

INTRODUCTION

Dans la salle des fêtes d'une petite ville de province, la foule en liesse applaudit. Catherine Deneuve monte sur scène :

Mon rêve aujourd'hui, en devenant votre députée, serait d'ouvrir un immense parapluie et de vous tenir bien serrés autour de moi, de vous abriter, de vous dorloter, de vous chouchouter, parce que vous êtes tous des enfants, mes enfants!

[La foule scande « Maman, maman! »]

Oui, maman, voilà ce que je veux être pour vous : une maman. Pendant trente ans, je me suis contentée de tenir la maison de Robert Pujol, et il m'a suffi de quelques mois pour remettre de l'ordre dans son usine, alors... Alors pourquoi ne pas essayer la même chose avec la France? Après des siècles d'oppression et d'esclavagisme, il est temps, messieurs, que les femmes reprennent le pouvoir, il est temps de revenir à l'époque du matriarcat et au temps béni des amazones!

Tout juste élue à l'Assemblée nationale, Catherine Deneuve / Suzanne Pujol expose, par ce discours en clôture de *Potiche* (François Ozon, 2010), comment mettre une expérience de ménagère, un savoir-faire de mère au foyer au service de la nation pour établir un nouveau programme. Sa prise de pouvoir consacre le modèle de l'épouse en tablier, de la maman à la retraite, de la ministre des intérieurs. L'élue ne parle pas pour le peuple : elle le protège, le dorlote et le couve. Les deux gouvernements, la famille et la cité, s'unifient. Suzanne va « remettre de l'ordre » dans un pays où les hommes ont trop longtemps gardé le pouvoir.

Malgré son ironie, la proposition constitue à première vue un paradoxe : comment une femme dont le temps se partage entre les courses et la vaisselle pourrait-elle, du jour au lendemain, entrer en politique ?

À cette question, Suzanne oppose une fin de non-recevoir. Elle n'a pas seulement travaillé pendant deux mois dans une usine – pour combler l'absence passagère de son mari ; elle a œuvré trente ans dans son intérieur. Non seulement elle a relancé une entreprise en déroute mais elle est parvenue, du jour de son mariage à celui de son élection, à tenir son foyer sans fléchir. Si après tant d'années entre la cuisine et le salon, « quelques mois » ont suffi à redresser l'affaire familiale, c'est que le ménage recelait une véritable expérience. Et l'élue se fait fort de mettre désormais celle-ci au service de la nation. De la maison Pujol au palais Bourbon, Suzanne ne change ni de méthode ni de conviction. Sa politique ouvre une place nouvelle pour ce qui constitue un nœud de l'inégalité entre les hommes et les femmes : le travail domestique. Elle n'engage pas une révolution mais elle retourne, le temps d'un mandat, le schéma misogyne contre ses promoteurs. Le confinement de la femme au foyer devient soudain une source de récupération du pouvoir.

Ce paradoxe survient déjà plus tôt dans le film, lorsque l'héroïne concède à son mari en colère que, pour ce qui concerne l'électroménager, « [elle est] une petite reine ». Elle reconnaît alors l'existence d'une petite souveraineté en creux au sein même du domicile conjugal. Symbole de l'aliénation et du conservatisme, le théâtre domestique délimite discrètement un « petit royaume », dont la reine pourrait vouloir étendre son territoire. Dans une autre scène, lorsque Suzanne expose à des ouvriers en colère la similitude de leur combat, elle suggère, derrière le comique de la situation, la portée politique du chemin à prendre : « Comme vous le savez, je suis une femme, explique-t-elle, je suis la femme de M. Pujol, et donc il est un peu aussi mon patron, et donc je peux facilement me mettre à votre place, sauf que pour moi, pas question de faire la grève. » La critique n'est pas frontale mais le statut d'épouse, pourtant intégré dans ce qu'il possède de plus inégalitaire, est mis en perspective et devient un sujet politique.

*

Devenue star dès les années soixante, notamment grâce aux films de Jacques Demy, Catherine Deneuve se distingue par le fait qu'elle n'a jamais cessé de tourner et qu'elle est toujours demeurée sur le devant de la scène, tant en matière de box-office que de présence médiatique. Depuis 1999, cinq des films dans lesquels elle tient un rôle important ont réalisé plus d'un voire deux millions d'entrées (*Belle Maman*, *Dancer in the Dark*, *Palais Royal!*, *Huit femmes*, *Potiche*). Alors que nombre de comédiennes peinent à trouver des rôles au-delà d'un certain âge, elle continue en 2015 à faire la couverture des magazines, à paraître sur les plateaux de télévision et dans les émissions de radio, à jouer dans des films français de premier rang.

