

Introduction

Gwénaëlle LE GRAS et Geneviève SELLIER

Danielle Darrieux est née le 1^{er} mai 1917 à Bordeaux. Sa carrière d'une longévité exceptionnelle (1931-2010) se déploie dans de nombreux champs artistiques: cinéma, chanson, théâtre, télévision, music-hall. Pourtant, il faut attendre 2017, l'année de son centenaire, pour qu'une biographie digne de ce nom soit publiée sous la signature de Clara Laurent¹. Une autre biographie, signée Jean-Noël Grando², sort fin 2018. En 1995, Ramsay avait publié une filmographie illustrée et commentée par l'actrice³ et le cinéaste Dominique Delouche, l'un de ses plus fervents admirateurs, a raconté en 2011 « les années Darrieux de Max Ophuls⁴ » pendant que Christian Dureau légendait un livre de photos intitulé « Danielle Darrieux: 80 ans de carrière⁵ ». On voit que la moisson est maigre...

Ce livre collectif est le premier ouvrage scientifique consacré à l'actrice, à la suite du premier colloque international qui s'est tenu à l'université Bordeaux Montaigne en mai 2017, au moment du centenaire de sa

-
- 1 Clara Laurent, *Danielle Darrieux, une femme moderne*, Paris, éditions Hors Collection, 2017. Clara Laurent a rédigé un mémoire de Master sur Darrieux dans les années 1930 sous la direction de Raphaëlle Moine.
 - 2 Jean-Noël Grando, *Danielle Darrieux: Stradivarius de l'écran*, éditions Un autre reg'art, Albi, 2018.
 - 3 *Danielle Darrieux. Filmographie commentée par elle-même*, avec le concours de Jean-Pierre Ferrière, Paris, Ramsay, 1995.
 - 4 Dominique Delouche, *Max & Danielle: Les années Darrieux de Max Ophuls*, Grandvilliers, La Tour verte, 2011.
 - 5 Christian Dureau, *Danielle Darrieux: 80 ans de carrière*, Paris, éditions Didier Carpentier, 2011.

naissance, quelques mois avant qu'elle ne s'éteigne le 17 octobre 2017⁶. L'idée de cet événement est née dans le prolongement du programme « L'Âge des stars: des images à l'épreuve du vieillissement⁷ », tout en poursuivant le sillon commun des deux directrices de ce volume au sein de l'ANR CINEPOP50, « Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958⁸ ».

L'étude de l'image des stars, qui plus est françaises, est un sujet encore peu traité dans les universités françaises qui privilégient les études esthétiques sur le cinéma, sur les cinéastes et parfois sur le jeu de l'acteur, mais laissent de côté le cinéma populaire et les représentations qu'il offre, ainsi que leur réception par les spectateurs/trices ordinaires. Pourtant ce cinéma est un moyen d'accès privilégié à l'imaginaire collectif d'une société. Dans les pays anglo-saxons, la productivité de ce type d'approche socioculturelle du cinéma a fait ses preuves depuis plusieurs décennies. Le premier ouvrage sociologique de référence sur les stars était pourtant français⁹ et nourrira largement la réflexion de Richard Dyer, le théoricien britannique des *star studies*¹⁰ à qui l'université Bordeaux Montaigne a décerné un doctorat *honoris causa* en 2018¹¹. Dans cette perspective, la star est envisagée non seulement comme une actrice ou un acteur, mais aussi comme un phénomène social qui se traduit sur le plan économique, idéologique, socioculturel et esthétique. La star exprime les valeurs et les contradictions de son époque et rend visibles les désirs, les peurs et les attentes de la société qui les fabrique et les consomme. Cet ouvrage collectif s'inspire de ces avancées théoriques pour explorer tout au long de sa carrière la *persona*, les films, les performances et la réception de Danielle Darrieux, figure incontournable de l'histoire du cinéma français.

6 Voir les articles hommage: Gwénaëlle Le Gras, « L'inévitable n'a pas d'importance », site *Le Genre & l'écran*, 21.10.2017 : <https://www.genre-ecran.net/?Hommage-a-Danielle-Darrieux> et Geneviève Sellier, « Danielle Darrieux (1917-2017), icône du cinéma français », *Hermès*, n° 80, p. 307-311.

