



# CLIO. Histoire, femmes et sociétés

19 (2004)

Femmes et images

---

Jeanne BALIBAR

## Entretien réalisé par Anne-Emmanuelle Demartini et Gabrielle Houbre

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Jeanne BALIBAR, « Entretien réalisé par Anne-Emmanuelle Demartini et Gabrielle Houbre », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 19 | 2004, mis en ligne le 27 novembre 2006, consulté le 11 février 2012. URL : <http://clio.revues.org/655> ; DOI : 10.4000/clio.655

Éditeur : Presses universitaires du Mirail  
<http://clio.revues.org>  
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :  
<http://clio.revues.org/655>

Document généré automatiquement le 11 février 2012. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Tous droits réservés

Jeanne BALIBAR

## Entretien réalisé par Anne-Emmanuelle Demartini et Gabrielle Houbre

Pagination de l'édition papier : p. 181-189

1 *Q L'avènement du cinéma parlant a-t-il amoindri l'importance de l'image et a-t-il influé sur les techniques de jeu des acteurs/trices ?*<sup>1</sup>

2 R Je ne suis pas sûre qu'il y ait une différence entre le cinéma muet et le cinéma parlant, en fait je ne pense pas qu'il y en ait. Ou plutôt je pense que les différences ne sont pas liées au fait qu'on passe du muet au parlant : ce sont les progrès techniques des caméras, des pellicules qui font essentiellement la différence entre le cinéma des années 20 et le cinéma des années 30, beaucoup plus que le fait qu'il y ait ou pas des paroles. Parce qu'en réalité, la musique existait déjà (il y avait un piano comme musique d'accompagnement, que l'on a ensuite intégré à la bande son) et le fait que les expressions des acteurs/trices soient très outrées, très expressionnistes dans le muet n'est pas lié, à mon avis, à l'absence de dialogues dans le texte, mais au type de pellicule qui était utilisé, qui imposait des éclairages qui effaçait énormément les visages. C'est-à-dire que dans l'histoire du cinéma, on est passé à une histoire de la lumière, en fait, à une histoire de l'éclairage des acteurs qui a imposé des types de jeu différents, par exemple le fait qu'aujourd'hui on puisse enregistrer sur pellicule la lumière naturelle et la température qu'il fait dehors. C'est une différence entre les moyens techniques de fabrication de l'image, ce n'est pas lié à l'intervention de la parole, parce dans le cinéma muet les acteurs parlent, on ne les entend pas, mais on peut lire sur leurs lèvres, les cartons ne sont pas tellement en rapport avec ce qui est dit ou fait dans la scène et des cartons, il y en a aussi dans le cinéma parlant, il y a des chapitres, il y en a dans Woody Allen. À mon avis, les deux choses qui font une différence c'est, d'une part, ce rapport à la lumière, à l'expressivité du visage, du coup à l'âge des acteurs, à la peau des acteurs ; par exemple, on ne demande pas à une actrice aujourd'hui de jouer comme en 1925, parce qu'aujourd'hui on peut enregistrer le fait qu'une actrice rougit, qu'elle blêmit, etc., choses qu'on ne pouvait absolument pas enregistrer en 1925 ; en 1925, on avait des actrices dont on n'enregistrait pas l'âge, la caméra ne permettait pas de le saisir, donc on aboutissait à une stylisation ; on pouvait jouer la jeune fille par exemple, à quarante-cinq ans, parce que la lumière écrasait complètement le visage, mais la contrepartie, c'est qu'il fallait un code de jeu qui signifie la jeune fille. Par exemple, dans les Chaplin où il y a toutes ces images de jeunes filles en blanc qui arrivent et qui sautent gracieusement, ce sont des codes de jeu du cinéma muet qui signifient la jeune fille, qui ont quelque chose à voir avec le théâtre. Il y a donc d'une part cette affaire de lumière, qu'une actrice comme Marlène [Dietrich] a très bien compris. Tout ce qui fait son génie, c'est qu'elle était en fait un chef opérateur, c'est-à-dire qu'elle a compris — avec Sternberg ils ont inventé ça ensemble — quelque chose de la technique de l'éclairage de son temps et elle en a fait quelque chose ; elle a imposé systématiquement d'avoir un projecteur en contre derrière elle, de façon à avoir une auréole, ce qui a informé le type de rôle qu'elle jouait parce qu'elle a construit l'image d'une femme auréolée. Elle a donc imposé la construction d'un certain type de personnages, d'un certain type de rôles et elle a travaillé un cliché, un rôle, un personnage, dans une multitude de facettes différentes mais elle a inventé ce personnage à partir de la lumière, vraiment à partir de la technique du cinéma. Après, inversement, une actrice comme Miou-Miou qui a fait filmer le fait qu'elle avait toujours le nez rouge, c'est pareil, c'est-à-dire qu'elles ont accompagné des progrès techniques de la machine cinématographique, et elles ont inventé un personnage de fiction à partir de cela, consciemment ou inconsciemment, mais le fait est que c'est ce qu'elles ont fait. Et par ailleurs, cela recoupe une autre question qui est celle du rapport au théâtre : c'est vrai que dans le muet on utilise, on dit qu'on utilise des codes de jeu qui sont plus proches du théâtre.

