁰ Joseph Losey, *Lettre à Jane Fonda*, 4 oct. 1972, *Ibid.* : « Voici le scénario. Je l'aime bien et je crois que vous l'aimerez aussi, même s'il y aura sans doute des changements et du travail supplémentaire après les lectures que nous ferons en Norvège avec l'ensemble de la distribution. David Mercer, le scénariste, sera à portée de main dans ce but, si nécessaire. »

modifications majeures sur le scénario, qui s'éloigne trop, selon elles, de la pièce originale⁶¹. Leurs commentaires sont accueillis avec condescendance⁶² par le scénariste et le réalisateur qui n'attendaient pas une telle remise en cause, tant d'un point de vue personnel (puisque les deux femmes taxent l'adaptation, qui prend certaines libertés avec la pièce d'Ibsen, de misogynie⁶³) que d'un point de vue professionnel (en pointant les béances et les incohérences de l'adaptation en comparaison à l'œuvre originale, elles égratignent le statut d'auteur des deux hommes⁶⁴). En outre, la réécriture proposée en amont du tournage n'est plus possible, la période de répétitions promise ayant été réduite à seulement trois jours pour des raisons de budget⁶⁵. En réalité, la possibilité que les actrices aient un mot à dire sur le scénario n'avait probablement jamais été réellement envisagée. Comme le résume Seyrig : « Ils sont tombés sur un os, comme on dit, c'est-à-dire sur deux femmes qui avaient envie de jouer Ibsen mais pas n'importe comment. [...] À vouloir tourner avec des comédiennes qui ont vraiment un point de vue sur la question, on s'expose à être critiqué et contredit⁶⁶. »

Les deux comédiennes refusent de renoncer : elles se réfugient dans des maisons du village avec leurs assistantes et, à défaut de voir leurs demandes prises en compte, prennent elles-mêmes la place des auteurs, transmettant jour après jour des propositions de modifications sur le texte⁶⁷. Le début du tournage est retardé d'une journée par rapport au planning initialement prévu⁶⁸ et Losey se voit contraint de céder. Il réunit toute la distribution ainsi que les

⁶¹ David Mercer, *A Doll's House – First Draft Screenplay*, Fonds Delphine Seyrig, BnF, 30 sept. 1972 : au verso de son scénario, Delphine Seyrig recopie des pans entiers du texte original de la pièce.

⁶² Patricia Losey, *Mes années avec Joseph Losey*, traduit de l'anglais par Jeanne Grouet, Paris, L'Âge d'homme, 2015, p. 250 : « Joe et David en vinrent péniblement à bout en discutant avec elles », écrit l'épouse de Joseph Losey, présente sur le tournage.

⁶³ Doucha Belgrav, « Regard sur... Delphine Seyrig », *Visuelles*, janvier 1981, p. 18 : « Nous nous sommes trouvées devant une adaptation méprisante, misogyne. Avec des répliques que l'adaptateur, David Mercer, avait écrites, et que jamais Ibsen n'aurait pu écrire. »

⁶⁴ Les notes de Jane Fonda (Fonds Joseph Losey, BFI) par exemple, sont très critiques vis-à-vis du prologue ajouté à la pièce.

⁶⁵ Edith de Rham, *Joseph Losey*, Londres, André Deutsch, 1991, p. 232 : « une période de répétitions promise – en costume et sur le décor – fut annulée, selon Losey, du fait du manque de temps et d'argent. »

⁶⁶ Ariane Émond, *op. cit.*

⁶⁷ Edith de Rham, *Joseph Losey, op. cit.*, p. 233.

⁶⁸ Le planning proposé par Losey dans un mémo daté du 9 novembre 1972 annonce le début du tournage pour le mercredi 15 novembre mais les *call sheets* attestent que le tournage n'a commencé que le jeudi 16.

chefs de poste afin de s'accorder sur une version définitive du scénario⁶⁹. La plupart des changements demandés par Seyrig et Fonda y sont pris en compte, mais elles continueront à proposer régulièrement des corrections sur le scénario durant le tournage et à proposer des nuances d'interprétation qui excèdent les attentes de Losey (il doit notamment demander à Fonda de postsynchroniser son monologue final⁷⁰).