7 Programme de recherche international *L'Âge des stars: des images à l'épreuve du vieillissement*, soutenu par l'Université Bordeaux Montaigne (Gwénaëlle Le Gras), en collaboration avec l'Université de Lausanne (Charles-Antoine Courcoux) et l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (Raphaëlle Moine).

8 Programme ANR « Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958 » (2012-2015), codirigé par Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier et dont Gwénaëlle Le Gras était responsable de l'axe stars. Voir le site du programme: <http://cinpop50.u-bordeaux-montaigne.fr/>

9 Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, éditions du Seuil, 1957.

10 *Stars*, London, BFI, 1979; *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, BFI, 1986.

11 À l'initiative de Jean-François Baillon et Gwénaëlle Le Gras, organisateurs d'un colloque international autour de l'*honoris causa* de Richard Dyer: *Représentations collectives et usages sociaux du cinéma*, du 4 au 6 décembre 2018 à l'Université Bordeaux Montaigne.

Danielle Darrieux appartient pleinement au cinéma populaire, depuis ses débuts en 1931. Orpheline d'un père ophtalmologue à l'âge de 7 ans, elle fut élevée par une mère cantatrice et commença le cinéma par hasard, par jeu, alors qu'elle avait peu de goût pour les études. Recrutée à 14 ans, grâce à sa fraîcheur et à sa jolie voix de soprano, pour jouer dans *Le Bal*, une adaptation du roman d'Irène Némirovsky, réalisation des studios allemands de Babelsberg, où elle incarne une adolescente rebelle, elle va rapidement devenir tête d'affiche dans des comédies où son naturel fait merveille, mais aussi sa voix, dans un genre où les chansons sont quasiment un passage obligé. Elle incarne un nouveau type de féminité dans le cinéma français, ni vamp ni oie blanche, mais ingénue mutine. Elle est une des rares actrices de son époque dont le naturel ne fut pas transformé par une formation théâtrale, et elle imposa un jeu moderne et instinctif qui sera après-guerre bonifié par une carrière théâtrale parallèle au cinéma. Son art, qui gagne en retenue au fil du temps, repose sur un sens du rythme aiguisé et la capacité d'exprimer la confrontation du rêve et de la réalité par un regard tantôt rieur, tantôt d'une gravité émouvante. Elle devint la vedette féminine la plus populaire de la fin des années 1930, avec des comédies (*Quelle drôle de gosse*, *Mademoiselle ma mère*, *Un Mauvais garçon*, *Battement de cœur*, *Premier Rendez-vous*), mais aussi des mélodrames (*Mayerling* qui fait d'elle une star, *Abus de confiance*, *Katia*). Elle incarne à cette époque une jeune fille délicieusement impertinente, dont le désir d'émancipation est finalement canalisé par un patriarcat indulgent auquel elle se soumet de bonne grâce. Cette modernité acceptable allie dynamisme et élan romantique à l'écran, et soumission à la ville à son mentor, mari et père de substitution Henri Decoin, de 27 ans son aîné, qui façonnera l'actrice (ils feront dix films ensemble). Elle continuera à tourner avec lui, même après leur divorce en 1941, et dira de lui :

Il a su me mettre en valeur et me persuader que je pouvais jouer de grands rôles dramatiques. Il a même écrit pour moi, m'imposant ainsi dans un emploi où personne ne m'imaginait et ne me voulait. Il m'encourageait quand je perdais confiance ou quand je voulais abandonner. C'est à lui et à lui seul, que je dois d'être ce que je suis devenue¹².

Son succès est tel qu'elle part à Hollywood avec son mari en 1938 avec en poche un contrat de 7 ans avec Universal, qu'elle rompra après le tournage d'une seule comédie, *The Rage of Paris* (Koster, 1938), rétive aux contraintes de l'usine à rêves. De retour en France, elle a le temps de tourner une brillante comédie pour Decoin, *Battement de cœur*, avant que la guerre n'éclate.

12 *Danielle Darrieux*, avec le concours de Jean-Pierre Ferrière, Ramsay Cinéma, Paris, 1995, p. 31.