Dans son ouvrage sur *Les stars*, le sociologue Edgar Morin définit la vedette par deux caractéristiques essentielles, la jeunesse et la beauté. Cette double qualité se matérialise dans le rôle clé de l'amoureuse, qui se trouve au cœur du système des emplois dans le *star system* américain, mais au-delà duquel tout avenir semble exclu :

Un jour les rides et les bouffissures, sans cesse réduites par les instituts de beauté, seront ineffaçables. La star livrera son ultime combat, à la suite duquel elle devra se résoudre à cesser d'être amoureuse, c'est-à-dire d'être jeune, belle, c'est-à-dire d'être star.¹

Cette vision traditionnelle de l'évolution des actrices repose sur l'idée d'une éviction fatale du champ de la beauté, d'une perte inéluctable des attributs de la jeunesse, d'une déchéance monstrueuse, qui annoncent une mise au ban définitive et brutale. Le temps se traduit par une pure perte, une sortie progressive et radicale du champ érotique et social.

Le film *Boulevard du crépuscule* (*Sunset Boulevard*, 1949), de Billy Wilder, met en scène cette trajectoire avec une précision paradigmatique.

1 Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 45.

L'héroïne Norma Desmond, interprétée par la grande actrice Gloria Swanson, vit recluse dans une vaste maison de Sunset Boulevard, l'une des plus célèbres avenues d'Hollywood. Star dans les années vingt, elle s'est éloignée des écrans à l'arrivée du parlant. Tout, du parquet ciré de sa villa aux innombrables photos de sa jeunesse, des films muets que lui projette son ancien réalisateur fétiche (Erich von Stroheim), devenu son valet, aux dorures surannées de sa chambre, de la vieille voiture, garée depuis des siècles, à la piscine envahie par les rats, tout chez elle est demeuré figé à l'heure de sa gloire. L'actrice s'est transformée en palimpseste. La vedette de jadis s'est recroquevillée sous le masque aigri et difforme de maquillages d'un autre temps. Devenue monstrueuse, elle ne suscite plus que compassion ou étonnement. Bien qu'elle exprime son désir, elle n'est pas regardée comme une femme et se trouve exclue du champ de l'érotisme.

Dans « "Gods and monsters" : grandeur et décadence de Hollywood dans les années 1950 et 1960 »², Marguerite Chabrol montre que la trajectoire suivie par nombre d'actrices de l'âge d'or de Hollywood – Bette Davis, Joan Crawford, Ida Lupino ou Olivia de Havilland – a consisté, à partir des années soixante et soixante-dix, à se « reconverter » dans des rôles de monstres de films d'épouvante. Ces emplois opèrent un renouvellement dans l'économie des rôles tout en dénonçant un changement peu flatteur. Un tel « recyclage » renvoie au mélange de fascination et de répulsion suscité par l'apparition des marques de l'âge sur la figure idéalisée des stars. Imprimé sur le visage des actrices, le passage du temps confronte le mystère de l'aura à la limite objective que constitue le caractère factice des trucages et des artifices, incapables, au fond, de faire réellement paraître vingt ans un être de soixante, mais dont l'objet est de le faire croire.

Dans l'économie du cinéma français, rares sont les rôles de premier plan offerts à des actrices de plus de 50 ou 55 ans. Les seuls personnages

2 Paru dans *Le classicisme hollywoodien*, Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache dir., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

correspondant à ce critère se caractérisent le plus souvent par deux traits majeurs conformes à l'image traditionnelle. Soit, condamnés à une existence marginale, à une vieillesse douloureuse, difficile, parfois à une véritable déchéance, ils incarnent un discours naturaliste et souvent dévalorisant sur le temps qui passe. Soit, exclus du champ de l'érotisme ou de toute forme acceptable de sensualité, ils constituent simplement le faire-valoir de héros ou d'héroïnes plus jeunes. Comme le montre Gwénaëlle Le Gras dans *Le mythe Deneuve*, les « femmes vieillissantes » se trouvent « toujours sanctionnées pour [leur] désir ». Dans *Les Valseuses* (Bertrand Blier, 1974), le personnage de Jeanne Moreau, à seulement 40 ans, se suicide juste après avoir fait l'amour. Dans *La Repentie* (Lætitia Masson, 2002) ou *Sous le sable* (François Ozon, 2000), Isabelle Adjani ou Charlotte Rampling se laissent gagner par la folie³.

À l'opposé de ce traitement, la figuration du temps au cinéma est moins cruelle pour les hommes. Les rôles d'hommes de plus de 50 ans ne manquent pas. Ils valorisent la figure de l'homme d'expérience. Les films peuvent ainsi proposer sans difficulté notable la représentation d'une histoire d'amour entre un homme mûr et une femme plus jeune.

