



**Colloque international**

# **Danielle Darrieux : la traversée d'un siècle**

**Mercredi 3, jeudi 4 et vendredi 5 mai 2017**

**Maison de la recherche • Salle des Thèses**

Organisé par **Gwénaëlle Le Gras** et **Geneviève Sellier**

**► Présentation et résumés des interventions**



Avec le soutien de  
l'École Doctorale Montaigne-Humanités



Université  
**BORDEAUX  
MONTAIGNE**



**Colloque international**  
**Danielle Darrieux : La traversée d'un siècle**  
**Université Bordeaux Montaigne, 3 - 5 mai 2017**  
**Salle de thèses, Maison de la recherche**

**Organisé par Gwénaëlle Le Gras et Geneviève Sellier**

Danielle Darrieux est née le 1<sup>er</sup> mai 1917 à Bordeaux. Sa carrière est d'une longévité exceptionnelle (1931-2010) et se déploie dans de nombreux champs artistiques : cinéma, chanson, théâtre, télévision, music-hall. Pourtant, outre quelques rares biographies peu détaillées, aucun colloque en France ni à l'étranger, aucun ouvrage de référence ne lui ont encore été consacrés. Le centenaire de sa naissance est l'occasion de réparer cet oubli, symptomatique du retard français dans les recherches sur le cinéma populaire et ses stars.

Au cinéma, depuis le début des années 1930, elle a incarné successivement les désirs d'émancipation des jeunes filles pendant les années 30, des femmes autonomes pendant l'Occupation, des femmes intelligentes après-guerre suscitant la peur, la muse d'un cinéma moderne alternatif, une figure valorisante du vieillissement. À travers ces successives métamorphoses, elle n'a cessé d'être une figure moderne du féminin, y compris dans son image médiatique. Dans le contexte d'un cinéma populaire abonné à des stéréotypes féminins dévalorisants, elle a pu trouver le succès en construisant une *persona* contradictoire, entre tradition et modernité. En effet, dans les années 1930, elle incarne des *daddy's girls* dont l'émancipation est contrôlée par le patriarcat. Dans les années 1940, sa carrière est hypothéquée par les pressions qu'elle subit sous l'Occupation, puis déstabilisée par les règlements de compte de la Libération. Dans les années 1950, elle retrouve le succès à travers des rôles misogynes de femmes qui utilisent leur intelligence pour dominer et/ou détruire les hommes. Il faudra attendre l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes (Demy, Delouche, Vecchiali, Téchiné, Jacquot, Sautet, Treilhou) pour que Danielle Darrieux puisse faire un comeback dans une figure de vieille dame indigne.

Parallèlement au cinéma, Danielle Darrieux débute sa carrière au théâtre en 1937 pour répondre aux sollicitations de son mari Henri Decoin. Après des débuts hasardeux, le théâtre devient un autre pilier de sa carrière au tournant des années 1950, au moment où les rôles qu'on lui propose au cinéma sont moins intéressants. Elle explorera tous les registres, de Musset à Bernstein, de Noël Coward à Guitry, d'Anouilh à Sagan, de Marcel Achard à Pierre Barrillet, en passant par Feydeau, jusqu'à Éric-Emmanuel Schmitt qui lui permettra d'obtenir un Molière en 2003.

C'est à la suite du succès de *La Robe mauve de Valentine*, téléfilm adapté en 1969 d'une pièce de Sagan, que Darrieux fait de la télévision un nouveau terrain de jeu. Elle y rencontrera de nombreux succès notamment avec la série *Miss* (1979), puis avec la saga *Jalna* (1994) qui lui vaudra un Sept d'or.

Darrieux, c'est aussi une chanteuse qui s'impose à l'époque des « petits formats » en chantant jazzie avant l'heure, en pleine période des chanteuses réalistes. Musicienne avertie issue d'une famille de mélomanes, elle marquera de son empreinte vocale de soprano léger bon nombre de ses films, du *Bal* (1931) à *Nouvelle chance* (2006). Elle se produira lors de tours de chant à la Tête de l'art et l'Alhambra, jusqu'à Broadway même, et sera sollicitée par des compositeurs contemporains comme Philippe Chatel qui invente pour elle le personnage de l'horloge dans sa reprise du conte musical *Émilie Jolie* (1997) ou par Patrick Bruel en 2002 pour son album *Entre deux* consacré aux chansons françaises des années 1930-50.

Deux évènements entourent ce colloque :

- Rétrospective au Grand Action à Paris en partenariat avec le Festival de films de femmes de Créteil en amont du colloque (du 29 avril au 1er mai 2017)
- Rétrospective, journée d'études et table ronde en partenariat avec la Cinémathèque de Toulouse en novembre 2017

## Programme

### Mercredi 3 mai 2017

13h : Accueil des participant-e-s

**13h30 : Ouverture**, avec Danièle James-Raoul, directrice de CLARE et Pierre Sauvanet, co-directeur de CLARE et responsable d'ARTES

**Les années 30** présidence : Dominique Picco (Université Bordeaux Montaigne)

14h **Jean-Marc Leveratto (Université de Lorraine)** : *Cinéma parlant et emploi féminin : les débuts de Danielle Darrieux au cinéma*

14h30 **Michel Marie (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)** : *L'émergence de la figure de la jeune fille émancipée dans les débuts de la carrière de Danielle Darrieux du Bal de Wilhelm Thiele (1931) à Battement de cœur de Henri Decoin (1940).*

15h **Thomas Bauer (Université de Limoges)** : *Danielle Darrieux et Henri Decoin : une rencontre sous le signe de la « jeunesse »*

16h : projection essais d'acteurs pour *Coup de foudre* (Henri Decoin, 1940), avec l'aimable autorisation du CNC

16h15 pause

16h45 **Paola Maganzani (Université de Bologne, Italie)** : *Cultural boundaries and identities in the early Thirties : Danielle Darrieux musical comedies between tradition and innovation*

17h15 **Tiphaine Martin (Université de Toulon)** : *Danielle Darrieux : avocate féministe ou timide garçonne ?*

**20h30 : Projection de *Battement de cœur* (H. Decoin, 1939) au Jean Eustache (Pessac)**

film présenté par Geneviève Sellier (Université Bordeaux Montaigne)

### Jeudi 4 mai

**Matin : Les années 40** présidence : Jean-François Baillon (Université Bordeaux Montaigne)

9h **Jean Montarnal (Université Paris Diderot-Paris 7)** : *Danielle Darrieux ou la mémoire trouble de l'Occupation*

9h30 **Anthony Rescigno (Université de Metz)** : *Danielle Darrieux et les spectateurs annexés : le Rendez-Vous manqué*

10h30 : projection Rushes du *Voyage des cinéastes français en Allemagne du 18 au 31 mars 1942*, avec l'aimable autorisation du CNC

10h45 pause

11h15 **Peter Schulman (Old Dominion University Norfolk, USA)** : *Dark Matter : Spaces of Occupation, and occupation of Spaces in Danielle Darrieux's films of the early 1940s*

11h45 **Claire Daniélou (École des Chartes)** : *Une ambassadrice récalcitrante du cinéma français. Danielle Darrieux et le voyage en Allemagne des vedettes françaises (mars 1942)*

12h45 Déjeuner

**Après-midi : Les années 50** présidence : Nicole Ollier (Université Bordeaux Montaigne)

14h Conférence invitée : **GINETTE Vincendeau (King's College, London University, Grande Bretagne)** : *Star/genres/auteurs : Danielle Darrieux en 1954*

15h **Sarah Leahy (Newcastle University, Grande Bretagne)** : *Le Rouge et le Noir or France and Italy. Stardom and nationality in a Franco-Italian co-production*

15h30 **Delphine Chedaleux (Université de Lausanne, Suisse)** : *Fabrique et réceptions du pouvoir féminin : Danielle Darrieux dans Le Bon dieu sans confession*

16h30 pause

17h **Jeanne Rohner (Université de Lausanne, Suisse)** : *Danielle Darrieux dans le cinéma d'après-guerre : Occupe-toi d'Amélie, l'« œuvre de la résurrection » ?*

17h30 **Chiara Tognolotti (Université de Florence, Italie)** : *Danielle Darrieux personaggio ? Le travail sur l'identité féminine dans les films de Danielle Darrieux dirigés par Max Ophüls*

