



**Double jeu**  
Théâtre / Cinéma

**1 | 2003**  
**L'acteur créateur**

---

## Catherine Deneuve, star et / ou auteur de « ses » films

Entre Drôle d'endroit pour une rencontre (1988) et Indochine (1992)

**Gwénaëlle Le Gras**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2229>

DOI : [10.4000/doublejeu.2229](https://doi.org/10.4000/doublejeu.2229)

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 143-154

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Gwénaëlle Le Gras, « Catherine Deneuve, star et / ou auteur de « ses » films », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2229> ; DOI : [10.4000/doublejeu.2229](https://doi.org/10.4000/doublejeu.2229)

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# CATHERINE DENEUVE, STAR ET / OU AUTEUR DE « SES » FILMS, ENTRE *DRÔLE D'ENDROIT POUR UNE RENCONTRE* (1988) ET *INDOCHINE* (1992)

Au travers de deux exemples de réalisations opposées, *Drôle d'endroit pour une rencontre* de François Dupeyron (1988), film dit « d'auteur » dans lequel Catherine Deneuve participa à la production, et *Indochine*, superproduction de Régis Wargnier (1992), nous essaierons de déterminer dans quelles mesures Catherine Deneuve peut-être considérée comme l'auteur de ses films.

Nous tenterons de définir à quelles caractéristiques de la notion d'auteur Catherine Deneuve peut prétendre ou répondre, suivant la nature du film et le moment de son intervention dans les projets de ces deux réalisations. Suite à cela, nous essaierons de définir les limites que cette notion d'acteur / auteur impose, limites qui nous entraîneront vers une définition plus juste de star-auteur telle que l'a défini Richard Dyer, dans le sens où l'actrice ne se présente jamais comme chef de file du projet, mais joue toujours un rôle significatif dans les choix esthétiques du film, que ce soit de manière objective ou subjective.

Deneuve n'a jamais souhaité être reconnue comme auteur, ou coauteur de ses films. Pourtant, son rôle de « capital garanti » lui procure un certain pouvoir, mais sa dimension économique de star se double d'une autre problématique : celle de son statut d'« auteur ». Par son intervention directe ou par le poids de sa réputation, Catherine Deneuve a été directement responsable de l'existence de nombreux films : elle participa à la production de *Zig-Zig* (Szabo, 1974) et de *Drôle d'endroit pour une rencontre* de François Dupeyron. De même, elle suscita l'écriture de nombreux scénarios, comme celui de *Je vous aime* (Berri, 1980), ou celui de *Répulsion* (Polanski, 1965), mais aussi *Indochine* de Régis Wargnier ou les films qu'elle fit avec Demy, Truffaut et Téchiné.

À partir du *Dernier métro* de François Truffaut (1980), Catherine Deneuve a pu travailler, en règle générale, quand elle le voulait et surtout comme elle le souhaitait, car elle avait acquis un statut de star. Et la question de l'acteur / auteur n'est vraiment pertinente que lorsque nous avons affaire à une star comme Deneuve qui peut insuffler à son personnage et au film un propos en filigrane sur son image, car elle constitue un discours

contextuel (sociologique, idéologique et économique) trop puissant pour être entièrement soumise à ses textes, c'est-à-dire les films dans lesquels elle joue. La théorie de Richard Dyer, universitaire anglais pionnier des écrits d'approches socioculturelles sur les stars, se définit ainsi : une star possède toujours un pouvoir objectif et / ou subjectif sur les films qu'elle interprète, parce que son image formatera toujours le film, quelle qu'en soit sa nature. Mais la question est de savoir de quelle manière cette influence s'exerce, suivant le type du film et le moment d'intervention de Catherine Deneuve dans le projet. Traditionnellement, un auteur se définit par un style, un regard, une mise en scène ainsi qu'une thématique. Qu'en est-il pour Deneuve dans *Drôle d'endroit pour une rencontre* de François Dupeyron et *Indochine* de Régis Wargnier ?

