



**Répliques par l'actrice, répliques d'une actrice :
Delphine Seyrig dans "Le Troisième Concerto" (1963) et
"Le Lys dans la vallée" (1970)**

Alexandre Moussa

► To cite this version:

Alexandre Moussa. Répliques par l'actrice, répliques d'une actrice : Delphine Seyrig dans "Le Troisième Concerto" (1963) et "Le Lys dans la vallée" (1970). Mise au Point, 2018, Images pour/suite : remake, franchise, filiation, 10, 10.4000/map.2461 . hal-02064859

HAL Id: hal-02064859

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-02064859>

Submitted on 12 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

RÉPLIQUES PAR L'ACTRICE, RÉPLIQUES D'UNE ACTRICE :
DELPHINE SEYRIG DANS
LE TROISIÈME CONCERTO (1963) ET *LE LYS DANS LA VALLÉE* (1970)

Alexandre Moussa

Résumé français

Cet article entend démontrer comment la présence d'une même interprète, Delphine Seyrig, permet d'envisager deux fictions réalisées par Marcel Cravenne pour la télévision française, *Le Troisième Concerto* (1963) et *Le Lys dans la vallée* (1970) comme les répliques respectives de deux films d'auteur : *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais (1961) et *Baisers volés* de François Truffaut (1968). En croisant analyse du jeu de l'actrice et de sa *persona* de star, nous souhaitons mettre à jour la manière dont ces « véhicules » conçus sur mesure pour Seyrig recyclent son image au cinéma tout en l'adaptant aux contraintes esthétiques du médium télévisuel. Mais nous cherchons également à déterminer en quoi ces films enrichissent cette image, notamment par l'importance qu'ils accordent au point de vue de personnages féminins en souffrance.

Mots-clés : Delphine Seyrig, jeu de l'acteur, star studies, télévision.

English Summary

This article intends to determine how the presence of the same actress, Delphine Seyrig, allows to consider two TV fictions directed by Marcel Cravenne, *The Third Concerto* (1963) and *Lily in the Valley* (1970) as respective replicas of two art-house films: *Last Year in Marienbad* (Alain Resnais, 1961) and *Stolen Kisses* (François Truffaut, 1968). Through an analysis of Seyrig's performance and star image, we mean to expose how those vehicles specifically designed for her recycle the *persona* she built through her previous roles in movies while adapting it to the aesthetic constraints of the TV medium. But we also mean to investigate the way these films broaden her image, most notably by putting more focus on the point-of-view of suffering female characters.

Keywords : Delphine Seyrig, star performance, star image, television.

Introduction

En tant que constructions issues de textes multiples, filmiques mais aussi extra-filmiques, les stars tissent des liens de filiation entre des œuvres parfois très dissemblables mais qui ont pour point commun de dialoguer avec ou contre les images de leurs vedettes. C'est particulièrement vrai en France où, depuis la Nouvelle Vague, les stars mènent souvent deux carrières en parallèle – dans le champ du

cinéma d'auteur et dans celui du cinéma populaire – en mettant tour à tour en avant ou en retrait certains aspects de leur *persona*. Mais qu'en est-il de la circulation de leurs images entre différents médiums ? Depuis les années 1990, il est en effet de plus en plus fréquent que des acteurs de cinéma franchissent la barrière du petit écran¹, bouleversant la hiérarchie traditionnelle selon laquelle la télévision serait le refuge méprisable de comédiens de seconde zone². On oublie pourtant que, dès les années 1960, des figures majeures du théâtre et du cinéma modernes comme Michel Piccoli, Laurent Terzieff ou Delphine Seyrig avaient déjà cédé aux sirènes cathodiques.

Pour évoquer cette question, c'est précisément l'exemple de Delphine Seyrig que j'ai choisi de retenir, à travers l'étude de deux dramatiques réalisées par Marcel Cravenne dans lesquelles elle tient le premier rôle. Dans *Le Troisième Concerto* (1963, RTF), création inédite de François-Régis Bastide, elle interprète une célèbre pianiste harcelée par son entourage, qui tente de la convaincre qu'elle a déjà joué à de multiples reprises le troisième concerto de Ravel – concerto qui n'existe pas. Dans *Le Lys dans la vallée* (1970, 2^{ème} chaîne de l'ORTF), adaptation du roman de Balzac, elle est Mme de Mortsauf, passion interdite du jeune héros Félix de Vandenesse. Mon hypothèse est que la présence de Seyrig permet d'envisager ces œuvres comme les répliques respectives de deux films d'auteur qui ont eu un rôle crucial dans la construction de son image au cinéma : *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais (1961) et *Baisers volés* de François Truffaut (1968). Il s'agira alors de déterminer de quelle façon ces « véhicules » télévisuels conçus sur mesure pour la star recyclent sa *persona* telle qu'elle a été élaborée par le cinéma et dans quelle mesure elles l'enrichissent de dimensions inédites.