Si *Premier Rendez-vous* est encore une comédie à succès sous la direction de Decoin, c'est surtout un film produit par la Continental, la société de production créée par l'occupant allemand pour faire de Paris la rivale de Hollywood dans le cadre de « l'Europe nouvelle » du Reich. Commence alors une période plus sombre pour l'actrice qui a divorcé de Decoin et subit les pressions de l'occupant pour tourner des comédies légères alors qu'elle n'est plus vraiment une jeune première. Elle accepte de tourner deux autres films pour la Continental, en échange de la libération de son futur mari, le play-boy diplomate dominicain Porfiro Rubirosa, avec qui elle se retire en 1942 à Megève en résidence surveillée.

À la Libération, même si elle échappe aux foudres du comité d'épuration, sa carrière a du mal à repartir et elle ne retrouvera la faveur du public qu'en 1948 avec le rôle dramatique de la Reine d'Espagne dans *Ruy Blas*, adaptation de la pièce d'Hugo par Cocteau, où elle a pour partenaire Jean Marais, et sur le mode léger avec *Occupe-toi d'Amélie*, adaptation de Feydeau par Autant-Lara qui sort en 1949.

Dans cette deuxième partie de sa carrière, elle incarne des femmes aussi élégantes qu'intelligentes, tour à tour complices et victimes d'une société bourgeoise et patriarcale qui célèbrent les femmes pour mieux les opprimer. Certains films qu'elle tourne proposent une version violemment misogyne de cette « guerre des sexes » : dans *La Maison Bonnadieu* (Carlo Rim, 1951), elle fait ouvertement cocu son mari Bernard Blier, lequel ne parvient jamais à déjouer ses manœuvres machiavéliques ; dans *Le Bon Dieu sans confession* (Autant-Lara, 1953), elle exploite la passion que lui voue un homme riche pour entretenir son château et son mari ; dans *Marie-Octobre* (Duvivier, 1959), elle orchestre une vengeance qui va se retourner contre elle, voulant confondre, parmi les hommes de son ancien réseau de résistance, celui qui serait coupable de la mort de son amant, le chef du réseau.

Mais son talent s'épanouit avec une subtilité nouvelle sous la direction en particulier de Max Ophuls, avec qui elle tourne trois films qui sont emblématiques des qualités techniques et artistiques du cinéma français des années 1950 : *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1952) et *Madame de...* (1953), considéré à juste titre comme un chef-d'œuvre, grâce aux talents conjugués du réalisateur et de son actrice fétiche. Elle y incarne à la Belle époque, l'épouse aussi superficielle que charmante d'un officier supérieur (Charles Boyer), qui se laisse prendre au piège de l'amour pour un diplomate italien (Vittorio De Sica) et en mourra.

Ce joyau ne doit pas faire oublier d'autres réussites exceptionnelles comme *La Vérité sur Bébé Donge* (Decoin, 1952), d'après Simenon, où elle incarne l'épouse de Gabin, capitaine d'industrie aussi séduisant qu'insensible, qu'elle finit par empoisonner pour faire cesser le supplice d'un mariage sans âme. Darrieux dans ce film, manifeste l'étendue de son registre, passant de la fiancée insouciante à l'épouse incomprise jusqu'à une incarnation implacable de Némésis.

Son prestige dans les années 1950 se mesure aussi à ses partenaires : elle tourne deux fois avec la jeune star masculine qu'est devenu Gérard Philipe, dans deux adaptations de grands romans du XIX^e siècle, typiques du cinéma de la « qualité française¹³ ». Dans *Le Rouge et le Noir* (Autant-Lara, 1954), elle est une Madame de Rénal aussi passionnée que torturée face au cynisme puis à l'abandon de Julien Sorel, et la critique salue leur performance. Dans *Pot bouille* (Duvivier, 1957), elle passe de l'innocence au cynisme, dans un monde petit-bourgeois en proie au calcul égoïste.

Après-guerre, Darrieux est devancée au box-office par Michèle Morgan, mais recevra la Victoire de la meilleure actrice française à trois reprises en 1955, 1957 et 1958. Cependant, à partir de la fin des années 1950, elle commence à subir les discriminations qui pèsent sur les actrices d'âge mûr, au moment même où la Nouvelle Vague fait émerger une nouvelle génération de jeunes actrices. Les rôles qu'on lui propose sont moins intéressants ou secondaires, comme dans *Le Désordre et la nuit* (1958), un « Maigret » réalisé par Gilles Grangier où Gabin occupe toute la place, ou comme dans *Landru* (Chabrol, 1963) le seul film qu'elle tourne avec un cinéaste de la Nouvelle Vague, où elle n'est qu'une parmi d'autres des femmes assassinées par le tueur en série incarné par Charles Denner.