Dans *La Main au collet* (*To Catch a Thief*, Alfred Hitchcock, 1955), *Charade* (Stanley Donen, 1963) et *Father Goose* (Ralph Nelson, 1964), Cary Grant incarne un « vieux beau », célibataire endurci que courtisent des femmes très belles et beaucoup plus jeunes, respectivement Grace Kelly, Audrey Hepburn et Leslie Caron, désireuses de l'épouser et de le sortir de sa retraite. L'âge est synonyme d'une maturité sensuelle qui s'épanouit dans la couleur : à 50 voire 60 ans, Cary Grant apparaît ainsi torse nu dans les plaines d'Espagne (*Orgueil et Passion*, Stanley Kramer, 1957) et les rues de New York (*Un soupçon de vision*, Delbert Mann, 1962). Il court dans les champs de blé (*La Mort aux trousses*, Alfred Hitchcock, 1959). Ses aventures de célibataire font la couverture des magazines (*Elle*

3 Gwénaëlle Le Gras, *Le mythe Deneuve : une star française entre classicisme et modernité*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 354.

et Lui, Léo McCarey, 1957). Il peut même réinventer sa vie et devenir artiste (même film). Il faut attendre son dernier film, *Rien ne sert de courir* (*Walk Don't Run*, Charles Walters, 1966) pour que, tout en conservant le rôle principal, à 62 ans, l'acteur ne constitue plus le centre de l'aventure amoureuse mais devienne un simple entremetteur, fermement décidé à marier des personnages plus jeunes (Samantha Eggar et Jim Hutton). Au lieu de le marginaliser, le passage du temps le met en valeur.

Malgré une vision plus cruelle, dans *Ariane* (*Love in the Afternoon*, Billy Wilder, 1957), le vieux célibataire désespéré qu'interprète Gary Cooper est sauvé par l'amour d'une femme de vingt ans (Audrey Hepburn). Le fait de prendre de l'âge n'implique pas nécessairement de changement de rôle, voire de sortie du champ sexuel. Alors que la femme doit devenir grand-mère, accepter soit de passer au statut de monstre ou de second rôle soit de s'éclipser, l'homme de 50 ans peut rester au centre du commerce amoureux. Il ne change que de partenaire. L'acceptation d'une évolution des rôles au profit de la nouvelle génération peut se produire beaucoup plus tard. Cary Grant évite ce passage de justesse dans *Opération Jupons* (*Operation Petticoat*, Blake Edwards, 1959), avec un Tony Curtis dont le style encore discret apparaît comme une imitation lointaine de celui de son aîné. Les deux comédiens parviennent à se partager concrètement les rôles – à l'un l'ironie distante, à l'autre l'humour sans complexe – et les femmes – à l'un la rousse, à l'autre la blonde. Dans *Le Père de la mariée* (*Father of the Bride*, Vincente Minnelli, 1950), Joan Bennett et Spencer Tracy acceptent quant à eux de ne pas cacher l'écoulement du temps, de passer officiellement à un âge nouveau, en interprétant le père et la mère du personnage d'une *star* naissante, Elizabeth Taylor.

*

Dans ce contexte, la victoire du personnage de Catherine Deneuve à la fin de *Potiche* s'éclaire d'un jour nouveau. Non seulement le maintien de l'actrice au premier plan des années soixante à nos jours apparaît comme exceptionnel mais il constitue, en tant que tel, une entorse au

schéma habituel. De même que Suzanne Pujol détourne le confinement de la femme au foyer et en fait un argument politique, Catherine Deneuve déplace la vision traditionnelle de l'âge pour aller à l'encontre des stéréotypes.

Son image peut être appréhendée à travers la notion de *persona*. La *persona* d'un acteur ou d'une actrice se compose de l'image que renvoient ses personnages et de celle qu'il ou elle véhicule en dehors de ses films. D'après Christophe Damour, elle est « l'ensemble des éléments qui caractérisent l'existence et l'essence cinématographique d'un acteur (sa personnalité, son aura, l'image qu'il dégage à partir de ses propres caractéristiques et de celles de ses personnages habituels). Le terme *persona*, qui a été introduit en psychanalyse par Jung en 1923, fait référence aux masques que mettaient les acteurs de l'Antiquité pour incarner les personnages qu'ils jouaient [...] »⁴. Elle constitue le reflet global de la perception du public.