3 Il faudrait se demander ce qu'on appelle une image au cinéma : est-ce qu'une image c'est un plan, est-ce que c'est un photogramme ? On pourrait dire que c'est un photogramme, parce que ce qui construit une icône cinématographique c'est un photogramme en général, c'est-à-dire 1/24e de seconde (il y a 24 images par seconde, le photogramme est une de ces images). Par exemple la photo de Marilyn [Monroe] sur la bouche d'air, est-ce que c'est un photogramme ? la photo qui a été choisie par la production où elle a le sourire comme ça, les hanches comme ci, les jambes comme ça, les mains comme ça, la jupe comme ça, est-ce elle qui fait le mythe de Marilyn, ou est-ce que c'est la séquence, le fait que la jupe vole, la position dans laquelle elle est ? Ce n'est pas facile de savoir.

4 *Q Qu'est-ce que vous pensez des images de femmes au cinéma ?*

5 R Le cinéma est un des rares endroits où les hommes sont traités comme les femmes...

6 *Q On filme la même chose chez un homme et chez une femme ?*

7 R Je pense, oui. C'est pour ça qu'on manque si cruellement d'acteurs, il y a peu d'hommes qui acceptent de se laisser regarder comme des femmes.

8 *Q Le modèle serait féminin ?*

9 R Il y a une manière de prendre soin de la femme, de l'actrice comme d'un bébé. Quand j'ai eu mes enfants, je me suis dit, voilà j'ai compris pourquoi je fais du cinéma, c'est parce qu'on m'amène, on me met des talcs et tout ça, on m'habille, et après, on me met dans un cadre délimité, comme un parc, avec des trucs autour et on me dit « eh bien maintenant joue », on me tripote, on me fait les cheveux, on m'habille et tout ça, « et puis maintenant joue ». C'est une chose à laquelle, je pense, les femmes sont habituées, quitte à le faire elles-mêmes, mais les hommes non, les hommes ne se traitent pas eux-mêmes comme des bébés en se disant en société « amuse-toi, regarde, plais, séduis » et c'est ce qu'il faut qu'ils acceptent de faire au cinéma, c'est pour cette raison qu'au Conservatoire de Paris, il y a 1000 élèves qui se présentent par an pour 30 places — 15 acteurs, 15 actrices reçues —, mais il y a 850 filles qui se présentent et 150 garçons.

10 *Q Pardon d'insister mais, en tant que spectatrice, je n'ai pas l'impression que les hommes sont filmés comme les femmes et qu'on leur demande la même chose.*

11 R Je ne suis pas du tout d'accord avec vous. Je trouve que cela fait partie de l'histoire du cinéma depuis ses débuts. Je pense que Mitchum est filmé comme une femme, je pense que James Dean est filmé comme une femme, je pense que tous les acteurs homosexuels d'Hollywood, obligés de ne pas se révéler en tant que tels, sont filmés comme des femmes...