Le conflit dépasse rapidement les dissensions artistiques entre auteurs et interprètes féminines, puisque l'hostilité envers Seyrig et Fonda se propage à l'ensemble de l'équipe, très majoritairement masculine (et alcoolisée⁷¹). Les comédiens perçoivent dans les revendications des actrices, plus qu'un point de vue artistique ou politique, une rivalité professionnelle, une volonté d'obtenir plus de répliques et de mettre en valeur leurs personnages. Quant aux techniciens, ils reprochent aux deux femmes leur refus de partager leurs repas ou leurs soirées avec les membres de l'équipe technique⁷². En guise de représailles, ils accrochent chaque jour sur la caméra des slogans provocateurs et misogynes comme « Cléopâtre avait besoin du M.L.F. comme d'un trou dans la tête⁷³. » L'hostilité du réalisateur et des techniciens sur le plateau se dirige essentiellement contre Delphine Seyrig, que Losey accuse d'avoir manipulé Fonda en amont du tournage⁷⁴, mais qui n'a, surtout, pas le même poids économique dans le projet que sa consœur : « Toujours très courageux, il a préféré s'en prendre à moi plutôt qu'à Jane sur qui reposait tout le film et qui, d'un coup de fil à son avocat, pouvait repartir du jour au lendemain si elle le voulait⁷⁵. » Mais elle est également isolée car son attitude est également jugée plus agressive et véhémement que celle de Fonda, moins conforme à la relation d'intimité attendue entre un réalisateur et son actrice⁷⁶.

Ce n'est pourtant pas la première fois que Joseph Losey a des relations de travail difficiles avec ses comédiennes : ses collaborations avec Monica Vitti ou

⁶⁹ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 372 et David Lewin, "The Trouble with Jane Fonda", *Daily Mail*, 10 mars 1973.

⁷⁰ Alexander Walker, "Fonda's Painful Failure", *Shropshire Star*, 18 mai 1973 et Michel Ciment, *op. cit.*, p. 374.

⁷¹ Molly Haskell, "Introduction to Jane and the Enemy", *The Village Voice*, 7 novembre 1974 : « La plupart des hommes étaient tout le temps saouls. » confie Jane Fonda un an après la sortie du film.

⁷² Michel Ciment, *op. cit.*, p. 373.

⁷³ Anthony Haden-Guest, *Ibid.*, rapporté également par Jane Fonda dans Molly Haskell, *Ibid.* et par Joseph Losey dans Michel Ciment, *op. cit.*, p. 373.

⁷⁴ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 372.

⁷⁵ Delphine Seyrig, *Maison de poupée – vérités et mensonges*, Fonds Delphine Seyrig, BnF, non daté.

⁷⁶ Voir à ce sujet, dans un contexte culturel différent, Camille Gaudy, « "Être une femme" sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, vol. 38, 2008, p. 107-117.

Virna Lisi ont également été houleuses⁷⁷ et il a travaillé à plusieurs reprises avec des actrices à la réputation orageuse comme Elizabeth Taylor. Mais, si les caprices et colères des stars féminines sont attendus et plus ou moins tolérés sur le plateau, leurs prises d'initiative artistiques posent problème y compris, ironiquement, dans le cadre d'un projet dont les interprètes ont été choisies en partie pour leurs convictions féministes. L'exemple de *Maison de poupée* illustre comment la hiérarchie professionnelle traditionnelle qui subordonne l'interprète au metteur en scène se double souvent d'une domination genrée qui place les actrices en position de minorité sur le plateau et limite leur implication dans les décisions créatives. Pire, la légitimité de l'auteur comme seule instance créatrice du film sert à masquer ou minorer les implications politiques de ces hiérarchies. Les articles parus pendant le tournage et au moment de la sortie du film prennent majoritairement parti pour Losey, qui discrédite les revendications des deux actrices – et notamment leur interprétation féministe de la pièce⁷⁸ – et souligne leur manque de professionnalisme sur le plateau. Ces critiques d'ordre professionnel et personnel, formulées par un auteur consacré et notoirement engagé à gauche tel que Losey, parce qu'elles sont utilisées par la presse pour faire, par extension, le procès du féminisme des deux stars⁷⁹.