Les Demoiselles de Rochefort de Jacques Demy en 1967 est l'exception qui confirme la règle et marque un tournant dans sa carrière, lui permettant de jeter un pont entre générations et entre cinémas classique et contemporain.

Pourtant, si le cinéma s'est fait moins généreux avec elle au fil des ans, Darrieux continue à avoir une carrière exceptionnellement remplie. Le théâtre en premier est venu combler les intermittences cinématographiques. Elle explorera tous les registres, de Musset à Bernstein, de Noël Coward à Guitry, d'Anouilh à Sagan, de Marcel Achard à Pierre Barillet, en passant par Feydeau, Broadway où elle chante en 1970 le rôle-titre *Coco* créé par son idole Katharine Hepburn ; les grandes pièces de l'âge avancé que sont

13 Voir Jean Montarnal, *La Qualité française, un mythe critique ?* Paris, L'Harmattan, 2018.

La Maison du lac en 1988 (après Edwige Feuillère et Katharine Hepburn) et *Harold et Maude* en 1995 (après Denise Grey et Madeleine Renaud, et avant Line Renaud) jusqu'à Éric-Emmanuel Schmitt qui lui offrira son premier rôle « seule en scène », *Oscar et la dame rose*, où elle joue tous les personnages et tous les âges, tour à tour enfant malade et visiteuse d'hôpital d'âge canonique, rôle couronné par un Molière de la meilleure actrice en 2003, après le Molière d'honneur reçu dix ans auparavant...

C'est à la suite de *La Robe mauve de Valentine*, téléfilm adapté en 1969 d'une pièce de Sagan, que Darrieux retrouve les succès populaires qu'elle avait eus au cinéma dans les décennies précédentes, grâce à des téléfilms et à des séries où elle peut donner libre cours à son dynamisme, à son naturel, à sa gaîté, avec un personnage de bourgeoise fantaisiste qui renoue avec ses rôles des années 1930, loin des figures sombres des années 1950, même si 8 des 19 fictions qu'elle tourne pour la télévision sont des drames. La série policière *Miss* (1979, 6 épisodes, scénario et dialogues Janine Oriano, réalisation Roger Pigaut) souligne le charme juvénile de son personnage de veuve intrépide qui joue avec succès les détectives privés, affranchie du joug patriarcal. Dans *L'Âge vermeil* (1984-1985, 4 épisodes, scénario Daniel Goldenberg, réalisation Roger Kahane), où deux sœurs décident de partager leur maison avec d'autres locataires de leur âge pour faire face aux frais d'entretien, elle paraît beaucoup plus jeune que sa sœur (Renée Faure) alors que cette actrice a un an de moins qu'elle. Dans la plupart de ces fictions télévisées, elle propose une vision moderne du troisième âge, beaucoup plus dynamique et positive que la vision précédemment incarnée au cinéma ou à la télévision par des acteurs comme Gabin et Vanel.

À partir des années 1970, certains cinéastes de la marge, comme Paul Vecchiali, Dominique Delouche, Jacques Demy et André Téchiné, et quelques femmes cinéastes, comme Marie-Claude Treilhou, Jeanne Labrune et Anne Fontaine, lui permettront de retrouver au cinéma soit des premiers rôles, soit des rôles secondaires dignes de son talent. Elle est la seule à ne pas être doublée dans la comédie musicale *Une Chambre en ville* (Demy, 1982) comme c'était déjà le cas dans *Les Demoiselles de Rochefort* (Demy, 1967). Dominique Delouche valorise successivement son talent dramatique dans *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* (1968) et son talent comique dans *Divine* (1975). *En haut des marches* (Vecchiali, 1983) est une méditation sombre sur l'Occupation et ses séquelles. Dans *Le Lieu du crime* (Téchiné, 1986), elle est la mère de Catherine Deneuve et incarne une forme de sagesse. Dans *Le Jour des rois* (Treilhou, 1990), elle forme un trio réjouissant avec Micheline Presle et Paulette Goddard. Enfin *8 femmes* (Ozon, 2002)

lui rend un vibrant hommage en lui permettant d'interpréter « Il n'y a pas d'amour heureux », le poème d'Aragon mis en musique par Georges Brassens.