Dans *Le mythe Deneuve*, Gwénaëlle Le Gras explique la trajectoire et le succès de Catherine Deneuve par ce qu'elle considère comme le cœur de sa *persona* : une synthèse originale et réussie, dès les premiers films, entre classicisme et modernité, représentation des valeurs traditionnelles et aspirations à l'émancipation, cadre misogyne et indépendance. Dans ses premiers films, Catherine Deneuve apparaît à la fois comme une bourgeoise froide, distante et comme le vecteur d'une liberté, d'un érotisme potentiellement dévastateur. Mélange « de feu et de glace », lisse comme le blond de ses cheveux, mystérieuse comme le noir de ses yeux, elle incarne dans *Répulsion* (Roman Polanski, 1965) une jeune femme sage en apparence mais destructrice en profondeur. Dans *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1968), elle tient le rôle ambigu d'une grande bourgeoise qui se prostitue les après-midi dans l'appartement de M^{me} Anaïs à l'autre bout de Paris. D'un côté, elle se conforme au modèle dominant :

4 Christophe Damour, *Naturel et codification dans le jeu de l'acteur américain au cinéma : la persistance du geste conventionnel (1948-1967)*, thèse d'études cinématographiques, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007, p. 556.

elle se marie, s'habille et se coiffe élégamment ; de l'autre, elle met en cause ses limites en cédant à ce qu'il refoule.

Dans un deuxième moment de sa filmographie, Catherine Deneuve fait évoluer son image dans le sens d'une désacralisation plus marquée, que celle-ci passe par le rôle, le costume ou le maquillage. Dans *Touche pas à la femme blanche* (Marco Ferreri, 1973), elle multiplie les petits gestes hystériques et se comporte, de façon comique, en tigresse lorsqu'elle entre dans la chambre de son amant étonné. Dans *La Femme aux bottes rouges* (Juan Luis Buñuel, 1974), elle porte, au lieu des robes Yves Saint-Laurent de *Belle de jour*, des pulls trop grands et des vêtements abîmés. Dans *Si c'était à refaire* (Claude Lelouch, 1976), elle incarne une ancienne prisonnière, filmée de près, caméra à l'épaule, sans maquillage. Sa « déstarification », c'est-à-dire la déconstruction méthodique de ses attributs de star, est entreprise par André Téchiné, qui, selon Gwénaëlle Le Gras, « a voulu humaniser Catherine Deneuve, non pas en niant son image, mais en rendant poreux son aspect lisse » (*Le mythe Deneuve*, p. 257). Les six premiers films tournés par le réalisateur et l'actrice, *Hôtel des Amériques* en 1981, *Le Lieu du crime* en 1986, *Ma saison préférée* en 1993, *Les Voleurs* en 1995, *Les Temps qui changent* en 2004 et *La Fille du RER* en 2009, imposent la réalité d'un personnage de la classe moyenne contre l'élégance de la haute société visible dans *Belle de jour* ou encore *Tristana*. Parallèlement, Catherine Deneuve, tout au long des années quatre-vingt, continue à tenir des rôles jouant sur son statut de star, au point d'être consacrée comme effigie nationale dans des « fictions patrimoniales » (*Le mythe Deneuve*, p. 281) comme *Le Dernier Métro* (François Truffaut, 1980) ou *Indochine* où elle représente symboliquement la France elle-même. En 1985, son buste est sculpté par Mireille Polska pour représenter Marianne et peut être choisi – sans obligation – par chaque mairie de France.

Toutefois, à partir d'*Indochine* (Régis Wargnier, 1992), la *persona* de Catherine Deneuve connaît une évolution qui marque le début d'une nouvelle période. Pour la première fois, l'actrice cède le rôle de jeune pre-

mière à une autre femme, en l'occurrence l'actrice Linh Dan Pham, qui joue sa fille, avec qui son personnage se trouve en concurrence directe et que, dans le scénario, leur amant commun choisit à son détriment. Bien que cela ne soit pas son premier rôle de mère, Catherine Deneuve se trouve pour la première fois marginalisée dans l'organisation amoureuse. Pour la première fois, bien que demeurant au premier plan, l'actrice accepte de jouer un renversement voire une relégation dans le rapport entre les générations. Le film lui confie également un rôle inédit, lorsqu'il fait d'elle la grand-mère d'un garçon que la dernière scène montre âgé de plus de vingt ans. Devenir grand-mère étant difficile pour une actrice, le film consacre l'entrée dans un temps nouveau.

Le changement touche l'image de Catherine Deneuve à l'écran sous toutes ses facettes. Les personnages évoluent, le jeu s'infléchit, la façon de parler prend de nouvelles intonations. Mais de film en film, émerge un motif récurrent.