Le Troisième concerto, décalque télévisé de L'Année dernière à Marienbad

Après dix ans d'une carrière sans éclats au théâtre en France³ et un exil peu concluant aux États-Unis où elle tente de percer à la télévision⁴, Delphine Seyrig accède à la notoriété en 1961 : au théâtre, où elle interprète *La Mouette* de Tchekhov sous la direction de Sacha Pitoëff, mais surtout au cinéma dans *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais. Dans ce film-événement qui déstabilise la critique et les spectateurs et remporte le Lion d'or à la Mostra de Venise, la hippie débraillée de *Pull My Daisy* (Robert Frank & Alfred Leslie, 1959) renaît sous les traits d'une mystérieuse femme fatale évoquant les personnages mythiques de Greta Garbo et des

¹ Y compris ceux qui tournent presque exclusivement dans le champ du cinéma d'auteur comme Jeanne Balibar, Stanislas Merhar, Dominique Blanc ou Émilie Dequenne

² Sur la méfiance traditionnelle des stars françaises pour la télévision, voir Ginette Vincendeau, *Les Stars et le Star-système en France*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 36.

³ Entre 1952 et 1956, Seyrig multiplie les apparitions sur scène à Paris et dans les salles de la décentralisation mais n'y trouve qu'un seul premier rôle : celui de *Tessa, la nymphe au cœur fidèle* de Jean Giraudoux mis en scène par Michel Saint-Denis à la Comédie de l'Est en 1953. Elle échoue à plusieurs reprises à l'audition du TNP.

⁴ Arrivée à New York en 1956, Seyrig est auditrice libre à l'Actors Studio. Ses projets au théâtre, notamment une adaptation d'*Henri IV* de Pirandello avec Alida Valli sont des échecs. Elle décroche finalement un petit rôle dans une sitcom, *Pete and Gladys*, avant que sa rencontre avec Alain Resnais ne précipite son retour en France.

dive du muet italien. Dans les couloirs d'un hôtel irréel, un homme tente de la persuader qu'elle l'a rencontré et aimé dans ce même lieu, l'année précédente ; elle finit par céder à ses assauts et s'enfuit avec lui. Si l'espace sonore est envahi par la voix du protagoniste masculin (dés)incarné par Giorgio Albertazzi, c'est Delphine Seyrig qui marque les esprits⁵. Son jeu, tantôt angoissé et suscitant l'empathie, tantôt teinté de distance ironique et offrant à son personnage passif l'atout indispensable de l'intelligence, n'est pourtant pas du goût de l'auteur du scénario, Alain Robbe-Grillet⁶. Mais c'est la mise en scène d'Alain Resnais qui achève de contrarier le fantasme du scénariste en métamorphosant son conte de fées sadique en véritable déclaration d'amour à l'actrice : Seyrig envahit littéralement l'image, magnifiée par la photographie de Sacha Vierny, dédoublée dans des miroirs ou accompagnée par la caméra dans d'impressionnants travellings. L'image iconique du costume de plumes conçu par Bernard Evein envahit les pages des magazines, qui consacrent bientôt Seyrig en nouvelle icône de la mode et lui façonnent une image de diva aussi élégante et énigmatique que son personnage. Sa carrière antérieure est effacée : une vedette naît, quelque part entre le classicisme archétypal des stars hollywoodiennes et la modernité des actrices intellectuelles et sensuelles révélées par la Nouvelle Vague⁷.

Plutôt que de capitaliser sur sa renommée naissante et afin de se préserver pour le tournage du film suivant d'Alain Resnais, *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963), Seyrig délaisse le cinéma pour se consacrer pleinement à la scène. *Le Troisième Concerto*, qui marque sa première apparition à l'écran depuis *Marienbad*, consacre la persistance de sa *persona* inaugurale. À la diffusion de la dramatique, le 19 octobre 1963, les critiques ne manquent pas de noter ses similitudes avec l'œuvre de Resnais : « C'est un rêve à la Resnais, c'est un rêve à la *Marienbad*⁸ » écrit Jacques Mourgeon dans *Combat* tandis que dans *Le Monde*, Jacques Siclier remarque qu'« à cause de Delphine Seyrig et d'imperméables sous les arcades de la place des Vosges, on pense aux films d'Alain Resnais⁹. »

Le Troisième Concerto reprend en effet l'image de l'actrice telle qu'elle a été façonnée par le réalisateur d'*Hiroshima mon amour* (1959). Il ne tient compte ni de la femme qu'elle était avant *Marienbad* (qui n'avait jamais porté de talons et ne se

⁵ Jean de Baroncelli, « L'Année dernière à *Marienbad* : à propos d'un film "difficile" » (enquête), *Le Monde*, 3 janvier 1962 : dans ce sondage sur le film auprès des lecteurs du *Monde*, Jean de Baroncelli note que « certains correspondants ont exprimé une telle admiration, pour Delphine Seyrig en particulier » qu'il se sent tenu de rendre compte de leurs témoignages tandis que « les commentaires à propos de Giorgio Albertazzi sont rarissimes. »

⁶ Roger Régent, « Alain Robbe-Grillet et le nouveau cinéma », *Art et Essai*, n° 6, novembre 1965, p. 8 : « J'avais imaginé quelqu'un de moins intelligent, de plus charnel, j'avais pensé à une actrice comme Kim Novak, si vous voulez, qui est beaucoup moins expressive que Delphine Seyrig et qui aurait été une sorte de statue de chair incompréhensible. »

⁷ Jacqueline Nacache, « The Actor as an Icon of Presence: The Example of Delphine Seyrig », dans Jörg Sternagel, Deborah Levitt, Dieter Mersch (dir.), *Acting and Performance in Moving Image Culture : Bodies, Screens, Renderings*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2012, p. 168 : « Seyrig [...] could very well be regarded as a European version of Hollywood glamour. »

⁸ Jacques Mourgeon, « Le Souvenir d'un certain cinéma », *Combat*, 24 octobre 1963.