*Indochine* sort sur les écrans français en 1992, quatre ans après *Drôle d'endroit pour une rencontre*. Ces deux films, se situant à la même période dans la carrière de Catherine Deneuve, permettent donc une évaluation de son pouvoir de star, entre un film d'auteur et une superproduction.

Tout d'abord, *Indochine* est un film écrit pour Deneuve, contrairement à celui de Dupeyron. Et c'est précisément Régis Wargnier qui impose cette idée à ses coscénaristes, comme il le déclara :

Elle aurait refusé, je ne faisais pas le film <sup>1</sup>.

*Indochine* est une superproduction nostalgique des grandes fresques hollywoodiennes, à mi-chemin entre *Autant en emporte le vent* et *Docteur Jivago*, un *Out of Africa* version indochinoise en somme. C'est donc dans la plus pure tradition hollywoodienne, et non française, que Wargnier filme Deneuve, comme une star mythique des années trente, époque à laquelle débute l'histoire racontée par le film. Éliane Devries, interprétée par Catherine Deneuve, dirige avec fermeté une plantation d'arbres à caoutchouc. Sa seule attache sentimentale est Camille, princesse annamite orpheline qu'elle a adoptée. Leur existence est bouleversée par la rencontre d'un jeune officier de marine, Jean-Baptiste, dont Éliane puis Camille tombent amoureuses, au moment de la montée du nationalisme vietnamien et des premiers attentats contre les Français.

*Indochine* est un film entièrement pensé en fonction de Catherine Deneuve. Elle signe ici son grand retour au cinéma après quatre ans d'absence depuis le film de Dupeyron, en omettant *La Reine blanche* (Hubert, 1991), film moins marquant dans sa carrière. *Indochine* s'ouvre comme un écrin sur la star retrouvée. Lors du générique, le nom de Catherine Deneuve

1. R. Wargnier, *Le Journal du dimanche*, 12 avril 1992.

s'inscrit à l'écran en premier, sur un plan d'ensemble où l'on voit deux embarcations en escorte une troisième aux allures impériales. Sur cette dernière se dresse une femme en noir qui se démarque des autres individus habillés de coloris blanc et écru. Puis un plan moyen isole la femme de dos, surcadrée dans l'image par les deux piliers d'une pergola en tissu rouille dont la frange ferme et centre l'image sur cette silhouette féminine. Nul doute, la mise en scène nous présente ce personnage féminin comme central. Lorsque le titre du film apparaît à l'écran, nous savons que l'Indochine n'est pas le personnage capital du film, mais qu'elle est au service de cette femme, tout comme cette cour funèbre qui défile pendant le générique. Puis l'envolée lyrique de la musique marque un plan rapproché. Celui-ci nous dévoile enfin l'identité de cette femme qui n'est autre que Catherine Deneuve dont le mystère lié à son image de star donne toute son ampleur au film.

Ainsi, le générique du film retarde la première vision de la star qui apparaît de dos, puis voilée, pour mieux prolonger l'attente du spectateur. Ensuite le regard et la voix de Catherine Deneuve appelleront un à un ses sujets à l'image, par ordre d'importance. C'est par un raccord regard que Camille, la fille adoptive d'Éliane, rentre dans le champ. Même lorsqu'elle n'est plus à l'image, Deneuve continue d'occuper le premier plan. Elle tisse sa toile par le biais de la voix *off*, qui nous présente son univers, son domaine. La scène d'apprentissage du tango sert à imposer son rôle de mère, mais augure également de la joute amoureuse qui l'éloignera de sa fille. Après l'aspect maternel, le film met en avant son statut de patronne respectée, qui mène son monde comme elle l'entend. La scène de la course d'aviron prolonge cet aspect de femme de tête dans un monde d'hommes. Tout tourne autour d'elle : la plantation, les coolies, sa fille, l'équipage inscrit à son nom, son père en admiration devant elle, comme Jean-Baptiste, ce jeune marin au regard envoûté par cette femme de pouvoir.

