

## Introduction

Ceci est un livre sur l'art du jeu de l'acteur au cinéma, mais je préfère annoncer d'emblée qu'il n'enseignera à personne comment réussir à devenir un acteur. Mon approche est théorique, historique et critique, et j'écris du point de vue d'un voyeur parmi les spectateurs. Terry Eagleton remarque que de tels écrits ne peuvent engendrer que de mauvais acteurs. Il a peut-être raison, mais mon seul but est de rendre les lecteurs conscients de comportements auxquels, en général, ils ne prêtent pas attention.

À un certain niveau, certes, nous reconnaissons aisément les fioritures, les intensités émotionnelles et les nuances expressives du jeu au cinéma, et nous sommes d'ailleurs censés les reconnaître. Cependant, les figures les plus intéressantes à l'écran ont souvent l'air « naturelles », comme si elles se contentaient de se prêter aux manipulations du scénario, de la caméra et du montage ; leur travail est aussi varié que flou, et les critiques parlent généralement de ces figures en termes de personnalités plutôt qu'en gens de métier. Cette attitude potentiellement contradictoire est significative en ce qu'elle suggère que la technique même du jeu cinématographique a une importance idéologique. Après tout, l'un des buts de l'idéologie, telle qu'elle est définie par la plupart des théories contemporaines, est d'apparaître comme la chose la plus naturelle au monde, susceptible d'être comprise uniquement par le bon sens. Dans le présent ouvrage, j'ai donc tenté d'analyser les conventions du jeu cinématographique en quelques détails, les isolants tantôt là où ils sont évidents tantôt là où ils sont relativement invisibles. J'espère ainsi révéler des hypothèses enfouies, paradoxales, sur la société et l'individu.

J'espère aussi indiquer quelque chose de la qualité théâtrale des films et de l'idéologie en général, un point qui a été négligé par la critique, d'une part parce que les intellectuels ont voulu légitimer le cinéma en mettant l'accent sur ce qui

le différencie de la scène et d'autre part parce que l'analyse et l'interprétation du contenu dramatique ont toujours prévalu sur les questions de scénario. En un sens, cette stratégie traditionnelle est tout à fait compréhensible : comme j'en débattrai plus loin, l'acteur n'existe guère que comme agent de la narration et on ne peut discuter des acteurs de cinéma en faisant abstraction des nombreux métiers qui les entourent et les construisent. Cependant, même les critiques les plus universitaires, s'ils font montre d'une connaissance avancée de la technique, restent excessivement romanesques. De toute évidence, les films appartiennent à une forme de communication qui fait que la signification est *soulignée*; les regarder suppose non seulement que nous prenions du plaisir au récit mais également à la vue des corps et des mouvements expressifs, une jouissance face aux compétences actoraux qui nous sont familières, ainsi qu'un intérêt pour les acteurs en tant que « gens vrais ».

Malheureusement, essayer de rendre certaines de ces choses par l'écrit tient du combat protéen. Comme de nombreux théoriciens l'ont noté, les acteurs utilisent des techniques analogues. Leurs mouvements, gestes et inflexions interviennent par degrés *plus* ou *moins* subtils d'expressions en perpétuel changement, faciles à comprendre dans le contexte d'un film donné, mais difficiles à analyser sans tomber dans de laborieuses statistiques ou dans les épithètes floues. Je n'ai pas réussi à éviter totalement cet écueil, bien que je préfère les épithètes aux tableaux de statistiques. Au mieux, j'essaie de mêler une description phénoménologique à d'autres méthodes, en montrant que les interprétations (*performances*) peuvent être comprises un peu comme la narratologie a compris les intrigues. En cela, j'ai trouvé de l'aide auprès de ceux qui ont écrit sur les interprétations hors du champ cinématographique, notamment Stanislavski, Brecht et l'« école de Chicago » d'anthropologie sociale.