12 *Q Que voulez-vous dire par « ils sont filmés comme des femmes » ?*

13 R Je veux dire qu'ils sont mis dans le plan, entourés de lumière, qu'on saisit chacune de leur micro expression, que tout le cadre est fait autour du fait que quand l'acteur a l'œil comme ça, ensuite on sait qu'il va faire comme ça, etc. Que le metteur en scène a repéré que sous cet angle-là il est beaucoup plus séduisant que sous tel autre ; séduisant d'une manière qui peut être effrayante, comme peut-être Bela Lugosi, comme peut être Dracula, tout ce que vous voulez, mais que l'effet produit par son corps dans l'image est étudié par le metteur en scène qui le dévore des yeux et qui le dévore de sa caméra exactement de la même manière qu'on choisit un angle pour peindre ou filmer une femme. Mitchum a été éclairé et filmé toute sa vie de la même manière, pour voir son regard en dessous, c'est ça qui fait peur, plutôt en contre-plongée : toute *La Nuit du chasseur* [1955] est construite là-dessus, sur le fait que ce corps-là doit être vu de cette façon, parce qu'il est imposant, parce qu'à ce moment-là on voit ses mains comme des battoirs etc. Le livre de Luc Moullet, *Politique des acteurs*<sup>2</sup>, est un livre absolument formidable, c'est le seul qui existe de ce type, qui a été fait au moment de la Nouvelle vague par un metteur en scène très original et un peu caractériel, qui est de cette génération de cinéastes qui étaient en même temps critiques aux *Cahiers du cinéma*, c'était le moment où ils ont inventé l'idée de la politique des auteurs, etc. C'est-à-dire qu'il y avait à l'intérieur du système hollywoodien des gens qui avaient une œuvre et qui faisaient entrer dans les genres une manière très spéciale d'habiter le plan, de le construire, etc. et lui, Moullet, c'est la seule personne au monde à ma connaissance qui ait dit que les acteurs c'était pareil. Il y a tout un chapitre sur James Stewart, magnifique, où il dit que James Stewart occupe le cadre d'une manière qui lui est absolument propre et qu'il joue du cadre autant que le metteur

en scène : c'est un truc de séduction et aussi de définition de soi. James Stewart était très grand, donc un des trucs qu'il a trouvé, c'est de faire toujours occuper le cadre par son corps. C'est un truc dont moi par exemple j'ai la sensation très forte maintenant, avec l'habitude du cinéma, c'est-à-dire qu'il suffit que je demande comment c'est cadré, je peux choisir d'habiter le cadre comme je veux, on croit que c'est seulement au naturel, la caméra enregistre ; mais pas du tout, je peux décider d'entourer le cadre...

14 Q La caméra n'a-t-elle pas tendance à suivre les codes de genre, homme/femme...

15 R Moi, j'insiste que je ne suis pas du tout d'accord...

16 *Q Par exemple, sur la question du corps et de la nudité, est-ce que vous n'avez quand même pas l'impression que l'on demande davantage aux femmes là-dessus et, en particulier, qu'on recherche beaucoup plus systématiquement leur nudité que celle des hommes ? Par exemple dans les scènes d'amour.*

17 R Oui, mais ce ne sont pas des questions qui sont liées au cinéma, ce sont des questions d'histoire. Il y a le code Hays<sup>3</sup> qui fait qu'au cinéma, jusque dans les années 1960, les baisers ne peuvent pas durer plus de trois secondes, les lits doivent être jumeaux, même un couple marié doit dormir dans des lits jumeaux, il y a un film entier qui a été construit là-dessus, un film merveilleux, *New York-Miami* [de Frank Capra, 1934], où tout le cœur du film est autour du fait qu'il doit mettre un drap entre les deux lits, c'est un film sur la censure en fait. Il y a des codes de décence jusqu'à une date récente, où l'homme doit être forcément en pyjama, ce sont des codes vestimentaires. Depuis qu'on n'est plus soumis à ces règles, il y a aussi la question de savoir qui filme, qui sont les cinéastes. Moi je crois que les femmes ont été plus déshabillées parce que statistiquement il y a plus d'hommes qui ont été cinéastes, mais que maintenant qu'il y a de plus en plus de femmes cinéastes, il y aura de plus en plus d'hommes à poil.