Dès les premières images, Deneuve apparaît solennelle, véritable figure de proue du film, prenant en charge la voix *off* qui raconte plus l'histoire d'une femme que celle d'un pays, car cette histoire n'est vécue qu'à travers le destin de l'héroïne. La petite histoire reflète métaphoriquement la grande, et Deneuve s'érige en symbole dès la première séquence, s'offrant comme emblème français pour tout spectateur français ou étranger. En 1986, elle a servi de modèle pour Marianne, et représente ainsi la France républicaine ; Deneuve incarne malgré tout auprès des Français la culture française des classes aisées, dans ce film comme dans son mythe. De plus, à l'étranger, elle passe pour une des plus importantes ambassadrices de la France et du chic français. Il n'est donc pas étonnant qu'*Indochine* ait rencontré un grand succès commercial, non seulement en France, mais aussi aux États-Unis, fait plus rare pour un film français. Par contre, si la réception

critique fut bonne aux États-Unis, la presse française mitigea un peu plus son point de vue, regrettant qu'*Indochine* érige la star Deneuve sur un piédestal dès le début du film pour ne plus la détrôner, sans jamais donner la possibilité au personnage d'Éliane d'exister par lui-même. C'est pour ce dépaysement hollywoodien que le public français se pressa dans les salles obscures, mais aussi pour ses retrouvailles avec cette image d'héroïne puissante et romanesque de Deneuve, rappelant celle du *Dernier métro*. Et pour être plus en phase avec cette image populaire issue des magazines, Wargnier n'hésite pas à styliser les décors jusqu'à l'anachronisme. Comme le souligne Francis Ramirez et Christian Rolot :

Deneuve qui, dans sa plantation, vit dans le rotin bleu, mange de la mangue et se veut « asiatique » renvoie à un modèle courant de femme contemporaine apprivoisant chez elle un décor de tropiques élégants, et non à l'une de ces grandes bourgeoises coloniales pour qui, dans les années trente, le vrai luxe consistait plus dans un apparentement aux modes de la métropole que dans une acclimatation du mobilier local<sup>2</sup>.

Il en est de même pour les costumes que Deneuve endosse d'une scène à l'autre, tantôt d'inspiration asiatique lorsqu'elle est dans son domaine, tantôt d'inspiration parisienne lors des sorties mondaines entre colons. Tout le film est conçu comme un véritable défilé haute couture, à seul but de mettre en valeur la star, bien connue dans le monde de la mode. Quand Henry-Jean Servat demande à Catherine Deneuve pourquoi elle n'est pas davantage à l'origine de projets, on comprend mieux, au vu de tous ces éléments, la réponse que lui donne l'actrice :

Je trouve que c'est être à l'origine de projets que de susciter l'envie d'écrire<sup>3</sup>.

*Indochine* lui impose de jouer et surtout d'être la star qu'une majeure partie du public attend, et qu'un budget de 120 millions de francs ne peut permettre de décevoir. Pourtant l'actrice peut se laisser porter par ce film écrit pour elle, parce qu'il concourt au maintien de son mythe, le nourrit et le ravive grâce à ce rôle qui réunit plusieurs thématiques récurrentes de son image, à savoir : une élégance, une sexualité non conventionnelle, un statut de femme autonome moderne et de femme adulée qui se retrouve pourtant seule. Bien sûr, elle incarne la France dans ce film, mais on pourrait penser que son parcours professionnel ne trouve pas de résonance dans le contexte de la guerre d'Indochine naissante. Or il n'en est rien. N'oublions pas qu'elle s'est imposée dans le paysage cinématographique français à la