À compter de la deuxième moitié des années 1970, sans doute échaudée par de telles expériences, Delphine Seyrig commence à privilégier les collaborations avec des réalisatrices, à la fois parce qu'elle a le sentiment qu'elles lui proposent des personnages de femmes plus réalistes et complexes mais aussi, comme nous l'avons vu en introduction, parce que qu'elles lui permettent d'occuper une position plus importante dans le processus créatif. Elle noue avec certaines d'entre elles des collaborations durables : Chantal Akerman, Marguerite Duras, Liliane de Kermadec ou Ulrike Ottinger la solliciteront à plusieurs reprises au fil des années 1970 et 1980. Cela ne signifie pas pour autant que leur entente soit automatique ou que sa méthode de travail et ses vellétés d'intervention dans le processus créatif de leurs films soient accueillies sans difficulté. Le documentaire que Sami Frey, son compagnon, tourne en vidéo sur le tournage de *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, témoigne ainsi de la façon dont l'actrice tente d'imposer sa méthode de travail dans un cadre de tournage plus rigide que chez Resnais, et dans lequel une

⁷⁷ Edith de Rham, *op. cit.*, p. 133, 167-168.

⁷⁸ Mary Blume, "Ibsen's *Doll's House* as seen by Joseph Losey", *International Herald Tribune*, 3-4 février 1973 : « Bien sûr que ce n'est pas une pièce féministe. », affirme le réalisateur.

⁷⁹ David Lewin, "The Trouble with Jane Fonda", *Daily Mail*, 10 mars 1973.

liberté moins grande est accordée aux initiatives de l'interprète. Mais il montre aussi comment les divergences n'empêchent pas le dialogue entre les deux femmes.

Le rôle-titre de Jeanne Dielman est conçu sur mesure par Chantal Akerman pour Delphine Seyrig, qu'elle rencontre au festival de théâtre de Nancy⁸⁰ : baptisé à l'origine *Ils voguent vers l'Amérique*, le film devait marquer après plusieurs œuvres radicales influencées par le cinéma underground américain, la première incursion de Chantal Akerman dans un cinéma narratif classique et un cadre de production plus institutionnel⁸¹. Le scénario, avec son intrigue linéaire, son propos ouvertement féministe et sa galerie de personnages pittoresques obtient l'Avance sur recettes et c'est sur la base de ce texte que Delphine Seyrig s'engage dans le projet, mettant la moitié de son salaire en participation⁸². Mais à l'approche du tournage, Akerman n'aime plus son scénario, qu'elle juge trop illustratif ; une nuit, l'idée de *Jeanne Dielman* germe dans son esprit et un nouveau scénario voit bientôt le jour. Aux dialogues et aux informations narratives, il privilégie une description extrêmement précise des gestes et des actions accomplis par le personnage⁸³. Et laisse donc une marge de manœuvre extrêmement réduite à Delphine Seyrig sur le plateau.