⁹ Jacques Siclier, « Le Troisième Concerto », *Le Monde*, 22 novembre 1963.

maquillait pas¹⁰) ni de la diversité des rôles qu'elle a interprétés depuis au théâtre – si elle a joué dans des pièces modernistes comme *Les Exaltés* de Robert Musil (1961) ou *On ne sait comment* de Pirandello (1962), elle a aussi incarné les héroïnes réalistes de Tchekhov (*La Mouette*, 1961) et de Tourgueniev (*Un mois à la campagne*, 1963) et a été la vedette comique d'une pièce de boulevard, *Le Complexe de Philémon* (1963). Après Chanel, Seyrig est ici habillée par Madame Grès et la longue robe de soirée, le collier de perles qu'elle porte pendant la première heure du film rappellent fortement ses costumes de *L'Année dernière à Marienbad*. Elle est à nouveau associée à l'univers du luxe et de la très haute bourgeoisie : son personnage de pianiste virtuose gravite dans le monde des grands palaces internationaux et se nourrit de caviar et de champagne. L'héroïne du *Troisième Concerto* ne se distingue de son modèle que parce qu'elle propose son hybridation avec d'autres facettes de la *persona* de Seyrig telle qu'elle est alors véhiculée par les médias, qui l'ancrent de façon plus convaincante dans l'univers réaliste du film. Comme Seyrig, d'origine alsacienne, née au Liban et ayant vécu à plusieurs reprises aux États-Unis, Catherine Miller est une nomade parlant parfaitement plusieurs langues, voyageant sans répit dans le monde entier. Comme Seyrig – qui a épousé le peintre et sculpteur américain Jack Youngerman, dont elle a eu un fils –, elle est mariée à un artiste, qui vit à New-York et avec qui elle a eu un jeune garçon, mais vit loin de lui. Catherine est dépeinte comme une grande professionnelle au service d'un art noble et exigeant pour lequel elle sacrifie sa santé, sa vie de couple et son enfant ; elle fuit les mondanités et fait preuve d'une grande méfiance à l'égard des journalistes. De façon similaire, Seyrig ne reçoit les journalistes que dans sa loge et n'accepte d'évoquer que son travail d'actrice, restant rétive à la moindre intrusion dans sa vie privée¹¹. Il y a donc ici, pour reprendre l'expression de Richard Dyer¹², un accord parfait entre le personnage et l'interprète.

Au-delà de la parfaite coïncidence de la *persona* de Seyrig et du personnage de Catherine, on retrouve de façon éparse dans la performance de l'actrice quelques maniérismes issus de *Marienbad* : essentiellement, la façon dont elle tord le cou pour regarder ses partenaires sans que son corps n'esquisse la moindre rotation et le geste protecteur qu'elle effectue en croisant le bras sur sa poitrine, sa main agrippant son épaule. On y retrouve aussi ce qui deviendra l'un de ses tics de jeu les plus caractéristiques : la façon dont son sourire fait figure de masque de politesse et de réserve, signe de résistance ironique opposée à son interlocuteur plutôt que de complicité ou de sympathie. Ces maniérismes mis à part, sa performance est à la fois plus nerveuse et incarnée, moins stylisée et plus naturaliste que celle de *Marienbad*. L'agitation de ses mouvements, la façon dont son angoisse est cristallisée dans des

¹⁰ Seyrig évoque ainsi le tournage de *L'Année dernière à Marienbad* dans Nicole Muchnik, « Delphine Seyrig : la beauté, l'homme et nous », *Marie-Claire*, septembre 1977, p. 11 : « Si j'avais su me maquiller, me coiffer et marcher sur des talons, je n'aurais pas eu à inventer chaque geste, chaque pas. »

¹¹ C. O., « Delphine Seyrig », *Femmes d'aujourd'hui*, n° 894, juin 1962, p. 25 et 85 : « Elle a son métier pour principale occupation et n'imaginerait pas de loisirs qui puissent être aussi passionnants que son travail. »

¹² Richard Dyer, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1998 [1^e éd. 1979], p. 129.

gros plans sur son visage se rapprochent plutôt de son interprétation dans *Muriel*, qu'elle a tourné quelques mois auparavant. Autre variation majeure : sa voix à la diction heurtée et au timbre singulier, oscillant en l'espace d'une même phrase entre les graves et les aigus, est mieux audible que dans *Marienbad* où elle était étouffée par la logorrhée du personnage masculin. Dans *Le Troisième Concerto*, elle est utilisée comme vecteur d'étrangeté, venant réinsuffler un fantastique un peu désamorcé par le réalisme de l'écriture et de la mise en scène. Jacques Sternberg de *France Observateur* note ainsi : « Delphine Seyrig déforme si bien les choses les plus banales, leur donne un tel poids d'insolite que toute réalité quotidienne s'en trouve faussée¹³. »