## **Vendredi 5 mai**

**Matin : Les années post Nouvelle Vague** : présidence Camille Gendrault (Université Bordeaux Montaigne)

9h **Renaud Lagabrielle (Université de Vienne, Autriche)** : *Danielle Darrieux et son/le cinéma mis en abyme. Divine (Dominique Delouche, 1975)*

9h30 **Alexandre Moussa (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)** : *Mémoire vive du cinéma, mémoire vive de l'Histoire : Danielle Darrieux dans En haut des marches de Paul Vecchiali (1983)*

10h **Gwénaëlle Le Gras (Université Bordeaux Montaigne)** : « *Un corps de cent ans et une tête qui n'en a pas vingt* ». *Les derniers rendez-vous de D.D.*

11h pause

**Comparaisons** : présidence Véronique Béghain (Université Bordeaux Montaigne)

11h30 **Joël Augros (Université Bordeaux Montaigne)** : *Danielle Darrieux et Hildegard Kneff : regard croisé sur les carrières hollywoodiennes de deux actrices européennes.*

12h **Phil Powrie** (University of Surrey, Grande Bretagne) : *Différentes interprètes de Mayerling* (Litvak, 1936 avec Danielle Darrieux ; Delannoy 1949 avec Odile Versois ; Young 1968 avec Catherine Deneuve)

12h45 Pause déjeuner

**Les autres arts : théâtre, chanson, télévision** : présidence : Pierre Katuszewski (Université Bordeaux Montaigne)

14h15 **Yves Borowice** (Lycée Louis-le-Grand) : *Une révolution de velours. Du "beau dimanche" (1931) au "premier rendez-vous" (1942) : Danielle Darrieux et le cinéma chantant des années 1930.*

14h45 **Taline Karamanoukian** (Université Bordeaux Montaigne) : *Les rôles de Danielle Darrieux à la télévision*

**16h : Projection de Divine (Dominique Delouche, 1975) sur place**

## Résumés des communications par ordre alphabétique

### **Joel Augros : Danièle Darrieux et Hildegarde Kneff : regard croisé sur les carrières hollywoodiennes de deux actrices européennes.**

En 1938, Danièle Darrieux apparaît dans son premier film hollywoodien issu d'un contrat de sept ans signé avec Universal : *La Coqueluche de Paris / The Rage of Paris* (Henry Koster). Hildegarde Kneff, renommée Neff pour le marché américain, tourne pour la Twentieth Century-Fox : *Le Traître / Decision Before Dawn* (Litvak, 1951) puis quelques autres films après une première tentative infructueuse en 1949.

Ces deux tentatives sont des échecs et l'une et l'autre affirmeront qu'elles n'ont pas aimé être à Hollywood. Au delà de ces déclarations qu'il n'est pas question ici de remettre en question, nous tenterons de repérer la façon dont ces carrières ont été lancées à deux moments différents de l'histoire hollywoodienne et de son *star system* notamment.

Deux itinéraires a priori semblables : deux jeunes actrices déjà célèbres dans leur propre pays et sur leur propre marché et pour qui la greffe hollywoodienne ne prendra pas.

Qu'a-t-on gardé ou gommé de leur spécificité nationale ? Comment a-t-on lancé leur carrière américaine ? Comment leur « exil » a-t-il été perçu dans leur pays d'origine ?

Joël Augros est professeur en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Bordeaux-Montaigne. Ses recherches portent sur les aspects économiques du cinéma. Il est l'auteur, entre autres, avec Kira Kitsopanidou de *Une histoire du cinéma américain. Stratégies, révolutions et mutations au XXe siècle*, Armand Colin, Paris, 2016. Membre de Clare-Artes, chercheur associé à l'Edesta et co-fondateur du CinEcoSA (Cinéma, Économie & Sociétés anglophones).

\*\*\*

### **Thomas Bauer : Danielle Darrieux et Henri Decoin : une rencontre sous le signe de la « jeunesse »**

Au début des années 1930, Henri Decoin est un cinéaste commercial qui vient de réaliser deux longs métrages à succès, *Les Bleus du Ciel* (1933) et *Toboggan* (1934). Alors qu'il cherche un nouveau souffle pour poursuivre sa lancée, il croise le chemin de Danielle Darrieux à Neubabelsberg : elle lui apparaît délurée, charmante et charmeuse, la voix fraîche et le talent prometteur dans l'éclat de sa jeunesse. Elle a dix-sept ans, lui quarante-quatre. Il devient alors son agent et son mari avant de connaître ses plus grands succès : *Le Domino vert* (1935), *Mademoiselle ma mère* (1937), *Abus de confiance* (1938), *Battement de cœur* (1939), etc. Peut-on parler d'une rencontre « capitale » au sens des Surréalistes ? Probablement. Car très vite le couple s'affiche sur le devant de la scène au point que la compagnie Universal les réclame à Hollywood, elle comme actrice, lui comme superviseur. Si Decoin est fasciné par les studios américains et l'art de rythmer les comédies légères, les contraintes imposées par Universal apparaissent trop pesantes à Danielle Darrieux. Les sept années qu'ils devaient passer aux États-Unis se réduisent finalement à huit mois. Cette expérience ne restera pas cependant lettre morte car, dès leur retour en France, ils appliquent à la production française le fruit de leurs observations. Lorsque survient la guerre et l'invasion de la France par la Wehrmacht, le couple se déchire mais décide de poursuivre leur activité cinématographique en tournant en

1941 *Premier Rendez-vous*, un film qui obtient un succès formidable auprès de la jeunesse féminine.

Au regard de ce rapide coup d'œil, la communication proposée ici vise non seulement à interroger leur rencontre sous le signe de la beauté juvénile – Decoin faisant jouer à Darrieux des rôles de jeunes femmes gracieuses et sportives – mais également à éclairer ces « années Decoin » (1934-1941) où le couple connaît, pour ainsi dire, une période faste.

Thomas Bauer, docteur en langue et littérature françaises, est Maître de Conférences à l'Université de Limoges (EHIC – EA 1087), chercheur associé au Centre des sciences de la littérature française de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, et membre du jury de l'Association des écrivains sportifs. Ses travaux principaux, au carrefour de l'histoire et de la littérature, portent sur les questions sportives.

\*\*\*

### **Yves Borowice : Une révolution de velours. Du *Bal au Premier rendez-vous* : Danielle Darrieux et le cinéma chantant des années 1930.**

De 1931 à 1941, durant la première décennie de sa longue carrière artistique, la jeune Danielle Darrieux joue dans 29 films, pour la plupart desquels elle interprète des chansons. Durant la même période, elle ne se produit pas sur les scènes music-hall (jusqu'à plus ample informé) mais elle enregistre en revanche pour la firme Polydor – dont le directeur artistique, Jacques Canetti, lance en 1935 la « Môme Piaf » – une trentaine de titres, la grande majorité issue de ses prestations cinématographiques. Au disque, certaines de ces ritournelles sont exécutées en duo, notamment avec l'acteur Pierre Mingand. Elles sont signées par les meilleurs auteurs et compositeurs de la chanson populaire de l'époque (Jean Boyer, André Hornez, Jean Nohain ou Louis Poterat pour les premiers ; Paul Misraki, Jean Lenoir ou Georges van Parys pour les seconds). Il en va de même pour les arrangeurs des orchestrations de studio, souvent représentants d'un « jazz à la française », tels Wal-Berg ou Raymond Legrand. Sans nul doute, Danielle Darrieux accorde d'emblée la priorité au 7e art, et c'est par lui qu'elle accède au statut de vedette. Néanmoins, son oeuvre chantée est loin d'être négligeable, notamment dans l'explication du succès qu'elle remporte auprès du public d'avant-guerre.

L'on se propose d'interroger ce répertoire et son interprétation sous leurs principaux angles signifiants :

- Thématique : que disent ces chansons, en particulier du type social de la jeune fille des années 1930 ?
- Stylistique : musicalité, voix, ton, usage du microphone, etc., en resituant son art dans la production de la période, afin de mieux saisir ses filiations esthétiques qui nous apparaissent clairement se rattacher à ce que la critique appelait la « nouvelle chanson française », notamment caractérisée par l'invention d'une chanson de « proximité » radiogénique incarnée par quelques autres figures féminines (Lucienne Boyer, Florelle, Léo Marjane) et masculines (Jean Sablon, Jean Tranchant, Tino Rossi « première manière »).
- Performatif : à travers quelques exemples, il s'agira d'analyser comment elle insère la chanson dans la trame cinématographique avec fluidité et naturel, à l'instar d'un Albert Préjean ou d'un Henry Garat (avec qui elle partage d'ailleurs souvent l'affiche), tandis que beaucoup d'autres vedettes prennent encore – en ces premières années du cinéma parlant – la « pose de music-hall ».