18 *Q Est-ce que les femmes cinéastes produisent d'autres images de femmes ? Par exemple, on a dit de certaines réalisatrices comme Brigitte Rouan ou Catherine Breillat qu'elles filmaient les scènes d'amour différemment et que les hommes étaient soumis au même traitement que les femmes ; vous seriez d'accord ?*

19 R Non. Je pense que les hommes vont être aussi déshabillés que les femmes, au fur et à mesure qu'il y aura des femmes qui font des films, je pense pour des tas de raisons, il y a de plus en plus de femmes qui font des films, il y a de plus en plus d'homosexuels qui font des films en n'ayant pas besoin de cacher le fait qu'ils ont envie de filmer des mecs à poil, etc. Demy a filmé zéro type à poil, si je ne me trompe ; aujourd'hui, Demy n'aurait sans doute pas les mêmes inhibitions : il le ferait allègrement s'il le voulait, s'il le voulait, pas forcément. Mais la question de savoir si cela change la manière dont la femme est filmée est, à mon avis, beaucoup plus complexe. Les femmes sont aussi misogynes que les hommes, moi je le pense vraiment vraiment. C'est très très rare de trouver une femme qui ne soit pas misogyne...

20 *Q Vous parlez des réalisatrices là ?*

21 R Non, en règle générale, mais chez les réalisatrices aussi. Je n'ai pas les idées très claires là-dessus, mais j'ai l'intuition ou vaguement l'idée que dès lors que les filles se sont pliées aux exigences de réussite nécessaires pour exercer un métier un peu librement, elles ont intégré — je pense que c'est un phénomène social — un tas de manières de voir façonnées par la société. Et aussi je pense que c'est pour des raisons psychanalytiques ou psychologiques ou plus compliquées encore, qui font que les femmes intègrent la misogynie, souvent. Je trouve que c'est très sensible dans les métiers du cinéma. Et donc, je ne pense pas que les femmes filmeront forcément les femmes autrement que les hommes ne l'ont fait, je pense que conquérir un regard de femme sur la femme et le corps de la femme, c'est une étape encore supplémentaire par rapport au fait de conquérir la possibilité de porter la caméra.

22 *Q Vous ne voyez personne qui le fasse ?*

23 R Si, il y en a sûrement, mais là tout de suite ça ne me vient pas, mais si, si, il y a des gens qui le font. Je ne dis pas que tous les gens qui filment des femmes nues sont misogynes, loin de là, mais je pense qu'il y a la même proportion de violences faites à l'objet filmé de la part des hommes et de la part des femmes. Ça, ça ne change rien.

24 *Q Vous avez tourné avec plusieurs réalisatrices ?*

25 R Jeanne Labrune, Laurence Ferreira, Claire Devers... d'autres sûrement.

26 *Q Et vous n'avez pas senti de différences notables ?*

27 R Non. Cela dit, moi je ne suis pas un bon exemple, parce que moi on ne me filme pas assez nue. Je veux dire, on ne me le demande pas. Ça me vexe.

28 *Q Sur Arte vient de passer un téléfilm [Toutes ces belles promesses, de Jean-Paul Civeyrac] qui vous montre nue...*

29 R Oui, mais c'est très récent.

30 *Q Vous avez conquis le droit d'être nue au cinéma ?*

31 R Oui, mais moi c'est très particulier, pendant très longtemps on ne m'a pas filmée en gros plan, les gens ne s'approchent pas de moi, les cinéastes ne s'approchent pas de moi, enfin je veux dire ils s'approchent très lentement. Si on étudie la manière dont j'ai été filmée depuis dix ans, j'ai mis des années à arriver au gros plan, et encore plus à la nudité.