2. F. Ramirez et C. Rolot, « D'une Indochine l'autre », *Cinémathèque*, n° 2, novembre 1992, p. 52.

3. H.-J. Servat, *Paris Match*, 1992.

fin d'une époque de tradition de stars françaises, comme Gabin, Darrieux, et Bardot, cependant elle contribua, avec d'autres acteurs comme Delon, à prolonger cette période. *Indochine* est un film qui relate avec nostalgie la fin d'une époque, le divorce entre la France et sa colonie. En 1992, l'âge d'or des stars françaises est bel et bien fini, mais la nostalgie demeure, tant pour Régis Wargnier que pour Catherine Deneuve qui n'a jamais caché sa grande admiration pour les stars hollywoodiennes. Deneuve arrive parfaitement à faire sien le message du film. En effet, Éliane représente une femme nostalgique et témoin de l'époque coloniale indochinoise, et la star Deneuve est la seule survivante ou presque d'un âge d'or révolu des grandes stars françaises. L'épilogue d'*Indochine* est sur ce point significatif, le film commence en 1930 et s'achève en 1954 lors des accords d'indépendance de Genève, et pourtant le personnage de Catherine Deneuve n'a pas été vieillie pour cette dernière période. Toute de noir vêtue, chevelure masquée par un turban noir et visage dissimulé derrière des lunettes noires, Deneuve apparaît telle Garbo à la fin de sa carrière, cachant toutes marques de vieillesse qui trahiraient le mythe. Si *Indochine* rehausse la cote de popularité et redore l'image de la star inaccessible, c'est parce qu'il est un film essentiel qui réconcilie deux périodes de la carrière de l'actrice. La première, allant de 1974 à 1984, est marquée par des rôles souvent légers et rarement centraux, fortement ancrés dans le cinéma commercial. Au cours de la seconde période, des années 1985 à 1988, l'actrice s'intéresse à des films d'auteurs lui proposant des rôles essentiels, plus sombres. La charnière entre ces deux périodes est *Le Dernier Métro*, film d'auteur avec un esprit grand public qui avec *Indochine* constitue les deux plus gros box-offices de l'actrice dans un premier rôle. Dès le film de Truffaut, elle ne joue plus la créature cinématographique à laquelle le créateur apporte le souffle de la vie, telle *Belle de jour* (Bunuel, 1966), mais compose elle-même son image, comme dans *Indochine*. Ainsi nous comprenons mieux comment Catherine Deneuve n'est pas uniquement la star d'*Indochine*, mais également l'auteur de « son » film.

En 1988, Deneuve se trouve dans une période de sa carrière relativement critique. Après une année d'absence, suite à une période de films peu marquants depuis *Le Dernier Métro*, Catherine Deneuve doute de sa motivation et de son envie de cinéma. Elle répond à cette crise, qui coïncide avec le cap de ses quarante ans, âge difficile pour une actrice, en s'aventurant du côté des films d'auteurs. Pour revenir sur le devant de la scène, elle choisit deux films « électrochoc » vis-à-vis de son image, selon ses propres termes, pour prouver au public et à la critique qu'elle est toujours là et bien vivante. Le premier de ces deux films d'auteur est *Agent trouble* (Mocky), où elle interprète une vieille fille bibliothécaire aux antipodes de son image glamour habituelle. Le second est *Drôle d'endroit pour une rencontre* de François Dupeyron, film où elle joue une femme abandonnée par son compagnon

sur l'aire de repos d'une autoroute, rencontrant un automobiliste en panne. Dupeyron souhaitait, au départ du projet, deux inconnus pour interpréter son scénario. Puis, faute d'appui financier, il accepta de suivre les conseils de son producteur, et demanda à Gérard Depardieu de jouer Charles. L'acteur souhaitait juste produire le film, mais lorsqu'il proposa Deneuve pour interpréter le rôle de France, celle-ci accepta à condition que Depardieu joue également. Le fait même qu'elle soit à l'origine de l'acceptation de Gérard Depardieu pour jouer le rôle relève d'un engagement dépassant largement l'apport de son jeu d'actrice. De plus, Deneuve accepta de produire en partie le film, condition *sine qua non* pour qu'elle puisse jouer le rôle. Ainsi, le film n'a pas été écrit pour ces deux acteurs, mais avec leur présence il était prévisible que leurs interprétations respectives apporteraient de sensibles changements aux personnages, dus aux discours suggérés liés à leur image de star. Ceci vaut surtout pour Deneuve, que l'on n'attendait pas nécessairement à ce moment-là de sa carrière dans un rôle « *borderline* », transgressant son image établie, au contraire d'un Depardieu plus polyvalent, à l'image moins marquée.