Les premières séquences du documentaire montrent que la collaboration entre la jeune réalisatrice et la comédienne débute plutôt sous de mauvais augures. Akerman semble penser essentiellement sa direction d'acteurs en termes de rendu : pour arriver au résultat qu'elle recherche, elle mime le geste attendu à sa comédienne (par exemple, la façon dont elle imagine Jeanne se brosser les cheveux) ou bien lui récite elle-même à voix haute le texte d'une lettre lue par le personnage de la manière dont elle souhaiterait le voir interprété. Seyrig est affable mais manifeste son agacement : elle souligne avec dérision la proximité des gestes mimés par Akerman avec ceux qu'elle vient d'effectuer ; et elle la pousse à justifier les critiques qu'elle lui adresse sur son interprétation en traduisant la situation en termes d'intentions ou de sentiments du personnage et non en se contentant de la simple description ou imitation des gestes. Akerman, en retour, marque sa réticence à ce qu'elle appelle « psychologiser ». Les propositions de jeu de l'actrice sont relativement mal accueillies par la réalisatrice : lorsque Seyrig suggère par exemple en répétitions

⁸⁰ Babette Mangolte, « La Chambre 1 et 2 – Hanging Out Yonkers – Hotel Monterey – Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles », dans Chantal Akerman et Claudine Paquot (dir.), *Chantal Akerman : autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma / Centre Pompidou, 2004, p. 176.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Claude-Marie Trémois, « Chantal Akerman : “à partir de quelques images de mon enfance” », *Télérama*, 16 janvier 1976, p. 67.

⁸³ *Ibid.*

de marquer d'un sourire la lecture d'un passage précis de la lettre adressée à Jeanne par sa sœur, Akerman écarte d'emblée sa proposition : elle ne sera pas tentée. L'actrice ne tarde pas à communiquer sa frustration face au peu d'initiative que lui laisse la réalisatrice :

Moi je cherche des trucs. Là je cherche rien du tout et j'exécute exactement et ça me semble un petit peu... Je m'emmerde pas mais je me dis que peut-être il est nécessaire que moi j'intervienne à un niveau, je sais pas très bien lequel [...]. Tu vois, si tout n'était pas si décrit, bon en fait je fais le travail que le metteur en scène devrait faire. Et là comme tu l'as entièrement fait d'une certaine manière, moi, j'hésite à faire quoi que ce soit. [...] Je reste très... Finalement... Pion sur un échiquier.

Au fil des séquences du documentaire, Seyrig semble déployer différentes stratégies afin d'imposer davantage son point de vue dans les décisions de mise en scène. L'actrice intervient ponctuellement pour demander des corrections de détail sur des situations du scénario qu'elle juge caricaturales : « Pas de rimmel, c'est le truc bateau, classique de la pute. » Et elle fait valoir l'argument de son expérience pour aider Akerman à prendre certaines décisions de mise en scène. On le remarque notamment dans une séquence de cuisine où Chantal Akerman manque d'espace pour poser sa caméra : la réalisatrice suggère de tricher, de faire reproduire le décor dans une pièce plus vaste. Seyrig la met alors en garde sur le fait que ce décor sera trop difficile à truquer et qu'elle risque des problèmes de raccord au montage. De même, lorsqu'Akerman lui indique qu'elle voudrait couper la caméra au moment où Jeanne déboutonne son chemisier pour raccorder ensuite sur ses étreintes dans le lit avec son client, l'actrice insiste pour mener le déboutonnage jusqu'à son terme, afin que la réalisatrice ait de la matière, quitte à couper au montage si nécessaire.

Progressivement, le rapport de force entre actrice et réalisatrice semble à la fois s'équilibrer et s'apaiser. Au cours d'une répétition où les deux femmes préparent la fameuse séquence des escalopes panées, Seyrig choisit d'opposer, plutôt que des motivations psychologiques, une forme de rationalité pratique à laquelle Akerman est plus susceptible d'être sensible. Lorsqu'Akerman insiste pour qu'elle saisisse les escalopes à pleine main, Seyrig lui objecte que tous les endroits où ses doigts saisissent l'escalope ne seront pas recouverts de farine, que son personnage de ménagère ne procéderait jamais ainsi. De la même façon, par souci d'économie, elle ne gaspillerait pas autant de farine et chercherait à conserver ce qu'il reste d'œuf pour un autre repas. Enfin, elle ne cuisinerait probablement pas à même la table sur un meuble d'apparence aussi douteuse. Dans les dernières séquences du film, il semble que la comédienne et la réalisatrice ont trouvé un langage commun. Toutes deux ont le souci de dépasser les lieux communs dans la représentation du sexe et de la prostitution.