32 *Q Et donc vous le vivez comme...*

33 R Comme une souffrance, terrible.

34 *Q Comme une exclusion de...*

35 R Oui. Je comprends bien que ma personne, mon jeu aussi, fabriquent de la distance.

36 *Q Pour en revenir au téléfilm, dans la scène d'amour, vous, vous apparaissez complètement nue et votre partenaire non, il est sous les couvertures...*

37 R Oui, mais alors, après, il faut faire la part aussi du fait que filmer une scène d'amour c'est peut-être ce qu'il y a de plus difficile, donc il y en a très très très peu dans toute l'histoire du cinéma qui sont réussies.

38 *Q Je n'ai pas dit que ce n'était pas réussi, je dis que c'est le corps féminin qui est montré.*

39 R Oui, mais c'est parce que ce sont des metteurs en scène qui ne savent pas s'éloigner de ce qu'ils ont toujours vu.

40 *Q Il y aurait donc une réticence de la part de ces réalisateurs hommes à filmer des corps d'hommes nus ?*

41 R Non-oui, mais ce n'est pas parce qu'ils sont réticents à filmer des corps nus, c'est parce qu'ils ne savent pas inventer le filmage d'une scène d'amour et que donc ils refont ce qu'ils ont déjà vu et qui est conditionné par des années et des années d'habitudes dues à la censure, aux mœurs, à tout ça, quoi.

42 *Q Pour en venir au théâtre, vous avez joué un personnage masculin, Achille dans Penthesilée [de Kleist, mise en scène par Julie Brochant].*

43 R Ah oui. La question des travesties, c'est une question qui traverse notamment le théâtre classique, d'une manière passionnante, et du coup la comédie américaine qui est complètement nourrie de Shakespeare et de Marivaux pour la quasi-totalité de la production hollywoodienne. Là, la question du travestissement de la femme, du fait de jouer un rôle d'homme, est cruciale. Et mise au carré quand il s'agit de Shakespeare puisque c'étaient des hommes qui jouaient. C'est inhérent à l'histoire du théâtre puisque il y a beaucoup, beaucoup de civilisations où seuls les hommes jouaient, en Grèce, au Japon, etc. Mais là-dessus, je ne suis pas calée. Mais en ce qui me concerne, jouer un personnage masculin ne m'a rien fait.

44 *Q Quant on vous a proposé ce rôle, vous trouviez ça intéressant, ou c'était un rôle comme un autre ?*

45 R Non, c'était un rôle comme un autre. C'est-à-dire que je n'ai rien fait pour le rendre masculin, je n'ai rien changé. C'est aussi parce que je pense, d'ailleurs au cinéma c'est pareil, je pense que ce n'est pas à l'acteur de prendre en compte, de prendre en charge la différence des sexes, d'une certaine manière, je pense que c'est au metteur en scène et à l'auteur. C'est-à-dire en gros que ce sont le costume et le texte, les situations qui sont induites par les répliques qui ont à prendre en charge l'affirmation du sexe du personnage. Je ne pense pas que ce soit à l'acteur de le faire.

46 *Q Au cinéma, qui produit l'image ? et quelle est votre part ? Comment intervenez-vous dans le processus de production de l'image ?*

47 R Cela dépend de quoi on parle. Si on parle de mon métier d'actrice ou si on parle de mon métier de vedette. C'est très différent.

