

L'Abécédaire de DELPHINE SEYRIG



SOMMAIRE

A... Apparition	p.4
B... Bourgeoise	p.6
C... Cinéaste	p.8
D... Dame	p.10
E... Etrangère	p.12
F... Fantastique	p.14
G... Gestes	p.16
H... Hélicoptère	p.18
I... Insoumuse	p.20
J... Jeanne	p.22
K... Kaléidoscope	p.24
L... Létale	p.26
M... Marienbad	p.28
N... Nue	p.30
O... Ombre	p.32
P... Palme	p.24
Q... Queer	p.36
R... Révoltée	p.38
S... Sourire	p.40
T... Théâtre	p.42
U... Unique	p.44
V... Voix	p.46
W... William Klein	p.48
X... XXème siècle	p.50
Y... Yeux	p.52
Z... Zapping	p.54
Références	p.56

A... Apparition

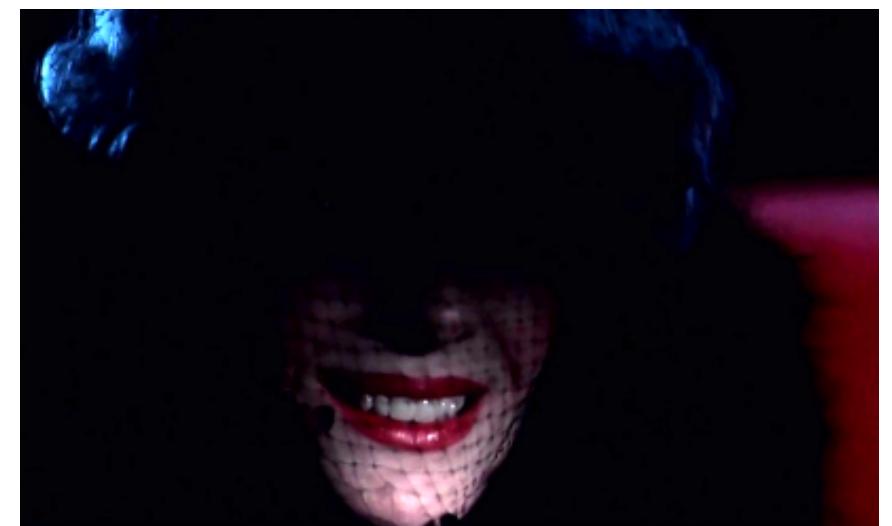
« Je ne suis pas une apparition, je suis une femme, ce qui est tout le contraire » déclare Delphine Seyrig dans *Baisers Volés* de François Truffaut (1968) à travers le personnage de Fabienne Tabard.



Baisers Volés, François Truffaut (1968)



Peau d'Âne, Jacques Demy (1970)



Les lèvres rouges, Harry Kümel (1971)

Une apparition divine

L'apparition désigne la manifestation d'un être surnaturel créant la vénération ou la stupéfaction, à l'image de la Vierge ou du Christ. Jugée comme une apparition par Antoine Doinel dans *Baisers volés* (1968), cette expression provient de *l'Education Sentimentale* de Flaubert décrivant l'arrivée de Madame Arnoux "ce fut comme une apparition". Mais la notion d'apparition dépasse le personnage de Fabienne Tabard dans *Baisers volés* (1968) pour s'étendre à Delphine Seyrig en personne. Par ses initiales, DS, à travers lesquelles on entend "déesse", elle témoigne dans sa nature même, d'un caractère divin, fantastique. Dès lors qu'elle apparaît dans *Baisers volés* (1968), elle est l'objet d'une fétichisation par le protagoniste Antoine Doinel, perçue comme un être inaccessible, un objet de désir. Ce rôle engendre une série de films dans lesquels elle n'est réduite qu'à ce statut d'apparition, objet de séduction du personnage masculin, modifiant l'univers réaliste du film.

Elle interprète plusieurs rôles dans lesquels elle a des pouvoirs magiques, comme dans *Les Lèvres rouges* d'Harry Kümel (1971) dans le rôle de la comtesse Báthory, un vampire qui se téléporte ou encore dans le fameux rôle de la Fée des Lilas dans *Peau d'Âne* réalisé par Jacques Demy (1970) qui, à chaque apparition et disparition, à l'aide de sa baguette magique, semble arriver à la suite d'un miracle. Interpréter des personnages qui font des apparitions fantomatiques ou fantasmatiques fait partie intégrante de sa "persona". C'est-à-dire que l'apparition est une caractéristique que l'on assimile à l'image de Delphine Seyrig dans ses rôles.

Dans *Peau d'Âne* (1970), à chacune de ses apparitions, il y a un trucage ou des effets spéciaux. Elle atterrit ou s'envole de la chambre de sa filleule par un ralenti et une marche arrière. Une autre apparition se fait par surimpression, afin de prodiguer des conseils à Peau d'âne lors d'une discussion avec le roi. Ces effets semblent dépassés et datés, mais ils sont en lien avec d'autres effets outranciers du film, signifiant de façon ostentatoire l'artificialité de la fiction qui tente de se fondre dans le réel. Le film s'amuse de ces apparitions artificielles de Delphine Seyrig, dans l'objectif de dénoncer les précédentes. C'est Demy qui donne à Delphine Seyrig ses meilleures apparitions et disparitions.

Une apparition désacralisée

Par sa phrase adressée à Antoine Doinel : « Je ne suis pas une apparition. Je suis une femme. Ce qui est tout le contraire », elle donne l'impression de s'adresser en son nom propre afin de démystifier son statut d'apparition, dans l'objectif de valoriser sa féminité, son humanité.

Pour Truffaut, elle devient une femme quand elle s'offre à Antoine Doinel et n'est plus un désir inaccessible. Toutefois, elle disparaît du film après avoir couché avec le personnage, donc elle n'existe pas au-delà du fantasme. Il aura ainsi fallu une intervention de l'actrice elle-même à travers son personnage pour s'insurger de ce statut d'apparition fantasmé. A partir de l'année 1975, qui opère un tournant dans sa carrière d'actrice, elle tourne dans des films qui s'ancrent davantage dans le réel, tel que dans *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman (1975), dans lesquels, elle rompt donc avec l'apparition rêvée truffaldienne. Elle a davantage une présence physique en déconstruction de sa persona. Elle est une apparition qui devient femme. En 1981, lorsqu'elle réalise *Sois belle et tais-toi*, son premier documentaire, elle interviewe des actrices à propos de leurs conditions dans l'industrie du cinéma et ainsi, elle disparaît derrière la caméra, permettant de démythifier l'idée cinématographique de la femme comme apparition tout en dénonçant la mythification de la femme comme une oppression d'après le point de vue masculin.

Des apparitions médiatiques

Dans les années 1970, elle fait de nombreuses « apparitions médiatiques » en tant qu'actrice. Elle ne donne plus l'impression d'être une apparition aérienne, mais bouillonne sur les plateaux de télévision, se battant au nom du féminisme. Ce sont des apparitions qui vont lui porter des préjugés dans sa réputation auprès des médias. Elle n'est plus un objet de désirs masculins, mais bien au contraire, elle est détestée par ces derniers ne partageant pas ses points de vue et la percevant donc comme trop extrémiste.

Baisers Volés (49'50" - 51'05")

C'est la première apparition de Fabienne Tabard dans le film. Antoine Doinel, puni après avoir perdu les chaussures d'une cliente, doit ranger l'arrière-boutique après la fermeture du magasin. Cependant, pensant qu'il était seul, il entend tout d'un coup un chœur onirique de voix féminines, donnant une dimension fantastique à la scène et une impression de chants de sirènes. Par une série de travellings subjectifs (au départ travellings arrière sur le visage d'Antoine, puis avant, imitant son point de vue) en caméra portée, il s'avance dans l'espace, en observant la boutique principale, puis chaque recoin. Les voix confèrent à la scène, une impression de montée vers le paradis, ce qui détone avec l'impression réaliste de ce film de la Nouvelle Vague. Le magasin est vide, mais par un dernier mouvement de caméra, apparaissent les jambes et la silhouette d'une femme habillée d'un manteau à fourrure blanche, d'une jupe cintrée, à la jolie coiffure blonde, dans un coin de la pièce, essayant des sandales. « Madame, vous n'avez pas le droit d'être ici. Le magasin est fermé. Si toutes les clientes faisaient comme vous... » affirme sans grande conviction le jeune Antoine Doinel. « Mais si toutes les clientes faisaient comme moi, toutes les clientes s'appelleraient Fabienne Tabard. Je suis la femme du patron. » répond avec un ton plaisant Madame Tabard. Cette apparition donne dès lors de la prestance au personnage mais surtout du charisme à l'actrice, qui apparaît dans le film avec une entrée un peu « magique ».

B... Bourgeoise

Dans les années 1960 et 1970, Delphine Seyrig incarne souvent à l'écran des rôles de grandes bourgeois intelectuelles.



L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais (1961)



Le charme discret de la Bourgeoisie, Luis Buñuel (1972)



India Song, Marguerite Duras (1975)

Un milieu social privilégié

Delphine Seyrig est issue de la grande bourgeoisie suisse intellectuelle et cosmopolite, qui lui a offert un accès privilégié à la culture et aux milieux artistiques dès son plus jeune âge. Fille d'Henri Seyrig, éminent archéologue et haut fonctionnaire, et d'Hermine de Saussure, navigatrice et spécialiste de Rousseau, elle grandit dans un univers marqué par l'érudition et l'ouverture internationale. Son éducation, partagée entre Beyrouth, les États-Unis et la France, lui permet de côtoyer des figures intellectuelles et artistiques de premier plan, par exemple Claude Lévi-Strauss et André Breton. Ce milieu familial, bien que détaché des conventions les plus rigides de la bourgeoisie traditionnelle, reste néanmoins ancré dans une élite cultivée, où les carrières artistiques sont encouragées tant qu'elles s'inscrivent dans un cadre prestigieux. Cette appartenance à une bourgeoisie cultivée est caractéristique de la génération de comédiens nés dans l'entre-deux-guerres et qui percent au cinéma à la fin des années cinquante, dont la plupart sont issus des classes moyennes et supérieures, souvent de la bourgeoisie provinciale et de milieux cultivés.

Une image publique façonnée par ses origines

Cette appartenance sociale se reflète dans l'image publique de Seyrig, façonnée par ses premiers rôles au cinéma et au théâtre. Dès *L'Année dernière à Marienbad*, elle incarne une femme élégante, distante, au mystère sophistiqué, une image qui deviendra sa marque de fabrique. À travers ses collaborations avec Alain Resnais, Marguerite Duras ou Joseph Losey, elle se spécialise dans des rôles où l'intelligence et la retenue se mêlent à une forme de raffinement aristocratique. Son allure et son phrasé, empreints d'une culture de l'élite, la maintiennent malgré elle dans un registre où la bourgeoisie reste omniprésente. Pourtant, elle détourne subtilement cette représentation en jouant sur l'ironie et l'autodérision, par exemple dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* de Bunuel, où l'image de bourgeoisie stéréotypée qu'elle incarne aux yeux du grand public est parodiée et moquée. Ses choix artistiques, notamment ses rôles dans *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman ou *Sois belle et tais-toi*, son propre documentaire, témoignent également d'une critique acerbe des normes imposées aux femmes, y compris celles de son propre milieu.

Entre héritage bourgeois et figure avant-gardiste

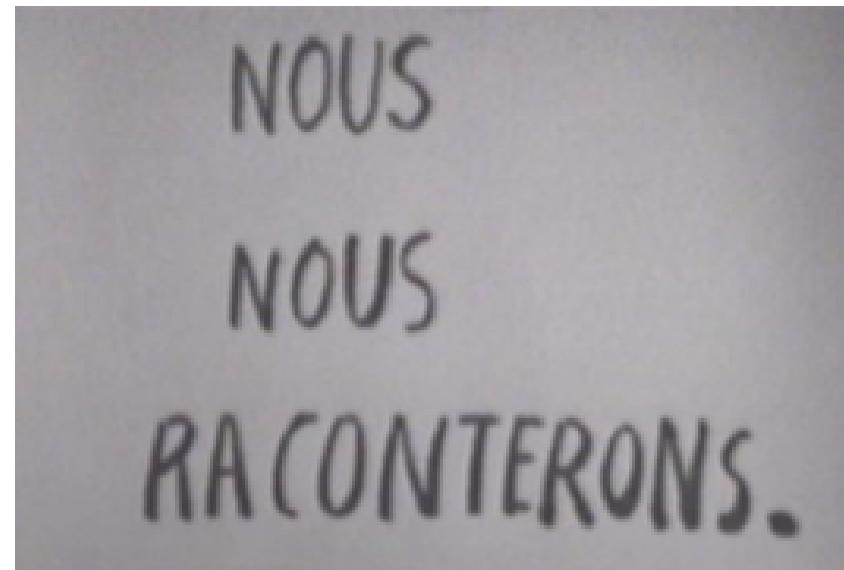
Delphine Seyrig se situe à la croisée de deux mondes, incarnant à la fois l'héritage d'une bourgeoisie intellectuelle et un féminisme critique envers les structures sociales qui l'ont façonnée. Cette dualité l'expose aux critiques, notamment à l'accusation d'un féminisme trop théorique ou mondain, relevant de ce qu'on peut appeler aujourd'hui la « gauche caviar ». Cependant, au-delà d'être une simple contradiction, ce positionnement révèle plutôt une tentative de redéfinition des catégories sociales et culturelles. Par sa trajectoire et ses engagements, elle illustre une complexité qui dépasse les stéréotypes, faisant d'elle une figure emblématique des tensions entre classe sociale, représentation culturelle et militantisme politique.

Le Charme discret de la bourgeoisie (37'12 - 41'30)

Dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* réalisé par Luis Bunuel en 1972, Delphine Seyrig incarne Simone Thévenot, une femme bourgeoise qui trompe son mari avec un de leurs amis communs. Bunuel s'amuse de l'image de la dame intellectuelle qu'elle incarne depuis une dizaine d'années, et le personnage de Seyrig se présente quasiment comme une parodie de tous ses rôles de bourgeois précédents. La scène de l'adultère illustre la critique des codes et des mœurs bourgeois par Bunuel, notamment à travers la figure stéréotypée incarnée par Seyrig, dont le personnage fait preuve d'une fausse pudibonderie pour cacher ses motivations en réalité perverses. Dans *Le Charme discret de la bourgeoisie*, la dame bourgeoise est un objet de railleries comme tous ceux de son milieu, et Delphine Seyrig elle-même s'amuse de cette critique de sa propre figure.

C... Cinéaste

Delphine Seyrig est une de ces actrices qui, bien avancée dans sa carrière, se tourne vers la réalisation pour ainsi occuper les deux pôles du cinéma : devant et derrière la caméra, en tant qu'actrice et en tant que cinéaste. Cela lui permet de se situer, peut-être pour la première fois, à la source même des projets artistiques auxquels elle participe.



Maso et Miso vont en bateau, *Les Insoumuses* (1976)



Sois belle et tais-toi, *Delphine Seyrig* (1976)

Devenir cinéaste ou comment concilier une image de star avec un engagement féministe

Explorer le travail de cinéaste de Delphine Seyrig entre 1974 et 1976 permet d'aborder, de manière indirecte, la question de l'appropriation privilégiée du médium vidéo par les femmes. Jusqu'alors, Seyrig se trouvait en tension avec ses engagements féministes à deux niveaux : en tant qu'actrice, elle contribuait malgré elle à diffuser des représentations stéréotypées des femmes à l'écran ; en tant que star, son image publique l'éloignait de l'anonymat des militantes du MLF, faisant d'elle une figure médiatique du mouvement. Sa rencontre avec Carole Roussopoulos marque un tournant décisif : cette dernière, méconnaissant son travail d'actrice, ne la perçoit pas de prime abord à travers le prisme de sa célébrité. Seyrig découvre ainsi la vidéo affranchie du poids de *Marienbad* (1961), qui a marqué sa carrière cinématographique, et de l'image de star que les médias associent à ses engagements féministes.

Elle occupe un double rôle d'actrice : d'une part, comme force agissante, à la fois réalisatrice et militante anonyme dont le regard et l'écoute se confondent avec les femmes qu'elle filme et avec qui elle travaille (*Où est-ce qu'on se mai ?* 1976) ; d'autre part, comme corps en performance, mobilisant sa présence et sa voix à des fins politiques (*SCUM Manifesto*, 1976). Sa position de cinéaste lui offre aussi un outil de critique des médias dominants : elle déconstruit l'image que la télévision a façonnée d'elle, la plaçant malgré elle, en figure emblématique et contestée du MLF (*Maso et Miso vont en bateau*, 1976), remettant en question le carcan du cinéma, qui l'a enfermée dans l'icône aliénante de *Marienbad* (*Sois belle et tais-toi*, 1976). Par ce médium, elle oppose ainsi un contre-modèle aux représentations imposées.

À l'image de l'effacement de Roussopoulos dans les bandes de Vidéo Out, Seyrig et Wieder disparaissent derrière les visages et les voix des femmes qu'elles filment, qu'il s'agisse de manifestantes ou de témoins des tensions avec la CGT. Dans *Où est-ce qu'on se mai ?* elles restent hors champ, leurs voix se confondent, et l'on ignore qui tient la caméra, malgré quelques interpellations fugitives (« Bonjour Delphine ! »). Pourtant, loin d'un simple effacement, la caméra épouse leur regard d'une manière inédite, bien plus intimement qu'au cinéma. Comme l'exprime Jean-Paul Fargier, le Portapak « fait œil » avec les filmeuses, à l'image de cette photographie où Seyrig, caméra vissée sur l'œil, semble fusionner avec l'appareil. Ce paradoxe se retrouve aussi dans la signature de ses vidéos : si elle abandonne son patronyme au profit de collectifs ou de son seul prénom, elle l'inscrit néanmoins manuscritement au générique. Ce choix affirme que ces œuvres ne sont pas celles de la star Delphine Seyrig, mais bien l'expression personnelle d'une cinéaste engagée.

Cinéaste...? Ou vidéaste?

Si les projets de Delphine-vidéaste avaient jusque-là consisté en des collaborations, sa première véritable "vidéo d'autrice" est *Sois belle et tais-toi* (1981), seule bande qui porte la signature de Delphine Seyrig (et non de "Delphine") en tant que réalisatrice. C'est un projet dont elle est la seule initiatrice et qui lui tient particulièrement à cœur.

Le dispositif formel des entretiens est uniforme, à deux exceptions près. Delphine Seyrig interroge elle-même chaque actrice, en tête-à-tête, dans un cadre intime qui semble être leur domicile. La mise en scène reste sobre : des portraits centrés sur le haut du corps et le visage. Plutôt que d'utiliser une caméra légère pour se déplacer autour de ses interlocutrices, Seyrig privilégie le plan fixe, un choix qui surprend Carole Roussopoulos, perplexe quant à sa présence sur le tournage alors qu'un trépied aurait suffi. Seyrig lui explique alors : "Pour écouter quelqu'un avec une réelle attention, il faut le filmer en plan fixe et éviter les mouvements. On applique cette approche lorsqu'il s'agit d'un président de la République. Moi, je donne pour la première fois la parole à des comédiennes sur des sujets qu'on ne leur a jamais posés, et je veux qu'on les écoute avec la même considération." Ce choix du plan fixe et de l'écoute attentive éloigne Seyrig du travail du cinéaste, qui met en scène et façonne le regard du spectateur, pour la rapprocher de celui du vidéaste, qui capte la parole dans sa spontanéité et crée un espace d'expression directe.

Ce dispositif porte en lui une dimension politique forte. Habituellement objets du regard de la caméra, les actrices prennent ici la parole en regardant directement l'objectif et en s'exprimant avec leurs propres mots, sans l'intermédiaire d'un scénariste. Cette liberté est renforcée par l'absence de hiérarchie entre filmeuse et filmées : interrogées et filmées par une consœur plutôt que par un journaliste ou un cinéaste, elles trouvent un espace d'expression plus libre et authentique.

Projet inabouti: Calamity Jane

Delphine Seyrig s'est passionnée pour la figure de Calamity Jane en découvrant un recueil de lettres attribuées à l'héroïne du Far West. Dès 1979, elle projette d'en faire un film, où elle incarnerait Jane et en assurerait la réalisation. Malgré l'écriture de plusieurs versions du scénario, notamment avec Etel Adnan, et un voyage de repérage dans le Montana, le projet reste inachevé. Seyrig voulait une esthétique proche du cinéma muet et un récit mêlant la vie de Jane à celle de sa supposée fille, Jean Mac Cormick. Son approche transgressive et intime du personnage reflétait ses propres préoccupations féministes et artistiques.

D... Dame

Le terme dame évoque à la fois une figure de distinction, une posture de respectabilité et un imaginaire de noblesse, mais aussi une dimension de mystère et d'autorité féminine. En ce sens, il trouve un écho singulier dans la carrière et l'image de Delphine Seyrig, actrice inclassable et militante féministe. De la dame de l'écran, incarnation d'une élégance hypnotique dans le cinéma d'auteur, à la dame engagée, brisant les carcans du patriarcat, Seyrig a incarné et déconstruit les multiples facettes de ce mot. Dès ses premiers rôles, Delphine Seyrig est associée à une forme de grâce aristocratique, une féminité sophistiquée qui fait d'elle une véritable dame du grand écran. Son phrasé lent, sa diction travaillée et son port altier confèrent à ses personnages une aura quasi irréelle.