Si l'on excepte la présence de Seyrig, *Le Troisième Concerto* semble avoir peu en commun avec *L'Année dernière à Marienbad*. Pourtant, le téléfilm est construit sur l'idée similaire d'une confusion entre rêve et réalité (à la fin de la dramatique, Catherine réalise que tout ce qui a précédé n'était qu'un cauchemar), entre vérité et mensonge et on y retrouve une figure féminine persécutée par son entourage masculin, le récit d'une persuasion et le thème de la tentation de l'adultère. Si ces analogies sont peu apparentes, c'est parce que Cravenne prend en charge ces motifs par des dispositifs d'écriture et de mise en scène moins audacieux formellement que ceux de Resnais et Robbe-Grillet mais mieux adaptés aux contraintes du médium télévisuel. Chez Resnais, la persuasion s'exprime essentiellement à travers l'envahissement de l'espace sonore par la voix envoûtante et répétitive du personnage masculin et sa faculté à imposer à l'héroïne son point de vue par le biais d'images mentales. Chez Cravenne, cette idée s'incarne non seulement au son (même si l'effet de ressassement et de répétition est gommé) mais aussi à l'image : les discours raisonnés des personnages masculins s'accompagnent d'un lent zoom qui amène progressivement leurs visages à envahir le cadre. Le son seul ne suffirait pas à maintenir l'attention, contrairement aux visages dont la présence insistante sur l'écran permet de maintenir un contact avec le téléspectateur, comme l'a noté Gilles Delavaud¹⁴. Par ailleurs, même si le scénario de François-Régis Bastide ne s'aventure pas dans les méandres narratifs explorés par le cinéroman d'Alain Robbe-Grillet, peu adaptés aux exigences de continuité narrative de la télévision, même s'il s'ancre dans un cadre résolument réaliste (les personnages ont des noms, sont situés géographiquement et socialement), le téléfilm tente néanmoins dans son dernier tiers de reconduire les jeux d'altérations du temps et de la mémoire qui structurent le film de Resnais : les travellings qui accompagnent la course éperdue de Catherine sous un pont qui semble se prolonger, grâce au montage, par les arches de la place des Vosges rappelle les errances de Seyrig dans les couloirs labyrinthiques de l'hôtel de *Marienbad*. Et la conversation de l'héroïne avec son psychiatre est interrompue par des images mentales dans lesquelles l'héroïne se souvient d'une fête foraine où elle se serait rendue avec un journaliste qui la courtise, images qui contredisent le récit qui a

¹³ Jacques Sternberg, « Trois visages dans la nuit », *France Observateur*, 24 octobre 1963.

¹⁴ Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision : Histoire et Esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, DeBoeck / Bry-sur-Marne, INA, 2005. p. 99.

auparavant été montré au spectateur.

À travers ce dernier exemple, on touche à ce qui différencie en revanche très nettement les deux œuvres, à savoir la place accordée au personnage féminin tant dans le récit que par la mise en scène. Ici, les images mentales sont projetées par Catherine comme un rempart de protection contre la persécution verbale du protagoniste masculin et non l'inverse. De façon générale, probablement parce que la véritable vedette de cette dramatique est Delphine Seyrig, le récit adopte clairement le point de vue de l'héroïne aux dépens du personnage du journaliste incarné par Dominique Paturol qui n'a dans le récit qu'une fonction d'observateur ; les séquences d'introduction du personnage masculin présentes dans le scénario original¹⁵ ont d'ailleurs été supprimées et il est évacué du film pendant près d'une demi-heure avant de reprendre le relais de la narration dans les dernières séquences. Même s'il y a une certaine ambiguïté dans ce personnage d'artiste virtuose qui rêve d'une vie de femme au foyer et dans la façon dont le récit la punit *in fine* à travers un accident d'avion qui semble condamner sa vie de globe-trotter, Catherine Miller est, contrairement à la jeune femme de *Marienbad*, un personnage agissant, capable de résistance et dont la détresse manifeste (elle crie, elle pleure), amplifiée par le jeu fébrile et inquiet de l'actrice suscite l'empathie du spectateur. La succession de plans rapprochés du visage de Seyrig dans la partie « rêvée » du film vient renforcer ce sentiment d'empathie. *Marienbad* se composait d'une succession d'images iconiques de l'actrice au sens où l'entend Christian Viviani¹⁶, c'est-à-dire qu'elles suspendent l'intrigue et esthétisent l'émotion pour suggérer l'idée de l'amour comme phénomène de l'attention telle que l'a évoquée Grant E. Kaiser¹⁷ au sujet du film. Or le gros plan à la télévision, comme le souligne Gilles Delavaud, « n'a plus cette force de rupture ou d'abstraction qui, au cinéma, libère le visage de son ancrage initial¹⁸ » : il n'iconise pas, ne met pas l'acteur sur un piédestal. Au contraire il met à égalité l'actrice et le spectateur, noue entre eux un rapport d'intimité spécifique au médium télévisuel. Dans cette logique, il est intéressant de constater que le motif du miroir dans lequel se démultiplie l'héroïne est commun aux deux œuvres mais qu'elles l'utilisent dans des visées tout à fait différentes : dans *Marienbad*, le miroir vise à démultiplier l'image de l'héroïne de manière iconique dans le regard désirant du protagoniste masculin ; dans *Le Troisième Concerto*, il est utilisé de manière empathique pour exprimer sa vulnérabilité psychologique.