48 *Q L'actrice et la comédienne ?*

49 R J'interviens beaucoup dans le choix des costumes, la coiffure, le maquillage, je donne mon avis, on y réfléchit ensemble : cela fait partie du travail de l'acteur, si vous voulez. Il y a

bien sûr un maquilleur, un coiffeur, un costumier, mais c'est une discussion à trois avec le réalisateur et chacun de ces techniciens-là, où moi j'ai beaucoup beaucoup mon mot à dire ; j'interviens même tellement que sur certains films fauchés où il n'y a pas ces trois techniciens-là, c'est moi qui le fait, sur les films de Mathieu [Amalric] par exemple, sur les films de Biette aussi, c'est moi qui l'ai fait, costume, maquillage, coiffure.

50 *Q Vous utilisez vos propres vêtements ?*

51 R Souvent j'utilise mes propres vêtements pour totalité ou en partie.

52 *Q C'est rare ou pas ?*

53 R Non, ce n'est ni rare ni courant. Disons que sur des films très peu chers comme ceux de Mathieu [Amalric] ou de Jean-Claude [Biette], c'était moi qui utilisais entièrement mes propres vêtements. Parfois j'en achetais spécialement sur mes fonds à moi pour le film. Sur des films plus institutionnels, où il y a une vraie costumière, on peut m'emprunter un truc. Ce qui est intéressant là-dedans, c'est que cela recoupe la question du personnage, le fait de pouvoir utiliser ma garde-robe personnelle, c'est-à-dire que c'est très curieux de jouer des personnages avec ses propres habits. Par exemple dans les films de Biette, on est allé très loin puisqu'on a tourné entièrement avec ma propre garde-robe et dans mon appartement, qui représentait l'appartement de mon personnage, un personnage qui n'était pas du tout moi, pas du tout du tout. Et là-dessus je ne peux que lancer des pistes parce que je n'ai pas vraiment d'idées arrêtées, c'est très curieux de voir qu'avec ma tête, mon corps, mes habits, ma maison, on m'a fabriqué un personnage – et c'est difficile de savoir ce que c'est qu'un personnage – qui n'était pourtant pas du tout moi. Sur le rapport entre l'acteur et le personnage, cette question est amusante mais je ne saurais pas tellement quoi en dire. Mais dans l'image, il y a aussi la lumière et les valeurs de plans, par exemple ce qu'a fait Sternberg avec Dietrich ou plus exactement Dietrich avec Sternberg, c'est une chose que moi je n'ai jamais faite avec aucun metteur en scène, c'est-à-dire se mettre d'accord pour intervenir aussi au niveau de la lumière et de la valeur de plans, c'est une chose qu'Huppert fait un peu par exemple : la valeur de plans (gros plan, plan moyen, etc., c'est l'objectif en fait qui est utilisé).

54 *Q Deneuve intervient sur les plans, la lumière ?*

55 R Non, pas Deneuve. Moi je n'impose pas de maquilleur ni de coiffeur ni de costumière, Deneuve, elle, impose un maquilleur, un coiffeur, toujours les mêmes. C'est un rapport à l'image particulier, ça veut dire que Deneuve et Huppert, par exemple, elles imposent une équipe, elles ont des gens qui leur font un visage qui est celui qu'elles veulent et qu'elles trimbalent de film en film. Moi, j'adorerai être sûre d'être super jolie avec des gens dont je sais que c'est ce qu'ils vont faire dans chaque film, mais je trouve plus intéressant de laisser faire les aléas, avec évidemment des risques de catastrophe totale parce que, parfois, on tombe sur des mauvais ou des gens avec qui ça ne fonctionne pas. Mais c'est une manière différente de trimballer son identité de film en film, qu'on trimbale de toute façon.