Un film comme *Drôle d'endroit pour une rencontre* n'annonce pas l'entrée en scène de l'actrice de la même manière qu'un film comme *Indochine*, chacun de ces films usant différemment de l'image du mythe.

Dès le générique, la partition de ces deux films se différencie, le nom de Catherine Deneuve s'inscrit à l'écran à côté de celui de Gérard Depardieu, annonçant ainsi un duo et non plus un solo. Contrairement à l'entrée de la star dans *Indochine*, Dupeyron ne fait pas languir les spectateurs. Dès les premiers plans, la caméra suit une voiture dans laquelle un couple se dispute violemment. Nous ne les entendons pas, mais nous reconnaissons à l'écran « *la persona* » Deneuve, semblable, par la coiffure, à l'image qu'elle offre si souvent d'elle au cinéma. *Drôle d'endroit pour une rencontre* joue également de l'image de standing énoncée dans le film de Wargnier, Catherine Deneuve est vêtue d'un tailleur classique et d'une parure en vison, marquant le personnage du sceau : « Deneuve ». Son visage peu éclairé et non maquillé lui ôte pourtant sa distance de star et la rend, tout comme son personnage, fragile et humaine. L'actrice profite de son statut de star pour malmener son mythe, par le biais d'un rôle à l'opposé de son image glamour : un personnage commun, et accessible. Ainsi, dès les premières minutes du film, Deneuve se fait éjecter sans ménagement d'une voiture. Dès l'exposition, l'image mythique est ainsi tournée en dérision. À terre, sur le bitume mouillé d'une aire d'autoroute, égarée dans la nuit et le froid, la star laisse place à France, le personnage du film. Une à une, toutes les thématiques de son image vont être prises à contre-pied. L'exposition s'en prend tout d'abord à son image de femme adulée, en la présentant comme fondue dans un décor blafard, et inspirant de la répulsion pour tous ceux

qu'elle approche : son mari, puis Charles qui ira jusqu'à lui dire qu'elle sent la poule de luxe. Ces paroles auraient pu n'avoir aucune valeur, appliquées à une actrice inconnue, mais elles prennent ici une autre résonance lorsqu'elles s'adressent à une ancienne ambassadrice du célèbre Chanel n° 5. De même, le thème de la femme moderne autonome est chassé de nos esprits par la vision d'un personnage prostré, accroché à son sac, n'osant pas regarder Depardieu dans les yeux et attendant désespérément un mari qui ne reviendra pas. Une fois n'est pas coutume, Deneuve devient la proie, à l'image de ce plan où Depardieu lui tourne autour. Chaque élément du scénario nous évoque indirectement une particularité de la star. Même le fait de mettre une toque sur sa tête crée du sens, puisque la coiffe nous dérobe un élément de plus du mythe : sa chevelure. Et c'est peut-être tout cet aspect qui s'ajoute inévitablement au scénario original, que Dupeyron voulait éviter. Ce discours ne fait qu'accroître l'emprise des deux acteurs sur le film, surtout celle de Deneuve dont l'image de star est plus nette et plus ancienne que celle de Depardieu.

En effet une star comme Catherine Deneuve, même si le scénario n'a pas été écrit pour elle, formate forcément le sens du film par sa présence, même si elle joue à la fois avec et contre son image. Mais qui des deux, entre Dupeyron et Deneuve, souhaite le plus faire évoluer l'image de la star pour servir le personnage ? Deneuve se met en scène face à son personnage comme si celui-ci représentait son négatif photographique, révélant les zones d'ombre qu'une image glacée opacifie. En somme, ce personnage expose des aspects du mythe qui jusqu'à présent nous semblaient des intrus dans la panoplie de la star, comme si France représentait tout ce que Deneuve pouvait dissimuler derrière son mystère.