On espère ainsi éclairer par le prisme de la chanson – et avec le souci de sortir de l'étude purement formelle en l'historicisant – la manière dont se construit, dans ses premiers pas, la

modernité artistique et sociale de Danielle Darrieux. L'exposé sera illustré par quelques documents audiovisuels topiques.

Yves Borowice, professeur agrégé d'Histoire au lycée Louis-le-Grand (Paris), mène des recherches sur la chanson française et a codirigé de 2003 à 2011 le séminaire "Histoire et théorie des chansons", conjointement hébergé par les Universités de Paris I, Paris IV et le C.N.R.S. Il a publié notamment : *Les femmes de la chanson. Deux cents portraits (1850-2010)* (dir.) 2010 ; « La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère : l'exemple des années trente », in *Genèses* n°61, 2005.

\*\*\*

### **Delphine Chedaleux : Fabrique et réceptions du pouvoir féminin : Danielle Darrieux dans le *Le Bon Dieu sans confession***

*Le Bon Dieu sans confession* [Claude Autant-Lara, 1953] offre à Danielle Darrieux son « premier rôle de véritable garce » (Ferrière 1995). Cette femme machiavélique qui manipule un amant dont elle provoque indirectement la mort, est en effet une déclinaison particulièrement retorse des femmes intelligentes que l'actrice incarne à ce moment là – par exemple dans *La Vérité sur Bébé Donge* (Henri Decoin, 1952) ou encore *Madame de...* (Max Ophüls, 1953). Pour Burch et Sellier (1996), ce film constitue un « véritable manifeste contre les femmes intelligentes », lequel s'inscrit dans une période d'après-guerre marquée par un *backlash* contre les femmes, sur les écrans comme dans la réalité sociale. Pour autant, l'exercice du pouvoir féminin dans ce film ne peut-il être lu qu'au seul prisme de la misogynie qui imprègne le monde du cinéma durant cette période ? L'incarnation par Darrieux de cette femme forte et intelligente ne renferme-t-elle pas des tenants et des aboutissants plus complexes, qui plus est dans l'un des seuls films de Claude Autant-Lara officiellement co-scénarisé par Ghislaine Auboin, l'épouse et plus proche collaboratrice du réalisateur ? En d'autres termes, ce personnage ne repose-t-il pas sur une contradiction entre affirmation et condamnation du pouvoir féminin ? Ma communication visera à discuter ces questions en interrogeant les logiques de genre (*gender*) à l'œuvre dans le travail de construction et de réception du personnage de Darrieux dans ce film, à partir d'un cadre analytique mobilisant les *star studies* et les études de genre.

Je me livrerai pour ce faire à un exercice de documentation et de contextualisation du film en m'appuyant sur deux types de sources qu'il s'agira de mettre en regard : d'une part les documents contenus dans le fonds Claude Autant-Lara de la Cinémathèque suisse, lequel nous permet d'avoir un accès à des archives de production exceptionnellement exhaustives ; d'autre part un échantillon représentatif de la presse généraliste et spécialisée, « cultivée » et populaire. L'analyse des documents attestant du travail de collaboration entre Darrieux, Autant-Lara et Ghislaine Auboin (contrats, correspondance, notes de travail, fiches de tournage) ainsi que des documents scénaristiques, me permettra d'éclairer le processus de fabrication du personnage et les rapports de genre qui le sous-tendent. En outre, l'analyse de la presse me permettra de dégager les types de lecture possibles du film ainsi que leur impact sur l'image médiatique de Darrieux, en tenant compte de la manière dont les dossiers de presse (également présents dans le fonds) peuvent éventuellement orienter les différentes interprétations qui en sont faites.

Delphine Chedaleux est docteure en études cinématographiques et chercheuse FNS senior à l'Université de Lausanne. Son travail se situe au carrefour de l'histoire du cinéma, des *cultural studies*, des *star studies* et des études de genre. Elle s'intéresse en particulier aux vedettes françaises des années 1940-1950, ainsi qu'aux usages ordinaires du cinéma populaire classique

et contemporain, dans une perspective de genre et de classe. Elle a publié *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)* (PUB, 2016) et avec Gwénaëlle Le Gras (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, (PUR, 2012).

\*\*\*

### **Claire Daniélou : Une ambassadrice récalcitrante du cinéma français. Danielle Darrieux et le voyage en Allemagne des vedettes françaises (mars 1942)**

La période de l'occupation a été relevée à juste titre comme un tournant dans l'évolution de la carrière et de la persona de Danielle Darrieux, notamment dans *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français* : en pleine gloire, l'actrice n'apparaît que dans 3 films, cessant les tournages entre 1942 et 1946. Du point de vue de l'histoire culturelle et de la réception de la persona de Darrieux pendant et après la guerre, son rôle le plus important fut cependant d'avoir participé au voyage de propagande en Allemagne de mars 1942.

Les archives de la *Propaganda Staffel* conservées en France nous invitent à reconsidérer la préparation de ce voyage. Les pressions subies par Darrieux méritent d'être interrogées à la lumière de ces documents, qui mettent en avant les ambitions des services de propagande allemands pour la vedette française la plus courtisée de l'époque. Ces informations permettent de définir les éléments de sélection des participants du voyage, afin de montrer que Danielle Darrieux en est le cœur. Son rôle central est indéniable, à la fois car elle est la plus populaire des acteurs et actrices de l'événement mais aussi sans doute car elle en fut la première sélectionnée.

Revenir sur les différentes étapes du voyage et leur écho ou publicité dans la presse (généraliste et cinématographique) et les médias permet de montrer le degré d'implication de la vedette. Danielle Darrieux laisse continuer le groupe vers la suite du voyage et reste à Berlin, puis regagne la France de manière anticipée. Pour autant, les différents médias font, au contraire et de manière délibérément trompeuse, mention de sa présence à Vienne et Munich, preuve de l'embarras suscité par son refus d'alimenter la propagande. La communication pourra mettre en avant les motivations indéfinies qui animent alors l'actrice (raisons personnelles, indifférence politique, absence de carriérisme et/ou manque d'intérêt pour les rôles proposés).

Le rôle d'ambassadrice du cinéma français de Darrieux dans le cadre de ce voyage peut également être mis en parallèle avec sa place dans le vedettariat de l'époque : la comparaison avec Michèle Morgan, alors aux États-Unis, s'impose, mais il peut aussi être intéressant de s'interroger sur le contrecoup porté à sa carrière et sur l'inactualité de sa persona d'artiste à un moment où émergent de nouvelles figures, qui se révèlent au cinéma pendant l'occupation (Micheline Presle, Madeleine Sologne...).

Claire Daniélou est élève archiviste paléographe de quatrième année (École nationale des chartes). Diplômée de Master 2 recherche (2016), Histoire des sociétés occidentales contemporaines, Université Paris 1. Prépare une thèse de l'École des chartes, sous la direction de Christophe Gauthier : « Au générique des années noires. Le vedettariat cinématographique en France pendant l'Occupation (1940-1944) ».

\*\*\*

### **Taline Karamanoukian : Les rôles de Danielle Darrieux à la télévision**

Alors que le cinéma lui offre moins de premiers rôles depuis qu'elle a atteint la cinquantaine, Danielle Darrieux a joué, entre les années 1970 et les années 2000, dans plus d'une vingtaine de fictions télévisées (une quinzaine de téléfilms et cinq séries) dans lesquelles elle tient toujours le premier rôle ou l'un des rôles principaux (dans le cas des fictions chorales). La télévision a ainsi été l'un des principaux lieux qui ont permis à l'actrice de rester visible et populaire, une fois la cinquantaine passée ; elle a contribué à la construction et à la promotion de cette « figure valorisante du vieillissement » que représente Darrieux.

Je me propose d'étudier les différents rôles que Darrieux a interprétés sur le petit écran au cours de cette période, en tenant compte de leur évolution dans le temps et en tentant de saisir comment la persona de Darrieux les a nourris. Il s'agira notamment d'analyser de quelles façons les fictions télévisées ont utilisé l'image de cette star vieillissante, tout en la remodelant, pendant près de quarante ans ; quels modèles de femme vieillissante y incarne Darrieux ; comment s'articulent les enjeux de genre, d'âge et de classe dans ces représentations.