Baisers Volés, François Truffaut (1968)



India Song, Marguerite Duras (1975)



L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais (1961)

Une dame Insaisissable

L'exemple le plus emblématique est sans doute son rôle dans *L'Année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais, où elle incarne une femme énigmatique, prisonnière d'un univers labyrinthique et spectral. Sa posture, sa voix feutrée et son maintien la transforment en une figure intemporelle, presque fantomatique : une dame insaisissable. "Je vous attends ici depuis si longtemps", répète-t-elle, illustrant ce flottement entre rêve et réalité, entre mémoire et illusion. (cf. *M... Marienbad*)

Son apparence et son jeu la rattachent également à une certaine tradition de la dame hitchcockienne : une femme sculpturale et glaciale, à la manière de Grace Kelly ou Kim Novak, mais qui dissimule des abîmes de trouble et d'ambiguïté. Cette image est encore accentuée dans *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963, Alain Resnais), où elle incarne une femme marquée par un passé trouble.

La dame portant sa voix

Au-delà du jeu, Seyrig s'est engagée activement pour dénoncer l'image réductrice des femmes dans le cinéma. Dans *Sois belle et tais-toi* (1981), documentaire qu'elle réalise, elle interroge d'autres actrices (Jane Fonda, Maria Schneider, Shirley MacLaine...) sur les rôles stéréotypés qu'on leur impose. Cette œuvre souligne l'écart entre l'image glamour de la dame de cinéma et la réalité d'une industrie qui enferme les femmes dans des archétypes figés.

Delphine Seyrig incarne également la dame par son allure, sa voix posée et son mystère, une posture généralement associée à une certaine maturité. Pourtant, son décès à 58 ans interrompt brutalement cette évolution, la figeant dans une élégance intemporelle. Dès *L'Année dernière à Marienbad* (1961), à 29 ans, elle semble déjà en dehors du temps, incarnant une femme d'expérience. Plus tard, à 43 ans, *Jeanne Dielman* (1975) révèle une autre facette de cette maturité : une femme enfermée dans un quotidien pesant, où le temps devient une prison. Mais elle ne devient jamais la vieille grande dame du cinéma, à la manière de Jeanne Moreau ou de Catherine Deneuve. Son image reste figée dans un entre-deux ce qui lui confère une valeur intemporelle.

Le mot dame peut aussi suggérer une posture de respectabilité, un statut social qui peut être contesté. Delphine Seyrig a incarné une double position : celle d'une femme respectée dans le milieu cinématographique, et celle d'une combattante qui refuse d'être enfermée dans une image figée. Membre du MLF (Mouvement de libération des femmes), elle participe à des actions féministes marquantes. Elle signe en 1971 le Manifeste des 343, où elle revendique avoir avorté illégalement. Son engagement la conduit à créer avec Carole Roussopoulos et Iona Wieder le collectif Les Insoumuses, où elle met en pratique un cinéma militant. Dans *Maso et Miso vont en bateau* (1976), un montage ironique d'une émission à caractère sexiste animée par Bernard Pivot, Seyrig et ses collaboratrices déconstruisent le discours patriarchal avec un humour mordant. Ici, la dame se transforme en provocatrice, refusant le silence et la soumission attendus d'elle.

Son engagement s'étend également à la défense des femmes dans le monde du travail. Dans *Le Fond de l'air est rouge* (Chris Marker, 1977), elle participe aux luttes sociales et féministes, affirmant que la figure de la dame ne doit plus être synonyme de privilège mais de révolte. Delphine Seyrig a incarné, contesté et réinventé l'image de la dame. D'abord perçue comme une actrice sophistiquée, elle renverse cette posture pour questionner les assignations faites aux femmes, à l'écran comme dans la société. Elle est une dame par sa force de caractère, imposante et respectée. Si elle reste une icône de l'élégance et du mystère, elle est surtout une figure majeure du combat féministe.

L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961 (1'02"00 - 1'04'14)

La séquence choisie pour cette analyse est celle où elle déambule dans la chambre de l'hôtel, vêtue d'une robe somptueuse, alors que la voix-off du protagoniste masculin tente de la persuader qu'ils se sont déjà rencontrés. L'un des éléments les plus marquants de cette séquence est l'attention portée au style visuel qui confère à Delphine Seyrig une aura de dame. Son visage est souvent illuminé par des lumières latérales, évoquant le glamour des actrices hollywoodiennes des années 1930-1940. Elle se déplace lentement, avec une posture droite et mesurée, renforçant l'impression d'un personnage inatteignable et presque spectral. Le regard masculin tente de la posséder mais elle demeure insaisissable, refusant d'être enfermée dans une narration préétablie. La rupture entre l'extérieur vu par la fenêtre et sa place dans la chambre lui confère un rôle mystérieux, inaccessible. Elle est inatteignable et reste énigmatique. Ainsi, Seyrig incarne dans cette séquence une version modernisée de la dame, qui n'est pas seulement une femme distinguée, mais aussi une figure de mystère et de résistance à la domination masculine.

E... Étrangère

Delphine Seyrig a paradoxalement construit son identité sous le signe de l'étrangeté et du déracinement. Née à Beyrouth le 10 avril 1932, elle aura la nationalité française toute sa vie, même si elle n'y habite qu'à partir de ses 15 ans, et qu'elle connaît de longue période de sa vie à l'étranger.



Aloïse, Liliane de Kermadec (1975)



Johanna d'Arc of Mongolia, Ulrike Ottinger (1989)



Les lèvres rouges, Henry Kümel (1971)

Une construction identitaire cosmopolite

Son enfance au Liban, à une époque où le pays était sous mandat Français, constitue le premier chapitre de son parcours en tant qu'étrangère. Fille d'Henri Seyrig, archéologue et directeur du service des antiquités au Liban, et d'Hermine de Saussure, surnommée Miette, une intellectuelle suisse issue d'une lignée d'universitaires renommés, Delphine grandit dans un cadre cosmopolite et privilégié. Cette première expérience au Liban se prolonge jusqu'à ses 10 ans, avant que la guerre ne contraigne sa famille à l'exil.

L'Amérique devient alors son deuxième foyer (1942-1945), où elle découvre une culture différente, maîtrise l'anglais et développe une passion pour le cinéma hollywoodien. À New York, la famille Seyrig côtoie l'avant-garde artistique mondiale, enrichissant ainsi l'horizon culturel de la jeune Delphine. C'est durant cette période aux États-Unis que pourrait naître sa vocation d'actrice, alimentée par son admiration pour des icônes telles que Greta Garbo, Marlène Dietrich et Katharine Hepburn.

Son retour au Liban à l'adolescence, à l'âge de 13 ans, marque un tournant décisif. L'expérience américaine l'a métamorphosée, lui offrant une liberté d'esprit et un regard critique qui la mettent en décalage avec la société libanaise d'après-guerre. Ce qui ne l'affectait pas durant son enfance la révolte désormais : la pauvreté manifeste, les inégalités entre les sexes, et les destins brisés de jeunes musulmanes contraintes d'abandonner l'école pour se marier. Le Liban de son enfance devient un territoire étranger qu'elle finit par rejeter, au point qu'à 15 ans, elle aspire ardemment à partir pour la France.

La Suisse représente un autre pôle identitaire, avec la maison de sa grand-mère à Fleurier, dans le canton de Neuchâtel, où elle passe tous ses étés. Ce lieu incarne pour elle un refuge, "sa maison préférée" selon sa nièce, et probablement l'endroit où elle vit les moments les plus heureux de son enfance, entourée d'une famille aimante et nombreuse.

Une persona qui englobe son étrangeté

C'est en France, à partir de 1947, que Delphine Seyrig développe sa carrière et obtient une reconnaissance artistique. Bien qu'elle représente pour le public international une certaine vision du chic français, elle conserve néanmoins en elle une part du nomadisme de sa jeunesse. Sa carrière internationale en est la preuve : peu d'actrices ont collaboré avec autant de cinéastes étrangers, allant de l'Allemagne à l'Italie, d'Hollywood à l'Angleterre, de la Suisse à la Belgique, et de l'Argentine à la Hongrie.

Cette mobilité remarquable est en grande partie due à son bilinguisme parfait, mais également à sa capacité, acquise dès son jeune âge à se considérer comme une citoyenne du monde plutôt que comme une résidente d'un seul pays.

De cette expérience d'étrangère constante, elle a développé une aisance impressionnante, qu'elle a su exprimer dans des univers cinématographiques variés, ainsi qu'une conscience aiguë des mécanismes sociaux, qui l'a poussée à un engagement politique profond.

Lorsqu'elle tourne *India Song* avec Marguerite Duras, Delphine Seyrig retrouve le fait colonial dans son histoire personnelle avec le Liban. Elle déclare : « J'ai passé mon enfance au Liban, j'ai des équivalences pour Anne-Marie Stretter, j'ai eu ce genre de regard envers une adulte. Pour moi, c'est un regard d'enfant, le regard de Marguerite sur Anne-Marie Stretter. J'ai toujours pensé, peut-être à cause de ma propre enfance, qu'il s'agissait du regard d'une petite fille qui voit une femme passer. *India Song*, c'est le regard de Marguerite sur une femme qu'elle a vue, mais pas connue. Ça s'est transmis à moi immédiatement. »

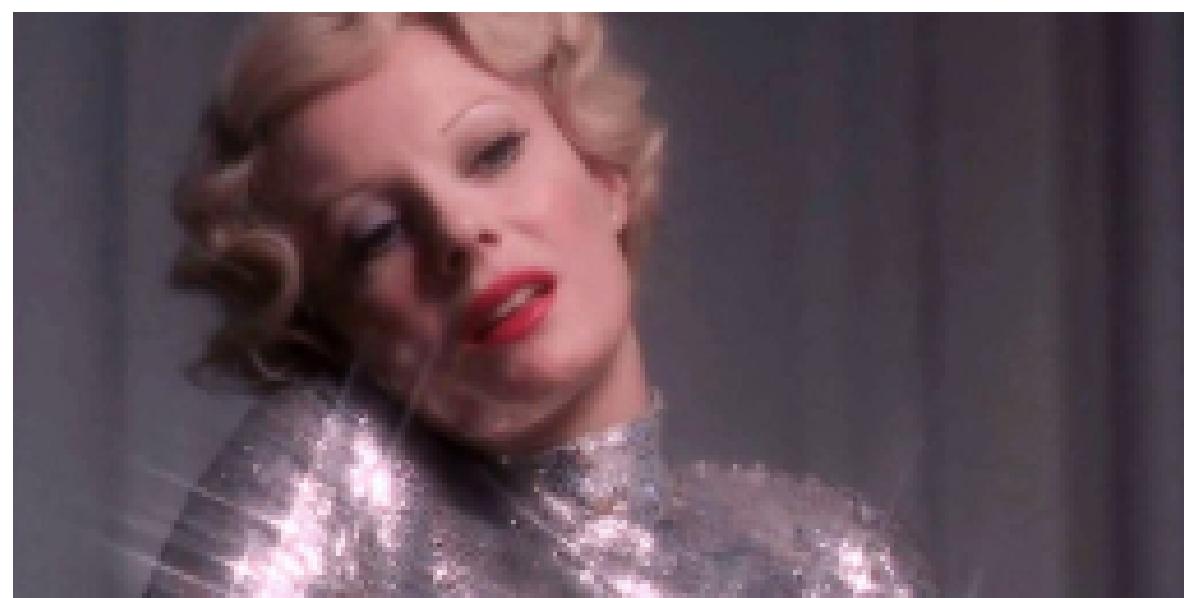
A plusieurs reprises, sa capacité à parler plusieurs langues sera utilisée par les réalisateurs pour les personnages qu'elle incarne à l'écran. Dans *Aloïse*, elle parle l'allemand en tant que suisse, dans *Johanna D'arc of Mongolia*, elle est capable de comprendre les différentes langues parlées dans le train, dans *Baisers volés*, elle s'exprime dans un anglais parfait au téléphone, face à un Antoine Doinel désespoiré, etc.

Les Lèvres rouges, Harry Kümel, 1971, 32'35-34'15

Dans ce film, elle joue la comtesse Bathory, vampire érotisée, qui se prétend hongroise. A ce moment-là, c'est la première véritable rencontre entre la comtesse, Ilona, sa servante, et le couple que forment Stéphane et Valérie. Delphine s'exprime en anglais avec aisance à l'image, mais on nous montre ici que son personnage parle plusieurs langues : lorsqu'Ilona arrive dans la pièce, la comtesse l'introduit comme "mademoiselle Ilona" en reprenant un accent français parfait, et Valérie, qui a appris plus tôt qu'elle était apparemment hongroise, la complimente sur son absence d'accent étranger. Seyrig profite ainsi de sa capacité à parler plusieurs langues couramment dans la construction énigmatique de ce personnage.

F... Fantastique

Fantastique, définition : créé(e) par l'imagination; qui s'écarte des règles, de l'habitude; ce qui relève de l'inexplicable; qui transgresse le réel en se référant au rêve, au surnaturel, à la magie, à l'épouvante ou à la science-fiction.



Les lèvres rouges, Henry Kümel (1971)



Peau d'Âne, Jacques Demy (1970)

Une actrice "prédestinée" aux univers fantastiques ?

Delphine Seyrig semble naturellement destinée à incarner des personnages dans des univers fantastiques. Son aura mystérieuse, son jeu énigmatique, son apparence sophistiquée mènent les réalisateurs à l'envisager comme un personnage hors du temps, qui va au-delà du réel. Sa diction particulière, douce et presque hypnotique, renforce alors une présence à la fois élégante et intemporelle. Son goût pour les œuvres avant-gardistes et expérimentales l'a également apportée à collaborer avec des cinéastes explorant des narrations qui s'écartent des règles, comme dans *L'année dernière à Marienbad* (A. Resnais, 1961) ou *India Song* (M. Duras, 1975). Dans des films comme *Les Lèvres rouges* de Harry Kümel, où elle incarne une comtesse vampire, ou *Peau d'Âne* de Jacques Demy, où elle joue une fée excentrique, elle passe véritablement du côté de la magie et de l'inexplicable, à travers des figures féminines fascinantes et ambivalentes, oscillantes entre rêve et inquiétante étrangeté. L'actrice semble même parfois touchée à cette frontière du réel, quand son regard lointain et pénétrant se pose sur un point invisible, comme si ses yeux voulaient nous montrer ce que l'on ne voit pas et qu'eux décèlent.

Une créature fantastique dans un monde réaliste :

Cette caractérisation a suivi l'actrice tout au long de sa carrière. Si avec des rôles comme celui de Jeanne dans *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelle* (C. Akerman, 1975) elle montre une volonté d'incarner des personnages ancrés dans le réel, beaucoup de réalisateurs ne la filmeront qu'en tant que créature fantastique, en décalage avec le monde réaliste qu'elle habite. Dans *Baisers Volés*, François Truffaut fait dire au personnage qu'elle incarne "Je ne suis pas une apparition, je suis une femme". L'affirmation semble affirmer la réalité de l'actrice, qui est celle de sa perception par les autres en tant que femme rêvée, hors du temps. Pourtant, les yeux du réalisateur disent autre chose que ses mots, et ils la placent bel et bien du côté de l'apparition. Le dispositif de mise en scène l'isole des autres personnages en fait une créature désincarnée et à part des autres, qui n'a par exemple pas grand chose à voir avec l'épouse d'un médiocre vendeur de chaussure. Son annonce par un chœur de voix féminine finit de la pousser vers l'autre côté de la frontière du réel en faisant d'elle une figure mythique, presque une déesse. Ce paradoxe entre les mots et la mise en scène dans le film de Truffaut montre alors comment le fantastique reste l'essence de Seyrig aux yeux de ceux qui la regardent et la filment. Elle est constamment dans un espace "à part", entre passé et présent, rêve et réalité, à la frontière du fantastique et reste une figure qu'à moitié humaine la plupart du temps. Le fantastique est alors un outil du fantasme.

L'incarnation du fantastique :

Mais Delphine Seyrig a aussi incarné des personnages fantastiques, dans des mondes fantastiques. Si on le considère comme le genre d'une œuvre, il est alors l'espace "autre" par excellence, un espace qui est souvent employé pour poser un regard distancié sur le réel, à travers une mise en scène qui utilise des éléments de l'imaginaire. Delphine Seyrig incarne aussi cet aspect du fantastique. Dans des films comme *Les lèvres rouges* ou *Peau d'âne*, elle utilise cet espace d'altérité symbolique pour faire porter sa voix dans le réel. C'est par exemple à travers ses incarnations de personnages fantastiques comme ceux de la Comtesse Bathory et de la Fée des lilas qu'elle va faire la critique du regard qu'on porte sur elle. Dans *Peau d'âne*, la fée des lilas incarne une féminité exacerbée, ses robes hautes-coutures font d'elle l'archétype de la "dame", archétype souvent calqué sur l'actrice (de par son ascendance bourgeoise). Ce personnage est de plus l'incarnation même du fantastique, et c'est peut-être le moment où Delphine Seyrig incarne le plus ce genre. Si "le fantastique c'est l'abolition du temps", alors La Fée des Lilas incarne parfaitement cette confusion des styles et des époques (notamment à travers les décors du film qui lui sont associés). À la fois marraine-fée médiévale tout droit sortie d'un Disney, avec sa collerette et sa baguette scintillante, et double audacieuse de Jean Harlow, avec sa chevelure platine, ses ondulations "Années Folles" et sa robe couture, elle incarne parfaitement cette fusion temporelle. De plus, d'un point de vue narratif, elle est la seule à voyager librement entre les époques : elle offre au Roi des poèmes d'Apollinaire, compare son charme à une pile qui s'use et assiste au mariage du Prince et de la Princesse en hélicoptère, transgressant ainsi toutes les règles du réel.

Les Lèvres rouges, Harry Kümel, 1971, 32'35-34'15

Cette séquence est celle de la première apparition du personnage de Delphine Seyrig : la Comtesse vampire Bathory. Et c'est bel et bien une "apparition", dans le sens auquel semblait l'entendre Truffaut. Elle apparaît de la même manière que Fabienne Tabard, dans un panoramique vertical partant de sa chaussure à son visage. Visage qui ne laisse apparaître que des lèvres rouges, plaçant directement le personnage du côté de la sensualité. Si la musique pointe déjà vers le mystère, c'est quelques secondes plus tard que nous plongeons véritablement dans le fantastique. Quand la Comtesse rentre dans l'hôtel, enveloppée de son long manteau noir (Kümel reprend ici tous les codes esthétiques vampiriques), le réceptionniste semble plus que perturbé par cette apparition. Il la questionne sur sa précédente visite des années plus tôt. Si cette présence s'explique par le caractère vampirique de la Comtesse, dans un cadre réel, sa présence est impossible car elle n'est pas dans les règles du temps. Ainsi, elle est bien un personnage surnaturel, inexplicable et hors du temps.

G... Geste

Delphine Seyrig, actrice mythique du cinéma français et international, a toujours su exprimer l'essence de ses personnages à travers ses gestes, qu'ils soient subtils ou marqués.



Les lèvres rouges, Henry Kümel (1971)



Le jardin qui bascule, Guy Gilles (1975)

La gestuelle de l'actrice

Chez elle, chaque mouvement semble minutieusement chorégraphié. Delphine Seyrig est une actrice pour qui les gestes sont une extension de l'âme, une manière de communiquer l'indicible. À travers eux, elle transmet avec une rare précision l'intensité émotionnelle de ses personnages.

Dès lors, tous ses mouvements sont réfléchis, que ce soit sa façon de marcher dans le film d'Alain Resnais, *L'Année Dernière à Marienbad* (1961) ou que ce soit le mouvement de ses mains dans le film *India Song* (1975) réalisé par Marguerite Duras. En effet, ses mains, si souvent en mouvement, révèlent l'intériorité de ses personnages. Dans *India Song*, ses gestes lents, presque éthérés, traduisent un sentiment de détachement et d'ennui existentiel. Seyrig utilise ici son corps comme un outil poétique, où chaque geste devient une note dans la partition d'un film hypnotique.

Dans de nombreux films, Delphine Seyrig est intervenue dans la création de son personnage. L'actrice a appris une technique consistant à mobiliser des souvenirs et sensations issus de sa propre vie pour nourrir son interprétation du personnage. En utilisant cette technique, l'actrice détient une connaissance aiguë de son personnage, ainsi le choix de ses gestes est très précis et réfléchi.

Delphine Seyrig a, dans la majorité de ses films, un jeu assez expressif, avec de grands gestes dramatiques dignes de ceux d'une diva. Ses nombreux rôles lui ont demandé de changer souvent de gestuelle. Par exemple, Delphine Seyrig est autant qualifiée « d'apparition » que de « drag-queen ». Sachant qu'il s'agit de deux apparences complètement opposées, elles permettent d'observer un large panel de gestes chez l'actrice. Parfois, son personnage est quasiment invisible, fantomatique, elle opte donc pour des gestes vaporeux, des démarches lentes ou encore des gestes discrets. Parfois, son personnage lui demande d'être extrême dans ses mouvements, de faire de grands gestes dignes de ceux des acteurs de tragédie.

Sa gestuelle influencée par les réalisateurs

En 1975, dans son article « Plaisir Visuel et Cinéma Narratif » sur le male gaze (regard masculin), Iris Brey explique que dans la plupart des films, les femmes apparaissent comme des « choses » regardées par des hommes. Lorsqu'on observe le jeu de Delphine Seyrig dans les films créés par des hommes, ils ont tendance à la faire rouler des hanches, à la faire paraître gracieuse et séduisante à travers ses mouvements. Elle apparaît souvent les bras levés ou bien dolente et alanguie dans des positions similaires à celles des personnages de tragédies grecques. Lorsqu'elle joue dans des films de réalisatrices ses gestes semblent plus gracieux que séduisants, calmes et minimalistes. Un regard féminin se repère donc grâce à la caméra, à la manière de filmer le corps d'une femme qui est différente de celle de filmer le corps d'un homme.