Parmi ces auteurs, Stanislavski est sans doute le plus connu et celui qui a exercé la plus grande influence sur la culture en général. Aujourd'hui, presque toutes les formations actoraux aux États-Unis sont plus ou moins stanislavskiennes, que la source soit avouée ou non. De plus, la plupart des rédacteurs de cinéma se basent sur des hypothèses stanislavskiennes; en vérité, le disciple de Stanislavski, Vsevolod I. Poudovkine est l'auteur du premier livre important sur la technique de l'acteur de cinéma. En conséquence, j'ai utilisé le nom de Stanislavski de deux façons : tantôt je le cite directement, tantôt je fais référence à l'« esthétique stanislavskienne » pour désigner l'attitude entre réalisme et expressivité en pratique dans la plupart des films que nous voyons. La marque de reconnaissance de cette attitude est la croyance que bien jouer c'est être « proche de la vie » et en même temps exprimer l'individualité authentique, « organique » de l'acteur. D'où la publicité classique « *Clint Eastwood est l'inspecteur Harry* ». En termes plus précis, Stanislavski est le grand tenant du naturalisme. Un grand nombre des enseigne-

ments qui procèdent de son travail essaient d'inculquer la spontanéité, l'improvisation et la sobre introspection psychologique ; ces enseignements dévaluent en revanche tout ce qui paraît théâtral et, dans leur forme extrême (pour ne pas le citer, la tendance Lee Strasberg), ils conduisent à des techniques de répétition quasi psychanalytiques qui invitent l'acteur à creuser dans son inconscient, à la recherche d'un comportement « véridique ».

Stanislavski et ses adeptes sont pour l'essentiel des romantiques, contestés par le modernisme radical de Brecht. L'acteur brechtien anti-réaliste tient plus du comique que du tragédien, moins concerné par la vérité des émotions que par la conscience critique ; au lieu d'exprimer l'essence d'une individualité, il examine la relation entre le rôle théâtral et le rôle sociétal, attirant délibérément l'attention sur l'artificialité du jeu, mettant en évidence le caractère théâtral du spectacle et s'adressant au public de façon didactique. Passer de Stanislavski à Brecht suppose donc que l'emphase passe de la psychanalyse à la sémiotique, de la contemplation intérieure à la pratique sociale. De fait, les écrits de Brecht ont quelque chose en commun avec les sciences sociales traditionnelles qui utilisent les concepts d'« interprétation » ou de « jeu de rôle » pour analyser des comportements non théâtraux. Cette tendance est particulièrement évidente dans les travaux théoriques d'Erving Goffman, qui suggère que toute forme d'interaction humaine est, d'une certaine façon, théâtrale et que les notions de « personnage », de « personnalité » et d'« individu » ne sont que des excroissances des différents rôles que l'on joue dans la vie.

À travers mes propres analyses, j'ai essayé de maintenir en vie les anciennes tensions entre Stanislavski et Brecht, en critiquant la forme dominante sans pour autant la mépriser. J'ai également beaucoup emprunté à Goffman. En tant que « scientifique », il ne porte aucun jugement sur l'art ; comme Brecht cependant, il cherche à défamiliariser le comportement actoral et fait des distinguos utiles entre le théâtre et la présentation quotidienne de l'individu ; en fin de compte, il nous permet de comprendre comment ces deux modes, fondamentaux mais assez différents, s'interpénètrent.

Ayant indiqué mes intérêts et mes influences, je ne peux que commenter l'organisation de l'ouvrage. Le texte est divisé en trois sections, chacune dévolue à une tâche différente. La première partie, « L'interprétation dans l'ère de la reproduction mécanique » est essentiellement théorique, utilisant un large cadre de références. Bien que je me concentre tout au long de l'ouvrage sur le film narratif hollywoodien, j'ai eu besoin de placer ma discussion dans un contexte plus large, faisant des allusions à la vie de tous les jours, au théâtre traditionnel, à la télévision et à des réalisateurs non américains comme Wenders, Godard ou Bresson. En incluant ces références, j'ai pu définir les termes névralgiques de mon argumentation, j'ai pu

proposer une description générale du travail d'interprétation cinématographique, et j'ai pu commenter les hypothèses idéologiques de certaines interprétations. J'ai essayé de développer ce que Roland Barthes aurait pu appeler une structure, c'est-à-dire un ensemble de distinctions formelles qui peuvent être appliquées à tout type d'interprétation théâtrale. En conséquence, les chapitres de la première partie sont conçus pour traiter systématiquement des points suivants :