Depuis la défense acharnée d'une plantation indochinoise en 1993, Catherine Deneuve est, à l'écran, presque systématiquement associée soit à l'espace domestique, soit à un espace résidentiel, soit, plus généralement, à un lieu circonscrit, un territoire, un domaine, une habitation, un espace qu'il s'agit de protéger, d'entretenir, de défendre ou même de commenter au cours de ses voyages.

Ma saison préférée (André Téchiné, 1993) s'articule autour d'un pavillon de campagne, dans lequel le personnage de Catherine Deneuve reçoit sa famille pour Noël. Dans *La Partie d'échecs* (Yves Hanchar, 1994), l'actrice, qui joue un second rôle, commence, dès sa première apparition, par faire visiter un château composé d'innombrables et mystérieuses pièces, dont les labyrinthiques intrusions constituent un motif fondamental. L'intrigue du *Couvent* (Manoel de Oliveira, 1995) se situe dans un ancien couvent portugais, où l'actrice est confrontée à d'étranges phénomènes, avant de disparaître brutalement, comme si elle était happée par les murs.

Dans *Généalogies d'un crime* (Raoul Ruiz, 1997), le destin de l'héroïne se noue autour d'une grande demeure dont la fréquentation assidue lui

fait perdre la notion même de son identité. Dans la première scène du *Vent de la nuit* (Philippe Garrel, 1999), Catherine Deneuve monte les marches d'un escalier pour entrer dans un petit appartement parisien. À peine arrivée, elle refait le lit, parfume les oreillers et s'assoit en attendant son amant. Le reste du film montre son insécurité affective, criante dès qu'elle est perdue dans les rues de Paris ou qu'elle ne contrôle plus l'utilisation de l'espace.

Dans *Belle Maman* (Gabriel Aghion, 1999), l'actrice recherche, non sans mal, un appartement susceptible de lui convenir. Dans *Pola X* (Leos Carax, 1999), elle n'apparaît, à une exception près, nulle part ailleurs que dans son immense château, qu'elle ne quitte jamais. Sa seule véritable sortie, sur une route où elle paraît ensorcelée, coïncide avec la mort de son personnage. Dans *Est-Ouest* (Régis Wargnier, 1999), elle procure à une mère et un enfant prisonniers en URSS le refuge chaleureux et protecteur d'une ambassade. Le sauvetage par Catherine Deneuve est assimilé à la protection entre les murs d'un lieu sécurisant. Dans *Le Petit Poucet* (Olivier Dahan, 2001), son apparition très brève dans le rôle de la reine est constituée d'une séquence, dont la première image consiste en un zoom sur son palais de conte de fées suivi d'un zoom inversé partant de sa coiffure.

Toute l'intrigue de *Huit femmes* (François Ozon, 2002) repose sur un huis clos à l'intérieur de la villa où le personnage de Catherine Deneuve héberge six des autres femmes du titre, et d'où toutes se voient très vite interdire de sortir. Dans *Au plus près du paradis* (Tonie Marshall, 2002), sa fille lui reproche qu'il n'y ait pas assez de place dans son nouvel appartement. Catherine Deneuve lui répond que chacun a besoin de garder son propre espace et qu'elle a « horreur des pièces vides ».

Dans *Les Liaisons dangereuses* (Josée Dayan, 2003, TV), M^{me} de Merteuil utilise son hôtel particulier comme une pièce maîtresse sur l'échiquier de ses complots. Elle y capture ses proies si discrètement que la société, qui ne pénètre pas dans ses intérieurs, se laisse berner par une façade généreuse et honorable. L'héroïne de *Princesse Marie* (Benoît Jacquot, 2004, TV), tient quant à elle à revenir dans la maison de son

enfance pour y découvrir la clé de son inconscient. Dans *Les Temps qui changent* (André Téchiné, 2004), le personnage de Catherine Deneuve héberge son fils dans une maison de Tanger au moment où un autre horizon s'offre à travers le retour d'un ancien amour. Le seul titre du film *Palais royal!* (Valérie Lemerrier, 2005) fait allusion au lieu qu'habite le personnage de la reine interprété par Catherine Deneuve. Celle-ci s'occupe de son jardin en attendant une hypothétique révolution.

Dans *Le Concile de Pierre* (Guillaume Nicloux, 2006) son habitation, prévient le dossier de presse, ressemble à « l'ancre d'une sorcière » et renseigne sur la duplicité du personnage avant même que celle-ci ne soit révélée par le dénouement. Dans *Le Héros de la famille* (Thierry Klifa, 2006), la première scène importante de Catherine Deneuve se situe dans une cuisine où, commentant la confection du repas, elle s'insurge contre l'idée de mettre « des lardons gras dans des pâtes molles ». Dans *Après lui* (Gaël Morel, 2007), elle refuse à sa fille d'accéder librement à son appartement. Dès sa première apparition à l'écran dans *Un Conte de Noël* (Arnaud Desplechin, 2008), elle fait visiter son pavillon de Roubaix en s'adressant au spectateur, à la veille d'une réunion familiale où elle a décidé de réunir tous ses descendants. Par la suite, elle essuie la vaisselle, passe l'aspirateur, s'occupe de sa maison, qui s'impose aussi comme le prisme des sentiments et des histoires.