Tout au long de sa carrière, Danielle Darrieux a incarné des formes de féminité qui se caractérisent souvent par la gaité, le dynamisme, y compris corporel, l'autonomie, mais aussi par la gravité, la détermination, l'intelligence. Le point commun de beaucoup des personnages qu'elle a créés est un esprit d'indépendance, ou tout au moins une conscience du caractère oppressif ou aliénant des normes patriarcales pour les femmes. Dans le registre de la comédie, cela donne des personnages souvent rebelles même si, dans les années 1930, le récit s'efforce de la faire rentrer dans le rang. Dans le registre du drame, cela se traduit par des histoires où elle est confrontée à l'incompatibilité entre ses désirs et l'ordre social, et dont l'issue est souvent tragique.

Avec l'émergence des femmes cinéastes depuis les années 1970 et 1980, les rôles se sont multipliés et diversifiés pour des actrices d'âge mûr ou pour des formes de beauté féminine moins conventionnelle, ce dont Danielle Darrieux a pu profiter à la fin de sa vie. Mais elle reste une pionnière en ce sens qu'elle a réussi à contourner les discriminations liées à l'âge, en bifurquant à 40 ans vers la télévision – sans couper les liens avec le cinéma qui lui a conservé son prestige –, qui est devenue aujourd'hui mieux qu'une bouée de sauvetage pour la plupart des actrices, non seulement en France, mais aussi aux États-Unis.

Danielle Darrieux aura traversé les générations, les modes, les styles, du cinéma populaire au cinéma d'auteur, en passant par les films de genre, différents médias (théâtre, cinéma, télévision, chansons), avec l'humilité mais aussi la vivacité, la grâce et la légèreté apparente d'une actrice qui est toujours restée tournée vers l'avenir au point d'en faire oublier son âge et d'avoir ouvert la voie d'un bien vieillir valorisant pour les actrices contemporaines.

Les contributions inédites qui composent ce volume, émanant de chercheur.e.s jeunes et confirmé.e.s, venu.e.s de disciplines variées et d'universités françaises, européennes et américaines, confirment l'intérêt nouveau que suscite cette star du cinéma français qui a illustré le meilleur du cinéma populaire de qualité d'avant la Nouvelle Vague et qui a su depuis les années 1960 lancé des passerelles vers le cinéma d'auteur.e, tout en s'imposant au théâtre et en retrouvant le public populaire grâce à la télévision.

Nous présentons ces contributions autour de quatre ensembles chronologiques.

D'abord les années 1930 qui voient quasi simultanément la naissance du parlant et celle de Darrieux actrice, puisqu'elle fait son premier film en

1931. Thomas Bauer analyse l'influence d'Henri Decoin, son mentor et son premier mari, sur sa carrière et sur son jeu, en particulier la dimension sportive qui fait partie intégrante de son image de femme moderne d'avant-guerre. Paola Maganzani examine les films à versions multiples que Darrieux a tournés en Europe dans la première moitié de la décennie et la façon dont son jeu infléchit l'image des personnages qu'on lui fait interpréter, en nourrissant la construction d'une identité féminine française. Phil Powrie se focalise sur le regard de Darrieux dans *Mayerling* (1936), le film dramatique qui lui donnera une aura internationale et montre la supériorité de son jeu par rapport aux deux actrices qui ont tourné des remakes, Dominique Blanchar et Catherine Deneuve. Thiphaine Martin explore son image de femme moderne dans quatre films marquants de la seconde partie de la décennie, à travers les milieux qu'elle traverse, son langage corporel et la manière dont elle s'exprime, pour montrer l'ambivalence de sa *persona*. Enfin Joël Augros s'interroge sur sa tentative avortée d'implantation à Hollywood, en la comparant à la tentative d'après-guerre d'une autre actrice européenne, Hildegard Knef.