De l'apparition fantasmée à l'héroïne tragique : *Baisers volés* et *Le Lys dans la vallée*

Le même phénomène d'écho se reproduit quelques années plus tard lorsque Seyrig

¹⁵ François-Régis Bastide, *Le Troisième Concerto* (découpage), 6 avril 1963, Fonds Delphine Seyrig, BnF, cote 4-COL-73/57(1).

¹⁶ Christian Viviani, *Le Magique et le Vrai : l'acteur de cinéma sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2015, p. 91.

¹⁷ Grant E. Kaiser, « L'Amour et l'Esthétique : L'Année dernière à *Marienbad* », *South Atlantic Bulletin*, vol. 39, n° 4, novembre 1974.

¹⁸ Gilles Delavaud, *op. cit.*, p. 100

joue tour à tour dans deux adaptations plus ou moins fidèles de la même œuvre, l'une pour le cinéma, l'autre pour la télévision.

Avec *Baisers volés* de François Truffaut, Delphine Seyrig trouve à la fois son rôle le plus marquant et son plus gros succès au box-office depuis *L'Année dernière à Marienbad*. Entre 1963 et 1968, elle tourne en effet extrêmement peu pour le cinéma¹⁹, préférant se consacrer au théâtre où elle acquiert une immense notoriété²⁰ et dans une moindre mesure à la télévision, où elle interprète des rôles de femmes puissantes et dangereuses dans des adaptations de classiques de la fin du XIXe siècle : *Un mois à la campagne* de Tourgueniev (André Barsacq, 1966, 1^{ère} chaîne de l'ORTF) et *Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen (Raymond Rouleau, 1967, 1^{ère} chaîne de l'ORTF). Conçu comme la suite des aventures d'Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), neuf ans après *Les Quatre Cents Coups* (1959) et six après le court-métrage *Antoine et Colette* (1962), *Baisers volés* se réclame aussi ouvertement du *Lys dans la vallée* d'Honoré de Balzac dont le héros fait la lecture pendant son service militaire et qu'il cite par la suite dans une lettre adressée à Fabienne Tabard, le personnage interprété par Seyrig.

Or deux ans plus tard, Delphine Seyrig joue le rôle de Madame de Mortsau   dans la première adaptation à l'écran du roman de Balzac, à nouveau réalisée par Marcel Cravenne. Si la presse fait cette fois peu état de l'à-propos de la distribution de Seyrig dans ce rôle au moment de la diffusion, le film de Cravenne semble multiplier les clins d'  il à l'œuvre de Truffaut. Pour le rôle d'Arabelle, rivale de Mme de Mortsau  , il choisit une autre icône truffaldienne, Alexandra Stewart, et l'adaptation d'Armand Lanoux, articulée autour d'une voix-off omniprésente du narrateur, fait le choix du respect de la lettre cher à Truffaut plutôt que de l'équivalence qu'il avait si sévèrement reproché aux scénarios de Jean Aurenche et Pierre Bost dans son article *Une certaine tendance du cinéma français*²¹. L'adaptateur opère néanmoins quelques altérations complices : « Je restai tout hébété, savourant la pomme que je venais de voler, gardant sur mes lèvres la chaleur de ce sang que j'avais aspiré » devient ainsi significativement « Je restai tout hébété, gardant sur mes lèvres la chaleur de ces baisers volés. »

   nouveau, la présence de Delphine Seyrig dans ces deux films inspirés par le même ouvrage, à elle incarne le rôle similaire d'une femme mariée   veillant un jeune homme au désir et le faisant accéder à l'âge adulte, appelle à des comparaisons entre les deux œuvres malgré leur nature très différente. Et à nouveau, on constate que le personnage féminin y occupe une place très différente.

¹⁹ On retiendra un rôle remarqué par la critique dans *La Musica* de Marguerite Duras et Paul Seban (1967) et un cam  o dans *Accident* de Joseph Losey (1968).

²⁰ à compter de *Un mois à la campagne* d'Ivan Tourgueniev, mis en scène par André Barsacq au Théâtre de l'Atelier, Seyrig devient l'une des vedettes de théâtre majeures de la décennie, notamment avec la série de pièces qu'elle monte sous la direction de Claude Régy comme *La Collection* et *L'Amant* de Harold Pinter au Théâtre H  bertot (1965) ou *Se trouver* de Luigi Pirandello au Théâtre Antoine (1966).

²¹ François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n   31, janvier 1954, p. 15-29.