56 Il y a tout ceci qui intervient dans la fabrication de l'image, la lumière et la valeur de plans, et là-dessus, moi, je n'interviens absolument pas, avec parfois une très grande souffrance parce que sur le coup, on ne peut pas tellement se rendre compte de la façon dont on est éclairée, on ne peut que le voir après, au résultat. Mais la valeur de plans, le fait qu'on ne se soit pas approché de moi en très gros plan pendant des années m'a fait énormément souffrir, je me disais : « mais qu'est-ce que ça renvoie de moi ça, que personne n'ait envie d'être près de moi ? ». Et par ailleurs pour ce qui est de la lumière et du maquillage, cela pose des questions esthétiques compliquées qui sont : « Qu'est-ce que c'est qui est beau ? » Par exemple, Romy Schneider disait : « Dans un film il faut être très moche cinq plans sur six, comme ça au sixième les gens sont frappés par votre beauté et c'est ça ce qu'ils retiennent : "Romy Schneider, qu'est-ce qu'elle est belle !" ». Ou alors, vous pouvez dire que Barbara Loden dans *Wanda* [1970] est complètement défaite, elle est beaucoup beaucoup plus belle que Juliette Binoche qui est tirée à quatre épingles ; après, ce qui est en jeu, c'est ta conception à toi du beau. Alors moi, j'accepte de tourner non maquillée parce que je trouve cela beaucoup plus beau, enfin je trouve qu'il y a peut-être plus de beau dans une peau marbrée, etc. que dans un truc lisse. Après c'est vraiment la conception du beau de chaque acteur qui est en jeu, un petit peu.

57 *Q Et les images de star ?*

58 R Alors là, les images de star, c'est l'inverse, vous ne décidez rien, zéro. Enfin, à mon niveau. Là aussi il y a la fabrication du vedettariat, là on en a pour un moment mais c'est très intéressant, c'est une industrie, vous décortiquez un système industriel de production de l'image qui n'a rien à voir avec le cinéma, qui se fournit chez les actrices de cinéma, mais qui n'a rien à voir avec le cinéma et le théâtre. C'est tout à fait autre chose, mon travail d'actrice a fait que j'ai été éligible pour mettre un peu le pied dans un système commercial qui brasse énormément d'argent et dans lequel je suis un jeune espoir pas forcément concrétisable, mais mon agent escompte que, peut-être, elle pourra me faire faire une publicité H&M ou des parfums Guerlain au Japon, ou je ne sais quoi, et que ça lui rapportera à elle des sommes colossales. Ces agents prennent des pourcentages qui sont infiniment supérieurs aux pourcentages que prennent les agents artistiques, que prend mon agent de cinéma.

59 *Q Et est-ce que les images produites dans ce système-là vous plaisent ?*

60 R Elle ne me satisfait absolument pas narcissiquement. J'accepte par peur, parce que j'ai peur de l'avenir. Parce que je fais des choix artistiques qui sont de plus en plus difficiles à assumer financièrement et que donc je crève de trouille à très court terme, à moyen terme et à long terme, n'en parlons pas. La gloire, la notoriété, un peu populaire, pas seulement d'estime, ne vient que de là, c'est seulement quand vous mettez le pied dans ce système industriel que vous obtenez une notoriété qui dépasse les *happy few* et, évidemment, ça se nourrit l'un de l'autre. Pour Uma Thurman, par exemple, il y a une pub Lancôme qui sort une semaine après la sortie du film de Tarantino et, inversement, les chaînes de télévision exigent des actrices sous contrat avec des parfums pour financer certains films, donc c'est très très interconcomitant. Depuis dix ans, je me suis fait renvoyer dans la figure des centaines de fois qu'on ne pouvait pas financer le film si c'était moi qui le faisais, qu'il fallait un nom, qu'il fallait Sophie Marceau, Emmanuelle Béart, Vanessa Paradis... il y a une liste de dix actrices françaises sur lesquelles on peut financer des films, ces dix actrices sont systématiquement imposées par les chaînes de télévision, donc moi j'en ai assez qu'on dise : « Jeanne Balibar, oh non, elle n'est pas *green lightable* », c'est-à-dire qu'on ne lui donnera pas le feu vert.

61 Après, narcissiquement, les images produites ne sont pas du tout satisfaisantes pour moi, je les déteste toutes, je les trouve vulgaires, je ne me reconnais pas, c'est très rare que je me dise : « Voilà une très belle photo de moi », c'est très rare que le regard des photographes engagés par cette industrie soit un regard qui artistiquement et humainement me séduise moi. Les fringues, les maquillages et tout, je les trouve plus hideux les uns que les autres. Mais peut-être que narcissiquement la gloire, la notoriété, le fait d'être partout, ça me satisfait quand même, il ne faut pas exagérer.