Une deuxième partie concerne l'Occupation, période courte, mais qui a infléchi sa vie et sa carrière de manière décisive. Claire Daniélou revient grâce à l'exploration d'archives inédites tant en France qu'en Allemagne sur le trop fameux voyage à Berlin en 1942, en montrant comment Darrieux a essayé d'échapper au chantage imposé par l'Occupant, et les conséquences de cet épisode sur sa carrière et sur son usage des médias. Peter Schulman examine les trois films qu'elle a tournés pendant l'Occupation, pour explorer les tensions et les contradictions de ses personnages, en les confrontant au contexte de l'époque. Anthony Rescigno s'interroge sur la place de Darrieux dans la mémoire des spectateurs mosellans sous l'Occupation, alors que tous les films français étaient formellement interdits dans ce territoire annexé. Enfin Jean Montarnal met en miroir les péripéties de sa carrière et de sa vie privée pendant les années noires et les cinq films qu'elle a tournés par la suite qui traitent de cette période. Il tente de montrer comment les expériences pénibles ou humiliantes qu'elle a traversées sous l'Occupation viennent enrichir les personnages qu'elle joue dans ces films postérieurs.

Une troisième partie traite de la carrière de Darrieux après-guerre. Jeanne Rohner examine à travers des archives inédites du fonds Autant-Lara la genèse d'*Occupe-toi d'Amélie*, l'adaptation de Feydeau qui remet en selle Darrieux en 1949. Chiara Tognolotti s'attache à montrer la spécificité des collaborations entre Ophuls et Darrieux, à travers les trois films qu'ils tournent ensemble entre 1950 et 1953, et la façon dont le jeu de Darrieux remet en cause les conventions du cinéma de l'époque concernant les normes du

féminin. Geneviève Sellier explore, à travers des sources inédites, dont le courrier des lecteurs de *Cinéma*, la réception du film de Decoin, *La Vérité sur Bébé Donge* (1952), dont la radicalité vient heurter de plein fouet les normes genrées de l'époque, en particulier en ce qui concerne le personnage féminin qu'incarne Darrieux. Delphine Chedaleux utilise les archives Autant-Lara pour retracer la genèse du film *Le Bon Dieu sans confession*, dont l'adaptation est coécrite avec l'épouse du cinéaste, Ghislaine Auboin; si le personnage incarné par Darrieux perd peu à peu de sa radicalité, il en reste quelque chose dans la réception du film. Ginette Vincendeau tente quant à elle de mesurer la popularité de Darrieux après-guerre, en se focalisant sur l'année 1954 où elle est à l'affiche de quatre films, quand son image dominante est devenue celle de « la Parisienne », emblème du « cinéma de qualité ». Sarah Leahy explore les péripéties de la production d'un des films phares de Darrieux à cette période, *Le Rouge et le Noir* (1954), pour montrer les contingences d'une coproduction franco-italienne.

Enfin la quatrième partie traite de la capacité de Darrieux à redéployer son activité après la quarantaine, âge fatidique à l'époque pour la plupart des actrices de cinéma. Renaud Lagabriele s'intéresse à l'un des deux films qu'elle a tournés avec Dominique Delouche, *Divine* (1975), une comédie qui lui permet d'assumer son vieillissement tout en déployant d'une manière inédite et pleine d'humour toute la diversité de son talent. Alexandre Moussa revient sur le film historique et semi-autobiographique réalisé par Paul Vecchiali, un autre des fervents admirateurs de l'actrice, et montre toute la complexité que le jeu de Darrieux parvient à donner à cette méditation douloureuse sur la mémoire. Taline Karamanoukian explore la très riche carrière que Darrieux fit à la télévision à partir des années 1970, entre téléfilms, miniséries et feuilletons. Elle y construit une figure de vieille dame indigne qui renouvelle avec bonheur les normes alors très dévalorisantes du troisième âge. Enfin Gwénaëlle Le Gras revient sur l'ensemble de ses performances dans la dernière partie de sa carrière, au théâtre, au cinéma et à la télévision, pour les analyser au prisme de l'évolution des normes du vieillissement dans notre société. Elle montre le rôle d'avant-garde qu'a joué Darrieux dans la remise en cause des stigmatisations qui pèsent encore trop souvent sur les femmes vieillissantes.