Dans *Mes stars et moi* (Lætitia Colombani, 2008), elle vit quasiment recluse dans une grande demeure du Vésinet, où seul l'assiste un serviteur dont la calvitie fait référence à Eric von Stroheim dans *Boulevard du crépuscule*. Dans *La Fille du RER* (André Téchiné, 2009), elle passe ses journées dans un pavillon de banlieue où elle garde de jeunes enfants. Dans *Potiche*, la scène de son triomphe électoral marque la sortie de son petit royaume d'électroménager et l'occasion de porter l'expérience de la « maison » sur la scène nationale.

Dans *Les Bien-aimés* (Christophe Honoré, 2011), sa belle demeure rémoise permet à son amant de lui rendre visite. Le personnage de *Dans la cour* (Pierre Salvadori, 2014) se montre obsédé par l'irruption d'une série de fissures dans son appartement. Parlant de la propriété familiale dans

L'homme qu'on aimait trop (André Téchiné, 2014), sa fille, jouée par Émilie Dequenne, explique que « la villa c'est ma mère ». Enfin, le film *Trois cœurs* (Benoît Jacquot, 2014) ne la montre que dans la salle à manger, focalisée sur le débarrasage du déjeuner ou bien, une seule fois, à la mairie du village, où elle se rend vêtue d'une robe de la couleur de son jardin.

Quelques exemples, minoritaires, ne répondent pas complètement à cette énumération, notamment les films d'Emmanuelle Bercot, *Elle s'en va* (2013) – dont le sujet demeure la question de savoir si l'on peut quitter son univers domestique – et *La Tête haute* (2015) – où l'on peut noter la présence d'un palais spécifique, le palais de justice. Le motif de la maison demeure toutefois prégnant.

Dans la même perspective, à de très nombreuses reprises, Catherine Deneuve apparaît occupée à des tâches ménagères. Elle prépare du thé ou passe l'aspirateur dans *Un conte de Noël*. Elle fait la cuisine dans *Les Temps qui changent*. Elle change les draps dans *Le Vent de la nuit* ou *Ma saison préférée*. Elle gère l'électroménager dans *Potiche*. Elle débarrasse la table dans *L'Homme qu'on aimait trop*. Quel que soit le film, l'univers, le personnage, l'actrice semble se trouver à l'aise dans le décor domestique, s'épanouir dans l'espace intérieur. Il est significatif qu'une publicité de 2012 pour l'entreprise de télécommunications Orange la mette en scène, de façon d'ailleurs valorisante, suivie d'un monstre, dans les profondeurs de son appartement parisien. Dans le dernier chapitre des *Bien-aimés*, elle épluche des pommes de terre pendant que son mari, interprété par Michel Delpech, explique par téléphone au personnage de Louis Garrel que sa présence serait extrêmement importante pour eux. Le geste ménager, l'arrêt de l'épluchage pour écouter la conversation lorsque celle-ci semble prendre la mauvaise direction ou bien, au contraire, la poursuite du geste une demi-seconde plus tard pour canaliser l'émotion, inscrit le jeu dans la tragique douleur de la vie quotidienne, aide l'actrice à représenter, dans cette scène banale mais touchante, une intensité qui exprime la fébrilité du personnage et la complexité de ses sentiments. Le motif du travail domestique constitue un appui, une aide, technique pour l'actrice et déterminante pour ses personnages.

Le caractère valorisant de cette sur-présence de l'espace domestique et du motif de la maison ne va pas de soi. Tous les personnages de l'actrice jusqu'aux années quatre-vingt-dix se caractérisent plutôt par le refus de l'enfermement, la propension à la fuite et le goût des grands espaces. L'héroïne s'échappe du domicile conjugal dans *La Sirène du Mississipi* (François Truffaut, 1969). Elle s'évade d'une cuisine dans *Le Sauvage* (Jean-Paul Rappeneau, 1975). Elle refuse de dépérir dans la villa bourgeoise que lui offre son mari dans *La Chamade* (Alain Cavalier, 1968) ou *Tristana* (Luis Buñuel, 1970). L'intérieur est redouté. Il est repoussé. Catherine Deneuve incarne des femmes sans attaches géographiques : Delphine quitte Rochefort (*Les Demoiselles de Rochefort*, Jacques Demy, 1967), Manon quitte Paris (*Manon 70*, Jean Aurel, 1968), Peau d'âne quitte le royaume du roi bleu (*Peau d'âne*, Jacques Demy, 1970), France quitte l'aire d'autoroute (*Drôle d'endroit pour une rencontre*, François Dupeyron, 1987). L'espace domestique revient parfois, sous une forme oppressante. Ainsi l'héroïne des *Parapluies de Cherbourg*, après avoir envisagé de vivre comme une femme libre élevant un enfant sans être mariée puis renoncé à cette décision, semble se dissoudre, perdre sa personnalité et son audace dans les apparats de l'univers bourgeois : sa robe est de la même couleur que le papier peint, sa boucle d'oreille ressemble à une décoration du sapin de Noël.