Très vite, le personnage de Deneuve devient une femme rejetée, humiliée, perdante et totalement dérisoire. Dans ce film, Deneuve adopte un jeu où elle extériorise de façon inattendue les sentiments du personnage, à l'image de ce plan rapproché fixant son désarroi face à son mari qui s'éloigne. Lorsqu'on compare cette prestation à son image « témoin », celle du mystère et de la pudeur des sentiments liée à son jeu d'ordinaire plus retenu, nous mesurons d'autant plus les modifications apportées à son image habituelle. En ce sens, le fait que Deneuve choisisse de jouer à la fois avec et contre son image relève d'un véritable contrôle de celle-ci puisqu'elle nous propose un regard qui s'écarte de son mythe sans jamais l'occulter. Grâce à cette mise en scène habile de son personnage mythique confronté à un rôle le déstabilisant, les journalistes l'ont encensée en tant qu'actrice.

Dans ce film, *Drôle d'endroit pour une rencontre*, Catherine Deneuve porte donc un regard décapant sur son image, mais s'englobe également dans une vision du monde commune à celle du réalisateur. Rappelons que le personnage s'appelle France, or François Dupeyron avait choisi ce prénom



avant que Catherine Deneuve ne soit contactée pour le rôle. Ce hasard facilite l'intrusion d'un discours sur la mythologie Deneuve. Comme le réalisateur l'a expliqué dans une interview,

la femme s'appelle France parce qu'elle est immobile. Comme la France, non<sup>4</sup> ?

Or à cette époque, Catherine Deneuve représente Marianne depuis deux ans, et la cote de popularité de la star est à la baisse, et semble se figer peu à peu dans une image conventionnelle. À cette époque, l'actrice ne déborde pas de propositions intéressantes, et tourne beaucoup moins. Elle ne garde que des personnages susceptibles de sauver sa carrière de l'enlisement, et évite les rôles d'attribut trop convenus sur son image, dont elle abusa peut-être trop précédemment, comme dans *Le Choix des armes* d'Alain Corneau (1981) ou elle joue le faire-valoir de Depardieu et Montand. Ainsi, le discours connoté sur la star Deneuve va bien au-delà de son image et trouve écho dans une certaine critique de la société française en pleine crise. En cela, elle ne se contente pas d'être star, et émet un avis, un regard d'auteur sur ses films.

Dans une œuvre, l'auteur est celui qui fait entendre sa voix, imprime sa marque à l'œuvre, maîtrise et assume le sens par son regard, sa vision personnalisée des choses, sa pensée. Or pour ce film, François Dupeyron et Catherine Deneuve n'ont visiblement pas eu la même interprétation des personnages, comme le souligne le réalisateur :

Catherine Deneuve a dit que, contrairement à ce que vous souhaitiez au début (faire le film avec des inconnus), il était préférable qu'il y ait des vedettes qui, avec l'image qu'elles apportaient, créaient un décalage, sans lequel le film aurait été trop hyperréaliste, trop dur<sup>5</sup>.

Il semble que la force de ce film soit le résultat d'un conflit entre son réalisateur et ses acteurs, qui ont influencé le choix des techniciens, allant même jusqu'à des changements après une semaine de tournage, et la fuite de François Dupeyron du lieu de tournage.