Si Akerman est toujours un peu méfiante des initiatives de Seyrig, elle accepte néanmoins de laisser l'actrice essayer une proposition de geste issue de son expérience personnelle. Et elles s'accordent toutes les deux sur une question d'accessoire (il manque un deuxième oreiller dans le lit) parce qu'elle n'est pas cohérente avec la psychologie du personnage (une veuve aurait encore l'oreiller de son mari), s'appuyant sur l'exemple de la propre tante d'Akerman. Dans une séquence ultérieure, on découvre Seyrig en train de prendre la défense de la réalisatrice auprès de certaines techniciennes de l'équipe, qui lui reprochent son autoritarisme : Seyrig fait de nouveau appel à un argument d'expérience, insistant sur le fait qu'en quinze ans de carrière, elle n'a jamais connu une telle liberté d'expression et un tel décloisonnement hiérarchique sur des plateaux de cinéma traditionnels, plus masculins. Après avoir généré des tensions sur le plateau, elle semble à présent s'efforcer de les résoudre.

Chaque détail du film semble pour Seyrig devoir faire l'objet d'une longue discussion avec la réalisatrice⁸⁴, une exigence qui lui est sans doute accordée sur le tournage de *Jeanne Dielman* par le fait que la star domine le plateau tant du point de vue économique (le film se fait grâce à elle) que du point de vue de l'expérience (la réalisatrice est encore jeune – c'est son deuxième long-métrage de fiction). Mais malgré les résistances que peut opposer l'actrice aux méthodes d'Akerman, son adhésion totale à un projet à la fois exigeant d'un point de vue esthétique et conforme à ses engagements politiques, la pousse à accepter des compromis et à rester avant tout au service de la vision de la metteuse en scène. Comme le formule la comédienne quelques années plus tard, le fait d'être dirigée par une femme facilite la collaboration artistique, quels que soient les désaccords :

Avec les femmes, j'ai une complicité, c'est même au-delà de la sympathie ou de l'antipathie. Je peux très bien n'avoir aucune sympathie pour mon metteur en scène femme, il y aura quand même cette complicité que je n'avais pas connue avant. C'est un état, un postulat. C'est une évidence qui n'a rien à voir avec le fait de s'entendre ou pas⁸⁵.

Si le travail avec Chantal Akerman n'est pas exempt de tensions, la hiérarchie professionnelle – déjà nivelée par l'inexpérience relative de la jeune cinéaste en comparaison à la longue carrière de son interprète – n'est pas redoublée par une domination de genre, ce qui facilite *in fine* une collaboration artistique plus équilibrée entre actrice et réalisatrice.

⁸⁴ Chantal Akerman la qualifie avec tendresse « d'argumenteuse » dans son autobiographie (*op. cit.*, p. 88).

⁸⁵ Michèle Combettes et Jean-Pierre Joecker, « Rencontre avec Delphine Seyrig », *Masques*, n° 17, printemps 1983, p. 11-20.

*

À travers notre analyse, se dégagent deux types de facteurs ayant une influence sur l'intervention active des comédiens dans la conception des films :