« Je ne suis pas une apparition, je suis une femme » annonce Fabienne Tabard à Antoine Doinel lorsqu'elle lui rend visite à la fin de *Baisers volés*. Pourtant, tout concourt à isoler le personnage des autres protagonistes et à en faire une créature fantasmatique et désincarnée qui n'a pas grand chose à voir avec le rôle socialement très défini qu'il occupe dans le film. Seyrig porte des tailleurs Chanel et une étoile de fourrure blanche issus de sa garde robe personnelle et que l'on imagine mal appartenir à la gérante d'un magasin de chaussures. Par la sophistication anti-naturaliste de son jeu, elle se distingue de la spontanéité juvénile de Jean-Pierre Léaud et de Claude Jade, qui joue Christine, la future épouse d'Antoine Doinel. Mais cette distinction est surtout opérée par des effets de mise en scène : Fabienne Tabard est introduite pour la première fois à l'écran par un chœur onirique de voix féminines extradiégétiques et, dans toutes les séquences où elle est présente (notamment celle du déjeuner avec le mari odieux incarné par Michael Lonsdale), elle est systématiquement isolée par le cadre en contrechamp du visage hébété d'Antoine Doinel, lui-même incapable de parler ou de bouger, figé dans la contemplation de son icône. Le personnage crée ainsi une percée dans l'univers réaliste du film, suspendant le cours de la narration pour s'offrir au double regard désirant de François Truffaut et de son alter-ego fictionnel Antoine Doinel, dans un dispositif identique à celui que Geneviève Sellier met en évidence dans de nombreux films de la Nouvelle Vague²².

Ce décalage a bien entendu à voir avec la *persona* cinématographique de Seyrig, toujours imprégnée du mystère et de la sophistication de *Marienbad* malgré les rôles très différents qu'elle a tenus depuis au théâtre comme à la télévision : « J'ai pensé tout de suite à Delphine Seyrig parce que je voulais que cette aventure ne soit pas sordide mais rêvée, un peu idéalisée » dit Truffaut, « c'est l'actrice idéale pour ça²³. » Dès les premiers stades de l'écriture, il donne d'ailleurs à ses scénaristes le nom de l'actrice en guise d'inspiration pour le personnage de Fabienne²⁴. On comprend qu'au cinéma, sept ans après *Marienbad*, l'actrice demeure avant tout une icône resnaisienne ; c'est d'ailleurs à ce titre que Marguerite Duras (*La Musica*, 1967) ou Joseph Losey (*Accident*, 1967) la sollicitent. Dans *Baisers volés*, on le constate au détour d'un plan à travers un motif fétichiste plaqué sur l'actrice et faisant figure à la fois de citation du cinéma de Resnais et de réappropriation de son image par Truffaut : lorsque Fabienne, assise sur un fauteuil du magasin, essaie tour à tour différentes paires de chaussures. Ce plan évoque, comme l'a remarqué Anne Gillain²⁵, une séquence des *Quatre Cent Coups* où la mère d'Antoine Doinel retire ses bas en rentrant chez elle et, de façon générale, le fétichisme des jambes prégnant dans l'œuvre de Truffaut. Mais il fait également écho à un plan de la chambre de l'héroïne de *Marienbad* dans lequel la jeune femme, un pied déchaussé, est assise près d'un

²² Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005.

²³ François Truffaut : *10 ans, 10 films* (Cinéastes de notre temps, 26 janvier 1970, 2^{ème} chaîne de l'ORTF).

²⁴ Fonds François Truffaut, Cinémathèque Française, cote TRUFFAUT012B011 : dans une note de travail de 6 feuilles sur la première mouture du scénario adressée en 1966 à Claude de Givray et Bernard Revon, Truffaut explicite ainsi ses attentes sur le personnage de la femme mariée en une phrase expéditive : « Imaginons Delphine Seyrig. »

²⁵ Anne Gillain, *François Truffaut, le Secret perdu*, Paris, Hatier, 1991, p. 122

placard ouvert, contemplant le sol jonché d'escarpins.

Cette sublimation de l'actrice dans un nouveau rôle iconique se fait aux dépens de son personnage. Pour Truffaut, « l'apparition » devient « femme » parce qu'elle s'offre au personnage masculin, qu'elle perd son statut d'icône inaccessible pour devenir une créature désirante qui choisit de s'offrir au protagoniste. Malheureusement, en faisant disparaître Fabienne Tabard du récit une fois sa « mission » accomplie, Truffaut la condamne de fait à ne pas exister au-delà du fantasme de Doinel : elle ne sert que de tiers permettant ses retrouvailles avec Christine et son accès à l'âge adulte, et n'existe jamais pour elle-même²⁶.

Le Lys dans la vallée, en revanche, n'a pas seulement été écrit pour Seyrig en hommage à ses rôles précédents, mais avec elle et au plus près du texte de Balzac. Comme l'explique Marcel Cravenne en entretien, « Delphine Seyrig, en quelque sorte, a déterminé elle-même son rôle par une analyse extrêmement approfondie du texte, soulignant les passages, les phrases qui lui paraissaient s'accorder le mieux avec sa personnalité et sa conception du personnage²⁷. » Pour Cravenne, qui lui propose le projet dès le mois de mars 1967 – soit avant même que Truffaut ne lui offre le rôle de Fabienne Tabard –, le projet est impensable sans la comédienne. Aussi accepte-t-il de décaler de deux ans le tournage pour trouver une place dans l'emploi du temps chargé de la vedette²⁸.