L'étude s'appuiera également sur les discours promotionnels à la télévision (émissions, interviews, bandes annonces accompagnant la diffusion) et dans la presse de programme, afin de voir comment l'actrice et ses différents rôles ont été présentés et promus auprès du grand public.

Taline Karamanoukian, docteure en Etudes cinématographiques et audiovisuelles, est affiliée au CLARE. Elle a soutenu en 2011 une thèse intitulée « Les figures de femme moderne dans les feuilletons de la télévision française (1963-1973) », à l'Université Bordeaux Montaigne, sous la direction de Geneviève Sellier. Elle a publié notamment « Mélodrames maternels et émancipation des femmes à la télévision française (1970-1975) », in *Penser les émotions Cinémas, séries, nouvelles images* (2016) ; « Le feuilleton sentimental comme lieu de négociation des normes du féminin. Le cas de *Janique Aimée* (1963) », in *Essais* n° 7 (2015) ; « L'Histoire des femmes à la télévision : Les Dames de la Côte (1979), in *Le spectacle de l'histoire* (2012) ; « Les héroïnes des séries policières au tournant des années 1970-80 : enjeux d'autorité et de légitimité autour de trois femmes qui mènent l'enquête », in *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans* (2009).

\*\*\*

### **Renaud Lagabriele : Danielle Darrieux et son/le cinéma mis en abyme. *Divine*, de Dominique Delouche (1975)**

Après l'avoir dirigée dans *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* (1968), Dominique Delouche place Danielle Darrieux au cœur de *Divine* en 1975. Ce film musical peut être considéré comme un film-véhicule (Dyer) et, en tant que tel, comme un film avec mais surtout sur Danielle Darrieux – *Divine*, c'est elle, comme nous le fait remarquer le film dès son générique. A l'époque de la sortie du film, Darrieux a acquis depuis longtemps son statut de « star incontestée du cinéma français » (Verdier), statut avec lequel joue Delouche, participant ainsi du « mythe Darrieux », pour reprendre une expression trouvée à plusieurs reprises dans la presse à propos de *Divine*.

Il s'agira d'analyser la manière dont Delouche rend hommage à l'actrice Danielle Darrieux ainsi qu'à sa carrière cinématographique, théâtrale mais aussi à la télévision, notamment par de nombreuses mises en relations intertextuelles et intermédiaires. À travers cette « lecture palimpsestueuse » (Tobiassen), nous verrons comment le film (se) joue de la tension persona-actrice de Darrieux, la comédienne jouant dans *Divine* Marion Renoir, une star « vieillissante » (elle a alors 58 ans...) capable de jouer plusieurs rôles aussi bien dans sa réalité d'actrice que dans sa réalité hors des planches. Comme le rappelle notamment Jeanne Verdier, ce

« transformis(m)e » (au sens large) et le comique qui en ressort ont pleinement contribué au statut et à l'image de star de Darrieux.

Nous montrerons pour finir que *Divine* est aussi une contribution singulière au film musical français : si le long-métrage de Delouche est traversé par les traces de Max Ophüls notamment, il reprend aussi à différents niveaux les films en-chanté de Jacques Demy. Si Danielle Darrieux faisait partie des actrices-chanteuses les plus connues aux début du cinéma français parlant et chantant, *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) peut être considéré a posteriori comme la naissance d'une « généalogie actorale » au sein du film en chanté français, filiation à la tête de laquelle se trouve Danielle Darrieux et que des réalisateurs contemporains intégreront dans leurs films, notamment François Ozon dans *Huit femmes* (2002).

Renaud Lagabrielle, Docteur ès Lettres, est Senior Lecturer en études françaises au Département d'études romanes de l'Université de Vienne, Autriche. Lauréat de la bourse d'habilitation à diriger des recherches de l'Académie des sciences autrichiennes pour un projet sur le film musical français (2013-2016), il a récemment dirigé *La chanson dans le film français et francophone depuis la Nouvelle Vague*, (avec T. Obergöker, Würzburg 2016) et publié « Représentations (dés-)enchantées du sida : *Jeanne et le garçon formidable* » (in *Revue critique de fixation française contemporaine*, n°12, 2016).

\*\*\*

### **Gwénaëlle Le Gras : « Un corps de cent ans et une tête qui n'en a pas vingt ». Les derniers rendez-vous de D.D.**

D'*Oscar et la dame rose* (E.E Schmitt/C. Lidon, 2003-2004), dernière pièce jouée par Danielle Darrieux où elle est seule en scène, au dernier film où elle est en tête d'affiche, *Nouvelle Chance* (A. Fontaine, 2006), les dernières performances de D.D. constituent un concentré de la palette de jeu de l'actrice. D'une pièce tirée d'un roman qui lui est dédié à un rôle miroir écrit pour elle, Darrieux jongle avec légèreté et profondeur avec le temps. Le succès critique ou public de ces deux oeuvres confirme l'exceptionnelle longévité de sa carrière, ainsi que sa présence au casting de *8 femmes* (F. Ozon, 2002) et des *Liaisons Dangereuses* (J. Dayan, 2003). À travers les deux derniers jalons marquants de sa carrière et leur réception, nous nous proposons d'étudier le rapport au(x) temps qui se noue dans ses derniers rôles et plus largement dans la dernière partie de sa carrière depuis le tournant des années 2000. Après que le César d'honneur (1985) et le Molière d'honneur (1997) l'aient symboliquement rattachée au passé, Darrieux a continué à travailler la résonance de sa propre image face au vieillissement comme un éternel recommencement, inédit à ce stade pour ce type de carrière.

Gwénaëlle Le Gras est MCF en études cinématographiques à l'Université Bordeaux Montaigne. Elle travaille principalement sur les *star studies* et les approches culturelles du cinéma français classique et contemporain (représentation et réception). Elle a publié *Catherine Deneuve, une « star » française entre classicisme et modernité* (2010), *Michel Simon, l'art de la disgrâce* (2010), dirigé notamment *Genres et acteurs du cinéma français, 1930-1960* (2012 avec Delphine Chedaleux), *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958* (2015 avec Geneviève Sellier) et créé avec Laetitia Biscarrat la revue en ligne *Genre en séries : cinéma, télévision, médias* (2015).

\*\*\*

## **Sarah Leahy: *Le Rouge et le noir* or France and Italy. Stardom and nationality in a Franco-Italian co-production.**

A Franco-Italian coproduction between Franco-London Film (Paris) and Documento Films (Rome), *Le Rouge et le noir* (Autant-Lara, 1954) followed a common model of film financing in this period. As Pierre Billard points out, between 1953 and 1955, coproductions - especially between France and Italy - accounted for a third of all French box-office receipts (1995, 521). Billard goes on to describe one of the most visible results of this system of financing, the presence of stars from both countries: 'l'essentiel ... sur le plan artistique, consiste tout bêtement à installer en tête d'affiche deux vedettes : une de chaque pays.' In the case of *Le Rouge et le noir*, the financial arrangement can be said to be embodied in the film by the two female leads, Danielle Darrieux (as Louise de Rênal) for France, and Antonella Lualdi (as Mathilde de la Môle) for Italy. (Billard suggests that Micheline Presle was in line for the role of Mathilde before the Italian producer came on board).

Darrieux appeared in 14 co-productions between 1949 and 1960, 11 of which were between France and Italy. This represents 44% of her total film output during this time. *Le Rouge et le noir* is particularly interesting among these films because the Italian counterpart is not Darrieux's male partner (Vittorio de Sica or Alberto Sordi, for example), but Lualdi, a young Italian star not entirely dissimilar to Darrieux at the same age; she had a similar number of films under her belt and of a similar type.

So, how did this casting affect the film, and most especially, the script development? Geneviève Cortier, the script girl on the film, describes prevarications about the respective roles of Mathilde and Louise which continued even during filming (Maillet 2013). Using archive documents such as contracts, correspondence and versions of scripts, we will analyse the relationship between stardom and nationality in the context of a coproduction, the logic of which allows an Italian actor to be cast as the aristocrat who can trace her lineage back to the time of Henri IV. Darrieux, on the other hand, as the provincial bourgeoisie wife and mother who forsakes her family for the lover who has attempted to kill her, finds herself in a role that is right up her street; by the mid-1950s, she has grown into a star whose ability to expose the pernicious effects of patriarchal constraints across registers and genres - from the comic in the exuberant *Occupe-toi d'Amélie* (Autant-Lara, 1949) or the ironic *La Ronde* (Ophuls, 1951) to the poignant and dramatic in *La Vérité sur Bébé Donge* (Decoin, 1952) and *Madame de* (Ophuls, 1953) - is evidently in high demand. In this presentation, then, we will examine how, in the context of the coproduction, the star comes to stand in for her country arguably even more explicitly than in other forms of transnational cinematic exchanges, and how this can either reinforce or jeopardise the coherence of her star persona.