Le documentaire Autour de Jeanne Dielman tourné par Sami Frey sur le plateau du film *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) réalisé par Chantal Akerman, montre que la réalisatrice indique précisément à l'actrice tous les gestes qu'elle doit effectuer. Cela implique une rigueur presque chorégraphique qui exprime subtilement le contrôle, la discipline et la monotonie de la vie de son personnage : la manière dont elle épluche des pommes de terre, fait du café ou lave les assiettes devient une sorte de rituel. Les gestes effectués dans ce long métrage ont d'autant plus d'importance dans la narration puisque le personnage de Delphine Seyrig, Jeanne Dielman, ne parle quasiment jamais.

Les gestes peuvent aussi être analysés dans les films que Delphine Seyrig a réalisés, ils sont la définition du « female gaze ». Dans son documentaire *Sois belle et tais-toi*, D.Seyrig qui filme à présent des femmes, les met en valeur et laisse venir le geste naturellement. Les femmes devant la caméra sont naturelles, les gestes sont donc spontanés. Delphine Seyrig a cependant fait le choix des plans fixes, s'arrêtant au niveau du buste, signe de « respect » pour que toute l'attention soit portée sur ces femmes ainsi que leurs témoignages exprimés par leur voix mais aussi dans leurs gestes ou manières de se tenir.

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1976), Chantal Akerman :

L'une des séquences les plus emblématiques de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* est celle où Delphine Seyrig, dans le rôle de Jeanne Dielman, épluche des pommes de terre. Cette scène, apparemment banale, incarne parfaitement la démarche du film et la manière dont Chantal Akerman utilise la répétition et le quotidien pour explorer la condition féminine, l'aliénation domestique et la dégradation psychologique progressive de Jeanne.

La scène de l'épluchage des pommes de terre se situe environ à mi-chemin du film, alors que Jeanne poursuit son quotidien répétitif. L'accumulation des gestes répétitifs a déjà commencé à révéler le poid de la routine et le contrôle méticuleux que Jeanne exerce sur chaque aspect de sa vie. À ce moment-là, sa journée est remplie de tâches ménagères répétitives, sans interruption.

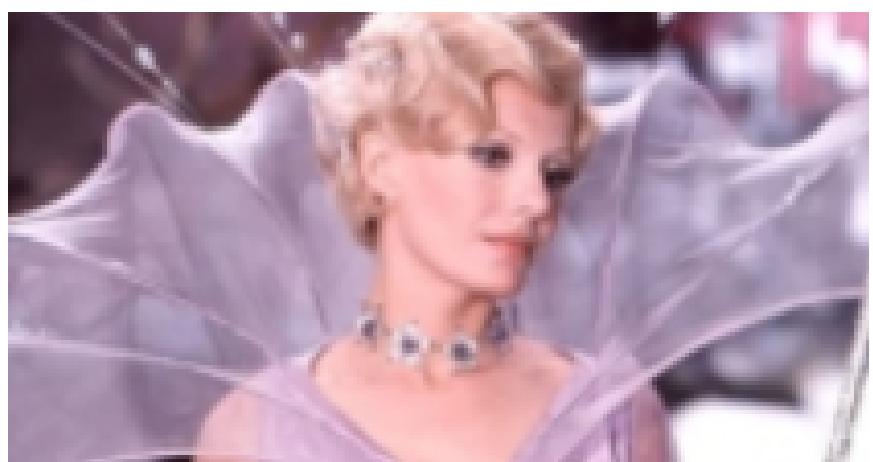
Le plan est long et ininterrompu, une caractéristique de la mise en scène d'Akerman, le choix de filmer cette scène en temps réel oblige le spectateur à se focaliser sur les mains de Delphine Seyrig. Le geste central est l'épluchage des pommes de terre. Chaque mouvement est méthodique et maîtrisé, sans précipitation. Elle tient la pomme de terre d'une main et le couteau de l'autre, coupant des bandes régulières de peau avec une régularité presque hypnotique.

La gestuelle, bien que simple, traduit beaucoup de choses sur le personnage. Chaque mouvement est minutieux et exprime à la fois un contrôle absolu et une routine profondément ancrée. Jeanne semble trouver une forme de refuge dans cette répétition mécanique, comme si l'accomplissement parfait de ces tâches ménagères lui permettait de maintenir un équilibre intérieur.

Le choix de filmer cette scène en temps réel, de ne pas la couper et de forcer le spectateur à se focaliser sur les mains de Delphine Seyrig, contribue à un effet de distanciation. Le spectateur est invité à observer la scène non pas comme un simple moment de cinéma, mais comme un reflet de la réalité quotidienne d'une femme.

H... Hélicoptère

À la fin de *Peau d'Âne* (1970), la Fée des lilas arrive au mariage de sa filleule en hélicoptère : cela traduit un paradoxe au cœur de la carrière même de l'actrice.



Peau d'Âne, Jacques Demy (1970)

La fée des lilas : un personnage hors du temps

Dans *Peau d'Âne* de Jacques Demy, Delphine Seyrig incarne une fée élégante et sophistiquée, dont l'apparition à bord d'un hélicoptère tranche radicalement avec l'univers féérique et médiéval du conte. Ce choix visuel crée un anachronisme frappant, qui fait de son personnage une figure hybride entre tradition et modernité. À travers cette mise en scène, la fée marraine de *Peau d'Âne* n'est plus seulement un être magique du folklore classique, mais une entité résolument contemporaine, évoquant à la fois l'aspiration à l'émancipation et l'irruption d'une technologie qui bouleverse l'ordre établi. Ce contraste stylistique fait écho à la propre image de Seyrig, actrice au charisme aristocratique souvent cantonnée à des rôles de bourgeoise élégante, mais dont l'engagement féministe vient perturber cette conformité apparente.

Un engagement féministe anachronique

L'hélicoptère, en tant qu'objet moderne inséré dans un monde régi par des codes féodaux, peut être vu comme une métaphore du féminisme que défend Seyrig dans les années 1970. Il incarne une intrusion dans un espace figé par des traditions, à l'image de son combat pour une redéfinition des rôles féminins au sein d'un milieu culturel et social où les hiérarchies de genre restent profondément ancrées. De la même manière que la marraine de *Peau d'Âne* guide l'héroïne vers une autonomie déguisée sous les aspects du merveilleux, Seyrig, par ses choix artistiques et ses prises de parole, cherche à imposer une vision progressiste dans un cinéma souvent réticent à ces évolutions. L'irruption de l'hélicoptère signale ainsi une fracture entre un monde qui veut perpétuer ses mythes et une modernité qui cherche à les réinterpréter.

Une dissonance assumée

Ce paradoxe est d'autant plus marquant que Delphine Seyrig elle-même se heurte aux contradictions de son époque, notamment dans la manière dont son engagement féministe est perçu au regard de son image publique. Son allure raffinée et ses origines bourgeoises semblent en décalage avec la radicalité de son discours, comme si, à l'instar de la fée débarquant dans un tourbillon mécanique au sein d'un royaume enchanté, elle apparaissait aux yeux de certains comme un élément étranger aux luttes qu'elle défend. Pourtant, c'est précisément dans cet écart que réside sa force : en assumant cette dissonance, elle révèle l'obsolescence des représentations féminines et la nécessité de les réinventer, tout comme *Peau d'Âne* réinvente le conte en lui insufflant une modernité inattendue.

Peau d'âne, Jacques Demy 1'21'46 - 1'22'40

Dans *Peau d'âne*, la scène de l'hélicoptère constitue un moment clé où l'anachronisme est utilisé à la fois pour surprendre et pour redéfinir la figure de la fée incarnée par Delphine Seyrig. Dès son apparition dans le film, la fée des Lilas se distingue par sa prestance souveraine et son ton désinvolte, loin de l'image traditionnelle de la marraine bienveillante. Son arrivée en hélicoptère pousse cette singularité à son paroxysme : au lieu d'un envol gracieux ou d'une apparition magique, elle descend du ciel à bord d'un engin bruyant et imposant, brisant l'imagerie conventionnelle du conte de fées. Cet anachronisme, loin de nuire à l'aspect merveilleux, le renforce en le rendant totalement assumé et délibérément excentrique. Au-delà de l'effet comique et spectaculaire, cette scène inscrit Seyrig dans une vision du merveilleux qui ne se cantonne pas à la nostalgie d'un passé féerique figé. Elle devient une figure à la fois intemporelle et résolument moderne, intégrant à son aura magique une forme de sophistication qui lui permet de transcender les conventions narratives. L'hélicoptère, en tant qu'élément anachronique, reflète ainsi la manière dont Seyrig, par son jeu et son charisme, insuffle à son personnage une modernité qui redéfinit les attentes du genre.

L... Insoumuse

Delphine Seyrig ne s'est jamais soumise aux diktats de l'industrie cinématographique. Muse insoumise et féministe, elle se bat pour la place des femmes sur les plateaux de cinéma et dans la création, et son engagement vient se cristalliser dans la co-création du collectif des Insoumuses, espace qui permet de contrer les modèles médiatiques dominants : la télévision et le cinéma.



Delphine Seyrig et les Insoumuses

Quand Galathée se rebelle contre Pygmalion

Comme beaucoup d'actrices de son époque, Delphine Seyrig est filmée (surtout dans ses débuts) majoritairement par des hommes. On citera Alfred Leslie et Robert Frank, Alain Resnais, François Truffaut,... Tous, en tant que réalisateurs, ont façonné l'actrice par leur regard masculin. Tous, ont voulu faire d'elle une muse. C'est sûrement dans le personnage de A, dans *L'année dernière à Marienbad*, que Delphine Seyrig incarne le plus cette figure sculpturale, presque irréelle, figure fantasmée du personnage masculin, statue élégante parmi toutes celles du parc de l'hôtel (cf article *Marienbad*). Mais l'image à l'écran peut être trompeuse, et si on a l'impression que Seyrig rempli un fonction de muse passive qui inspire par sa personne la création du réalisateur (en tant que personne issue d'un milieu bourgeois et à la classe apparente, beaucoup associent Seyrig aux rôles qu'elle incarne), elle dément en réalité l'incarnation de quelque chose qui lui serait "naturel" et ainsi contrecarre la passivité innérente à ce prétendu statut. Ainsi, contrairement à de nombreuses stars françaises dont le jeu à l'écran reflète leur personne, Delphine Seyrig est avant tout une actrice de composition. De par sa formation à l'Actors Studio, elle refuse de concevoir l'actrice comme un matériau malléable, façonnable par un réalisateur tout-puissant, et la voit avant tout comme une créatrice (cf article *Théâtre*). Elle affirme alors une insoumission face à la place traditionnelle de l'actrice, muse sur laquelle le réalisateur pourrait projeter ses visions et ses fantasmes.

Une muse insoumise

Dès lors, elle établit une rupture avec le schéma hiérarchique communément admis dans l'industrie cinématographique. Mais plus qu'admis, ce schéma est dominant, et en s'y plaçant à contre courant Delphine Seyrig rencontre aussi des difficultés. Elle est selon le *Canard Enchaîné* une "emmerdeuse" et se voit refuser des projets à cause de sa vision féministe et son refus d'être une actrice passive. Ainsi, si on ne lui laisse pas de place sur les plateaux traditionnels, Delphine Seyrig cherche un autre espace de création. Pour pouvoir affirmer ses idées, il semble alors falloir s'échapper des espaces médiatiques dominés par les hommes. Elle commence alors à trouver un lieu d'expression et d'accomplissement dans le cinéma féminin (en 1975 elle tournera 3 films réalisés par des femmes (*Aloïse* de Lilian de Kermadec, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Jeanne Dielman et *India Song* de Marguerite Duras), mais c'est en sortant véritablement de l'espace cinématographique que Seyrig s'affirmera en muse insoumise.

Insoumuse parmi les autres : un collectif de femmes

Dans les années 70, Delphine Seyrig fonde au côté de Carole Roussopoulos, Iona Wieder et Nadja Ringart l'association les Muses s'amusent. Elle se transforme rapidement en le collectif les Insoumuses, qui va permettre à l'actrice d'explorer un nouveau mode d'expression : la vidéo. Vierge de toute domination masculine, ce support médiatique permet à l'actrice de s'affirmer dans un rôle de création actif, mais aussi dans son image de femme engagée. Le groupe de femmes se donne pour mission de déconstruire les stéréotypes véhiculés par les médias en produisant leurs propres œuvres audiovisuelles : films, montages sonores et performances engagées. Delphine Seyrig devient alors une actrice au double sens du terme : devant et derrière la caméra, elle réalise, joue, écoute et donne la parole à celles que l'on réduit trop souvent au silence. Cette horizontalité du travail, sans hiérarchie entre création intellectuelle et technique, trouve son illustration dans des œuvres comme *Les Trois Portugaises* ou *Les Trois Marias*, où Seyrig est à la fois réalisatrice et comédienne. Avec *SCUM Manifesto*, elle met son talent d'interprète au service d'une performance radicale : lisant le texte éponyme de Valérie Solanas d'un ton glacial et mécanique, elle incarne une critique acerbe du patriarcat, tandis que Carole Roussopoulos en martèle l'impact en tapant à la machine. Privée d'un cadrage mettant en valeur son statut de star, Seyrig devient un médium de transmission, effaçant son image au profit du message féministe. À travers Les Insoumuses, elle détourne son aura cinématographique pour investir un espace militant où la vidéo devient arme et témoin de la lutte des femmes.

Maso et Miso vont en bateau, Les Insoumuses (40'15)

Dans *Maso et Miso vont en bateau* (1975), par exemple, sa voix surgit en off au détour d'un plan, réagissant à une remarque de Françoise Giroud : « Attends, attends, qu'est-ce qu'elle a dit ? Sérieusement ? Ou servilement ? » interroge-t-elle avec une fausse candeur et une spontanéité apparente. Elle se mêle ensuite à celles de Carole Roussopoulos, Iona Wieder et Nadja Ringart, qui continuent l'interrogation, formant un chœur où les voix se confondent, rendant difficile l'identification de chacune. Grâce à la vidéo, Delphine Seyrig accède ainsi à une forme d'anonymat, devenant une femme parmi d'autres, dont le témoignage personnel s'inscrit dans une lutte collective. Derrière une caméra-œil subjective mais non individualisée, elle capte la vitalité des mouvements féministes.

J... Jeanne

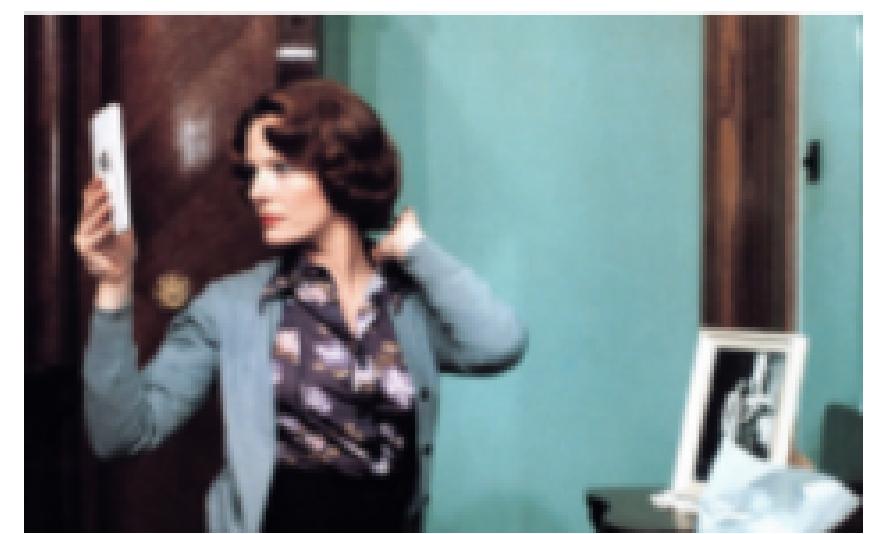
En 1975, Delphine Seyrig collabore pour une première fois avec la réalisatrice Chantal Akerman âgée seulement de 24 ans. Sa notoriété et ses engagements féministes l'amènent à participer et porter le projet de la jeune cinéaste qui n'est autre que Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Onze ans plus tard, Chantal Akerman la rappelle pour jouer une seconde Jeanne dans sa comédie musicale *Golden Eighties*. Cette rubrique revient sur les Jeanne qui ont marqué la vie de Seyrig.



Le Jardin qui bascule, Guy Gilles (1975)



Golden Eighties, Chantal Akerman (1986)



Jeanne Dielman, Chantal Akerman (1975)

“Jeanne” par Chantal Akerman

Chantal Akerman (1950-2015) est originaire de Bruxelles, née dans une famille d'émigrés polonais juifs survivants de la Shoah. Les deux personnages interprétés par Delphine Seyrig s'appellent Jeanne. Équivalent féminin de Jean, le prénom signifie en hébreu : “Dieu pardonne” ou “Yahvé est miséricordieux”. Dans *Jeanne Dielman*, Delphine Seyrig joue une femme au foyer qui se prostitue pour subvenir à ses besoins et ceux de son fils. Jeanne Schwarz, dans *Golden Eighties*, tient une boutique dans un centre commercial avec son mari et leur fils Robert. Elle connaît un grand chamboulement lorsqu'elle retrouve un homme américain passionnément aimé quarante ans plus tôt. Jean-Marc Lalanne désigne ce second film comme un “nouveau récit de la seconde chance, à un âge où elle se présente le plus souvent comme la dernière”.

Or, si Jeanne choisit de rester avec sa famille, la décision n'apparaît pas comme un échec : elle assume sa vie réelle plutôt que de suivre le fantasme d'un amour passé. Dans les deux longs- métrages, Delphine Seyrig incarne la figure maternelle. Comme Jeanne Dielman, Jeanne Schwarz est une figure paradoxale et sans fond. Cette dernière veille sur la boutique de son mari et sur les vies sentimentales de ses jeunes collègues, et ce faisant, apparaît comme bienveillante et soucieuse à l'égard de ceux qui l'entourent. Toutefois, on découvre une forme de résistance à autrui : confidente de tous les habitués de la galerie, elle ne se livre à personne.

Les deux personnages de Jeanne font aussi figure de dédoublement. Tandis que Jeanne Dielman cache sa prostitution à son fils, Madame Schwarz est hantée par la mémoire de la Shoah. Dans les deux films, le retour du refoulé est exprimé et dans *Golden Eighties*, il n'est pas seulement sexuel mais aussi mémoriel. Le personnage d'Eli, l'américain ayant sauvé Jeanne Schwarz à sa sortie des camps de concentration, fait autant émerger le désir enfoui chez la femme que le souvenir de l'horreur vécue par la victime. Ce surgissement du refoulé passe par la persona de Seyrig. En effet, si l'actrice avait utilisé *Jeanne Dielman* pour opérer une conciliation longtemps irréalisable entre son engagement féministe et son travail d'actrice, *Golden Eighties* se nourrit de son statut d'icône cinéphile. Le film se place sous le triple patronage de grands réalisateurs pour lesquels Seyrig a tourné dans les années 1960 : Jacques Demy, Alain Resnais et François Truffaut. Bien que la dimension esthétique diffère selon le film, Delphine Seyrig, par son interprétation mais aussi par son image publique, suggère une unicité et souligne les propos de Chantal Akerman.

Sur la trace d'une Jeanne et une Jeanne sur sa trace...

Jeanne Moreau (1928) est celle que Delphine Seyrig rêve d'être mais ne sera jamais. Elle s'impose directement comme figure dans le théâtre en intégrant le Théâtre National Populaire à sa première audition, une formation que Delphine Seyrig ne réussit pas à obtenir. Par ailleurs, celle-ci tourne avec beaucoup de réalisateurs parmi lesquels Jeanne Moreau a déjà collaboré comme Jacques Demy, Luis Bunuel ou François Truffaut. Si les actrices appartiennent aux mêmes univers cinéphiliques, J. Moreau gagne en notoriété en amont de Seyrig. Néanmoins, celles-ci incarnent à leur époque la modernité du rôle qui leur a été assigné.

Parallèlement, Jeanne Moreau et Delphine Seyrig passent à la réalisation à la même époque. Les deux actrices jouent ensemble dans un seul film : *Le Jardin qui bascule* (1975), réalisé par Guy Gilles, l'ancien amant désespéré de Jeanne Moreau. Delphine Seyrig interprète le double de cette dernière sous le nom de Kate, une femme riche cible d'un inexplicable assassinat commandité à un jeune homme qu'elle va finalement séduire.

Jeanne Balibar (1968) est une comédienne, actrice, chanteuse et réalisatrice française. En 2019, elle met en scène sa première pièce intitulée *Les Historiennes* qui retrace la vie de trois grandes figures féminines dont celle de l'esclave Pascoa, de la parricide Violette Nozière et enfin celle de Delphine Seyrig. Jeanne Balibar désigne son projet comme une « porte de sortie personnelle, à partager avec d'autres dans le débat général né du mouvement #Metoo. Elle peut aussi être rapprochée de Seyrig pour ses engagements. Tandis que l'une signe en 1971 le Manifeste de 343 salopes, l'autre participe à l'Appel des 58 en 2015 pour défendre la liberté de manifester durant l'état d'urgence décrété en France après les attentats de Paris.

Golden Eighties, Chantal Akerman (53 :20-55 :54)

Jeanne et l'expression du désir : cet extrait où Jeanne Schwartz vient faire l'ouverture du magasin constitue le seul passage chanté de Delphine Seyrig dans *Golden Eighties* (elle était doublée dans le film de J. Demy). Une fois entrée dans la boutique, Jeanne appuie son dos contre la vitrine dans une longue expiration. Cette nuit, elle a rêvé d'Elie, son ancien amant/ « Je sens mon souffle court/J'ai envie de faire l'amour. » L'émoi érotique de son personnage est retracé avec une fougue assez inusuelle. A un âge où beaucoup d'actrices se voient confisquer les rôles d'amoureuses, Delphine Seyrig est castée par sa cinéaste fétiche en personnage intensément désiré, doté qui plus est de la sagesse et hauteur de vue de ne pas s'abandonner aveuglément à ce désir.