Comme dans *Le Troisième Concerto*, les enjeux du récit sont recentrés sur le personnage féminin : même si Félix de Vandenesse est narrateur du récit, il n'est pas à proprement parler un personnage agissant, mais plutôt le spectateur d'événements dont il semble incapable de maîtriser le cours et dont il se contente de faire le récit résigné. Le véritable drame est celui de Mme de Mortsau et *Le Lys dans la vallée* dépeint précisément l'envers du récit de *Baisers volés* à savoir la souffrance d'une femme tentée par l'adultère mais qui refuse de compromettre sa morale ou de sacrifier ses enfants à sa passion pour un homme plus jeune et qui finit par mourir de frustration et de jalousie face à une rivale qui a su s'affranchir des mêmes chaînes qui l'avaient retenues. Si Mme de Mortsau est vénérée par Félix autant que Fabienne Tabard l'est par Antoine Doinel, la mise en scène de Marcel Cravenne ne vient pas redoubler cette vénération en iconisant l'actrice ; le point de vue du réalisateur, malgré la voix-off omniprésente de Félix, coïncide rarement avec celui du personnage masculin. Si quelques gros plans mettent encore en valeur les regards échangés par Félix et Mme de Mortsau, cette dernière n'est pas isolée par le cadre de façon systématique. Au contraire elle y est replacée parmi son mari, ses enfants, son domaine, tout ce qui fait obstacle à l'abandon à son jeune amant. Elle n'est pas moins désirante que Fabienne Tabard mais son désir est réfréné par des interdits sociaux et

²⁶ Cette analyse reprend et résume des points évoqués plus en détail dans Moussa (2015, p. 133-141).

²⁷ Michel Mourlet, « Haute Fidélité », *Nouvelles Littéraires*, 30 avril 1970. Le scénario original couvert d'annotations manuscrites de Seyrig (Fonds Delphine Seyrig, BnF, cote 4-COL-73/75(2)) témoigne effectivement de l'implication de l'actrice dans l'écriture.

²⁸ *Ibid.* : « La direction me l'avait proposé en 1967, mais j'ai préféré attendre que Delphine Seyrig fût libre, car je tenais beaucoup à ce qu'elle en interprêtât l'héroïne. J'ai donc filmé les intérieurs en mars 1969, les extérieurs d'été en juin et les extérieurs d'automne en octobre. ».

religieux qui la mèneront à la mort. Cette dualité du personnage s'exprime par ailleurs dans des jeux de regards qui offrent différentes nuances aux sourires adressés au personnage masculin par Mme de Mortsauf. Les sourires de Fabienne Tabard à Antoine Doinel dans *Baisers volés* semblent francs et séducteurs car Delphine Seyrig dévisage son partenaire voire, à plusieurs reprises, la caméra elle-même lorsque cette dernière se confond au point de vue du protagoniste. Mme de Mortsauf, quant à elle, oscille au fil des séquences entre des adresses directes à Félix, qui trahissent la sincérité de ses sentiments à son égard, et des regards fuyants qui donnent à nouveau aux sourires de Seyrig cette connotation de réserve et de distance déjà évoquée au sujet de *Marienbad* et du *Troisième Concerto*. Mais dans le cadre d'une fiction de patrimoine où la modernité et la sensualité de l'actrice sont étouffées par d'improbables perruques et des robes corsetées à la blancheur virginale, cette réserve n'a plus rien de la résistance ironique : elle semble plutôt signifier au spectateur la pudibonderie et le refoulement sexuel du personnage.

Dans un film où le réalisateur choisit de s'effacer derrière le texte plutôt que de se le réapproprier, la star prend le contrôle du récit. Face à Richard Leduc, dont le jeu monocorde est sans commune mesure avec le charisme d'un Jean-Pierre Léaud²⁹, Seyrig livre une performance d'une expressivité à la limite du cabotinage mais qui a le mérite de l'entraîner vers un registre mélodramatique qu'elle a peu l'occasion d'explorer au cinéma, culminant dans une longue tirade d'agonie où décoiffée, amaigrie, les traits tirés, elle n'a plus rien de « l'apparition » fantasmée. Si la théâtralité de son interprétation (sa façon de projeter le texte, de le donner à entendre) peut étonner le spectateur qui connaît la vedette pour ses interprétations distanciées au cinéma, elle est cohérente avec la volonté de Cravenne de mettre en valeur l'interprète qui est pour lui « la seule avec Fresnay à pouvoir dramatiser un texte littéraire³⁰. » Ici, elle n'est pas seulement utilisée pour son image, comme citation vivante du cinéma de Resnais ou de Truffaut, mais comme la grande comédienne de théâtre qu'elle est devenue au fil de la décennie.

Conclusion

Comme le rappelait un numéro de la revue *Cycnos*³¹, la puissance iconique des acteurs est telle que certains corps, certains gestes, certains personnages archétypaux semblent tisser des liens généalogiques entre des comédiens et par extension entre des œuvres pourtant d'époque et de style très différents. Il nous semble que les stars, tout du moins celles que Christine Geraghty³² (2000) qualifie de « stars

²⁹ Fonds Delphine Seyrig, BnF, cote 4-COL-73/75(3) : « M'avoir choisi pour incarner Félix de Vandenesse est une monumentale erreur de distribution » n'hésite pas à affirmer le comédien à la rediffusion du film, en juillet 1972.