Sarah Leahy is Senior Lecturer in French and Film at Newcastle University. Her research interests are in French film history, in particular of the classical period. She has published a number of articles, including on French stars (Signoret, Bardot). She is currently co-writing a book on Screenwriters in French Cinema with Isabelle Vanderschelden for Manchester University Press.

\*\*\*

## **Jean-Marc Leveratto : Cinéma parlant et emploi féminin : les débuts de Danielle Darrieux au cinéma.**

Les débuts de Danielle Darrieux au cinéma – dans *Le Bal* de W. Thiele en 1931 – offre l'occasion de réfléchir d'un point de vue sociologique, c'est-à-dire en adoptant le point de vue de

l'histoire de longue durée, au processus de construction technique de l'emploi cinématographique. Au delà de l'adaptation qu'elle impose de la performance des acteurs au film parlant, la seconde théâtralisation (Sadoul) du spectacle cinématographique modifie les conditions de fonctionnement du marché cinématographique, et affecte tout à la fois les modalités du contact physique des acteurs avec le public et les modalités d'appréciation de leur présence. Le succès de la jeune Danielle Darrieux permet ainsi d'analyser la transformation des critères de qualité du spectacle cinématographique d'un point de vue socio-technique, en prenant en compte la spécificité de l'emploi féminin au théâtre et au cinéma.

Jean-Marc Leveratto est professeur de sociologie de la culture à l'Université de Lorraine. Ses recherches portent sur l'histoire et la sociologie de l'industrie du spectacle (théâtre et cinéma) et l'évolution des instruments de mesure de la qualité artistique. Il prépare actuellement une histoire de l'emploi au théâtre et au cinéma. Il a publié notamment, outre *La mesure de l'art. Une sociologie de la qualité artistique* (2000) et *Introduction à l'anthropologie du spectacle* (2006), *Cinéphilies et cinéphilies* (2010) avec Laurent Jullier.

\*\*\*

### **Paola Maganzani: Cultural boundaries and identities in the early Thirties: Danielle Darrieux musical comedies between tradition and innovation**

The beginning of the Thirties was an uncertain transitional time for cinema generally—adjusting to the multiple challenges of the new synchronized sound format. A common practice of the time, the multi language versions were generally produced back-to-back on the same sets, using the same narrative structures and continuity and the same production team, but recruiting different casts for each version, including stars known in the market specific to the language being used, and in some instances, casting the same actors across transnational productions. During the early 1930s, Danielle Darrieux was discovered by the film industry: her beauty combined with her singing and dancing ability led to numerous films since 1931 (her first part was in the musical film *Le Bal*, a French version of the German language version *Der Ball*, simultaneously filmed by directed by Wilhelm Thiele with a different cast). Due to a close business relationship between Germany and France many German films were remade in French language, because France was the most profitable country outside Germany. Before turning Mayerling (1936), which brought her to fame, she embodied different roles in popular French cinema, such as comedies, melodrama, costume drama, ecc..

This paper aims to focus on Danielle Darrieux early musical comedies turned for the French audience, through the print reviews, the critical essays and the audience opinion, as the different solutions adopted are symptomatic for identity and culture of the country, also considering the story's themes of reality and illusion. *Mon Coeur T'appelle* is a 1934 French musical film directed by Carmine Gallone and Serge Véber, written by Ernst Marischka, produced by Arnold Pressburger. The film stars Jan Kiepura (who started a film career working with Berlin's UFA) and Danielle Darrieux. The English version (*My Heart is Calling*) and the German language edition *Mein Herz ruft nach Dir* were filmed simultaneously with different cast members, with Marta Eggerth playing Danielle Darrieux's role. Again, in 1935 Darrieux was the leading actress in another French musical comedy, directed by Carl Lamac et Henri Decoin: *J'aime Toutes Les Femmes* based on the German film *Ich Liebe Alle Frauen*, (Kiepura portrayed both versions).

The main purpose is to examine these films by considering a possible relation with the other versions, as they probably had a relevant contribution from continental influences: the original

German sources fed upon a variety of different stylistic and generic influences as well as international market considerations, but the French remakes with French actors became the focus which allowed to confirm the cultural value and identity. French musical comedies were part of the popular culture of the early thirties, the comparison involves a careful reading that emphasizes the particular significance of the differences and similarities between the versions, through the contextualization and the surrounding historical background.

Paola Maganzani is working at the University of Bologna, Department of Education, since 2001. Graduated in 2014 with a memoir on film in multiple version (MLV) focusing in particular the relations between the Italian cinema in the early Thirties and the European cinematography. She is currently a first year PhD student in Film Studies at La Sapienza University - Rome.

\*\*\*

**Michel Marie : L'émergence de la figure de la jeune fille émancipée dans les débuts de la carrière de Danielle Darrieux du *Bal de Wilhelm Thiele* (1931) à *Battement de cœur* de Henri Decoin (1940).**

Danielle Darrieux a interprété 29 films de 1931 à 1940. Elle s'est rapidement imposée comme une nouvelle figure de la jeune fille moderne : « la plus célèbre ingénue du cinéma français ». Certains de ses films sont connus, tels *Mauvaise graine*, *La Crise est finie*, *Dédé*, *Quelle drôle de gosse*, *Mayerling*, *Abus de confiance*, ou *Retour à l'aube* ; d'autres tombés dans l'oubli. La communication s'efforcera de s'appuyer sur le plus grand nombre possible de ces 29 films, sans favoriser les « auteurs » consacrés par l'histoire du cinéma (Wilder, Siodmak, Tourneur) et d'analyser ce qu'a pu apporter le jeu d'actrice de Darrieux aux personnages proposés par les genres dominants de la période : comédies romantiques, drames historiques (*Mayerling*), mélodrames (*Abus de confiance*) et comédies loufoques ou transgressives (*Quelle drôle de gosse !*). Darrieux sera située par aux jeunes actrices française des années 30 (Annabella, Gaby Morlay, Michèle Morgan et quelques autres) et par rapport à ses partenaires masculins tels Albert Préjean, Charles Boyer, ou Charles Vanel. Toutefois, on analysera en particulier les films de la collaboration entre l'actrice et Henri Decoin pour poser la question du rapport entre réalisateur et actrice.

Michel Marie est professeur émérite à l'université de Paris 3 et s'est toujours intéressé au cinéma français des années 30. Il a écrit des articles sur Clair, Vigo, Renoir, Pagnol, Carné et quelques autres. Il a co-organisé avec Laurent Creton le colloque Le Front populaire et le cinéma français en juin 2016 dont les actes vont être publiés. Il a présenté une communication sur les actrices de la Nouvelle Vague au festival de Compiègne (8 novembre 2016).

\*\*\*

**Tiphaine Martin : « Danielle Darrieux : avocate féministe ou timide garçonne? »**

Danielle Darrieux est un des symboles de la jeune fille émancipée dans les années trente. Cette actrice, qui a commencé sa carrière à l'âge de quatorze ans, s'épanouit dans des comédies trépidantes, mais également dans des drames ou des mélodrames. Dans notre communication, nous aimerions nous intéresser à la persona de Darrieux dans les films de cette période, en focalisant nos analyses sur certains films, tels que *Quelle drôle de gosse* (Léo

Joannon, 1935), Abus de confiance (Henri Decoin, 1937), Mademoiselle ma mère (Henri Decoin, 1937), La Coqueluche de Paris (Henry Koster, 1938).

Quels rôles les réalisateurs (tous des hommes) lui font-ils jouer ? Ces années trente sont des années dures. Après le « jeudi noir » de 1929, le chômage est galopant, les ligues d'extrême-droite et les mouvements de gauche pour la paix et contre le fascisme surgissent et s'affrontent, la crise sociale s'accroît. Cette exaspération des tensions de classe se traduit plus dans le cinéma français que dans le cinéma nord-américain, grâce au « réalisme poétique », mais on la trouve également dans des films populaires, de manière plus ou moins voilée.