Et c'est Catherine qui m'a demandé de revenir. Elle m'a convaincu, je l'en remercie<sup>6</sup>,

déclara-t-il. L'implication de Catherine Deneuve va donc bien au-delà de son rôle d'actrice, puisqu'elle a une influence directe, tant économique

4. F. Dupeyron, *Le Nouvel Observateur*, 7 octobre 1988.

5. F. Dupeyron, *Positif*, n° 333, novembre 1988.

6. F. Dupeyron, *Libération*, 5 octobre 1988.

qu'esthétique, sur l'existence même du film ; elle peut convaincre le cinéaste de continuer le film et Gérard Depardieu de le jouer. Si l'influence économique relève du statut de star, l'influence esthétique est bien plus l'expression d'un auteur, soucieux de la pérennité de son œuvre. Et lorsque les critiques de *Positif* attribuent le renouvellement de carrière de Catherine Deneuve à Dupeyron, celui-ci rétorque alors :

Non, elle n'a pas à me remercier. C'est elle qui l'a fait, pas moi. C'était son désir à elle. Elle a tout de suite eu l'intelligence de voir ce que pourrait lui apporter le scénario. C'est elle qui a voulu jouer le personnage et le jouer comme ça. [...] Elle s'est donné comme rarement au cinéma<sup>7</sup>.

On sent bien que François Dupeyron n'a pas pu contrôler ses personnages à l'écran autant qu'à l'écriture du scénario, Deneuve le confirmant dans ses propos :

C'est vrai que pour un jeune metteur en scène, ça doit être dur de voir d'un seul coup s'incarner<sup>8</sup>...

Si l'actrice ne finit pas sa phrase, peut-être est-ce parce que le verbe « s'incarner » sous-entend ici que les interprètes ont dépossédé Dupeyron de ses personnages. Lorsque le magazine *Studio* demande aux deux acteurs s'ils se sont sentis dirigés, Depardieu répond : « Non, mis en image. » La dépossession dont il est question n'est pas uniquement due à la « mise en chair des personnages », mais provient bien de l'intervention de deux stars sur ce film initialement prévu pour des inconnus.

Dans ce film, Deneuve n'est pas la marionnette du rôle, cependant son jeu n'est pas plus l'expression de sa seule personnalité. Elle évolue dans le cadre d'un scénario très écrit, ainsi que dans une mise en scène dirigée par François Dupeyron. Pourtant, au lieu de limiter l'emprise de la star sur le film, cette mise en scène appuie le jeu de son actrice en usant abondamment des plans séquences. Ils favorisent l'appropriation du cadre par les acteurs, l'appropriation des personnages par leur interprète, en donnant au moindre geste, regard ou intonation, un poids considérable. Lorsque France raconte à Charles l'histoire de cette femme qui cherchait à se suicider sur le bord de l'autoroute, elle ne peut contenir son émotion. Deneuve profite de la longueur du plan séquence pour créer une intimité entre le spectateur et France, puisqu'elle est seule à produire l'action et le rythme du plan.

7. F. Dupeyron, *Positif*, n° 333, novembre 1988.

8. C. Deneuve et G. Depardieu, *Studio*, n° 18, octobre 1988.

De fait, Dupeyron subordonne entièrement sa mise en scène aux interprètes, permettant ainsi à Catherine Deneuve de faire apparaître les fêlures de son personnage et de son mythe.

Comme l'affirme Dupeyron :

M'approcher le plus près possible de Catherine, c'est ma manière de l'aider à être émouvante. D'habitude, elle joue plus sur le mystère que sur l'émotion. Mais si j'ai pu le faire, c'est qu'elle l'a bien voulu, elle avait ce désir très fort et très intelligent de se montrer émouvante et, en même temps, elle avait une résistance folle. Mais elle ne résistait pas à moi, ni même au scénario ou au film, elle résistait à son désir. Je crois qu'elle est magnifique dans le film parce que c'est ça qu'on voit à l'écran : ce bras de fer permanent avec elle-même, une femme troublée. Elle n'a pas peur d'être émouvante, Catherine n'est pas une femme qui a peur, elle a plutôt la pudeur de ne pas trop montrer ses émotions. Vous savez, l'émotion, à la fin, ça peut être un peu facile et si on exagère ça devient dégoûtant<sup>9</sup>.

Et c'est aussi cette résistance que l'on peut observer dans *Ma saison préférée* (Téchiné, 1993), film qui valut de nouveau à Catherine Deneuve un beau succès critique.