62 *NB : Jeanne nous montre une sélection de photos posées pour des magazines de mode et d'autres extraites du clip tourné pour son disque Paramour.*

63 « Tout est moche », dit-elle. Elle précise, à propos de l'une d'entre elles jugée peu réussie, « Ça, c'est les maquillages qu'ils te mettent. Des trucs qui sont à la mode dans l'industrie du maquillage, les brillances, je les ai vues apparaître il y a quelques années ; on te dit "je vais vous mettre une brillance", alors vous pouvez dire "ah non non non non non, le coup de la brillance on me l'a déjà fait". C'est parce qu'il y a des marques qui ont lancé des brillances et qui veulent vendre ces nouveaux produits ».

64 *À côté de ce type de photos, publiées dans des journaux comme Glamour, DS, etc., Jeanne nous montre des photos qui ne sont pas des produits publicitaires, dans lesquelles elle se reconnaît mieux (et que nous trouvons incomparablement plus réussies), réalisées par une photographe professionnelle.*

65 « Ça prend du temps d'arriver à se dire : "Tout ce que je pense moi est mieux que tout ce qu'ils pensent eux", parce que ta première réaction est de te dire : "Il y a des gens qui sont des professionnels, qui fabriquent ça, qui ont du goût, qui connaissent les choses et forcément ils savent mieux que moi". Je me dis toujours : "Cette suggestion qui vient de l'extérieur, pourquoi ne pas la prendre, est-ce qu'elle ne serait pas plus intéressante que ce à quoi j'ai pensé moi ? L'intérêt de la chose, n'est-ce pas la rencontre de moi avec l'univers des autres ? Et plus j'y réfléchis, et plus je pense que non" ».

## Notes

1Le texte a été relu par Jeanne Balibar.

2Luc Moullet, *Politique des acteurs : Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, 1993, 158 p.

3Sur le code Hays, code d'autocensure de la profession rédigé aux États-Unis en 1930, voir Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 2001 (1998), pp. 156 et suiv.

---

## Pour citer cet article

### Référence électronique

Jeanne BALIBAR, « Entretien réalisé par Anne-Emmanuelle Demartini et Gabrielle Houbre », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 19 | 2004, mis en ligne le 27 novembre 2006, consulté le 11 février 2012. URL : <http://clio.revues.org/655> ; DOI : 10.4000/clio.655

### Référence papier

Jeanne BALIBAR, « Entretien réalisé par Anne-Emmanuelle Demartini et Gabrielle Houbre », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 19 | 2004, 181-189.

---

## À propos de l'auteur

### Jeanne BALIBAR

Jeanne BALIBAR, née en 1968, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, ancienne élève du Conservatoire National d'Art Dramatique, a été pensionnaire de la Comédie Française (1994-1996) où elle s'est fait connaître par son interprétation d'Elvire dans *Don Juan*, mis en scène par Jacques Lassalle. Au théâtre, elle a notamment joué dans des pièces de Duras, Genet, Shakespeare, Kleist, Tchekhov et plus récemment Claudel (*Le Soulier de Satin*, mis en scène par Olivier Py, 2003). Au cinéma, elle a tourné entre autres avec Arnaud Desplechins, Mathieu Amalric, Bruno Podalydes, Laurence Ferreira Barbosa, Olivier Assayas, Jean-Claude Biette, Jeanne Labrune. Parmi ses derniers films, on peut citer *Le Stade de Wimbledon* de Mathieu Amalric, *Va savoir* de Jacques Rivette, *Salimbank* de Jean-Claude Biette. Elle a en outre sorti son premier disque, *Paramour*, en 2003.

---

## Droits d'auteur

Tous droits réservés

---