K... Kaléidoscope

Delphine Seyrig, actrice insaisissable, se réinvente à chaque rôle, explorant une infinité de visages et d'émotions. De l'icône sophistiquée de *Marienbad* à la femme du quotidien de *Jeanne Dielman*, elle transforme son apparence et son jeu avec fluidité. Véritable kaléidoscope, elle déconstruit sans cesse son image pour toujours nous surprendre.



L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais (1961)



Mr. Freedom, William Klein (1969)

Seyrig, un kaléidoscope de métamorphoses

Delphine Seyrig peut être qualifiée d'"actrice kaléidoscope" en raison de la transformation incessante de son apparence, qui la rend insaisissable d'un film à l'autre. Son image se renouvelle à chaque rôle, explorant une palette infinie de visages et de styles. Dans *India Song* (M. Duras, 1975), elle est une femme fatale mélancolique, drapée dans des robes fluides et baignée d'une lumière éthérée, tandis que dans *Baisers volés* (F. Truffaut, 1968), elle joue une bourgeoise séduisante mais inaccessible, adoptant une élégance plus moderne et naturelle. À l'opposé, dans *Les Lèvres rouges* (H. Kümel, 1971), elle devient une comtesse vampire à la chevelure blonde et au teint diaphane, incarnant une féminité à la fois glaciale et hypnotique. Plus tard, dans *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (C. Akerman, 1975), elle se dépouille de toute sophistication, apparaissant sans artifice, avec des vêtements fonctionnels et des gestes méthodiques qui renforcent l'effacement progressif de son personnage.

Ces transformations ne se limitent pas à de simples changements de coiffure ou de costumes ; elles traduisent une véritable capacité à se réinventer, à se fondre dans des identités radicalement différentes, donnant l'impression qu'à chaque film surgit une actrice nouvelle. Delphine Seyrig ne se contente pas d'incarner des personnages, elle les habite entièrement, remodelant son apparence pour mieux brouiller les frontières entre elle et ses rôles. Ce pouvoir de métamorphose, à la fois esthétique et symbolique, fait d'elle une actrice insaisissable, dont l'image, en perpétuelle recomposition, évoque la fragmentation lumineuse et changeante d'un kaléidoscope.

Seyrig vs Marienbad

Delphine Seyrig n'a jamais voulu être enfermée dans l'image d'icône sophistiquée que *L'Année dernière à Marienbad* (A. Resnais, 1961) avait forgée pour elle. Ce film, où elle incarne une femme mystérieuse et intemporelle, drapée de robes haute couture et d'une élégance sculpturale, aurait pu la figer dans un rôle de muse inaccessible. Mais Seyrig s'emploie dès lors à déconstruire cette image en multipliant les métamorphoses physiques et stylistiques. Dans *Muriel* (A. Resnais, 1963), elle prend le contre-pied de son aura mythique en jouant une antiquaire provinciale vieillissante, avec une perruque grisonnante et des vêtements ternes, brisant ainsi toute association avec le glamour de *Marienbad*. Plus tard, dans *Peau d'Âne* (J. Demy, 1970), elle se réinvente en fée extravagante, dont la silhouette dorée et féerique tranche avec la froide sophistication de ses débuts. Avec *La Voie lactée* (L. Buñuel, 1969), elle pousse encore plus loin la rupture en incarnant une prostituée au maquillage outrancier et aux bijoux clinquants, tournant en dérision l'image lisse et maîtrisée qui lui avait été attribuée.

Ces choix témoignent d'une volonté claire : ne jamais être réduite à un seul type de rôle. Plutôt que de se laisser enfermer dans la figure fantomatique et stylisée de *Marienbad*, Seyrig joue avec son image, la déconstruit et la remodèle à chaque film. Son parcours ressemble ainsi à un kaléidoscope en perpétuel mouvement, où chaque rôle vient briser le précédent pour en faire surgir un nouveau, insaisissable et imprévisible.

Seyrig, un kaléidoscope intérieur

Delphine Seyrig, en tant qu'actrice kaléidoscope, ne se contente pas de changer d'apparence d'un film à l'autre. Sa véritable métamorphose réside dans la transformation psychologique et émotionnelle qu'elle opère pour chaque rôle. Ses personnages ne sont pas seulement façonnés par une nouvelle couleur de cheveux ou un maquillage différent, mais par une immersion totale dans les pensées et les émotions de ceux qu'elle incarne. Dans *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), elle se transforme en une femme apparemment mécanique, dont les gestes quotidiens, comme plucher des pommes de terre ou allumer une plaque chauffante, traduisent une profonde intérieurité.

Cette incarnation minutieuse est en contraste total avec son rôle dans *India Song* (1975), où elle joue Anne-Marie Stretter, une femme mélancolique dans un milieu colonial, sa gestuelle langoureuse et ses silences dépeignant une douleur intérieure, « lèpre du cœur », qu'elle laisse lentement s'épanouir. Ces deux rôles, bien que tous deux ancrés dans une introspection, traduisent des facettes psychologiques totalement distinctes. À chaque film, Seyrig parvient à devenir une autre personne, non seulement à travers son apparence, mais en adoptant des états d'âme et des réflexes psychologiques si différents que ses personnages semblent presque issus de mondes parallèles.

Mr Freedom, William Klein (10'26"-11'40")

Cette scène correspond à la première apparition de Delphine Seyrig dans *Mr Freedom* (W. Klein, 1969), une satire politique audacieuse qui parodie l'impérialisme américain à travers une série de scènes absurdes et exagérées. Seyrig incarne un personnage nommé Marie-Madeleine assez extravagant, notamment par son apparence physique. Dans cette scène, elle est enfermée dans un ascenseur avec Mr Freedom et son corps comme sa tête sont hermétiquement couverts. D'un coup, elle se fait déshabiller par Mr. Freedom, dévoilant ainsi une chevelure rousse décoiffée et un justaucorps moulant qui la situe aux antipodes de la coiffure soignée et des robes haute couture de Chanel qu'elle portait dans *Marienbad*. Son apparence est volontairement caricaturale, en phase avec l'humour absurde et la critique sociale du film. L'ensemble de son look contribue à l'effet de distanciation propre à la satire, rendant son personnage à la fois comique et grotesque.

L... Létale

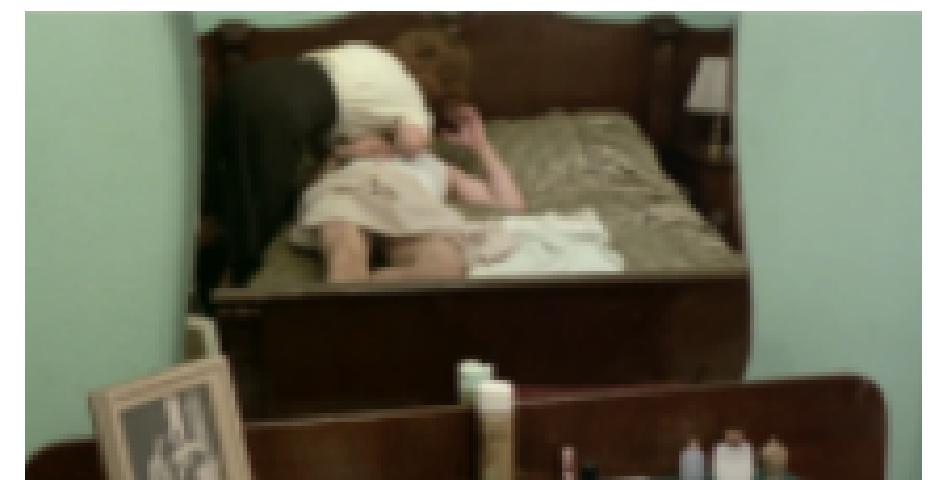
Les rôles de Delphine Seyrig au cinéma sont souvent liés à la mort. Ses personnages côtoient la mort, la suivent de près, meurent, voire tuent. Les femmes qu'elle incarne sont victimes de tueurs à gages, de la violence de la passion amoureuse, d'accidents... Ces morts sont une façon de dénoncer les violences faites aux femmes, les féminicides puisque le terme « létal » à l'origine désigne une mort plutôt violente.



Les lèvres rouges, Henry Kümel (1971)



Mr. Freedom, William Klein (1969)



Jeanne Dielman, Chantal Akerman (1975)

Victime de la violence des hommes :

La mort qui menace les personnages incarnés par Delphine Seyrig révèle une violence qui est faite aux femmes par les hommes. Cette mort violente, signification première du terme « létal », illustre l'engagement féministe de l'actrice. Le film *Contre une poignée de diamants* de Don Siegel, montre la façon dont les femmes sont traitées, puisque le personnage de Ceil est sous l'emprise de son mari, complice de meurtre et soumise au male gaze. Ceil est trahie à la fin du film par son partenaire, qui l'étrangle une fois qu'il a récupéré les diamants, il la tue une fois qu'elle ne sert plus à rien. Le féminicide est une des clés de voûte de l'œuvre de Delphine Seyrig, présent dès son origine et décliné sur différents modes à intervalles très réguliers. Même lorsqu'il n'est pas accompli, il rôde, comme dans *La Musica* de Duras. Dans cette chronique des retrouvailles d'un couple séparé, le mari, à l'issue d'une longue introspection de leur vécu conjugal, confesse à son ex-épouse : « J'ai acheté un revolver et j'ai voulu vous tuer. » Il n'est pas de plus grand risque vital pour une femme que d'avoir un mari.

Cependant, la violence menant à la mort peut être plus discrète. En effet, dans *l'Année dernière à Marienbad*, il est aussi question de harcèlement, de viol physique et psychique, une violence plus sous-entendue, mais pas pour autant plus atténuée. Le narrateur, lors d'une scène d'intimité entre X. et A. déclare : « Non ! C'est faux, ce n'était pas de force. » un viol qu'il nie, le secret enfoui de l'agression d'une femme et qui se retrouve dans le deuxième film que Resnais tourne avec Seyrig, *Muriel*. A la fin, il y est mentionné la torture et le meurtre d'une jeune algérienne pendant la guerre d'Algérie par Bernard (jeune homme sombre et secret dont Hélène est la marâtre) et Robert, un camarade. Le personnage de Seyrig n'est pas directement concerné, mais la mort et la menace du féminicide rôdent autour de lui.

Enfin, la menace de mort entourant les femmes et les personnages de Seyrig est rappelée par la mention du sort réservé aux sorcières dans Baxter Vera Baxter de Marguerite Duras inspiré des travaux de Jules Michelet (La sorcière 1862), travaux faisant écho à la figure du vampire dans *Les Lèvres rouges*. Vampire, sorcière, goule... sont une façon de représenter la peur provoquée par l'empowerment féminin, et dont *Les Lèvres rouges* délivre une image exacerbée, folle, violente et définitive, une peur qui se conclut par la mort de la Comtesse Bathori, incarnée par Delphine Seyrig, une mort qui laisse au final place à Valérie, nouvelle figure vampirique de la puissance féminine

Qui côtoie la violence

En dehors de ces lectures féministes de la mort des personnages de Seyrig, nombre de ses rôles ont un fort lien avec la mort. La mort rode partout où passe Delphine Seyrig. Dans *Le Jardin qui bascule*, son personnage de Kate est d'abord la cible d'une tentative d'assassinat qu'un jeune homme doit opérer. Cependant, ce même jeune homme tombe amoureux d'elle, mais elle se refuse à lui, il finit

alors par l'assassiner pour de bon. Il ne la tue pas par devoir mais par passion. Là n'est pas le seul film où elle est victime d'un tueur à gages. Dans *Chacal*, elle avoue à Chacal qu'elle connaît la vérité sur son métier, sur son identité et qu'elle l'accepte, mais lui l'assassine et l'étrangle. Les morts des personnages sont dues à diverses causes telles que la dégringolade sociale de Pomme Meffre entraînant sa mort dans son appartement dans *Le Grain de sable* ou encore lors d'un combat contre la figure de la protection américaine et ses troupes dans *Mister Freedom* ; Anne-Marie Stretter, quant à elle, meurt noyée, ses affaires retrouvées sur la berge dans *India song* de Duras. Enfin, ses personnages sont entourés de la mort, elle les accompagne. *Muriel ou le temps d'un retour* est un film lié au passé se déroulant dans un contexte de reconstruction d'après-guerre qui laisse dans l'air une atmosphère lourde, chargée de violence et de mort accentuée par quelques images de guerre et se clôturant sur l'annonce de l'assassinat de la jeune Algérienne. Hélène Augain, le personnage joué par Seyrig, travaille comme antiquaire. Elle est alors associée au passé qui rappelle constamment la guerre (guerre mondiale et guerre d'Algérie) et la mort. Puis, dans *Les Lèvres rouges*, lorsque Stefan tue Ilona, la suivante de la comtesse Báthory, cette dernière sait avec calme, presque avec habitude, comment cacher le corps. Ce personnage est lié à la mort, il la maîtrise, la provoque et finit par la subir.

Elle tue :

Bien que les personnages qu'incarne Seyrig soient souvent victimes d'assassinat, meurent, côtoient la mort de près en tant que victimes, ils peuvent également être la cause de la mort, ceux qui tuent. Dans les deux exemples qui vont suivre, le meurtre est une façon de reprendre le dessus, reprendre le contrôle de la situation, s'affirmer et se libérer en tant que femmes. En effet, Jeanne Dielman, du film éponyme de Chantal Akerman, est prisonnière d'un quotidien monotone, répétitif, qui la tue à petit feu. Afin de subvenir à ses besoins, elle se prostitue, recevant un client par jour chez elle. Au bout du troisième jour filmé, elle a un orgasme. Déstabilisée, elle tue le client. C'est une sorte de revanche sur tous les hommes et sur sa vie. Dans *Les Lèvres rouges*, Delphine Seyrig incarne une comtesse vampire, symbole de l'empowerment féminin, qui séduit les jeunes filles, en référence à Élisabeth Báthory, comtesse hongroise célèbre pour avoir torturé et tué 650 vierges afin de se baigner dans leur sang et de prolonger ainsi sa jeunesse. Sur le point d'emporter complètement l'adhésion de Valérie, la comtesse et cette dernière tuent ensemble Stefan, le mari de Valérie, l'étouffant avec un saladier, dont les morceaux de verre permettent au malheureux de se couper les veines. Stefan était l'ultime obstacle, une fois mort, les deux femmes peuvent enfin s'échapper libres, c'est-à-dire sans homme pour les en empêcher.

Les Lèvres rouges, Henry Kümel (1'33'45 - 1'36'56)

Cette séquence permet une synthèse des différents aspects de la mort dans la carrière de Seyrig. La séquence commence par le corps de Stefan, le mari de Valéry, qui est jeté hors de la voiture après avoir été tué par les deux femmes. La voiture file dans la nuit, symbole de l'émancipation féminine loin des hommes. La nuit noire rappelle la chauve-souris, forme que prend la comtesse avec sa cape noire lors de l'enterrement d'Ilona, animal de la nuit et de la mort. Le personnage de Seyrig prend différentes formes fantastiques liées à la mort. Avec un éclairage latéral gauche et un décrochage sur le visage de la comtesse dans la voiture, Seyrig ressemble à un fantôme, incarnant un rapport au passé et à l'immortalité, accentué par les dialogues. Valérie annonce « Toi, à jamais », Élisabeth surenchérissant « éternellement ». Enfin, un rayon de soleil fait dévier le véhicule alors qu'elles roulaient à toute allure, tentant d'échapper au lever du jour. La comtesse est projetée et meurt empalée comme sur un pieu, façon traditionnelle de tuer un vampire dans les légendes. Sa dépouille prend feu comme sur un bûcher, ce qui ne fait qu'accentuer le lien fait avec les sorcières précédemment, symbole de la réappropriation féministe.

M... Marienbad

L'Année dernière à Marienbad (1961) est le second film de Delphine Seyrig, ainsi que sa toute première collaboration avec Alain Resnais, qui la projette sur le devant de la scène française. C'est surtout le film qui édifie la persona inaugurale, qui la mythifie dans une image de femme ultra-féminine et bourgeoise, qui la confine dans l'horizon du cinéma intellectuel.



L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais (1961)

India Song, Marguerite Duras (1975)

“Nous avions à construire complètement cette femme rêvée” (A. Resnais)

La fabrication de son personnage “A” repose sur une construction tripartite, c'est le fruit d'un travail collectif qui réunit l'écriture initiale par Alain Robbe-Grillet et les modifications apportées par le réalisateur ainsi que l'actrice elle-même, qui participe activement à l'élaboration de son personnage. Mireille Brangé, dans sa biographie *Delphine Seyrig, Une vie*, va jusqu'à la qualifier de “troisième auteur” de *Marienbad*. Cependant, sa contribution entraîne quelques discordes : “Quand j'entends Seyrig, je ne m'entends plus” (A. Robbe-Grillet).

Loin d'être une simple et grossière projection fantasmatische du réalisateur, A est un rôle de pure composition, une “dame” d'une artificialité assumée ; il se construit par tâtonnements, trouvant son équilibre entre la précision maniériste des gestes lents et éthérés et ses poses gracieuses, quasi sublimes qui renvoient l'image d'une statue, tout en accentuant sa dimension irréelle. Par exemple : le geste protecteur qu'elle reproduit en permanence – son bras barrant sa poitrine pour se réfugier au creux de son épaule –, la terreur extrême qu'elle manifeste, ses yeux écarquillés et sa voix tremblante, se heurtent au visage glacial et ténébreux d'Albertazzi (cf photogramme 1). Elle se protège contre la menace que représente 'X' – le scénario originel de Robbe-Grillet parlait de viol, ce que Resnais corrige « C'est un simple film d'amour, (...) absolument opposé à l'idée d'un viol ».

Seyrig interprète une jeune femme énigmatique vêtue de robes de grands couturiers comme Chanel, aussi cérébrale que sensuelle, évoquant davantage les grandes vedettes hollywoodiennes de la transition du muet au parlant que la fraîcheur et l'authenticité des jeunes actrices de la Nouvelle Vague, opérant un divorce avec le cinéma populaire. Si beaucoup de ses premiers rôles précédents au théâtre jouent au contraire sur une forme d'androgynie ou d'ambigüité sexuelle, l'image de Seyrig après *Marienbad* est associée à une forme extrême de féminité.

L'année 1961 consacre la fabrication d'une icône et cristallise une panoplie de signes, de manières et de symboles propres au jeu de l'actrice qui trouvent une continuité dans le reste de sa carrière : la dissociation du corps et de la voix, l'image de la divine, objet de fascination et de sexualisation pour le regard masculin. Cette image de femme éthérée, intemporelle, hiératique, lui est restée longtemps attachée. Les travaux consacrés à la star ont d'ailleurs tendance à retracer sa carrière de façon anhistorique, la considérant comme une figure stable et inchangée depuis *L'Année dernière à Marienbad* plutôt que comme une construction enrichie au fur et à mesure de ses rôles et de ses apparitions médiatiques. De son temps aussi, elle subit le succès de son deuxième film ainsi que la fixation de sa persona : ses rôles après *Marienbad* l'associeront presque systématiquement à la noblesse et la haute bourgeoisie (cf : *India Song*, *Le charme discret de la bourgeoisie*, *Les lèvres rouges*, *Baisers Volés*, *Le jardin qui bascule*)

Fascination et « male gaze »

Dans *l'Année dernière à Marienbad*, Resnais s'inscrit dans la tradition de l'artiste-démiurge et du modèle (actrice) façonné par le regard aimant de son Pygmalion ; Seyrig est un objet de désir, de fascination, ce qui est témoigné par l'abondance des gros plans de l'actrice et de jeux de miroirs où son reflet se démultiplie à l'infini grâce à un système de caches et de contre-caches qui sont également l'expression de cet envoûtement. Elle est au centre du film puisqu'elle est au cœur des préoccupations du narrateur, démultiplication et fragmentation chimérique du personnage de A par effets de miroir, attestant d'une perception exclusivement masculine à l'intérieur et à l'extérieur de la diégèse (comme dans *La Musica* de Duras). L'actrice semble aimanter les mouvements de caméra. Resnais utilise la technique de Sacha Vierny (directeur de la photographie) : l'utilisation d'une lentille coupée (technique encore rare à l'époque) qui permet d'éviter le floutage de l'arrière-plan et de faire cohabiter les deux comédiens nets dans un même plan alors qu'ils ne sont pas à la même distance de l'objectif. (cf photogramme 1)

Quant au dispositif du miroir, – lieu de la contemplation de soi et de la maîtrise sur le regard de l'autre – il reproduit la division genrée entre regardant (masculin)/regardée (féminin) théorisée par Laura Mulvey, tout en renversant la dynamique de pouvoir : les femmes dominent par la maîtrise active de l'image qu'elles renvoient tandis que les hommes sont réduits au statut de porteurs passifs et crédules du regard.

India Song, M. Duras (1975)

Dans *India Song* (1975), elle interprète Anne-Marie Stretter : un personnage comme sujet de désir au même titre que les autres protagonistes. La caméra, le plus souvent à une certaine distance des corps, et l'immense miroir dans lequel se dédoublent tous les personnages permettent la libre circulation des regards désirants entre les protagonistes au lieu de leur fixation sur la seule figure féminine. Contrairement à la vierge de glace de *Marienbad*, Seyrig se retrouve dans une position de prédatrice plutôt que de proie : ses regards intenses sont ici dirigés droit vers ses partenaires, et elle semble débordée par le désir. Par exemple, elle ferme les yeux avec délectation lorsque Mathieu Carrière pose la main sur son dos nu, ou elle aguiche Didier Flamand d'un sourire séducteur avant de glisser sa main contre son dos lorsqu'il la prend par l'épaule et l'embrasse.