Ainsi Catherine Deneuve porte deux types de regard sur son image : le premier étant celui exprimé dans *Indochine*, c'est-à-dire le renforcement de son mythe, et le second exprimé dans *Drôle d'endroit pour une rencontre*, c'est-à-dire une volonté esthétique de faire bouger son image en jouant avec et contre elle, que l'on retrouve aussi plus récemment dans *Place Vendôme* (Garcia, 1998). Ces deux regards témoignent d'une volonté de mise en scène de son image, et leur alternance relève d'une spécificité de la star « à la française », puisque *Indochine* intervient après une période de rôles à contre-courant par rapport à son image mythique. Ainsi toute la carrière de Catherine Deneuve est traversée par des tensions voulues entre des choix cohérents avec son image de star et des choix plus axés vers des variations et des transgressions de cette image. Grâce à sa négociation entre la cohérence de son image et ses évolutions, elle réussit à participer à des films d'auteurs, valorisation suprême pour une star française. En somme, les stars françaises se doivent de faire des incursions régulières dans les films d'auteurs pour maintenir un large consensus sur leur statut de star, allant du cinéma d'auteur au cinéma commercial. Si la star en France est indissociable du cinéma commercial comme aux États-Unis, elle est toujours plus ou moins reliée à la notion de grand acteur ou grande actrice. En cela, Deneuve réussit la gageure d'être et de rester l'emblème de tous les cinémas,

9. F. Dupeyron, *Libération*, 5 octobre 1988.

l'emblème de l'exception culturelle, plus justement rebaptisée diversité culturelle. Celle qui franchit les genres, les limites imposées et même les nationalités sans jamais s'enfermer dans une retraite involontaire ou dans un genre trop restreint. C'est grâce à ce statut particulier de la star française qu'une actrice comme Catherine Deneuve peut naviguer entre des grandes productions dépassant les trois millions d'entrées en France et des premiers films d'auteur comme celui de Dupeyron n'atteignant même pas les quatre cent mille entrées (ce qui paradoxalement protège sans doute le rayonnement de son mythe). Car s'il est fréquent d'entendre dire que ces deux genres de cinémas sont opposés, une star comme Catherine Deneuve nous prouve qu'ils ne sont pas incompatibles. De plus, il semble assez significatif de retrouver une même société de production, Orly Films, qui n'hésite pas à produire aussi bien *Indochine* que *Drôle d'endroit pour une rencontre*, et cela grâce, en partie, à la présence de Catherine Deneuve dans les deux projets.

Cependant, si Catherine Deneuve a pu jouer la star-auteur de ses deux films, elle ne s'est pas imposée de la même manière dans les deux. À quoi tiennent ces différences ? En partie sans doute à une échelle de budget, qui définit clairement la marge de liberté dont peut bénéficier une star. *Drôle d'endroit pour une rencontre* ne coûta que 25 millions de francs, soit presque cinq fois moins qu'*Indochine*. De plus, depuis la Nouvelle Vague, l'acteur a acquis une plus grande autonomie, il est moins manipulé, mais aussi moins déifié. Or ces deux films représentent pour l'un, le renouveau du « statut » de la star française, et pour l'autre cette nostalgie de la star « statufiée ». On peut dire que Deneuve s'exprime plus en actrice, en terme de composition dans le film de Dupeyron, non écrit pour elle, et elle se comporte plus en star dans celui de Wargnier.

Si elle réussit à dépasser une simple survie liée à la création de sa propre mythologie, destin de toute star, c'est bien parce qu'elle se place en star auteur de ses films, pacte que l'actrice négocie avec la star qui prête sa silhouette pour qu'elles puissent toutes deux jouer, au prix de nombreux efforts, leur remise en cause permanente. Grâce à cela, Catherine Deneuve a atteint un stade où elle ne détone dans aucun rôle, l'actrice et la star se servant l'une et l'autre, la seconde s'accordant quelques concessions vis-à-vis de son image pour mieux subsister au travers de l'autre.