Dans une première partie, nous analyserons les espaces où se meut Darrieux, alors que les femmes sortent de plus en plus du foyer, mais où elles sont peu acceptées et très souvent en danger. Dans une deuxième partie, nous analyserons le langage corporel de l'actrice et la manière dont elle est filmée : cadrages, mimiques, tenue debout / assise, gestes et surtout vêtements, qui disent beaucoup sur la modernité, la transgression ou le conformisme du personnage et de la construction du mythe « D.D. ». Dans une troisième partie, nous analyserons les discours : ceux du personnage et ceux tenus par les autres personnages. Cet ensemble fait-il de Darrieux une avocate féministe ou une timide garçonne ?

Tiphaine Martin, enseignante en Lettres Modernes, appartient au Laboratoire Babel (Université de Toulon) ; elle est docteure de l'Université Paris 7 et directrice de collection Éditions Passage(s).

\*\*\*

### **Jean Montarnal : Danielle Darrieux ou la mémoire trouble de l'Occupation**

À côté des rôles légers et comiques, pour lesquels Danielle Darrieux a affiché sa préférence et qui constituent la majorité des films de sa prolifique carrière, à côté des rôles de femme passionnée souvent malgré soi, dont *Madame de...* et *Le Rouge et le Noir* sont les deux œuvres de référence, il existe une série atypique de rôles liés de façon différente mais récurrente à la situation complexe et ambiguë de la France pendant la Seconde Guerre mondiale. Ces rôles se trouvent dans les films suivants : *Le Bon Dieu sans confession* (Autant-Lara, 1954), *Marie-Octobre* (1958), *Le Coup de grâce* (Jean Cayrol et Claude Durand, 1965) et *En haut des marches* (Paul Vecchiali, 1983).

Le but de notre intervention sera d'interroger cette récurrence et d'étudier les rapports qui peuvent se nouer entre ces personnages, le jeu d'actrice de Danielle Darrieux et sa *persona*. Les deux premiers films constitueront la base de notre étude : nous chercherons à montrer comment les questions de la Collaboration, de la Résistance, de la trahison et de la compromission se mettent en place dans l'après-guerre au sein de ce que nous appelons une éthique et une esthétique de la défiance, et qui nous semble caractériser la prétendue « Tradition de la Qualité » des années cinquante. Ces questions se nouent autour d'une mise en scène du passé : le souvenir devient un élément constitutif des personnages et des dispositifs narratifs des films. Ce sera aussi le cas avec les deux films suivants, *Le Coup de grâce* et *En haut des marches*, bien qu'il s'agisse d'œuvres issues de périodes postérieures et relevant de démarches bien plus autobiographiques et « auteuristes » : Jean Cayrol et Paul Vecchiali placent Danielle Darrieux au sein d'une trame qui permet de mettre en scène pour le premier son propre rapport aux années d'Occupation et pour le second celui de sa mère.

Notre approche relèvera de l'histoire culturelle et visera à se demander ce que Danielle Darrieux apporte à la construction d'une identité française féminine attachée au passé trouble de la France pendant la Seconde Guerre. Nous importerons certains de nos outils des domaines des *star studies*, des *gender studies* et des *cultural studies*, car il semble que les personnages en lien avec l'Occupation qu'incarne l'actrice se comprennent mieux lorsque leur étude

s'enrichit d'analyses portant sur la *persona* de Danielle Darrieux, son jeu actorial et les différentes facettes de sa féminité.

Ainsi, de 1954 à 1983, Danielle Darrieux paraît confier son corps de femme et d'actrice à une série d'œuvres qui permettent l'exploration de plusieurs types de rapports à un passé historique ambigu, dans lequel les femmes ont pu être tour à tour maléfiques, dangereuses, victimes ou justicières.

Jean Montarnal est enseignant dans le second degré depuis 1990. Il a soutenu en 2016 une thèse de doctorat sous la direction de Jacqueline Nacache (Paris 7 Diderot) : *Cinéma français d'après-guerre et « tradition de la qualité » : du mythe critique à la réalité esthétique* (2016)

\*\*\*

### **Alexandre Moussa : Mémoire vive du cinéma, mémoire vive de l'Histoire : Danielle Darrieux dans *En Haut des marches* de Paul Vecchiali (1983)**

Dans les années 1980, la carrière de Danielle Darrieux connaît un certain renouveau dans le cinéma d'auteur, où elle trouve de beaux seconds rôles auprès d'une nouvelle génération de réalisateurs cinéphiles, d'André Téchiné à Benoît Jacquot et de grands noms en fin de carrière comme Jacques Demy et Claude Sautet. Elle y occupe une place singulière, conforme à la fois à son statut d'icône vieillissante et à la modernité qu'elle incarne depuis ses débuts. Ses rôles sont en apparence ceux de mères bourgeoises incarnant un ordre établi vacillant face à des héros (Auteuil) et héroïnes (Deneuve, Sanda) tenté.e.s par la passion amoureuse et le déclassement social. Pourtant, le traitement iconoclaste de ces personnages – portés sur l'alcool (*Une chambre en ville*, 1982), caractérisés par leur franc-parler (*Le Lieu du crime*, 1986) et leur malice (*Quelques jours avec moi*, 1988) – les rapprochent plutôt de la vieille dame indigne que de la grand-mère modèle, et l'expressivité, la vivacité du jeu de l'actrice semblent trahir une certaine empathie pour les « égarements » de la nouvelle génération. Seul Paul Vecchiali, dans *En haut des marches* (1983), la sollicite dans un premier rôle écrit spécifiquement pour elle et non construit en contrepoint de vedettes plus jeunes, une habitude pour un cinéaste qui, de *Femmes Femmes* (1974) à *Corps à coeur* (1979) est l'un des rares à proposer des personnages complexes de femmes mûres dans le champ du cinéma d'auteur français. Darrieux y interprète Françoise Canavaggia, une femme qui revient à Toulon vingt ans après la Libération pour se venger de ceux qui ont dénoncé son mari comme collaborateur et l'ont mené à sa mort. Cette communication se propose de montrer par quel biais *En haut des marches* utilise la persona de Danielle Darrieux pour évoquer deux mémoires parallèles. Le film fait tout d'abord la synthèse ludique de Darrieux comme icône cinéphilique. Son ancrage dans des genres populaires (mélodrame, film noir et comédie musicale) et divers effets de citations (de l'apparition de Micheline Presle aux boucles d'oreille portées par l'héroïne, qui rappellent celles de Madame de...) évoquent le cinéma français classique qui a offert à l'actrice ses plus grands rôles et qui a fortement inspiré Vecchiali. En miroir, la déstructuration du récit, les audaces formelles de la mise en scène et la présence de Françoise Lebrun et d'Hélène Surgère replacent Darrieux dans le cinéma post-Nouvelle Vague où elle a trouvé des rôles tardifs chez Jacques Demy ou Claude Chabrol. Enfin, le film revisite à travers la star une autre mémoire, historique et tragique : celles de la Collaboration dont elle fut soupçonnée pour ses rôles dans les productions Continental, et de l'épuration de la Libération dont les parents du cinéaste furent les victimes. Nous verrons que l'empathie accordée à ce personnage d'épouse de collabo, palpable notamment dans la performance d'une gravité inédite chez Darrieux, a contribué à la mauvaise réception du film à sa sortie.

Alexandre Moussa est doctorant en deuxième année en cinéma-audiovisuel à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 ; la thèse qu'il prépare sous la direction de Raphaëlle Moine est intitulée : « "Je ne suis pas une apparition, je suis une femme" : Delphine Seyrig, de l'icône du cinéma moderne à la militante féministe » ; il a obtenu une allocation doctorale de la région Île-de-France (Institut Émilie du Châtelet).

\*\*\*

### **Phil Powrie : *Mayerling* et les yeux de Darrieux**

Le mystérieux décès du prince héritier Rudolf et de sa maîtresse Mary Vetsera, âgée de dix-sept ans, dans le pavillon de chasse impérial de Mayerling, dans la nuit du 29 janvier 1889, a suscité une fascination considérable et soutenue au cinéma. Je considérerai deux films français sur ce drame : *Mayerling* (Anatole Litvak, 1936), avec Charles Boyer et Danielle Darrieux, et *Le Secret de Mayerling* (Jean Delannoy, 1949), avec Jean Marais et Dominique Blanchar. Je placerai les deux films dans le contexte de la production culturelle populaire française concernant le drame (romans et pièces de théâtre) pour ensuite explorer deux axes qui se recoupent. Premièrement je montrerai ce que j'appelle le syndrome de la Belle et la Bête dans la relation entre un homme plus âgé et une jeune fille. Deuxièmement, en utilisant l'analyse de Brigitte Bardot par Simone de Beauvoir (« Le syndrome de Lolita » 1960), je montrerai comment le regard énigmatique de Darrieux est éminemment moderne, et à l'encontre de Blanchar, comment elle arrive à résister au syndrome de la Belle et la Bête.