N... Nue

Comédienne de formation, Delphine Seyrig sait prendre l'espace sur scène. La souplesse de sa démarche, la précision de ses mouvements et la finesse de sa silhouette sont, à force de travail, devenus des traits caractéristiques du jeu de l'actrice. Si la voix est un marqueur particulièrement reconnu pour évoquer Delphine Seyrig, il en est de même pour son corps. En investissant sa potentialité érotique, le cinéma en fait le vecteur d'un fantasme. Pourtant, ce corps c'est aussi un outil que l'actrice choisit d'exposer, qu'elle met à nu et qui se sculpte selon le regard du réalisateur.



Mr. Freedom, William Klein (1969)



India Song, Marguerite Duras (1975)



Jeanne Dielman, Chantal Akerman (1975)

S'approprier son corps pour se distancier de soi

Delphine Seyrig est réputée pour être une actrice exigeante. C'est elle qui décide de ses rôles et comment elle les interprète. Si la vision du metteur en scène sur un personnage ne correspond pas à celle de l'actrice, elle sait refuser la proposition. Dans le documentaire de Jacqueline Veuve, *Delphine Seyrig, portrait d'une comète* (2000), Jean Rochefort, son ancien partenaire de théâtre, se remémore une anecdote amusante. Lors d'une répétition, Delphine Seyrig s'agace du fait qu'elle doit s'absenter de Paris pendant le jour de relâche afin d'aller faire des essais dans le Midi pour le film *La Piscine* de Jacques Deray. Malgré les encouragements enthousiastes de Rochefort, Delphine Seyrig refuse le rôle. Est-ce par pudeur ? Par désintérêt à l'égard du sujet du film ? Quelques mois plus tard, Jean Rochefort se rend au cinéma avec un ami pour voir *Mister Freedom* de William Klein (1969). « Quelle ne fut pas notre surprise de voir que notre Delphine y était, non pas nue, mais pas loin, et presque pendant tout le film ! ». Dans ce pamphlet extravagant contre la politique impérialiste américaine, elle incarne une agent double vêtue - pour reprendre les termes de Jean-Marc Lalane dans *Delphine Seyrig, En construction* - "en super-héroïne type Wonder Woman", "moulée dans un body lamé échancré jusqu'au nombril" avec sur sa tête, "une énorme boule frisottée, perruque folle d'une roux orangé". Avec la jubilation d'une cheerleader, Seyrig chante, danse, s'éparpille, s'ébat sans retenue. Nous sommes bien loin des tailleur impeccables coupés de *La Musica* et de la froideur flegmatique de *Marienbad*. L'écart entre les différentes apparitions de l'actrice suggère justement une volonté de s'émanciper de son image de femme fantomatique que lui a valu le succès de sa première collaboration avec Alain Resnais. À l'image de *Mister Freedom* ou des Lèvres rouges de Harry Kümel (1971), Delphine Seyrig instaure une distance entre ses rôles et sa personne que les critiques s'efforcent d'assimiler. Exacerbant le maniérisme de son deuxième rôle au cinéma et les écueils de la presse à son égard, l'actrice s'expose par la caricature et la parodie.

Une nudité conscientisée

Marguerite Duras, Chantal Akerman et Liliane de Kermadec sont les trois cinéastes femmes pour lesquelles Delphine Seyrig accepte de dévoiler sa nudité. Toutefois, plutôt que de se montrer entièrement nue, elle choisit de dévoiler seulement une partie de son anatomie. À titre d'exemple, nous pouvons citer *India Song* de Marguerite Duras (1975) dans laquelle elle interprète Anne-Marie Stretter, femme-souvenir évoquée par les voix de ses amants. Un gros plan est effectué sur le sein de l'actrice. Des gouttes de sueur perlent autour. Derrière, les voix-off soulignent la chaleur étouffante de Calcutta. Le plan, ayant une forte charge érotique, contraste fortement avec la séquence précédente où Anne-Marie Stretter est allongée dans le salon en peignoir noir le visage face au sol.

Ce corps inerte semble ramené à la vie par le contact de son amant, Michael Richardson, qui vient s'allonger près d'elle. Le sein se dresse : blanche chair sur fond noir, lumière parmi obscurité, point culminant du désir sous chaleur écrasante. Dans la thèse qu'il consacre à l'actrice, Alexandre Moussa décrit ce plan comme un paysage : "Son sein comme un astre de feu. Et le crépuscule comme inéluctable avenir proche." Selon lui, il s'agit du seul plan réellement fétichiste à l'égard du personnage féminin. L'absence de point de vue identifié au sein de la diégèse "nous ramène, par défaut, à rattacher le regard désirant posé sur ce corps à celui de Duras elle-même". *India Song* explore la construction de la féminité par le regard masculin des amants d'Anne-Marie Stretter. Néanmoins, plutôt que d'apparaître en proie, celle-ci est prédatrice et attire, comme dans un piège, sa cour vers l'amour et la mort. Le choix de montrer seulement sa poitrine comme c'est le cas dans *Aloïse* de Liliane de Kermadec (1975) ou encore *Le Chacal* de Fred Zinnemann (1973) est fait consciencieusement : le corps de l'actrice ne doit pas être l'objet que le prisme masculin érotise, module, déforme et contorsionne. Dans *Sois belle et tais-toi* (1981), Delphine Seyrig interroge l'actrice Shirley MacLaine. Celle-ci relève que la censure du Code Hays, qui proscrivait la nudité et limitait les scènes dans la chambre à coucher, obligeait les scénaristes à faire exister les personnages féminins autrement, leur créant des rôles forts de maires ou de directrices de banque. Paradoxalement, la fin de la censure, en dénudant les femmes, les condamne à ne plus quitter la chambre à coucher. Actrice et militante féministe, Delphine Seyrig s'engage avec son corps dans les films qu'elle estime en lien avec ces considérations.

Jeanne Dielman, Chantal Akerman (6:50-10:00)

"Elle est avant tout un corps et un corps agissant, exécutant des tâches" - A. Moussa

Se mettre (à) nue pour les femmes : le bain de Jeanne : durant quatre minutes, Chantal Akerman filme en plan fixe les ablutions de son personnage. Avec le même perfectionnisme qu'elle épingle ses légumes, Jeanne frotte chaque partie de son corps. Par ce geste purement hygiéniste, le gant devient ustensile et le corps est ramené à sa matérialité. Sa disposition de profil le dissimule en partie et, ce faisant, ne le dénude qu'à moitié. La partialité évoque la vie double, la facette clandestine de Jeanne qui se livre quotidiennement à la prostitution, un sujet profondément clivé.

0... Ombres

Le terme d'ombres est extraordinairement polysémique. Or, il correspond parfaitement à Delphine Seyrig. En effet, de nombreuses parts d'ombres subsistent dans la vie de l'actrice. Cette dernière se situe toujours entre ombres et lumière, un paradoxe qui est propre à sa carrière. Si elle débute sa vie professionnelle dans l'ombre, son talent et sa persévérance font d'elle une comédienne, actrice et réalisatrice phare de la seconde moitié du 2ème siècle.



Le Jardin qui bascule, Guy Gilles (1975)



Les lèvres rouges, Henry Kümel (1971)

Delphine Seyrig, une personne cernée d'ombres...

Les Ombres sont propres à Delphine Seyrig. La connaissance de la vie intime de Delphine Seyrig est rendue compliquée du fait de ses « mauvaises » relations avec la presse et de son refus de donner accès à ses problèmes personnels. Le public et le privé sont pour elle fortement dissociés et elle tend même à réduire son image à celle de l'actrice seule. Comme le souligne Alexandre Moussa dans sa thèse, Delphine Seyrig se cache derrière sa profession. Il montre ainsi que la presse la présente comme « hautaine », « méprisante », « lointaine », « inaccessible » ... Ces critiques se feront d'autant plus virulentes lorsqu'elle affirmera ses opinions politiques et féministes. Elle avouera par ailleurs dans une interview qu'elle déteste se montrer devant les caméras des journaux télévisés. « Ça me rend malade, je déteste ça. Montrez des photos de moi dans mes rôles. Je suis une actrice, et me montrer telle que je suis dans la vie, c'est à côté de la question. Et puis quand on me demande de faire comme si je faisais mon marché, ou autre chose, c'est déjà bâtir un scénario ; c'est une fausse vérité, c'est idiot. »

Pas de photo fabriquée donc, pas d'image pour la galerie, de mensonge, d'arrangement avec la vérité, et pas de publication de sa vie privée : l'actrice et la femme sont rigoureusement séparées. Mireille Brangé insiste sur ce point dès la préface de sa biographie, avec cette citation de Delphine Seyrig : « À la fin, toutes les vies se ressemblent ; je ne vais pas raconter la mienne, je l'ai déjà lue quelque part ». Sa mort sera l'occasion pour le public de mettre en lumière son parcours. Mireille Brangé parvient à rassembler toutes les informations sur l'actrice dans l'ouvrage *Delphine Seyrig, une vie*, publié en 2018. Elle voyage durant son enfance comme une ombre, toujours dans l'ombre de ses parents. Elle naît au Liban, le 20 avril 1932. Elle passe les 10 premières années de sa vie à Beyrouth (École catholique allemande, puis collège protestant français) et passe une année en Suisse. Elle passe ensuite quelques années à New York et après la Guerre, sa famille rentre en France. La relation de Delphine à sa mère restera complexe. Si elle l'admire, elle se sent dès l'enfance jugée par elle comme futile et voulant plaire. En revanche, Delphine se sentira toujours soutenue et admirée par son père qui décide de parier sur elle comme un jeune cheval qui n'aurait pas encore couru.

De même que dans sa vie personnelle, les personnages que Delphine Seyrig sont souvent entourés d'ombre, en paradoxe avec la prestation de l'actrice qui les met en lumière. C'est que l'on perçoit avec son personnage incarné dans *Le Charme discret de la bourgeoisie*, pour ne citer que lui. Simone Thévenot demeure en effet dans l'ombre des personnages et n'apparaît que très peu au centre de la caméra. Son histoire demeure fragmentaire et seulement ses manières bourgeois sont mises en lumière, telles que son obsession pour la propreté, son sourire outrancier ou encore son égocentrisme. Ce sont ces rôles énigmatiques qui participent au « Mystère de Delphine Seyrig »,

comme l'indique Mireille Brangé dans un article homonyme. Ces ombres qui pèsent sur sa persona la rendent ainsi capable d'émouvoir l'imagination et la rêverie et contribuent à la rendre insaisissable.

Un début de carrière(s) dans l'ombre....

A 17 ans, elle étudie à l'EPJD (éducation par le jeu dramatique) et aura pour maître Pierre Bertin, Tania Balachova, elle rencontre aussi Roger Blin. Et aura pour camarade Philippe Noiret, Laurent Terzieff et Michael Lonsdale. Pendant cette période elle admire le TNP et souhaite y entrer. Néanmoins, elle ne parviendra jamais à obtenir une audition ou à être reconnue par lui. Sa carrière théâtrale commence donc dans l'ombre des autres comédiens. Les rôles qu'elle joue sont souvent secondaires. Durant cette période, elle sera régulièrement amenée à jouer des rôles de personnages androgynes. Découragée par son manque de succès, elle finit par quitter la France pour New York, le 28 décembre 1956. Elle découvre l'Actors studio, ce qui lui permet d'affiner son jeu. Dans les années 60, elle finit par devenir une comédienne française reconnue.

Ses débuts en théâtre peuvent entrer en parallèle avec sa carrière cinématographique. Son premier long-métrage la fait apparaître aux yeux de tous comme la « poupée de Resnais » et devient une actrice qui se construit dans son ombre, tel qu'on le voit avec *L'Année dernière à Marienbad* (1961) et *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963). Elle finit par s'affranchir de cette image en tournant avec divers réalisateurs, permettant ainsi de mettre ses prestations actorales en lumière.

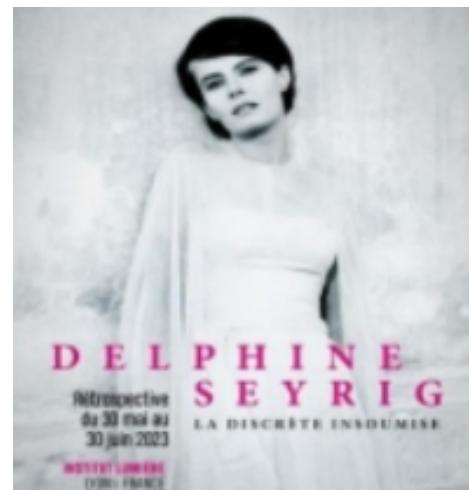
Le même schéma se reproduit dans sa carrière de réalisatrice. Elle crée ses vidéos dans l'ombre des Insoumuses, association fondée avec la collaboration de Iona Wieder et Carole Roussopoulos. Après *Maso et Miso vont en bateau* (1975) puis *SCUM Manifesto* (1976), Delphine Seyrig réalise son premier reportage avec *Sois belle et tais-toi* où elle poursuit le combat des Insoumuses en interrogeant la place des femmes dans la société. Ici, elle se penche particulièrement sur la vision de la femme dans l'industrie du cinéma et interroge 23 actrices dans un entretien individuel sur leur profession. Son nom figure au générique de fin, là où il était éclipsé par le groupe des Insoumuses.

Pull my Daisy, Alfred Leslie et Robert Frank (9'05" à 10'07)

Sa première apparition devant le grand écran avec *Pull my Daisy* réalisé par Alfred Leslie et Robert Frank, la représente en tant que femme au foyer. Elle incarne, en parfaite symbiose, la figure archétypale d'une felle dans les traditions du XXème siècle. De ce fait, elle demeure au cours du court-métrage dans l'ombre de son mari, souvent à l'écart des personnages. Dans un jeu formellement discret, personne ne semble faire attention à cette dernière, comme invisible. Son personnage est sans nom, elle est seulement présentée comme « la femme de Milo » et témoigne de l'invisibilité du personnage qui agit dans l'ombre de son mari. Cette dernière en effet invite chez elle un évêque et sa famille, mais voit la soirée perturbée par les amis de son mari qui finiront par dominer la caméra. Delphine Seyrig n'aura alors que de rares apparitions, comme le montre le passage à la 9 ème minute du film. Ici, son personnage accueille le prêtre et sa famille ; elle laisse au centre les autres acteurs et reste sur le côté de la caméra, jamais au centre. Son personnage s'éclipse le long de l'extrait pour finalement réapparaître dans l'ombre des autres personnages et s'occuper de ranger leurs affaires. Elle semble occuper une place centrale dans le jeu des autres acteurs et accompagne les mouvements de ces derniers mais la caméra la laisse s'affairer dans l'ombre, comme invisible. Si aux dernières minutes du court-métrage le personnage de Delphine Seyrig explose de colère et gifle son mari, ce sera finalement pour être réduite à l'image d'une femme hystérique, et son impuissance démontre la faiblesse du personnage face au stéréotype féminin profondément ancré dans la société du XXème siècle. Ainsi, ce passage est un exemple notoire pour démontrer que, dès ses débuts dans le cinéma, Delphine Seyrig lutte contre l'ombre induite par les hommes sur les femmes.

P... Palme

Si Delphine Seyrig est une actrice reconnue dans le milieu cinéphile de son époque pour son talent, sa personnalité est néanmoins controversée au vu de ses prises de positions tranchantes à la fois en politique et sur les plateaux de tournage. Sa reconnaissance en tant qu'actrice est ainsi brimée par sa personnalité médiatisée et compromettante.



Autour de Jeanne Dielman, S. Frey (1975)

Une actrice estimée des cinéphiles

De son vivant, Delphine Seyrig est une actrice avant tout reconnue par le cinéma français pour son talent. Elle reçoit dès son troisième film, après le succès de *L'Année dernière à Marienbad*, le prix d'interprétation féminine à la Mostra de Venise ainsi que les Victoires du cinéma français pour *Muriel ou le temps d'un retour* en 1963.

En devenant une actrice phare du cinéma moderne de l'époque, l'appréciation de son travail prend de l'ampleur notamment dans la sphère intellectuelle cinéphile. Elle reçoit également de nombreux prix pour ses performances théâtrales entre 1967 et 1983 de la part du Syndicat de la critique. Cependant, son influence et sa reconnaissance ne se lisent pas simplement par ses trophées. Ils sont peu nombreux dans le cinéma, elle est pourtant à la tête de films aux réalisateurs de renom (Demy, Truffaut...). De plus, en 1975, son année-phare, Delphine Seyrig incarne le rôle principal de trois films présentés à Cannes ; *India Song* de Marguerite Duras, *Aloïse* de Liliane de Kermadec ainsi que *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman. Cela participe à sa reconnaissance critique sans pour autant qu'elle en tire un seul prix. De la même manière, elle est nominée trois fois aux Césars, et bien qu'elle n'en ait jamais remporté un, cela témoigne de sa distinction comme grande actrice du cinéma français, voire international de l'époque.

Féminisme : frein ou moteur de carrière ?

Bien qu'on la considère comme une actrice de renom, sa réputation est ternie par son engagement féministe qui porte atteinte à sa carrière. D'une part, les choix qu'elle fait au cours de sa carrière amoindrissent sa reconnaissance. En effet, elle se tourne vers un cinéma féministe, du moins vers des films réalisés par des femmes, or ceux-ci ont un rayonnement limité. On peut suggérer que si aucun des trois films nominés à Cannes en 1975 ne reçoit de prix c'est aussi parce qu'ils sont réalisés par des femmes et véhiculent pour deux d'entre eux une critique acerbe de l'aliénation des femmes dans la société patriarcale. Ainsi, ses considérations féministes briment l'expansion de sa carrière.

D'une autre manière, son militantisme affecte sa réputation et ses relations avec le monde du cinéma de l'époque majoritairement masculin. En effet, son engagement se poursuit jusque sur le plateau où elle se bat pour s'extraire de toute hiérarchie genrée. Mais cela participe à dégrader son image auprès des réalisateurs qui veulent maintenir un certain joug de domination sur leurs actrices. En ce sens, Joseph Losey avait promis à Jane Fonda et Delphine Seyrig un droit de regard sur leurs rôles respectifs dans *La maison de poupée*. Or, elles ne sont absolument pas entendues lors du tournage. Cela accroît les tensions au sein de l'équipe. Même si Losey finit par céder aux demandes des actrices, il va ensuite se confier à la presse en dégradant l'image de Seyrig. Il a pourtant l'habitude des caprices de stars mais le combat féministe des deux actrices lui semble bien plus dérangeant à supporter. Ainsi, sa mauvaise relation avec la presse due à un mépris réciproque est amplifiée par son militantisme, toujours vu d'un mauvais œil, et participe à la désacraliser.

Reconnaissance postérieure

Aujourd’hui, sa reconnaissance ne cesse de croître, à la fois dans le monde du cinéma et en tant que figure féministe. Ainsi, Delphine Seyrig ne cesse de collectionner ouvrages et hommages à son nom. C'est, de plus, la première comédienne qui figure au programme de l'ENS dans la question d'histoire du cinéma. D'un point de vue féministe, elle est une figure aujourd’hui grandement reconnue ; son film *Sois belle et tais-toi* est ressorti en salles en 2021 et bénéficie d'un grand prestige dans le milieu féministe actuel. De la même manière, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, reconnu dans une certaine mesure à l'époque, est considéré aujourd’hui comme l'un des plus grands films de tous les temps. Sa reconnaissance continue de se développer et la révèle dans sa postérité ce qui démontre en quoi elle est, plutôt qu'une star, une actrice visionnaire.

Une personnalité controversée - Focus : Autour de Jeanne Dielman

Seyrig dispose néanmoins d'un fort caractère et d'opinions tranchées qui peuvent influencer sur son image. Au-delà de la guerre médiatique qu'elle entretient avec la presse, le caractère affirmé de Delphine Seyrig se révèle au sein de son travail avec des réalisateurs pourtant bien moins susceptibles que Joseph Losey.

Dans *Autour de Jeanne Dielman*, Samy Frey, le compagnon de Seyrig, filme ce qui se passe derrière la caméra d'Akerman. On voit ainsi de nombreuses préparations de scènes et interactions entre Chantal Akerman et Delphine Seyrig. Or Seyrig remet en question à maintes reprises les décisions de réalisation. Son expérience dépasse celle de la jeune Chantal Akerman, ce qui peut expliquer son comportement. Cette nécessité d'agir sur ses propres rôles la singularise autant qu'elle lui porte préjudice. En ce sens, elle reproche à Akerman : "comme tu as déjà tout fait, moi j'hésite à faire quoi que ce soit, je me sens un peu coincée". De fait, son regard critique permanent sert son émancipation féministe mais peut aussi agacer des réalisateurs qui souhaitent une figure plus passive, moins actrice. Elle n'adopte donc pas cette image de star que revêtent pourtant certaines actrices de son temps (c'est le cas de Jeanne Moreau), en brillant autrement dans une certaine mesure.