Le surgissement de la maison comme motif clé des personnages de Catherine Deneuve ne se produit pas sans une certaine brusquerie. L'héroïne d'*Indochine*, Éliane Devries, se voit condamnée malgré elle à rester sur place. L'ordre lui est intimé de ne pas bouger alors qu'elle voudrait s'enfuir, aller à la recherche de sa fille partie aux confins de l'Indochine française. « Toi tu restes ici » lui ordonne le chef de la police coloniale. La suite voit Éliane se concentrer sur son domaine, défendre et gérer sa plantation, y apporter plus tard la sécurité que son petit-fils a besoin de trouver chez la seule sédentaire de sa famille – tandis que d'autres, plus jeunes, affrontent les dangers. Pour la première fois, la fuite est impossible. L'enjeu se trouve ramené sur place, dans les limites d'un territoire fermé. Pour la première fois, contre la volonté du personnage, l'aventure devient immobile.

Cependant, en plaçant sur le devant de la scène l'expérience acquise dans la « maison », en faisant du maintien sur place et de la gestion du domaine une force, la dernière scène de *Potiche* met en évidence un déplacement de la valeur et de la signification du motif. Où celui-ci pouvait être synonyme d'oppression et de limite, il devient un atout. Où il exprimait le confinement, il représente la liberté d'un terrain de jeu. Où il constituait une prison, il forme un territoire.

La présence continue du motif, depuis *Indochine*, dans la filmographie de Catherine Deneuve donne une assise aux personnages et un support au jeu de l'actrice. Elle constitue un repère sous-jacent, conseiller de l'ombre, une aide en filigrane. L'élection, même contrainte, de la demeure comme territoire permet, sans renverser le système, de confronter celui-ci à ses limites.

Alors que dans le destin des actrices, la mansarde devait être synonyme de réclusion, le palais, la villa deviennent, pour Catherine Deneuve, symbole de vitalité. Tandis que Norma Desmond se laisse dépérir dans sa grande bâtisse – sa « *big white elephant of a house* », commente la voix off de *Sunset Boulevard*, Catherine Deneuve et ses personnages subvertissent ce décor pour en faire un terrain de jeu, un territoire autonome doté d'une souveraineté propre. Loin du pavillon de *Qu'est-il arrivé à Baby Jane* (*What Ever Happened to Baby Jane*, Robert Aldrich, 1962), qui favorise la déliquescence de ses habitantes en les rendant prisonnières d'elles-mêmes et du temps qui passe, les demeures de Catherine Deneuve se modèlent sur une actrice qui refuse la marginalisation. Elles lui renvoient en miroir leur beauté, leur élégance, leur grandeur. Elles lui concèdent jusqu'à la majesté qu'elles ont acquise justement parce que construites il y a longtemps, elles sont aujourd'hui plus belles, plus somptueuses et peut-être plus sages.

Comme si, depuis *Indochine*, la lutte pour garder le domaine s'était confondue avec celle de l'héroïne pour « rester ici », sur place, l'image de la femme et de la maison s'imprègnent parce que l'une et l'autre déploient, pour durer, toutes sortes d'artifices. La façade des châteaux (*Pola X, Généalogies d'un crime*) se dote de peintures restaurées. Elle revêt

un maquillage nouveau. Elle ne dissimule pas son âge. Elle fait de celui-ci l'objet même de l'admiration qu'elle inspire. La maison est visible sur la grand-route du cinéma français, qui, s'il en emprunte parfois d'autres, plus sombres, hasardeuses, aime y revenir et s'y ressourcer avec succès.