1. Un procédé d'encadrement ou de signalisation qui établisse une frontière entre les acteurs et le public, engendrant une forme élémentaire d'événement théâtral. La frontière peut être plus ou moins ambiguë, mettant à jour différents types d'interaction entre deux groupes sociaux ;
2. Un ensemble de conventions rhétoriques qui contrôlent le caractère évident des acteurs, leur position relative à l'intérieur de l'espace scénique et leur manière de s'adresser au public ;
3. Un ensemble de techniques expressives qui régissent des questions comme la posture, le geste et la voix et qui font du corps entier un indice de l'âge, de l'ethnie et de la classe sociale ;
4. Une logique de cohésion qui permet aux acteurs d'être plus ou moins synchrones avec les épisodes du récit, avec le personnage et avec eux-mêmes ;
5. Une mise en scène<sup>1</sup> qui, grâce au costume, au maquillage et à de nombreux objets inanimés avec lesquels l'acteur entre en contact direct, façonne dans une mesure plus ou moins grande l'interprétation.

J'aurais pu baptiser cette structure les « cinq codes » de l'interprétation, proposant des noms pour chacun d'entre eux : le code de la frontière, le code rhétorique, le code expressif, le code harmonique et le code anthropomorphique. J'ai préféré toutefois éviter le jargon et ne pas pousser trop loin l'analogie avec Barthes. Ces distinctions émergent donc d'une façon plus générale au fil de quatre chapitres plutôt discursifs, les évoquant parfois plus tard, quand elles étaient plus appropriées à l'analyse de certaines individualités actorales. En même temps, j'essaie de montrer comment la structure formelle de base peut s'appliquer à l'histoire, à la technologie et à la politique du spectacle.

La deuxième partie, « Interprétation de stars » traite de circonstances particulières dans lesquelles des exceptions aux règles générales commencent à se faire jour. Dans cette partie, composée pour l'essentiel de critiques pratiques, j'étudie les techniques de sept acteurs importants dans des films spécifiques. Étant des « stars<sup>2</sup> », ce sont des cas particuliers : chacun d'entre eux est un person-

---

• 1 – En français dans le texte.

• 2 – Les guillemets sont du traducteur, car « star » a ici une signification hiérarchique bien précise et n'est en aucun cas assimilable à la vulgarisation que le terme connaît de nos jours, notamment dans son application à la télé réalité et à la pornographie.

nage extraordinaire dont le nom circule à travers la publicité, les biographies et le langage quotidien. Chacun est également en tant qu'idéolect un ensemble de caractéristiques de jeu, systématiquement mis en valeur dans les films et parfois imité. Afin de traiter de telles questions et de donner une idée de l'influence que les stars peuvent avoir sur les scénarios ou les metteurs en scène, j'ai situé mon argumentation au sein d'un exposé plus général sur la totalité de leur carrière, mettant en relation chaque acteur et film avec les thèmes de la notoriété, de la célébrité et du mythe.