Q... Queer

“La construction du genre est à la fois le produit et le processus de sa représentation.”, Teresa de Lauretis



Les lèvres rouges, Henry Kümel (1971)



Kreak Orlando, U. Ottinger (1981)

Jeu avec le travestissement

À travers ses rôles jouant sur l'exagération, Delphine Seyrig explore les codes du travestissement. Elle met ainsi en avant la démarche qu'elle adopte avec celle du travesti : “Je ne me rapproche pas plus d'une image de la “femme idéale” que ne le ferait un homme qui se travestirait en cette même femme. Nous faisons l'un et l'autre les mêmes contorsions.” (N. Muchnik, “Delphine Seyrig : la beauté, l'homme et nous”). En effet, il s'agit d'emprunter les codes de l'hyper féminité pour en jouer, les détourner, exagérer les caractéristiques d'une femme qu'on traduit à travers des transformations corporelles et des expressions. Il s'agit alors pour l'actrice de se représenter comme spectacle, construisant complètement un personnage en jouant sur les codes (maquillage, manières, etc) et arborant les signes de la féminité. Jean-Marc Lalanne écrit dans *Delphine Seyrig, En Constructions* : “La féminité de Delphine Seyrig est celle d'une drag-queen”.

Le “culte de la diva”

Delphine Seyrig incarne alors la représentation de la féminité comme construction, devenant par ses transformations une vraie “diva”, mise en scène et en lumière comme icône, dont s'emparera alors la communauté queer.

La manière dont l'actrice est filmée contribue à lui conférer cette grandeur : nombreuses sont les références aux autres icônes féminines telles que Rita Hayworth, Marlène Dietrich, ou Greta Garbo, elles aussi considérées comme des grandes dames. Dans *Le Cri du Coeur* (Claude Lallement, 1974), blonde, vêtue de blanc, et affublée d'un extravagant boa de plumes artificielles, elle évoque le “culte de la diva” et la dimension réparatrice pour l'individu queer de cette image. De la même manière, dans *Le Jardin qui Bascule* (Guy Gilles, 1975), on la retrouve en robe blanche, les bras gantés de blanc, une fourrure à la main, portant l'hyperféminité à un point parodique.

Dans le film *Marienbad*, il s'agit encore une fois de construire une féminité traditionnelle et fantasmée. En robe Chanel, dans une démarche et des positions de statue, avec le corps incliné, elle incarne une femme rêvée.

Delphine Seyrig, par la radicalité de son jeu et de ses engagements, crée alors complètement une image, en déconstruisant les autres, non pas pour la figer mais dans le but d'une re-présentation. Alexandre Moussa écrit dans sa thèse : “Ses transformations physiques successives trahissent le fait que la féminité qu'elle incarne est une construction plus qu'une essence. Cette dimension “subversive” explique l'appropriation contemporaine de l'image de Seyrig par les publics gays et lesbiens”.

On peut voir, à travers l'image de l'actrice, l'illustration des stars studies et gender studies, ce qui explique sa place d'égérie queer, notamment à travers la chanson de la fée des lilas dans *Peau d'Âne*.

L'esthétique camp

Ainsi, l'actrice incarne la représentation de l'esthétique camp, un style subversif, souvent décrit comme un regard propre à la culture queer. Ce style se caractérise par l'exagération, la théâtralité, l'artifice, et l'opposition aux normes. On y trouve une incongruité esthétique, et le soi comme spectacle. Le jeu est alors mis sur les costumes, le maquillage et la mise en scène.

Cela peut s'observer particulièrement à travers son rôle de la fée des lilas dans *Peau d'Âne*, autour du dispositif féérique du film. Ici, tous les critères sont réunis : l'ironie, l'esthétisme, la théâtralité et l'humour. Ses costumes extravagants (grande collerette, robe fendue), créent une image fascinante de la fée, jouant sur l'amour de soi. C'est elle qui contribue à construire les dispositifs filmiques et scéniques autour de son image. Accompagnée de trucages et d'effets spéciaux, elle domine par l'image qu'elle renvoie.

Les Lèvres rouges, Henry Kümel (1'07" 08- 1'08"05)

Le film de 1971 de Harry Kümel *Les lèvres rouges* est inspiré de la légende de la Comtesse Elisabeth Bathory, qui aurait tué 650 jeunes filles vierges pour se baigner dans leur sang et garder sa jeunesse. Ce film s'inscrit dans un renouveau du film de vampire, et plus particulièrement dans le sous-genre du film de vampire lesbien, et déjoue les conventions homophobes de mise à cette période. En effet, Delphine Seyrig y incarne la mystérieuse comtesse, séduisant un jeune couple, et plus particulièrement la jeune femme.

Ici, la domination de la comtesse n'est pas liée à son orientation sexuelle, qui n'est pas explicite, ni perçue comme une menace. Ses costumes, dans des matériaux cheap ou exubérants, mettent en avant la présence d'une femme fatale, et de celle qui joue sur son apparence pour se mettre en scène face à son public.

Dans l'extrait, elle dénonce le comportement masculin en amour : "Bien-sûr qu'il t'aime. C'est pour ça qu'il veut faire de toi ce que chaque homme rêve de faire de chaque femme : une esclave, une chose, un objet de plaisir. Alors tu me méprises, alors je te dégoûte. Viens, je vais te montrer de quoi les hommes sont faits. Tous les hommes. Le tien compris."

R... Révoltée

« C'est une femme qui a traversé le monde en essayant de le changer», a dit Chantal Akerman à propos de Delphine Seyrig.



SCUM Manifesto, Les Insoumuses (1967)

La féministe engagée

Si Delphine Seyrig est aussi connue et a beaucoup été médiatisée, c'est grâce à son engagement féministe, partie intégrante de la persona de l'actrice, qui a forgé son image tout au long de sa carrière. L'actrice s'appuie sur sa notoriété pour faire passer ses messages et revendications, permettant de faire résonner ses prises de paroles. On peut citer par exemple ses positions en faveur de la légalisation de l'avortement : l'actrice signe le « manifeste des 343 salopes » et dit ouvertement à la télé accueillir des avortements clandestins chez elle.

Elle crée alors en 1974 le collectif des Insoumuses (cf. I...Insoumuses), se servant du médium de la vidéo afin de dénoncer l'enracinement de la société patriarcale.

À la fin de sa vie, elle se lancera dans un projet de réalisation d'un film sur Calamity Jane, après avoir trouvé par hasard des lettres écrites par cette femme à sa fille, afin de réécrire et interpréter l'histoire de cette héroïne. Si le scénario, les repérages, le storyboard et le choix des acteurs ont été faits, le projet ne verra malheureusement jamais le jour.

Le reflet de sa lutte féministe à travers le cinéma

Delphine Seyrig a ainsi beaucoup lutté pour renverser les hiérarchies de genre qui règnent dans l'industrie du cinéma. Elle s'emploie à dénoncer le système patriarcal qu'il reproduit, perpétue et transmet.

Le documentaire qu'elle réalise en 1981, *Sois belle et tais-toi*, donne la parole aux actrices pour libérer et faire porter leurs voix jusqu'alors réprimées. Dans ce film, Delphine Seyrig interroge 22 actrices pour dénoncer le regard masculin au cinéma, qui tend à « objectifier » les femmes, les enfermer dans des «rôles-types» (la femme au foyer, la prostituée, la femme «correcte», etc), effaçant toute la diversité féminine et n'offrant au spectateur masculin que le reflet de ses désirs. C'est le male gaze : les films marquent et sont marqués par le genre, ici par le regard masculin qui les construit. On y trouve alors des questions assez précises : «Avez-vous déjà joué des rôles de complicité ou d'affection avec d'autres femmes ?», «Auriez-vous été actrice si vous aviez été un homme ?», «Connaissez-vous des actrices de plus de 40 ans qui tournent encore (et pour quels types de rôles) ?», ce à quoi les actrices répondent surtout négativement. Elle dénonce ainsi l'omnipotence (et l'omniprésence) des hommes dans le milieu de la production et de la réalisation, certaines actrices invitant alors les femmes à s'emparer elles-mêmes de l'écriture.

« Je pense que toutes les femmes sont obligées d'être des actrices. Au fond, les actrices font ce qu'on demande à toutes les femmes de faire. Nous le faisons plus à fond »

Encore une fois, son investissement dans le collectif Les Insoumuses, lui permet une réappropriation de l'image audiovisuelle à travers l'usage de la vidéo comme média non-dominé par l'homme.

Son engagement dans la réappropriation de son image

Les débuts de Delphine Seyrig au cinéma l'ont rangée dans la case de la bourgeoisie intellectuelle, de laquelle elle peine à se détacher (cf. B...ourgeoise). Cette image de femme éthérée et mystérieuse qu'elle incarne par ses rôles au cinéma présente alors un paradoxe avec l'image qu'elle renvoie par la véhémence de ses engagements. Elle tentera alors de s'en détacher, prouvant qu'elle n'incarne pas un seul type de femme. Dans *Mister Freedom* (William Klein, 1969), elle tient le rôle de Marie-Madeleine, nom représentant celle d'une prostituée dans la bible. Elle y apparaît alors extrêmement dénudée, portant un justaucorps très échancré, dévoilant des jambes et son décolleté, ce qui n'avait encore jamais été fait dans les précédents rôles de l'actrice. À travers ce rôle, mais aussi par sa phrase de dialogue dans *Baisers Volés* (François Truffaut, 1968), "Je ne suis pas une apparition, je suis une femme" (cf. A...Apparition), Delphine Seyrig tente de renverser la perception et l'étiquette qui lui colle à la peau. Ainsi, si son image a d'abord échappé à l'actrice, elle tentera ensuite d'y résister puis la maîtrisera totalement pour la réinventer.

Un engagement politique

Elle s'est alors aussi engagée dans le cinéma d'auteur, acceptant de tourner dans des films de Buñuel par exemple (*Le charme discret de la bourgeoisie*, *La Voie lactée*), ou encore Kumel (*Les lèvres rouges*), Truffaut (*Baisers volés*), etc. Ces réalisateurs lui permettent de défendre alors ses positions politiques contre le totalitarisme et le fascisme. Si la légende raconte qu'elle a refusé la proposition de Jacques Deray de tourner dans le film *La Piscine*, à cause d'une trop grande nudité, elle accepte pourtant celui dans *Mister Freedom* (film dressant une caricature des États-Unis et dénonçant leur ingérence), et demande même à l'incarner, nudité et rôle au service de son engagement, témoignant de sa prise de position.

Télévision : intervention sur Actuel 2

En 1972, dans le sillage du procès Bobigny, Actuel 2 organise un débat sur la libéralisation de l'avortement. Delphine Seyrig est l'invitée de cette émission-débat et s'exprime avec véhémence sur la nécessité pour les femmes d'avoir accès à des avortements sûrs. Si elle commence l'interview en parlant calmement, elle finit par s'emporter face aux discours des hommes sur le plateau et au manque de parole donné aux femmes. Elle s'indigne de ne pas pouvoir parler, étant pourtant invitée : "Je vais dire ce que j'ai à dire maintenant car je sens que je n'arriverai plus à placer un mot.", "On a parlé de sexualité vagabonde. Je trouve ça odieux, la sexualité des femmes n'est pas plus vagabonde que celle des hommes". Elle s'énerve (légitimement) face au traitement accordé aux femmes. Un cénacle d'experts réfléchit à leur place, se demandant si on devrait leur "donner la liberté" ou non de disposer de leur corps. Elle dénonce : "Il est plus traumatisant, et toutes les femmes le savent, d'élever des enfants que d'avorter.", "Ce n'est pas un fléau d'avorter, il n'y a pas à avoir honte d'avorter" (face à Mr Neuwirth qui parle de "fléau social") Elle rappelle alors des vérités : "des femmes se font avorter au risque de leur vie".

S... Sourire

De tous les gestes, manières et signes qu'arbore le jeu de Seyrig, son sourire marque l'audience et devient l'un de ses tics de jeu les plus caractéristiques : il fait figure de masque de politesse et de réserve, plutôt que de complicité ou de sympathie. Au lieu d'exprimer de la complaisance, de l'affection ou de la gentillesse à l'égard de quelqu'un, le sourire de Delphine Seyrig entre dans une logique de distanciation vis-à-vis de son interlocuteur.

Une enquête du Monde : « *Un sourire de Delphine Seyrig dans le parc du château vaut mieux que la production moyenne du cinéma mondial en une année* »



Peau d'Âne, Jacques Demy (1970)



Le charme discret de la Bourgeoisie, Luis Buñuel (1972)



Baisers Volés, François Truffaut (1968)

Un certain maniérisme

On retrouve des sourires adressés à autrui, glacés de convenance et de savoir-vivre qui édifient une façade lisse et impénétrable (témoignant d'une réalité sociale qui accable le personnage). Or, ces sourires artificiels dissimulent d'un côté le malaise potentiel du personnage, une profonde angoisse, et la connivence installée avec le spectateur de l'autre. En effet, ces moments de basculement entre intérriorité et extériorité, cette bonhomie de façade s'expriment notamment à travers deux maniérismes de jeu déjà remarqués dans Marienbad et qui deviennent récurrents dans la suite de sa carrière : sa tendance à jouer pour elle-même en plongeant son regard dans le vide en HC plutôt qu'en dévisageant ses partenaires, suggérant un moment d'introspection du personnage et, à l'inverse, l'artificialité de sourires.

Un signe ambivalent et caricatural

Il s'agit d'un motif paradoxal, à la fois masque et révélateur d'une intérriorité complexe. Tantôt éclatant et séducteur, tantôt pincé et distant, il fonctionne comme un langage à part entière, exprimant tout autant la bienveillance feinte que la résistance ironique. Dès *L'Année dernière à Marienbad* (1961), il fait office d'une façade impénétrable, un masque qui tient l'interlocuteur à distance plutôt qu'il ne l'inclut, il devient une marque de fabrique que l'actrice décline et nuance au fil de ses rôles. De fait, le film inaugure la grande ambivalence de son sourire lors de l'implicite séquence de viol, une suppression remplacée par une série de travellings surexposés de Seyrig ouvrant les bras avec un sourire extatique, presque angoissant.

Dans *Baisers volés* (1968), Fabienne Tabard charme Antoine Doinel d'un sourire appuyé, presque frontal, instaurant un trouble par la façon dont Seyrig fixe parfois la caméra elle-même tissant un lien direct avec le spectateur, qui devient complice de son jeu séducteur. Loin d'être un simple ornement, son sourire devient un outil de communication indirecte, une façon d'instaurer une distance, de marquer une ironie latente ou d'établir une complicité ambiguë. Fabienne Tabard, à la fois inaccessible et troublante, use de son sourire comme d'une arme de séduction raffinée. Elle fixe Antoine Doinel, et parfois la caméra elle-même, instaurant un lien direct avec le spectateur, qui devient complice de son jeu et du trouble qu'elle inspire.

À l'inverse, dans *Les Lèvres rouges* (1971), son personnage de comtesse vampire affiche un « sourire universel » ; dans *Le Figaro*, Louis Chauvet atteste « Delphine Seyrig en comtesse rouge donne une

juste caricature de Delphine Seyrig et de son sourire universel, qui fleurit à chaque phrase même sans y être invité. » L'actrice affirme dès le début du tournage vouloir jouer le personnage « avec un sourire en permanence ». Ce tic de la comtesse de Bathory amplifie le jeu de séduction jusqu'à la caricature, feinte de bienveillance qui cache un pouvoir de domination sous-jacent.

Une connivence avec le spectateur

Dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) son sourire plastique s'apparente à un clin d'œil subtil, soulignant l'absurdité des situations sans jamais briser complètement l'illusion. De plus, ses sourires brillants et pétris de politesse mettent l'accent sur l'artificialité du personnage, qui obéit aux conventions ridicules et caricaturales de la bourgeoisie.

Que ce soit par des sourires figés de convenance, des éclats séducteurs ou des rictus ironiques, Seyrig utilise cet élément avec une précision quasi chorégraphique, jouant sur la dissociation entre le corps et la parole. Derrière ce sourire récurrent, il y a toujours une énigme, une réserve, une complexité qui participent à la construction d'une féminité insaisissable et fascinante.

Peau d'Âne, J. Demy (1970) ,17'35" - 20'58"

Dans *Peau d'Âne* (1970) plusieurs plans rapprochés isolant Seyrig de sa partenaire donnent ainsi à voir au spectateur certaines nuances ironiques du jeu de l'actrice, par exemple, son sourire en coin quand elle chante « Vous aimez votre père, je comprends ». L'actrice joue ici avec sa féminité archétypale d'une façon qui confine à la caricature : roulement des hanches, mollesse du poignet, balancement des épaules et de la tête enfantins, contemple ses ongles, tapote ses boucles et se laisse distraire par son reflet. Elle prend des poses de diva. Le personnage multiplie également les apartés créant une certaine connivence avec le spectateur, ce qui souligne la naïveté de la princesse. Ces apartés comiques construisent une connivence avec le spectateur, qui accède de manière privilégiée à la duplicité éhontée de la Fée, tellement amplifiée par le jeu de Seyrig que la naïveté de l'héroïne en paraît confondante.

I... Théâtre

Le théâtre constitue une partie importante de la carrière professionnelle de Delphine Seyrig « Pour me connaître, vous savez, il suffit de faire le puzzle des pièces où j'ai joué. »



Letters Home, Chantal Akerman, 1986

Une première formation dramatique en France

En 1950, à l'âge de 17 ans, Delphine Seyrig fait le choix de renoncer au baccalauréat pour se consacrer à sa passion : la comédie. Elle suit pendant deux ans plusieurs cours privés à l'EPJD (Education par le Jeu Dramatique) de Paris. Elle y fait la rencontre de ses trois mentors principaux. Pierre Bertin, l'ancien sociétaire de la Comédie-Française l'oriente vers des rôles modernes (Tessa de Jean Giraudoux). Roger Blin, metteur en scène engagé pour la décentralisation théâtrale. Tania Balachova lui transmet quant à elle les principes de la formation Stanislavski. Elle enseigne l'improvisation vocale et corporelle tout en valorisant la psychologie du comédien. Cette période est aussi marquée par la formation d'un réseau artistique. Elle rencontre notamment Philippe Noiret, Laurent Terzieff, Maurice Garrel, Michael Lonsdale. Par ailleurs, elle soutient financièrement Beckett dans la mise en scène de *En attendant Godot* ce qui lui garantira sa confiance. Elle peine toutefois à se faire remarquer dans le milieu. Elle admire le TNP mais ne parvient pas à attiser leur intérêt. Elle cherche à être reconnue par Jean Vilar et admire Gérard Philippe qu'elle découvre à Avignon dans *Le Cid* et *Le prince de Hambourg* en 1951. Elle ne parviendra jamais à obtenir une audition ou à être reconnue par lui. Sa carrière théâtrale commence donc en demi-teinte.

Elle joue dans des pièces classiques des rôles à l'allure décontractée, voire androgyne. Ces rôles sont loin de la féminité exacerbée qu'elle incarnera par la suite au cinéma. Le dispositif de mise en abyme garde une distance avec le personnage. L'amour en papier de Louis Ducreux est son premier rôle. Elle rejoint la troupe de Jean Dasté de la comédie de Saint-Étienne et fait ses débuts dans le rôle de Chérubin avec *Le mariage de Figaro*. Le lien avec l'irréel et l'ailleurs caractérise ses rôles. Elle joue Ariel dans *La tempête* de Shakespeare ou encore Eliante dans *le Misanthrope*.

L'Actors Studio : le fondement d'une formation introspective...

Dans les années 1950, Seyrig se tourne vers une nouvelle approche du jeu aux États-Unis. Elle intègre l'Actors Studio en tant qu'auditrice libre, avant de devenir élève de Lee Strasberg en 1964. En 1932, le Group Theatre fondé par Lee Strasberg est un lieu de réflexion sur l'acteur. C'est la première compagnie théâtrale de ce genre aux États-Unis. En effet, Lee Strasberg s'inspire de Stanislavski en prônant un jeu basé sur l'expérience personnelle et la « mémoire affective ». Selon Strasberg, l'expérience du comédien « jaillit en fin de compte de son talent et de sa nature humaine, pas de sa technique elle-même. ». L'acteur doit mobiliser ses souvenirs et ses sensations pour enrichir l'interprétation de son personnage. Plusieurs exercices sont utilisés : jeux avec des objets imaginaires, improvisation, expression à haute voix de sentiments spontanés et exécution de « private moments » qui consistent à jouer en public des situations personnelles. L'importance donnée au corps s'exprime avec minutie. Seyrig adopte cette méthode avec un sérieux et une rigueur exemplaire, ce qui forge un jeu singulier entre naturalisme et distanciation. Le comédien fait un travail d'invention, il a une position de créateur : « Je dois créer un historique complet pour le personnage. (...) quand un personnage fait quelque chose et que je ne vois pas pourquoi, alors je dois essayer de trouver une justification. (...) J'essaie d'identifier sa personnalité pour être capable de le vivre ensuite. »

Lorsque la comédienne influence l'actrice

Tout au long de sa carrière, Delphine Seyrig est choisie et se distingue par son allure, sa gestuelle et son jeu particulier. Son occupation particulière de l'espace permet de filmer l'actrice en plan large. Ainsi, sa carrière de comédienne de théâtre est étroitement liée à sa carrière d'actrice au cinéma. De retour en France, elle joue *Les Exaltés* de Robert Musil qui est un échec public. Toutefois, son interprétation de Nina dans *La Mouette* (1961) de Tchekhov renverse la tendance. Elle incarne une jeune femme de la bourgeoisie rurale qui accepte de jouer un rôle dans la pièce de son jeune voisin et amant. Delphine Seyrig passe de la jeune fille ingénue à la femme accomplie, marquant un tournant dans sa carrière. Cette reconnaissance va de pair avec *L'Année dernière à Marienbad* sorti en 1961. Après *Marienbad*, Seyrig est régulièrement choisie pour incarner le rôle de bourgeoisie tourmentée. Dès 1963, elle est une comédienne réputée en France et à l'étranger. Elle sélectionne les spectacles auxquels elle associe son nom. Delphine Seyrig affirme son rôle de collaboratrice auprès de Claude Régy. Elle relie également le théâtre avec un média audiovisuel en jouant *Le Tartuffe* de Molière à la télévision. Au cinéma, son rôle de collaboratrice transparaît dans le documentaire réalisé par Samy Frey : sur le tournage de *Jeanne Dielman*, elle veut à tout prix savoir ce que pense Jeanne. Seyrig conçoit l'acteur et le comédien comme un participant actif à l'œuvre, loin d'un simple exécutant. En 1975, la jonction entre dispositif théâtral et cinématographique est achevée dans *India Song* de Marguerite Duras. Ce film repose sur un dispositif scénique particulier avec une théâtralisation assumée des dialogues et du décor. Le film est par ailleurs adapté d'une pièce écrite à la demande de Peter Hall, directeur du National Theater de Londres. Delphine Seyrig se replie sur le théâtre pendant les dix dernières années de sa carrière. Elle explore le vieillissement, le renoncement féminin, le rapport de pouvoir entre les sexes. En 1984, Delphine Seyrig joue dans *Letters Home*, une pièce américaine adaptée au Théâtre de Paris par la metteuse en scène Françoise Merle.