À l'intérieur, tout est propre, bien rangé mais chaque étage recèle une part de mystère. L'image de l'actrice, découpée, fragmentée – elle l'était dès le générique de *La Vie de château* – s'entrepouse depuis la cave jusqu'au grenier comme autant de strates, autant de pièces que l'hôte de passage, le spectateur visite, dans un ordre parfois différent, sous les auspices et le contrôle de la propriétaire. La somme des personnages que Catherine Deneuve a incarnés, qui inspire les jeunes cinéastes lorsqu'ils écrivent un rôle à son intention, n'est jamais tout entière entroposée dans la même pièce. Quand « Belle de jour » se retrouve à la cave, Marion Steiner, qui a pu sortir de celle-ci à la fin du *Dernier Métro* pour incarner une France réconciliée, se trouve désormais au rez-de-chaussée. Le film se passe alors dans la chambre, où, dans *Les Liaisons dangereuses* (Josée Dayan, 2003), M^{me} de Merteuil, à 60 ans passés, attend de jeunes hommes amoureux et désirants.

Les figures de la femme et de la maison se nourrissent mutuellement pour permettre à l'actrice d'affronter le passage du temps en lui donnant une forme cinématographique. Cette proximité du décor et du personnage de toute évidence ne se réalise jamais comme fusion – c'est-à-dire ne donne jamais lieu à la création d'un seul être, réunissant la femme et la maison – autrement que par un acte de langage (« La villa c'est ma mère » suggèrent ou disent, à vingt ans d'intervalle, l'héroïne de *La Partie d'échecs* et celle de *L'Homme qu'on aimait trop*). Elle rappelle toutefois l'œuvre de l'artiste Louise Bourgeois, dont les *Femmes maisons* se composent d'un corps de femme et d'une tête de maison ou bien d'un buste en forme d'immeuble associé aux membres d'une femme sur fond orange, gris, marron ou noir. Ces « femmes maisons » se lisent comme le symbole opaque d'une oppression. « Venez à mon secours, y a quelque chose qui me fait mal, je souffre dans cette situation », fait dire

Louise Bourgeois à l'une d'entre elles dans un documentaire de Camille Guichard⁵. Mais pourquoi ce quelque chose ferait si mal ? « Cette femme est inconsciente d'elle-même » ajoute l'artiste qui explique que la femme maison « est partie dans un pays où elle a besoin de reconstituer et de collectionner et de serrer près d'elle une maison vide ». Mais que se passerait-il pour une femme maison consciente d'elle-même, capable de garder près d'elle une maison pleine, dans laquelle elle pourrait s'abriter et recevoir ses invités, rechercher de vieux bibelots souvenirs et y entreposer de nouveaux objets, observer les jardins de sa jeunesse sans les laisser en friche ? La maison incarnerait alors le temps qui passe, qui la fait durer, s'embellir et prendre de la valeur. Dans *Louise Bourgeois femme maison*, Jean Frémon écrit les lignes suivantes :

« La maison est corps et âme », dit Bachelard. Jetés au hasard dans l'infini du temps et de l'espace, nous avons recours pour nous orienter à quelques structures élémentaires. La maison, singulièrement celle où nous avons grandi, est l'un des principes d'intégration fondamentaux de nos pensées, de nos souvenirs, de nos rêves. La maison est le premier théâtre de mémoire. La cave, l'escalier, la chambre, le grenier, le placard, la fenêtre, sont des figures sur lesquelles, de l'inconscient au rationnel, se modèlent et se fixent nos désirs et nos hantises.

Étalon de notre perception de l'espace, la maison, comme l'arbre, est perçue comme un être vertical, elle s'élève, on la parcourt de bas en haut et de haut en bas. Étalon de notre perception du temps, c'est souvent à une maison que se rapporte notre souvenir le plus ancien. De la peur glauque du sous-sol à la magie secrète des combles, tous les degrés de l'émotion y trouvent leur support et c'est en partie à travers ce prisme fondateur que nous verrons le monde dorénavant.⁶

La puissance de ce « prisme fondateur » est peut-être ce qui explique la présence répétée du motif dans la filmographie récente de Catherine Deneuve. La demeure, artifice de scénario, décor mais aussi support de jeu, permet à l'actrice de mettre en valeur son passé, son histoire, et

5 Camille Guichard, *Louise Bourgeois*, 2008.

6 Jean Frémon, *Louise Bourgeois femme maison*, Paris, L'Échoppe, 2008, p. 10.

d'exister au présent, proposant au spectateur la découverte de nouveaux passages et de nouvelles pièces.

Contre la rigueur du temps, une utilisation précise du décor, un jeu sur les lieux, les intérieurs et les façades, au-delà des costumes et du maquillage, offre à la *persona* de l'actrice une nouvelle configuration, à rebours des représentations traditionnelles. Loin de passer pour *desperate*, les *housewives* qu'elle incarne s'inscrivent, grâce à cette mise en cause des stéréotypes, dans une représentation de la maturité épanouie et triomphante.