Ceux que j'ai choisi de traiter dans cette deuxième partie ont peu de chose en commun si ce n'est une vivacité expressive, une certaine qualité d'androgynie et une tendance à faire de leur jeu ou de leur emploi le sujet même de leur interprétation. Chacun a un statut de légende et je n'ai pas caché mon admiration pour leur travail. En fait, mon but est de mettre l'accent sur les importantes contributions artistiques de l'acteur au film. Je dois cependant insister sur le fait que mon choix ne constitue pas un Panthéon, ni même une liste de favoris. Ces chapitres révéleront probablement quelque chose de mes obsessions, mais je n'ai pas écrit pour simplement assouvir un désir personnel. Si je l'avais fait, l'ouvrage aurait été plus esthétisant et hédoniste, regorgeant de commentaires idiosyncrasiques sur des figures relativement mineures comme Diana Lynn, Gloria Grahame, Claude Rains ou Alan Ladd. Mon but primordial n'est que d'illustrer un panel de styles de jeu et de *personae* de stars, depuis les muets de Griffith et Chaplin jusqu'à l'avènement de la Méthode. J'ai évité les acteurs de comédie musicale, me maintenant dans le cadre du drame réaliste et, dans la plupart des cas, j'ai choisi des films familiers au lecteur. Sept noms m'ont semblé suffire à mon dessein mais j'ai bien conscience d'avoir éliminé bien des acteurs remarquables. Je regrette tout particulièrement l'omission de Barbara Stanwyck, à laquelle je me réfère plus d'une fois dans la première partie, et de Richard Pryor, qui me paraît plus doué que Chaplin mais dont le meilleur se trouve dans les captations de ses concerts. Si je l'avais inclus, j'aurais été amené à traiter indirectement un sujet qui réclame une recherche approfondie : l'influence des Noirs sur l'idiome américain du spectacle, en dépit du fait qu'ils ont été le plus souvent sous-représentés, marginalisés ou parodiés par le cinéma hollywoodien.

La troisième partie, « Le film comme texte à jouer », est la synthèse des sections précédentes, traitant du travail actoral d'ensemble dans deux films. Ceux-ci sont dépendants de la familiarité du public avec le *Star System* ; ils supposent le thème de la représentation et tous les deux font usage d'un éventail complexe de techniques de *casting*, de stratégies rhétoriques et de styles de jeu. Par leur analyse, j'essaierai de discuter d'un film narratif sous l'étiquette de « théâtralité » et de résumer l'ensemble du présent ouvrage.

En sous-texte de ces derniers chapitres, voire du texte entier, on trouvera un commentaire portant sur les fondements sociaux et psychologiques de l'identité. Assez tôt, je précise que l'un des buts du jeu traditionnel<sup>3</sup> est de maintenir « l'illusion d'une entité unie », ou ce que Poudovkine a appelé « l'unité organique de l'image jouée ». La totalité de la culture occidentale, au moins depuis la Renaissance, a reposé plus ou moins sur ce type de travail ; en conséquence, nous avons tendance à nous concevoir nous-mêmes comme des sujets d'expérimentation, unifiés et transcendants, qui expriment leur personnalité intime à travers l'activité journalière, devenant en fin de compte les acteurs vedettes de nos propres scénarios. Notre regard sur la vie, marqué au sceau du bon sens, peut être décrit, selon les mots de la critique Catherine Belsey, comme un mélange d'empirisme, d'humanisme et d'idéalisme – une philosophie qui conçoit la réalité comme une narration à travers l'œil de la caméra, avec la conscience humaine comme siège de la vérité. Que l'on considère John Locke, fondateur de l'empirisme britannique, qui voyait en l'esprit une chambre obscure (*camera obscura*) qui recevrait les impressions et les transformerait en tout raisonnable grâce au pouvoir de l'âme. Cependant, comme ont essayé de le montrer bon nombre de récents travaux en linguistique, théorie littéraire, psychanalyse et études filmiques, le bon sens est illusoire : l'individu est plus l'effet d'une structure, d'un ensemble de signifiants sans origine ni essence particulière, maintenus en place par l'idéologie et les codes de représentation.

Nous pouvons peut-être apprendre quelque chose de ce phénomène en regardant les images virtuelles d'acteurs de cinéma, susceptibles de nous convaincre de leur réalité individuelle. En analysant les paradoxes de leur représentation filmique, en montrant comment leurs rôles, les *personae* de stars et les « textes » individuels peuvent se ramener à un ensemble d'attributs expressifs et de fonctions idéologiques, nous portons atteinte à la théâtralité envahissante de la société elle-même. Une telle approche suppose un renversement nécessaire de ce que la critique cinématographique met en général en avant ; cependant, elle conduit largement aux mêmes thèmes et demeure fidèle à la manière dont le public et le cinéma en général a toujours focalisé sur les acteurs.

---

• 3 – C'est l'anglais *mainstream acting* qui sera traduit tout au long du texte par « jeu traditionnel » : James Naremore se réfère au jeu d'acteur que l'on trouve dans des films narratifs « grand public » (N.D.T).