Letters Home, Chantal Akerman (27'46"- 29'40")

La pièce de théâtre dépasse le quatrième mur par la captation vidéo. Seyrig incarne Aurelia Plath, la mère de Sylvia Plath jouée par sa nièce Coralie Seyrig, à travers une reconstitution de leur échange épistolaire. *Letters Home* est la synthèse de la complexité de son jeu de comédienne et d'actrice. Aurelia fait le récit de sa lettre d'amour tandis que sa mère l'écoute attentivement, complète ses phrases. Une grande importance est donnée au texte théâtral : les récits en polyphonie se mêlent et s'entrecroisent. La captation vidéo permet ce que le théâtre ne peut pas : le face à face entre Aurélia et Sylvia est filmé en plan rapproché, soulignant ainsi l'intensité émotionnelle d'un jeu transparent. Tout au long du film, Seyrig dévoile sa tentative de maîtriser ses émotions, renforçant l'humanité de son rôle de mère. Ainsi, le passage au plan d'ensemble révèle la scène théâtrale. Seyrig a une posture digne, elle est assise et se tient droite face au public tandis que sa fille apparaît en contre-jour. Cette rupture de plan soutient la dualité d'Aurélia, entre exaltation et désespoir.

SYLVIA : « Oh mais si tu avais pu être là... »

AURELIA : « ...en esprit. »

SYLVIA : « si tu avais pu être là... »

AURELIA et SYLVIA : « ...pour me regarder. »

U... UNIQUE

Le troisième postulat de Richard Dyer aborde l'importance de l'analyse de l'image d'une star, non seulement en tant que type social, mais aussi dans sa dimension unique et extraordinaire. Cette image, ou persona, est bien plus qu'une simple figure publique : elle se constitue à travers une polysémie structurée, un assemblage d'éléments qui interagissent et créent un sens. Delphine Seyrig incarne parfaitement cette conception de l'image de star.



La Musica, Marguerite Duras (1966)



Maso et Miso vont en bateau, Les Insoumuses (1976)



L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais (1961)

Une figure unique

Bien qu'elle puisse être facilement associée à un type social traditionnel du cinéma français – celui des « aristocrates » ou des femmes de la classe supérieure – son travail cinématographique révèle une singularité qui va au-delà de ces catégories. Elle n'est pas simplement une représentation du luxe ou de la sophistication parisienne. Au contraire, l'étude de ses rôles met en lumière des éléments de son image qui dépassent ces clichés et révèlent une figure complexe et nuancée. Son identité cinématographique est en perpétuelle transformation. C'est dans cette multiplicité de facettes que réside la force de son image, qui échappe aux classifications traditionnelles du cinéma français. Son travail incarne donc parfaitement l'idée de Dyer d'une persona complexe et polysémique, qui ne peut être réduite à une image figée.

Une technique de jeu unique

La manière dont Seyrig aborde son métier et son art révèle également cette dimension unique. Contrairement à l'approche classique des acteurs en France, qui enseignent de se « concentrer et être le personnage », Seyrig se démarque en privilégiant une méthode plus introspective et réfléchie. Elle évoque son passage de la formation française à l'approche américaine, où l'interprétation d'un personnage n'est pas seulement une question de projection extérieure, mais une exploration de ses propres émotions, sensations et souvenirs. Dans son témoignage, elle explique qu'en Amérique, l'acteur ne se contente pas de répéter des mots, mais doit intégrer des « images » intérieures pour donner vie à ses répliques. Ce processus de résonance interne, d'appropriation personnelle du personnage, est ce qui lui permet d'être véritablement unique dans son interprétation. Seyrig cherche à tordre et à reconfigurer son rôle à partir de son propre vécu, de ses propres ressentis. Cette démarche permet de créer un jeu d'une grande singularité, à la fois intense et subtil, qui ne peut être imité, car il provient d'un lieu profondément intime et personnel.

D'uniques convictions

L'apparition de Seyrig dans *Maso et Miso vont en bateau* permet aussi de souligner une autre facette de son image. Ce film offre à l'actrice la possibilité de renverser sa position habituelle en tant que star de cinéma : cette fois, elle ne se contente pas d'être l'objet de la caméra, mais elle prend le contrôle de sa propre image en tant que vidéaste et spectatrice. Ce changement de perspective, de l'actrice à la créatrice, marque un tournant dans son engagement avec le médium cinématographique. Elle passe de l'autre côté de l'écran, revendiquant une forme de pouvoir sur son image et sa représentation. Ce geste de « subversion » du système médiatique établit Seyrig non seulement comme une actrice engagée, mais aussi comme une femme qui s'affranchit de son image stéréotypée de star.

Elle devient ainsi un personnage capable de se réinventer constamment, d'échapper à la pression de la représentation imposée par l'industrie. En se plaçant de l'autre côté de la caméra, Seyrig s'octroie un droit de réponse, une possibilité de réécrire son propre récit.

Un symbole de singularité

L'image de Delphine Seyrig, construite à la fois à travers ses choix artistiques et son interaction avec les médias, fait d'elle une star unique. Sa persona ne se résume pas à un seul rôle ou à un seul type social ; elle est une construction complexe, un enchevêtrement d'éléments qui la rendent inimitable et fascinante. C'est dans cette singularité, dans cette capacité à échapper aux normes de l'industrie cinématographique, que réside l'essence de sa starification. Ses rôles sont autant de pièces d'un puzzle qui, assemblées, dessinent une image de femme qui ne cesse de se réinventer tout en restant profondément ancrée dans une identité personnelle forte et cohérente. Seyrig devient ainsi le symbole même de l'actrice unique, dont l'image ne peut être capturée que dans sa multiplicité, et dont chaque rôle ouvre une nouvelle porte vers une interprétation toujours plus singulière et originale.

La Musica, Marguerite Duras, 1966

Dans *La Musica* (1967), le jeu expressif de Delphine Seyrig crée un décalage saisissant avec le réel. Initialement, le film s'ancre dans un réalisme porté par Julie Dassin et les scènes d'extérieur, que seules les apparitions de Seyrig perturbent. L'entrée véritable de son personnage et la disparition de celui de Dassin provoquent un changement de registre radical, introduisant une seconde strate de réalité. Cette dimension est renforcée par les miroirs du salon qui reflètent les protagonistes, suggérant que leur conversation les transporte dans le passé. Le jeu hautement stylisé de Seyrig contraste avec l'approche vivace de Dassin et l'inexpressivité d'Hossein. Ses changements de ton brusques, ses gestes minutieusement chorégraphiés (manipulation du cendrier, torsion des mains, caresse répétée des cheveux) et sa démarche artificiellement lente créent un effet d'étrangeté. Sa présence fantomatique, accentuée par sa blondeur diaphane, est particulièrement frappante lors de sa première rencontre avec son ex-mari, où des faux raccords et l'absence de son transforment son apparition en une vision iconique qui interrompt momentanément le flux réaliste du film.

V... VOIX

Delphine Seyrig a marqué le cinéma par sa voix singulière. Actrice de formation naturaliste, elle cultivait une diction unique et un timbre immédiatement reconnaissable. A Moussa écrit d'ailleurs « Son jeu n'était jamais fade : l'étrangeté de sa voix donnait une musicalité particulière à ses répliques dans *Muriel ou Baisers volés* ». Objet de fascination pour certains, sa voix suscite également l'agacement comme le montre deux avis divergents dans le courrier des lecteurs de *Télérama* en 1966. Tandis qu'un lecteur loue « sa voix de violoncelle », selon l'expression de Michael Lonsdale, un autre lui reproche « une voix qui ne me touche pas, et finit par m'agacer. »



La Voie Lactée, Luis Buñuel (1969)



Peau d'Âne, Jacques Demy (1970)



India Song, Marguerite Duras (1975)

Une voix théâtrale

Delphine Seyrig s'est d'abord formée au théâtre, une expérience fondamentale dans la construction de son jeu et de son identité vocale. Élève à l'Éducation Pour le Jeu Dramatique (EPJD), elle y découvre un enseignement privilégiant la maîtrise du corps et de la respiration, au détriment du texte et de la préparation mentale traditionnels. Apprendre à contrôler sa voix devient ainsi une priorité, ce qui influencera profondément son jeu d'actrice. Ses premières prestations théâtrales attirent l'attention des critiques, qui saluent à la fois son expressivité et la particularité de sa diction. Certains remarquent une voix « toujours voilée de brouillard qui a le charme des paysages inaccessibles », étant rapidement identifiée comme son signe distinctif par les animateurs de *Choisissez votre rôle*. Ses interprétations de Tessa et Juliette révèlent ses qualités et ses limites, permettant une comparaison avec ses performances ultérieures. Son timbre parfois rauque semble manquer de souffle. Ses « j » chuintent, ses « a » et « o » sont légèrement écrasés, et elle roule parfois les « r ».

Transformations et voix

Delphine Seyrig n'a pas été une actrice figée dans un type de rôle : elle a su se réinventer, et sa voix a accompagné cette transformation. Ses pauses au milieu des phrases et la musicalité de son timbre créent un effet hypnotique, qui accentue le caractère énigmatique du film. Dans certains rôles, la voix de Seyrig semble se détacher de son corps, accentuant l'aura mystérieuse qui l'entoure. Dans *India Song* de Marguerite Duras, la séparation est totale : son personnage est à l'écran, mais ce sont d'autres voix qui parlent, un choix de mise en scène qui joue sur la dissociation entre l'image et le son. Ce procédé rappelle que sa voix, plus encore que son apparence, contribue à sa singularité.

Une voix qui ne fait pas consensus

Si certains considèrent sa voix comme une mélodie captivante, d'autres la trouvent affectée. Dans *Baisers volés*, son ton monocorde et ses intonations singulières participent à son image de femme inatteignable, quasi irréelle. Certains critiques louent son phrasé unique, tandis que d'autres relèvent l'étrangeté et l'artificialité du jeu dans ses films, notamment à travers sa voix qualifiée de « blanche, subtilement fausse ». Sa diction, décrite comme « maquillée et affectée », participe à une mise à distance qui trouble la perception du spectateur. Son timbre oscille de façon imprévisible entre les graves et les aigus, tandis que son phrasé est ponctué de césures inattendues, renforçant un effet de déréalisation.

Delphine Seyrig s'exprime elle-même sur sa particularité dans *L'Invité du jeudi*, Antenne 2, 24 avril 1980 : « Moi j'ai toujours pensé que le fait que j'étais bilingue, que j'avais vécu en dehors de la France... Les femmes en France ont une voix assez particulière. [...] En Amérique on a la voix très grave, en France des voix assez claires. Moi j'ai vécu au milieu d'Américaines, ça a peut-être influencé la façon dont ma voix s'est placée. »

Jean Chalon écrit ainsi dans *Le Figaro* « si elle n'était pas belle, on ne remarquerait que sa voix », affirmant que Seyrig « c'est avant tout une voix ». Son timbre, souvent comparé à un chant, fait de chaque réplique une partition musicale. Cette particularité explique pourquoi elle a été régulièrement sollicitée pour des doublages et des voix-off, prolongeant sa présence au-delà du visible.

Voix et outil politique

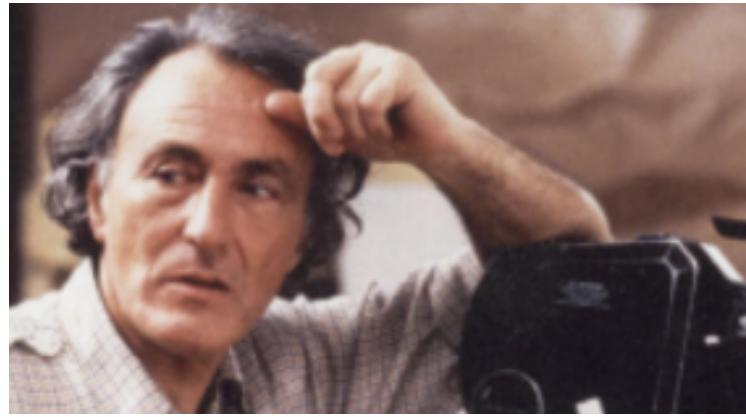
Dans les années 1970, Delphine Seyrig devient une figure majeure du féminisme, et sa voix prend une nouvelle dimension politique. Dans *S.C.U.M. Manifesto*, film inspiré du texte radical de Valerie Solanas, prête sa voix à un monologue glaçant sur la domination masculine. Son ton neutre et maîtrisé accentue la violence du propos, démontrant sa capacité à utiliser son instrument vocal de manière stratégique. Son engagement l'amène également à réaliser *Sois belle et tais-toi*, un documentaire donnant la parole aux actrices sur les discriminations qu'elles subissent. Là encore, sa voix devient un outil de contestation : elle questionne, interroge, relance, avec cette diction

India Song, Marguerite Duras, 1975

Dans *India Song*, la dissociation radicale entre voix et corps constitue l'élément central du dispositif cinématographique de Duras. La bande-son, enregistrée avant le tournage pendant les répétitions, crée une rupture fondamentale avec le cinéma traditionnel. Delphine Seyrig, dont la voix musicale et affectée était devenue signature depuis *Marienbad*, se retrouve ici paradoxalement privée de parole directe. "Aucun des personnages ne dispose d'une voix", comme le souligne l'analyse, ce qui transforme les acteurs en présences spectrales. La voix de Seyrig, lorsqu'elle est entendue parmi les voix off narratives, semble moins affectée, moins musicale, plus naturelle que dans ses rôles précédents, marquant une évolution dans son expression. Cette séparation entre corps et voix fait de Seyrig un choix de distribution évident pour Duras, qui cherche à créer une présence "relâchée, distraite, lointaine, comme dans la mort". Le film fonctionne ainsi comme une enquête sur l'apparition où la voix, détachée du corps, devient le vecteur d'une mémoire collective autour du personnage d'Anne-Marie Stretter.

W... William Klein

William Klein (1926 - 2022) est un photographe, peintre, plasticien, graphiste et réalisateur américano-français de films documentaires, publicitaires, et de fictions. Il est un ami de Jack Youngerman, ex-mari de Delphine Seyrig. C'est par ce lien intime que les deux artistes se rencontrent, puis collaborent en 1969 pour le film *Mister Freedom*. Bien que le film reçoive un accueil médiocre de la presse comme du public, s'intéresser à ce réalisateur nous permet de nous concentrer sur la partie américaine de la carrière de Seyrig et son engagement militant à travers les films qu'elle choisit.



William Klein, Hackelbury Fine Art, London



Mr. Freedom, William Klein (1969)



L'occasion d'entrer dans le monde du cinéma

En 1950, Seyrig rencontre Jack Youngerman, qu'elle épouse très vite sur l'insistance de ses parents. Lui est peintre, tandis qu'elle souhaite devenir actrice. Pour donner un nouvel élan à leur carrière, les deux jeunes époux décident de partir aux Etats-Unis dans les années 50. Elle découvre l'enseignement de l'Actors studio, qu'elle ne parvient d'abord pas à intégrer. Toutefois, elle assiste à quelques cours en tant qu'observatrice.

Peintre, son mari est entouré d'artistes, dont William Klein, qui devient un ami du couple. Si Klein est principalement photographe, il abandonne momentanément son activité, au milieu des années 60, pour s'intéresser au cinéma, et se rapproche alors du cinéaste français Alain Resnais. C'est donc tout un réseau qui se crée et permet enfin à Delphine Seyrig de se faire une place dans le cinéma.

Alain Resnais découvre New York pour la première fois en novembre 1959. Invité à Coenties Slip par l'entremise de William Klein, il se lie rapidement d'amitié avec le couple des Youngerman et découvre Seyrig sur scène dans *Un ennemi du peuple*. Séduit, il envisage très vite une collaboration artistique. Un voyage à Paris, au printemps 1960, permet à l'actrice de retrouver le réalisateur, qui lui parle déjà de jouer dans son projet *Muriel ou le temps d'un retour* (1963). Mais avant cela, il l'impose d'abord sur le projet de *Marienbad*. Sa rencontre avec Resnais, par le biais de Klein, propulse ainsi Seyrig sur le devant de la scène.

Durant les années 60, elle se raréfie au cinéma et ne tourne que sept long-métrages entre 1963 et 1968. Parmi eux, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo* de William Klein, dans lequel elle n'apparaît que quelques minutes, en clin d'œil.

L'occasion d'un engagement politique

Dès 1968, elle s'engage dans des mouvements sociaux, et tourne dans des films plus engagés. Si c'est pour elle l'année de *Baisers volés* de François Truffaut, c'est également l'année où elle se tourne à nouveau vers Klein. Celui-ci prépare un film intitulé *Mister Freedom*. *Mister Freedom* est un super héros américain qui vient sauver la France du communisme. Mais il ne parvient qu'à semer désordre et chaos, à répandre la violence et faire couler le sang. Reprenant les thèmes sociaux qui prévalent en pleine guerre froide et en période d'enlisement de la guerre sanglante du Vietnam, William Klein adopte un ton satirique qui tourne les prétentions américaines expansionnistes en matière de démocratie en une opérette burlesque, avec un missionnaire plus clownesque que crédible.

L'occasion d'un renouveau au cinéma

Une satire politique à l'esthétique pop : on ne peut imaginer projet plus éloigné du répertoire habituel de Delphine Seyrig. Pourtant, c'est elle-même qui a demandé à William Klein d'interpréter le rôle de Marie-Madeleine après être tombée par hasard sur le scénario du film en lui rendant visite. Klein ne manque pas de manifester sa surprise tant le personnage semble à l'opposé des rôles prestigieux auxquels l'actrice est associée depuis *L'Année dernière à Marienbad*. Cependant, lui qui connaît l'actrice depuis un moment, mesure à quel point la Seyrig façonnée par *Marienbad* est une construction et à quel point son potentiel comique est sous-estimé. Pour lui, le film est l'occasion de faire découvrir au public la Delphine Seyrig qu'il a connu autrefois, comme il en témoigne dans un entretien réalisé par France Soir sur le tournage du film :

« *Il y aura aussi Delphine Seyrig, que j'ai connue il y a dix ans, à New York. Elle était alors une espèce de beatnik très écervelée, aux cheveux roux et crépus. Pour moi, c'est ça la vraie Delphine Seyrig et c'est ainsi qu'elle tournera dans mon film.* »

Dans « ce pamphlet extravagant contre la politique impérialiste américaine » (Lalanne), Seyrig incarne ainsi Marie-Madeleine, « une prostituée au service du capitalisme », comme la définit l'affiche du film. Le film érige donc aussi une critique de l'exploitation du corps féminin par le capitalisme. La rupture avec l'image de la star est donc évidente.

Mister Freedom, William Klein (47'58 - 55'14)

Le fils de Marie-Madeleine traite Mister Freedom de "fasciste" et cela impacte le super-héros, qui n'arrive pas à recevoir ce propos. "Il m'a traité de fasciste." dit-il, désemparé. Marie-Madeleine chasse son fils et enfile à nouveau, à peine la porte refermée, le masque de l'alliée. Elle balaye en une parole la dure réalité : "Un gosse ne peut pas comprendre". On voit dès lors apparaître la dualité du personnage, à travers le nouveau rôle qu'elle joue auprès de Freedom, se révélant être de la pure manipulation. Toutes les attentions qu'elle lui porte semblent encore plus fausses qu'avant et ses actions sont emplies de sarcasme. Freedom est infantilisé et elle prend peu à peu le contrôle sur lui, jouant le rôle de la mère en le nourrissant alors qu'il ne peut même plus utiliser ses mains. En lui faisant manger ses céréales, elle dit : "Une cuillère pour la démocratie...", "Une autre pour l'indépendance des peuples !". Ces propos sarcastiques renvoient à ce que Freedom ne respecte en fait pas. Le super héros recrache une partie des céréales comme s'il ne parvenait pas à intégrer en lui les valeurs de démocratie et d'indépendance que Marie-Madeleine tente de lui faire avaler. Par conséquent le double-jeu du personnage de Seyrig est un relai par lequel le réalisateur dénonce l'impérialisme américain. Toute la séquence permet à Delphine Seyrig elle-même de tenir un discours politique rempli d'ironie, qui témoigne de son engagement politique dans le cinéma.

XX... XXème siècle

Née le 10 avril 1932 à Beyrouth au Liban et décédée le 15 octobre 1990 à Paris, Delphine Seyrig est une femme n'ayant vécu qu'au XXème siècle et l'a marqué de son empreinte.