³⁰ Michel Mourlet, *art. cit.*

³¹ Christophe Damour et al. (dir.), *Généalogies de l'acteur au cinéma : échos, influences, migrations*, *Cycnos*, vol. 27, n° 2, Paris, L'Harmattan, 2011.

³² Christine Geraghty, « Re-Examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance », dans Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, Londres, Arnold, 2000, p. 183-202.

professionnelles » (*stars-as-professional*) – c’est-à-dire celles dont la *persona* publique et les rôles à l’écran semblent coïncider – sont capables de réinscrire à elles seules les films qu’elles traversent dans de tels rapports de filiation³³ car elles revisitent sans cesse à l’écran les rôles séminaux qui ont façonné leur image. À travers elles, certains motifs, certains gestes, certaines stratégies de mise en scène se prolongent au-delà du projet formel singulier d’un cinéaste. Pour prendre un exemple célèbre et proche de celui que nous avons évoqué ici : si Marlene Dietrich a été un temps partie intégrante du projet esthétique de Josef von Sternberg, elle a par la suite été le vecteur d’une filiation entre l’œuvre de Sternberg et ses films suivants car elle n’a cessé, dans ses apparitions ultérieures au cinéma, mais aussi sur scène et dans les médias, de revisiter, souvent avec humour, la *persona* façonnée par ses rôles chez Sternberg.

Ce que l’exemple particulier de Seyrig nous a permis de dessiner ici, ce sont les variations, les altérations spécifiques que peut connaître la *persona* d’une star lorsque celle-ci navigue entre différents médiums – dans le cas qui nous concerne ici, la télévision et le cinéma. Même lorsqu’elle occupe à la télévision des emplois proches de ceux qu’elle occupe au cinéma, les spécificités formelles du médium télévisuel et l’ascendant que la star y trouve sur l’auteur contribuent à l’exposer sous un jour différent. Si *Le Troisième Concerto* parachève l’assimilation de Delphine Seyrig à l’image façonnée de toutes pièces par *L’Année Dernière à Marienbad*, *Baisers volés* et *Le Lys dans la vallée* proposent quant à eux deux bilans très différents de sa carrière à la fin de la décennie : dans un cas, elle est toujours figée dans son statut de fascinante égérie resnaisienne tandis que dans l’autre, elle est avant tout mise en valeur comme une grande tragédienne, riche de ses triomphes sur scène sous la direction de Claude Régy ou d’André Barsacq. Mais ses apparitions à la télévision ont un point commun : elles dévoilent l’envers implicite ou absent de son image en accordant une importance plus grande au point de vue de personnages féminins en souffrance. Au cinéma, Delphine Seyrig est transformée en icône par la mise en scène dans un double mouvement qui la réinscrit dans une histoire cinéphile tout en l’offrant au regard fasciné du spectateur par la médiation conjointe du regard de l’auteur et du protagoniste masculin. À la télévision au contraire, si elle occupe des emplois relativement similaires, l’actrice est mise en valeur moins comme image que comme interprète dans des récits suscitant directement l’empathie du public pour les personnages qu’elle incarne. L’exemple de Seyrig permettrait par ailleurs de prolonger cette réflexion à un troisième médium, le théâtre, où on peut émettre l’hypothèse qu’elle a réussi à trouver une voie médiane entre iconisation et empathie.

Bibliographie

Christophe Damour, Christian Gutleben, Hélène Valmary et Christian Viviani (dir.), *Généalogies de l’acteur au cinéma : échos, influences, migrations, Cycnos*, vol. 27,

³³ Ou d’antagonisme : penser, dans le cas de Delphine Seyrig, à *Mister Freedom* de William Klein (1969), sorti entre *Baisers volés* et *Le Lys dans la vallée* et dans lequel elle interprète Marie-Madeleine, « une pute au service du capitalisme ».

n° 2, Paris, L'Harmattan, 2011.

Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision : Histoire et Esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, DeBoeck / Bry-sur-Marne, INA, 2005.

Richard Dyer, *Stars*, chapitre supplémentaire de Paul McDonald, Londres, British Film Institute, 1998 [1^e éd. 1979].

Christine Geraghty, « Re-Examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance », dans Christine Gledhill et Linda Williams, *Reinventing Film Studies*, Londres, Arnold, 2000, p. 183-202.

Anne Gillain, *François Truffaut, le Secret perdu*, Paris, Hatier, 1991.

Grant E. Kaiser, « L'Amour et l'Esthétique : *L'Année dernière à Marienbad* », *South Atlantic Bulletin*, vol. 39, n° 4, novembre 1974.

Alexandre Moussa, « Delphine Seyrig de *Marienbad* (1961) à *Baisers volés* (1968) : une icône traditionnelle pour un cinéma moderne », mémoire de master 2, Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3, 2015.

Jacqueline Nacache, « The Actor as an Icon of Presence: The Example of Delphine Seyrig », dans Jörg Sternagel, Deborah Levitt, Dieter Mersch (dir.), *Acting and Performance in Moving Image Culture : Bodies, Screens, Renderings*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2012, p. 159-176.

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

François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954.

Ginette Vincendeau, *Les Stars et le Star-système en France*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Christian Viviani, *Le Magique et le Vrai : l'acteur de cinéma sujet et objet*, préface de James Naremore, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2015.