Phil Powrie est Professeur de cinéma à l'Université de Surrey au Royaume-Uni. Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma. Il est le Président de l'Association for Studies in French Cinema, et le Vice-Président de la British Association for Film Television and Screen Studies.

\*\*\*

### **Anthony Rescigno : Danielle Darrieux et les spectateurs annexés : le Rendez-Vous manqué**

Raymond est formel : il a vu un film français avec Danielle Darrieux pendant l'annexion. Avant de participer à l'entretien, il l'a inscrit sur un papier avec une liste de ses souvenirs cinématographiques relatifs à l'annexion. Pourtant les archives sont claires : aucun film français n'a été projeté en Moselle pendant l'annexion nazie. Les productions de la *Continental*, la firme française financée par des capitaux allemands, ont pourtant failli atteindre les écrans mosellans. Sans jamais avoir été à l'affiche en Moselle, Danielle Darrieux a été saluée dans la presse locale à l'occasion de la sortie de *Premier Rendez-Vous* (Henri Decoin, 1942). Cette communication souhaite raconter l'histoire de la distribution de ce film dans les territoires attenants à la Moselle et analyser les ambivalences idéologiques des autorités allemandes.

Les recherches historiques nous montrent que *Premier Rendez-Vous* est projeté en 1942 à Luxembourg. Le pays est alors dans une situation similaire à celle de la Moselle et de l'Alsace. Paul Lesch indique que le film avec Darrieux est le premier film français à être programmé durant la guerre et que, « malgré ou à cause » de son succès auprès du public local, il n'y en aura pas d'autre jusqu'à la Libération. Jean-Pierre Barrot indique quant à lui dans sa chronique du cinéma pendant l'annexion de l'Alsace-Moselle que *Premier Rendez-Vous* a failli être projeté à Strasbourg mais les réactions francophiles de sa précédente projection luxembourgeoise auraient fini par freiner les autorités locales. Il reste alors la situation de la

Moselle. Bien que le film n'apparaisse dans aucun des programmes publiés dans la presse, on constate que la première du film à Berlin est l'occasion d'un article conséquent dans une des rubriques culturelles du *Metzer Zeitung*. L'ambivalence d'un pouvoir qui ne sait pas où poser les limites de son exclusion de la culture française est d'autant plus mise à nu lorsque, en mai 1943, le même journal publie un encart publicitaire dans lequel le nom de Danielle Darrieux est au premier plan pour promouvoir la projection de *Erstes RendezVous* dans un cinéma de Sarrebruck, la capitale allemande de la région administrative.

*Premier Rendez-Vous* démontre ainsi la persistance d'une frontière culturelle entre le *Vieux Reich* et les nouveaux territoires annexés qui va à l'encontre de leur intégration de fait au sein du *Troisième Reich*. Ce film et sa diffusion compromise en territoires annexés nous permettent de comprendre certains des rouages de la machine de germanisation de la Moselle. Le croisement des sources utilisées dans le cadre de cette étude a permis ici d'aller au-delà de la simple « non-présence » du film français dans les programmes du territoire étudié. Raymond a très certainement vu *Premier Rendez-vous* à Sarrebruck en 1943 puisqu'il s'y rendait régulièrement pour se divertir ou y travailler, la frontière n'existant plus.

Anthony Rescigno, doctorant en cinquième année et ATER à l'université de Lorraine, au sein du laboratoire 2L2S (sous la direction de Fabrice Montebello). Ses recherches s'intéressent au loisir cinématographique en Moselle pendant l'annexion nazie. Il a participé notamment aux colloques internationaux suivants : *Cinéma et cinéphilies populaires* (Bordeaux, 2014), *La Culture dans tous ses états* (Metz, 2014), *1940-1950 Ruptures et continuités* (Luxembourg, 2015). Il publiera prochainement dans les revues *Etudes Cinématographiques* et *Le Portique*.

\*\*\*

### **Jeanne Rohner : Danielle Darrieux dans le cinéma d'après-guerre : *Occupe-toi d'Amélie*, l'« oeuvre de la résurrection » ?**

L'« oeuvre de la résurrection ». C'est par ces mots que Danielle Darrieux désignera *Occupe-toi d'Amélie*, près de 50 ans après sa sortie (Ferrière 1995). Portée à l'écran par Claude Autant-Lara en 1949, cette adaptation de la célèbre pièce de Feydeau fait partie des grands succès de Danielle Darrieux dans l'immédiat après-guerre (plus de 2 millions d'entrées cumulées).

Assignée à résidence par l'occupant allemand vers la fin de la guerre, Danielle Darrieux aura tourné seulement trois films sous l'Occupation, tous produits par la Continental (*Premier rendez-vous*, de Henri Decoin, 1941, *Caprices*, de Léo Joannon et *La Fausse maîtresse*, d'André Cayatte, en 1942). Si la carrière de l'actrice est si brusquement interrompue, celle-ci prend un nouveau départ à la Libération. La jeune fille délurée, souvent indisciplinée – mais soumise au pouvoir patriarcal –, personnage qu'elle incarne dans les films des années 1930, cède progressivement la place dans la période d'après-guerre à des personnages de femmes fortes et indépendantes, et donc menaçantes pour les hommes.

C'est dans cette période cinématographique d'après-guerre caractérisée par un violent « retour de bâton » misogyne (Burch & Sellier 1996), que sort sur les écrans *Occupe-toi d'Amélie*. Dans la carrière cinématographique de Danielle Darrieux, le film est le dernier d'une succession de comédies et précède la série des réalisations de Max Ophüls (*La Ronde* sort une année plus tard) et les premiers rôles dramatiques (*Adorables Créatures*, Christian-Jaque, 1952). Ainsi, *Occupe-toi d'Amélie* s'inscrit dans un moment qui, dans l'historiographie, a pu être perçu comme charnière : le retour d'un discours misogyne et de l'incarnation par Danielle Darrieux de rôles très éloignés de ses interprétations d'avant-guerre. Pourtant, ce film amorce-t-il réellement une relance dans la carrière de l'actrice ? De quelle manière lui permet-il – ou non – de négocier le virage que prend à ce moment-là sa carrière ? En privilégiant les outils des

méthodes génétiques et grâce à l'apport des *star studies* et des *gender studies*, cette communication visera à déterminer la place de cette production dans la carrière de Danielle Darrieux ainsi qu'à documenter la façon dont le film articule la construction du personnage à la persona de l'actrice. Le genre de la comédie légère, et en particulier du vaudeville (mis en scène à travers une mise en abyme du dispositif scénique), a-t-il des répercussions sur la construction du personnage incarné par Danielle Darrieux ? Si tel est le cas, le film médiatiserait alors une image de l'actrice remplie de contradictions, qui renverrait sur le mode du pastiche à certains traits de ses personnages des années 1930.

Cette hypothèse devra être examinée au prisme du contexte particulier relatif aux rapports genrés dans la société et le cinéma d'après-guerre.

Jeanne Rohner est doctorante à l'Université de Lausanne. Sa thèse intitulée « L'image de Danielle Darrieux dans les années d'après-guerre : étude de cas à partir de la genèse d'*Occupe-toi d'Amélie* », co-dirigée par Alain Boillat et Charles-Antoine Courcoux, s'inscrit dans le projet FNS « Personnage et vedettariat au prisme du genre (*gender*) : étude de la fabrication des représentations cinématographiques dans la France des années 1940 ».