- *Des facteurs économiques et industriels* : on peut arguer que la légitimité de l'intervention de l'acteur dans la création est en grande partie fonction du poids économique qu'elle occupe dans le projet, et de la nature du projet lui-même. Dans le cadre d'un cinéma d'auteur qui valorise avant tout le point de vue et la contribution du metteur en scène, cette intervention est probablement moins aisée que dans le cinéma populaire où les stars ont souvent un contrôle artistique plus grand sur les films dont elles sont les vedettes. De plus, selon sa notoriété et son poids économique, l'acteur peut imposer plus facilement ses exigences au metteur en scène. Il se peut, de ce fait, qu'il n'ait pas le même accès au contrôle artistique selon les médiums ou selon les types de production : c'est le cas pour Seyrig dont le succès et la notoriété au théâtre est sans commune mesure avec sa faible importance au box-office au cinéma ; et dont l'importance, dans une coproduction internationale avec des stars anglo-saxonnes est moindre en comparaison à celle qu'elle a sur un film d'auteur à petit budget d'une jeune réalisatrice belge.
- *Des facteurs humains et organisationnels*. Les velléités d'intervention de l'acteur peuvent être influencées par sa méthode de travail (dans le cas de Seyrig, l'influence de la conception du comédien comme créateur défendue par l'Actors Studio) mais aussi par ses expériences préalables : les collaborations fécondes de Delphine Seyrig avec Alain Resnais ou Claude Régy l'ont habituée à jouer un rôle actif dans la création ; une décennie plus tard, son expérience des plateaux lui donne l'autorité nécessaire pour conseiller une réalisatrice débutante comme Chantal Akerman. De plus, il est nécessaire qu'un cadre de collaboration précis soit pensé et construit soit en amont du tournage, dès la période de préparation – comme le fait Alain Resnais –, soit pendant la période de tournage, comme cela semble avoir été le cas avec Chantal Akerman, pour délimiter le cadre d'intervention de l'acteur. Les problèmes rencontrés avec Joseph Losey venaient en parties du fait que la volonté des deux stars d'intervenir sur les décisions artistiques n'avait jamais été sérieusement envisagée et qu'elle n'a été acceptée qu'à contrecœur.

Mais l'exemple singulier de Delphine Seyrig rappelle surtout que ces facteurs sont indissociables de la variable du genre : face à une industrie qui place les actrices en minorité dans un environnement très largement masculin, la place de l'actrice est plus fragile que celle de l'acteur et ses initiatives plus

limitées. L'exemple de *Maison de poupée* met en évidence la façon dont deux comédiennes peuvent se retrouver en porte-à-faux face à une équipe entièrement masculine pour avoir tenté d'affirmer un point de vue sur les rôles qu'elles sont tenues de jouer. Le parcours de Seyrig dessine également une solution possible : travailler avec des réalisatrices et au sein d'équipes majoritairement féminines ne suffit certes pas à évacuer les tensions pouvant opposer interprète et réalisatrice mais elles désamorcent au moins l'une des dimensions de la hiérarchie du plateau. Dernière stratégie possible, que nous n'avons pas évoquée ici : se mettre soi-même en scène, comme l'ont fait certaines des contemporaines de Seyrig telles Barbara Loden ou Juliet Berto, qui ont profité de cette opportunité pour s'affranchir des emplois auxquels elles étaient parfois limitées. Au-delà de ses expériences avec la vidéo, Delphine Seyrig a tenté de franchir ce pas en développant un projet de fiction autour de la figure de Calamity Jane qui l'aurait placée à la fois devant et derrière la caméra pour la première fois. Malheureusement, il n'a jamais vu le jour.



Bibliographie

- AKERMAN Chantal et PAQUOT Claudine (dir.), *Chantal Akerman : Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma / Centre Pompidou, 2004, 238 p.
- BRANGE Mireille, *Delphine Seyrig : une vie*, Paris, Nouveau Monde, 2018, 410 p.
- MOUSSA Alexandre, « Le Tournage comme lieu du politique : Irruption de la lutte féministe sur le plateau de *A Doll's House* (Joseph Losey, 1973) », dans Collectif DAEM (dir.), *Arts et Médias : Lieux du politique ?*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 125-134.
- NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 [2003], 192 p.
- PINGAUD Bernard et SAMSON Pierre, « Alain Resnais », *L'Arc*, n° 31, 1967, 94 p.
- SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005, 218 p.
- STRASBERG Lee, *Le Travail à l'Actors Studio*, traduit par Dominique Minot, Paris, Gallimard, 1969, 366 p.