Delphine Seyrig durant les manifestations de mai 68



SCUM Manifesto, Les Insoumuses (1967)

Une actrice phare du XXe siècle

Le premier long métrage dans lequel Delphine Seyrig a joué est *L'Année dernière à Marienbad* réalisé par Alain Resnais (1959), réalisateur de grande renommée dans les milieux cinéphiles. Ce premier rôle dans le film d'un si prestigieux réalisateur place l'actrice dans une position de nouvelle vedette du cinéma d'art et d'essai. Elle tourne avec d'autres grands noms du cinéma mondial, tels que Luis Bunuel, Jacques Demy, François Truffaut, Chantal Akerman, Marguerite Duras ou encore Ulrike Ottinger. Avec tous ces réalisateurs qui ont marqué le XXème siècle, elle est au cœur de nouveaux concepts cinématographiques tel que la dissociation entre le corps et la voix, mais elle est également une actrice qui détient une place prépondérante dans son siècle par des rôles très marquants notamment dans *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman (1975) dans lequel, elle est caractérisée par son jeu robotique et la radicalité de la dénonciation de l'aliénation des femmes. Par son jeu d'acteur, elle s'ancre dans une dynamique de la deuxième moitié du XXe siècle, mélangeant un style théâtrale maniére et un jeu de l'Actors Studio consistant à puiser dans son histoire personnelle afin d'interpréter un personnage qui soit le plus réaliste possible. Toutefois, elle ne participe pas directement à la Nouvelle Vague, qui est pourtant le mouvement phare des années 1960 en France, dans lequel se côtoient les cinéastes les plus populaires de leur génération. Il y a une exception avec *Baisers Volés* (1968), film qui se veut réaliste (à l'image de la Nouvelle Vague) et pourtant elle y amène du fantastique par son aura. Elle ne rentre pas complètement dans la norme cinématographique populaire du XXe siècle, mais elle le marque de son empreinte.

Une femme engagée dans les combats du XXe siècle

Delphine Seyrig est une icône de son siècle, par son engagement dans des combats qui lui sont contemporains. Elle est une pionnière de la lutte féministe qui émerge au XXème siècle en France et notamment après mai 68. En signant le Manifeste des 343 en 1971, en participant aux émissions de télévisions pour défendre le droit à l'avortement, en tournant avec des réalisatrices, mais également en réalisant ses propres films à partir de 1976, elle mène une lutte d'émancipation féminine au cœur de la deuxième moitié du siècle. A travers des rôles dans *Aloïse* (1975), *India Song* (1975) ou encore *Jeanne Dielman* (1975), elle dénonce l'aliénation des femmes, puis s'engage ensuite dans la réalisation afin de signaler la domination patriarcale de la société. Avec *SCUM Manifesto*, qu'elle réalise avec le collectif des Insoumuses (1976), elle lit froidement le texte de Valérie Solanas dénonçant la présence de l'homme sur terre, avec un appui sur des images de guerres ou de crimes commis par les hommes au XXème siècle, diffusées à la télévision.

Ainsi, au-delà de son engagement dans la lutte féministe, elle mène d'autres combats et dénonce, tels que dans *Muriel ou le temps d'un retour* réalisé par Alain Resnais (1963), la passivité des français face à la guerre d'Algérie, par la passivité de son personnage, mais également chez Liliane de Kermadec avec *Aloïse* (1975) qui accuse les mauvaises conditions dans lesquelles les hôpitaux psychiatriques traitent leurs patients et en font des personnes aliénées ou encore avec *Golden Eighties* de Chantal Akerman (1986) qui rend compte de la crise économique touchant la France dans les années 1980, afin de critiquer le consumérisme, ainsi que la petite bourgeoisie épanouie qui se laisse aller à leurs désirs, dans toute l'artificialité des centres commerciaux. Dans ce film, Delphine Seyrig incarne Jeanne Schwartz, qui gère sa boutique avec son mari, mais qui apporte des souvenirs traumatisants de la Seconde Guerre mondiale à cause de son identité juive, certainement l'un des événements les plus traumatisants de ce siècle. En 1982, elle fonde avec Carole Roussopoulos et Ioana Wieder le centre audiovisuel Simone de Beauvoir avec pour objectif de conserver tous les documents du siècle en lien avec la lutte des femmes, leurs droits et leurs créations afin de les faire perdurer pour les siècles suivants. Elle inspire les générations futures par ses combats et sa volonté d'intégration des personnes mises à l'écart dans la société. Au-delà de ses combats, ses films font écho au XXIème siècle puisque *Jeanne Dielman* (1975) a été élue en 2022, par la revue Britannique *Sight and Sound*, comme le "meilleur film de tous les temps", symbole d'une postérité.

Un nouveau médium, la vidéo un outil du XXème siècle

Afin d'avoir un média d'expression vierge de l'empreinte des hommes pour s'exprimer librement, elle utilise la vidéo, qui est le nouvel outil de la fin du XXème siècle. On dit que Carole Roussopoulos a acheté la deuxième caméra après Jean Luc Godard, ce qui a permis au groupe des Insoumuses de faire des vidéos. En exploitant ce nouveau mode d'expression, elle se trouve donc être une femme de son temps.

SCUM Manifesto, Les Insoumuses (03'50"- 04'40")

On assiste à une lecture scénographiée du livre de Valérie Solanas, *SCUM Manifesto*, par Delphine Seyrig à droite, lisant le texte et Carole Roussopoulos à gauche, tapant sur la machine à écrire. Elles sont toutes deux assises autour d'une table et sous forme de dictée, dans l'objectif de faire perdurer ce texte de Valérie Solanas qui souhaite éliminer l'espèce masculine, elles le retroussent car il menace de disparaître. Sur cette table est posée une petite télévision diffusant en arrière-plan, le journal de 13h qui émet des images violentes. Ici, Delphine Seyrig vient de lire un passage qui affirme qu'être mâle, c'est être déficient émotionnellement, que l'homme, contrairement à la femme, est incapable d'empathie. Carole s'arrête de taper et monte le volume de la télévision, le présentateur Jean- Claude Bourret annonce que « Le général Haig a confirmé que l'Union soviétique faisait un effort particulier en ce qui concerne son armement et sa défense ». Carole Roussopoulos coupe à nouveau le son. Cette information concernant le réarmement de l'URSS vaut confirmation des analyses de Solanas. L'actualité internationale du XXème siècle, permet de dénoncer les passions destructrices des hommes.

Y... comme Yeux

La présence hypnotique de Seyrig passe par ses yeux, qui concentrent une grande part de son expressivité. Mis en valeur par le maquillage et les gros plans, ils deviennent un véritable outil de jeu, oscillant entre douceur feinte, ironie et intensité dramatique. Mais ses yeux ne sont pas seulement ceux d'une actrice : ils sont aussi ceux d'une réalisatrice engagée, qui observe et questionne le monde.



Les Lèvres rouges, Harry Kümel
(1971)



Repérages, Michel Soutter (1977)



India Song, M.Duras (1975)

Un regard iconique ?

Le visage et le corps sont deux centres d'expression du jeu d'acteur. Selon Lalanne, Seyrig est davantage de l'école du corps. Son visage n'est pas forcément le pic expressif de sa personne. De fait, la couleur de ses yeux (bleus) ne fait pas partie des caractéristiques qu'on retient d'elle – contrairement à beaucoup d'actrices aux yeux bleus. Les caractéristiques d'actrice de Delphine Seyrig appellent plutôt un filmage en pied.

Toutefois, certains cinéastes ont eu le goût de la filmer de très près. *L'Année dernière à Marienbad* est probablement le film qui valorise le plus son visage et, par extension, ses yeux. Alain Resnais, soucieux de créer un personnage énigmatique et intemporel, s'inspire de Louise Brooks dans *Loulou*. De cette icône du cinéma muet, Delphine Seyrig hérite d'un maquillage appuyé, qui vient mettre en valeur ses yeux, soulignant leur intensité. De nombreux gros plans les capturent, tantôt perdus dans la rêverie, tantôt dirigés vers une cible invisible. Ils participent ainsi au caractère énigmatique de A.

Pour ce qui est de leur couleur, bien qu'elle ne soit que rarement mise en avant dans sa filmographie, *Repérages* de Michel Soutter (1977) fait exception. Dans la première séquence, Jean-Louis Trintignant décrit à son professeur de russe l'adaptation des *Trois sœurs* qu'il prépare pour le cinéma. Il veut que la couleur dominante en soit le bleu : « Bleu du lac, bleu de la nuit, bleu des yeux de Julie... ». Julie, c'est Delphine Seyrig. Un insert vient alors isoler les pupilles de Seyrig, révélant leur nuance profonde. Ce bleu, jamais tout à fait mis en valeur ailleurs, devient un élément narratif et sensoriel. *Repérages* est ainsi un des rares films qui joue de façon significative de la couleur de ses yeux.

Les yeux au service du jeu

Se concentrer sur les yeux de Delphine Seyrig permet de saisir l'ampleur de la palette d'expressions qu'elle utilise. De fait, elle joue avec son regard comme avec un instrument dramatique, qui lui permettrait de moduler l'intensité de ses expressions faciales afin de s'adapter à ses différentes performances.

Dans *India Song* (1975), elle sait manier l'art du regard baissé, de la pudeur. Au cours d'une danse avec le Vice-consul, Seyrig le dévisage d'un air inquiet, marqué par son expression grave, les sourcils légèrement froncés, et baisse régulièrement les yeux, esquivant son regard comme pour mieux laisser planer le mystère d'Anne-Marie Stretter. Et de fait, on ne perce le mystère que lorsque l'on s'attarde sur ses yeux : dans un plan rapproché poitrine surexposé d'Anne-Marie Stretter regardant par une fe-

nêtre à la fin du film, il semble ne pas se passer pas grand-chose, et pourtant la fragilité du personnage se lit directement dans les yeux de Seyrig. L'actrice baisse légèrement la tête, son regard semble un instant se perdre dans le vague, avant de brusquement se raviver tandis qu'un reflet lumineux brillant dans ses pupilles suggère que ses yeux sont emplis de larmes qui ne couleront pas. Ce sont donc ces légères variations du regard que Delphine Seyrig travaille pour signifier la souffrance contenue. Ses yeux sont les seuls signaux visibles d'un malaise profond.

Dans certains rôles, elle utilise son regard pour surjouer l'innocence, comme dans *Les Lèvres rouges*. Tête baissée et yeux de biche levés timidement, Seyrig imite avec délectation certains maniérismes de Marlene Dietrich dans *L'Impératrice rouge* (1934). Par ailleurs, dès sa première apparition dans *Mister Freedom* (1969), lorsqu'elle monte à bord d'un ascenseur à la suite du héros qui, méfiant, bloque brusquement l'ascenseur, les yeux de l'actrice s'arrondissent de façon cartoonesque. Dans le reste du film, elle dénote la bêtise du personnage en clignant des yeux pour figurer un état de confusion perpétuel. Ainsi, son registre d'expressions peut passer d'une fragilité poignante à une naïveté ironique.

Les yeux d'une réalisatrice : un regard féministe et engagé

Seyrig n'est pas seulement une actrice observée, elle est aussi une observatrice. Son passage à la réalisation prolonge notre intérêt pour ses yeux : ce ne sont plus seulement des yeux que l'on contemple, mais un regard qui questionne et interroge. Avec *Sois belle et tais-toi*, elle scrute la condition des actrices sous l'angle du témoignage, dévoilant les contradictions d'une industrie où l'on exige d'elles beauté et soumission. C'est le *female gaze*. Son regard se fait alors relais, témoin et passeur. Ainsi, une véritable chaîne du regard se met en place : nous regardons à travers les yeux de Seyrig, qui à son tour scrute le monde à travers les yeux de ces actrices. Elle refuse ainsi d'être réduite à celle qu'on regarde, une simple image, pour devenir celle qui observe et qui agit.

À travers ses yeux, le cinéma et le monde prennent une autre couleur : plus critique, plus lucide, mais aussi plus ouvert à la possibilité d'un changement. Ce n'est pas sans raison qu'on parle aujourd'hui de Delphine Seyrig comme ayant fait partie de ces "visionnaires".

Le Journal d'un suicidé, Stanislav Stanojevic (Séquence finale)

Lors d'une croisière en Méditerranée, un jeune homme engagé comme guide touristique (Sami Frey) est intrigué par la beauté d'une femme interprète cachée derrière ses lunettes de soleil (Delphine Seyrig). Il lui fait des avances de plus en plus prononcées, avant de parvenir à ses fins en couchant avec elle. Mais le retournement des dernières minutes du film offre un ultime contrepoint ironique à la fascination romantique du héros. Après l'amour, lorsqu'il rallume la lumière et qu'il se tourne vers sa partenaire, il découvre qu'un de ses yeux est aveugle, sans iris ni pupille, conséquence, dit-elle, d'une maladie. Cette découverte provoque alors la stupeur et le mutisme horrifié du personnage masculin. Stanojevic choisit de monter en alternance des plans de Sami Frey, dans lesquels on le voit tour à tour grave, souriant ou grimaçant (sentiments mêlés provoqués par cette révélation mais aussi désaveu du fantasme d'absolu romantique que projetait le héros sur son interlocutrice), et des plans de Seyrig et de son œil difforme. Les photographies du visage ricanant et défiguré de l'actrice sont de plus en plus rapprochées jusqu'à ce que son œil vide et monstrueux achève de remplir l'écran.

Cette séquence, qui pourrait s'avérer humiliante pour la protagoniste, semble au contraire représenter son triomphe : « Et vous qui désiriez tant les voir », susurre Seyrig avec un ton d'ironie, faisant écho à une réplique précédente du guide : « Si vos yeux sont aussi beaux que vos lunettes, vous avez les plus beaux yeux du monde. ». Cette fin tourne ainsi doucement en dérision la passion fétichiste masculine. Le *male gaze* est déjoué.

Z... Zapping

“Je dis qu'il est plus traumatisant, et toutes les femmes le savent, d'élever un enfant que d'avorter.” Delphine Seyrig, émission de télévision, 1972. Usant de son image médiatisée pour faire porter ses idées, la télévision est à la fois un support bénéfique pour Seyrig dans la diffusion de ses idées et un médium patriarcal qui restreint l'émancipation des femmes. Elle entretient donc une relation ambiguë mais néanmoins étroite avec la télévision.



Les Lèvres rouges, Harry Kümel
(1971)



Emission TV (1975)



Maso et Miso vont en bateau, Les Insoumuses (1976)

Actrice sur petit écran

La carrière de Delphine Seyrig ne se réduit pas au cinéma ; elle se poursuit également sur petit écran, à la télévision. Bien qu'elle soit reconnue comme actrice de talent dans le cinéma, elle ne se limite pas à ce médium et poursuit son métier dans de nombreux téléfilms qui participent grandement à son succès. C'est le cas de l'adaptation du *Lys dans la vallée* par Marcel Cravenne en 1970 ou encore de *La bête dans la jungle*, réalisé par Benoît Jacquot en 1988. Son amour du théâtre lui vaut également une présence à la télévision puisque certaines des pièces dans lesquelles elle joue vont être captées et diffusées ensuite. Ainsi Chantal Akerman réalise *Letters Home* en 1988, en captant une réelle représentation de la pièce de Rose Leiman Goldemberg adaptée en français par Françoise Merle, que joue Delphine Seyrig au Théâtre de Paris. Ce passage à la télévision désacralise sa figure d'actrice de cinéma, dévoilant une part du mystère et de l'apparition qu'elle incarnait jusqu'alors.

Une personnalité médiatique

En tant que personnalité connue et médiatique, Delphine Seyrig est souvent invitée à la télévision. Bien qu'elle ait horreur de la presse et de la starification de son image, elle va commencer à utiliser l'espace médiatique dès lors qu'elle s'engage dans le combat féministe. Elle apparaît désormais aux yeux du public sous un autre visage que celui qu'on lui avait fantasmé jusqu'alors, dévoilant une nouvelle facette de sa personnalité. Au cinéma, on la voit comme une dame, une bourgeoise élégante et raffinée à la voix calme et posée. A contrario, elle adopte une posture bien différente à la télévision. Ainsi, elle enchaîne les déclarations tranchantes et les prises de positions fermes, et apparaît ainsi comme un double radicalement opposé à la Delphine Seyrig perçue dans ses films. Lors d'une émission où les invités débattent du droit à l'avortement, “l'invitée spéciale”, Delphine Seyrig, est placée dans une pièce à part depuis laquelle elle n'a le droit d'intervenir que ponctuellement. Lors d'une de ses rares interventions, Seyrig apparaît sous un tout nouvel angle : les joues rouges, la voix bredouillante. La télévision la dévoile sans son masque d'actrice, dans la chair de ses convictions, déconstruisant ainsi la persona que ses rôles au cinéma formaient jusqu'alors.

Réappropriation d'un médium patriarcal

Avec le groupe des Insoumuses, Delphine Seyrig permet aux femmes de se raconter et de raconter leur histoire au travers d'un nouveau médium, neutre et exempté de toute domination masculine. Ainsi grâce à la vidéo, elles montrent les ressorts de domination que transmet la télévision, pour les dénoncer mais aussi essayer de les faire évoluer.

Maso et Miso vont en bateau, Les Insoumuses

Dans *Maso et Miso vont en bateau*, elles s'attaquent à une émission de télévision animée par Bernard Pivot, diffusée en décembre 1975 nommée : « L'année de la femme, ouf c'est fini ! ». Elles vont ainsi, par la vidéo, travailler l'émission pour en faire ressortir le sexismé banalisé et permanent des invités auquel l'invitée Françoise Giroud, attaquée par les différents patriarches de l'émission, répond d'un rire complice. Les Insoumuses dénoncent la manière dont la télévision permet au discours patriarcal de perdurer et de se diffuser dans une société amplement dirigée par la gent masculine. La hiérarchie patriarcale que Delphine Seyrig essayait de fuir au cinéma se retrouve à la télévision, qui reste donc un moyen extrêmement restreint de continuer la lutte féministe. La vidéo paraît être le nouveau et le seul moyen pour Delphine Seyrig et les créatrices de l'époque de s'émanciper de toute domination.

FILMOGRAPHIE

Loulou, Georg Wilhelm Pabst, 1929
L'Impératrice rouge, Josef von Sternberg, 1934
Pull my Daisy, Jack Kerouac, 1959
L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961
Muriel ou le Temps d'un retour, Alain Resnais, 1963
Qui êtes-vous, Polly Maggoo, William Klein, 1966
La Musica, Marguerite Duras, 1966
Accident, Joseph Losey, 1967
Baisers volés, François Truffaut, 1968
Mister Freedom, William Klein, 1968
La Voie Lactée, Luis Buñuel, 1969
La Piscine, Jacques Deray, 1969
Peau d'Âne, Jacques Demy, 1970
Le Lys dans la vallée, Marcel Cravenne, 1970
Les Lèvres rouges, Harry Kümel, 1971
Le Charme discret de la bourgeoisie, Luis Buñuel, 1972
Chacal, Fred Zinnemann, 1973
La Maison de Poupée, Joseph Losey, 1973
Le Journal d'un suicidé, Stanislav Stanojevic, 1973
Les Trois Portugaises (Les Trois Maria), Delphine Seyrig, 1974
Contre une poignée de diamants, Don Siegel, 1974
Le Cri du Coeur, Claude Lallemand, 1974
Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Chantal Akerman, 1975
India Song, Marguerite Duras, 1975
Aloïse, Liliane de Kermadec, 1975
Le Jardin qui bascule, Gilles Guy, 1975
Autour de Jeanne Dielman, Sami Frey, 1975
Maso et Miso vont en bateau, Les Insoumuses, 1976
Où est-ce qu'on se mai ?, Les Insoumuses, 1976
SCUM Manifesto, Les Insoumuses, 1976
Le Fond de l'air est rouge, Chris Marker, 1977
Baxter, Vera Baxter, Marguerite Duras, 1977
Repérages, Michel Soutter, 1977
Sois belle et tais-toi, Delphine Seyrig, 1981
Freak Orlando, Ulrike Ottinger, 1981
Le Grain de sable, Pomme Meffre, 1983
Golden Eighties, Chantal Akerman, 1986
Letters Home, Chantal Akerman, 1986
La bête dans la jungle, Benoît Jacquot, 1988.
Johanna d'Arc of Mongolia, Ulrike Ottinger, 1989

BIBLIOGRAPHIE

« Plaisir Visuel et Cinéma Narratif », Laura Mulvey
Delphine Seyrig, une vie, Mireille Brangé, 2018
Delphine Seyrig, en constructions, Jean-Marc Lalanne, 2023
"Delphine Seyrig : la beauté, l'homme et nous", N. Muchnik

THÉÂTRE

La tempête, William Shakespeare, 1623
Le Misanthrope, Molière, 1666
Le mariage de Figaro, Beaumarchais, 1784
Un Ennemi du peuple, Henrik Ibsen, 1882
Les Exaltés, Robert Musil, 1921
Le Cid et Le prince de Hombourg, mis en scène par Jean Vilar, 1951
En attendant Godot, Samuel Beckett, 1952
L'amour en papier, mis en scène par Louis Ducreux, 1952
La Mouette, Tchekhov, 1961
Les Historiennes, mis en scène par Jeanne Balibar, 2019

Un ABCDaire réalisé par

Les khâgnes spé ciné du lycée Saint-Sernin (2024-25) :

*Mathilde Bernard
Bérénice Burbaud-Senelle
Flora Busson
Alice Cetlin
Charlotte Ceugniez
Sarah Debanne
Salim Lahlou
William Méan
Mila Miaillé
Martin Padrón-Suarez
Romane Proust
Louise Rialland
Mila Salva-Buono
Éloïse Sudrie
Inès Taché
Luna Thouvenin*

Mis en page par :

Sarah Debanne

Avec l'aide de :

Marie-Hélène Méaux