\*\*\*

### **Peter Schulman: Dark Matter: Spaces of Occupation, and occupation of Spaces in Danielle Darrieux's films of the early 1940s**

“Tout le monde est double,” Monsieur Constant asserts in the 1942 film *Caprices*. Indeed, in several films Danielle Darrieux made during the Occupation, such as *Premier rendez-vous* (1941) and *Fausse maîtresse* (1942), Darrieux either must pretend to be someone else, or someone pretends to be someone else to impress her. There is a constant tension between counterfeit realities and true realities, as well as dark spaces, and spaces of light (both in terms of luminosity or lightness of being). For Judith Mayne, “in this period of Occupation, the most evident contradiction in Danielle Darrieux's star image was between the image of idealized innocence projected in [the] film and the role she was taking in her own life, as a determined lover of a man in disfavor with the Nazi regime,” yet one could argue that the films themselves reflect an uneasy French *zeitgeist* during that period that Darrieux's complexities as an actress were able to channel. In *Premier rendez-vous*, for example, Darrieux's character, Micheline, lives within the confines of a strict orphanage, a space drenched in darkness and severity, and finds light (and love) within the space of the school she escapes to. Although both are structured environments, the school is filled with subversion and defiance (from the students and teachers respectively). In *Caprices*, Darrieux plays Lise, a famous actress, who poses as a humble flower girl and hides her identity when Mr. Constant makes her into a Cinderella figure. When she meets him as she is expelled from a fancy restaurant, he takes her through dark, sinister streets to a well-lit café where, pointing to a clock, he offers to make “une halte dans le temps.” Later when she asks him to drop her off at a fake address in a poor neighborhood, she tells him she lives on “la rue de la liberté.” In *Fausse maîtresse*, Darrieux plays Liliane, a circus performer who pretends to be a rich industrialist's mistress so that his friend won't be suspicious of the affair he is having with his wife. In each film, spaces are played against each other: The tyrannical orphanage in *Premier rendez-vous* clashes with the clandestine existence Micheline enjoys at the boarding school; the theater where Lise works is contrasted with Constant's luxuriousness; in *Fausse maîtresse*, the circus represents a space for down to earth values and purity, while the industrialist's *vie mondaine* is filled with lies and mischief. Each of these films plays on the dualities of a darkness reflective of the oppressive ambiance of the Occupation and a flighty space than can serve as a portal for escape. Real

and false realities are so *brouillés* that the viewer too becomes immersed in Occupied France's moral murkiness. Indeed, as Lise explains to Constant, "on joue trop."

Dr. Peter Schulman est professeur de français et d'affaires internationales à Old Dominion University à Norfolk en Virginie aux Etats-Unis. Il a publié *The Sunday of Fiction: The Modern Eccentric* (Purdue University Press, 2003) et *Le dernier livre du siècle* (Romillat, 2001) avec Mischa Zobotin. Il est l'auteur de nombreuses traductions et a beaucoup travaillé sur le cinéma français ; il écrit actuellement un livre sur Alain Resnais pour University of Mississippi Press.

\*\*\*

### **Chiara Tognolotti : Danielle Darrieux *personaggia*? Le travail sur l'identité féminine dans les films de Danielle Darrieux dirigés par Max Ophuls**

On dit souvent que Danielle Darrieux a été l'une des actrices que Max Ophuls préférait; et c'est bien vrai qu'elle est présente, si elle n'est pas la protagoniste absolue, dans trois des quatre films qu'Ophuls réalisa après son retour en France, comme c'est vrai que le metteur en scène aurait voulu que ce fût elle, et non pas Martine Carol, à donner corps à Lola Montès (même si le travail qu'Ophuls fait sur l'image de la star de *Caroline chérie* est tout à fait extraordinaire - j'y reviendrai). Ce que on dit moins souvent, ou pas du tout, c'est que Darrieux est l'actrice qui a marqué le plus le cinéma ophulsiens en lui donnant l'occasion de relire les *topoi* des genres (mélodrame, film Belle Époque, film à grande distribution) en les déconstruisant en profondeur à travers le travail qu'elle fait sur les personnages féminins. En bref - voilà l'hypothèse sur laquelle je voudrais travailler dans mon intervention - il me semble que les personnages ophulsiens modelés par Darrieux sont à un premier regard adhérents aux codes de la narration usuelle: la riche bourgeoise (*La Ronde*), la prostituée au cœur d'or (*La Maison Tellier* dans *Le Plaisir*), l'aristocrate (*Madame de...*) et leurs aventures paraissent ne pas sortir du script qu'on s'attend d'eux: une histoire d'amour, la séduction, le jeu du désir, que la fin en soit tragique ou heureuse. Mais si l'on regarde de plus près l'on s'aperçoit de combien Darrieux, grâce à son jeu, sa *performance*, ses gestes, ses regards, essaie de sortir de la fixité de ces rôles, de les mettre en discussion et d'en révéler l'artificialité, sinon de les renverser tout court. En Italie la critique féministe a récemment introduit le terme *personaggia*, qui n'existe pas dans le vocabulaire (normalement on dit *personaggio femminile* pour se référer à un personnage féminin) mais qui veut signaler justement par cette provocation grammaticale le désir de sortir de la rigidité des rôles préconstitués qui trop souvent sont réservés aux femmes. Et, à mon avis, Darrieux est certainement une *personaggia* puisqu'elle aborde ses rôles en adoptant une attitude qu'on pourrait définir sceptique : elle déconstruit ces femmes, elle les regarde de loin et avec ironie, dans le but de porter en surface tous les codes, les stéréotypes et les préjugés qui marquent la représentation du féminin. Alors, c'est peut-être à cause du jeu de Darrieux que les films ophulsiens obtiennent leur capacité de mettre en discussion les codes du cinéma classique par la prise en compte du problème de la vision ; et c'est peut-être grâce au jeu de Darrieux et de son être *personaggia* que naît le travail sur Martine Carol/Lola Montès où Ophuls apprend à bouleverser l'image traditionnelle de la femme et de la star.

Chiara Tognolotti (PhD) travaille à l'Université de Florence, Italie, où elle a une bourse de recherche post-doctorale (*assegno di ricerca*) après y avoir enseigné Histoire du Cinéma pendant dix ans. Parmi ses travaux les plus récents, une étude sur Max Ophuls (*L'immagine opaca*, Perugia 2012), un essai sur Jean Epstein (*Jean Epstein : au delà du réel*, avec Laura Vichi, à paraître), plusieurs articles sur Marie Epstein et la direction des volumes *Storie in divenire. Le*

*donne nel cinema italiano* (avec Lucia Cardone et Cristina Jandelli, Barcelona 2015) et *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media* (avec Lucia Cardone, Pisa 2016).

\*\*\*

### **Ginette Vincendeau: Star/genres/auteurs: Danielle Darrieux en 1954**

Les années 1950 marquent le deuxième sommet de la carrière de Danielle Darrieux. Entre *Occupe-toi d'Amélie* (1949) et *Marie-Octobre* (1959) elle connaît le succès au box-office et figure dans le peloton de tête des vedettes plébiscitées par les sondages et magazines populaires. Tout en jouissant de la reconnaissance critique grâce aux films de Max Ophüls, Darrieux est représentative du star-système « classique » à la française.

Cette présentation se concentre sur Darrieux en 1954, année où on la voit à l'affiche de quatre films – *Châteaux en Espagne*, *Escalier de service*, *Le Rouge et le noir* et *Bonnes à tuer* – qui offrent un échantillon représentatif des genres populaires de l'époque (mélodrame exotique, comédie, adaptation littéraire, thriller) ainsi qu'une brochette de réalisateurs aux statuts disparates : René Wheeler, Carlo Rim, Claude Autant-Lara et Henri Decoin. En tentant de saisir les choix et les contraintes qui ont pu mener l'actrice à tourner ces quatre films, la manière dont son jeu présente continuités et ruptures d'un film/genre à l'autre, et la réception de ces œuvres, je tenterai de cerner la place de Darrieux et les grandes lignes de ce star-système sur le point de se transformer avec l'arrivée de Brigitte Bardot puis de la Nouvelle Vague.

Ginette Vincendeau est professeure d'études cinématographiques à King's College London et critique à *Sight and Sound*. Ses travaux portent surtout sur le cinéma français populaire. Elle est l'auteure entre autres de *Stars and Stardom in French Cinema* (Continuum, 2000 – en français chez L'Harmattan en 2008) ; *Jean-Pierre Melville, an American in Paris* (BFI, 2003), *La Haine* (I.B. Tauris, 2005), *Brigitte Bardot* (BFI, 2013) et *Brigitte Bardot, The Life, The Legend, The Movies* (en français chez Gründ, 2014). Elle vient de réunir *Paris au cinéma : Beyond the Flâneur* (avec Alastair Phillips), qui sera publié fin 2017 chez BFI/Palgrave. Elle prépare actuellement un livre sur Claude Autant-Lara (à paraître chez Manchester University Press).

\*\*\*



