1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

81 | 2017

Varia

Christophe Damour (dir.), *Jeux d'acteurs. Corps et gestes au cinéma*

Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 208 p.

Jean-Marc Leveratto

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5311>

DOI : 10.4000/1895.5311

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2017

Pagination : 219-221

ISBN : 9782370290816

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean-Marc Leveratto, « Christophe Damour (dir.), *Jeux d'acteurs. Corps et gestes au cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5311> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5311>

de l'intérêt que l'on porte à un acteur ou à une actrice déterminée – confirme globalement la cohérence du projet. La présentation des « études actorales » rédigée par Christophe Damour est très éclairante, tant quant à la spécificité de ce courant français des études cinématographiques – dont la nouveauté justifie le recours, pour son appellation, à un néologisme (un peu opaque, il faut bien le dire) – que de ses enjeux empiriques. Selon Damour, qui s'exprime en tant que porte-parole du réseau des chercheurs français à l'origine de cette appellation et désireux de les promouvoir, les « études actorales » se différencient significativement des « *stars studies* », un type de publication caractéristique des « *cultural studies* » anglo-saxonnes, par l'attention privilégiée qu'il confère au jeu – « *acting* » – de l'acteur de cinéma et à son travail d'interprétation d'un rôle – « *to perform* » en anglais – plutôt qu'aux représentations et valeurs dont il est le véhicule. La clarté et la simplicité du propos, par ailleurs très référencé – Damour propose un petit état des lieux bibliographiques de la littérature française et anglo-saxonne qu'il range sous le chef des « études actorales » – fait incontestablement l'intérêt de ce texte d'ouverture, qui a une importance stratégique pour le lecteur. Il structure sa découverte et son utilisation potentielle de l'ouvrage en identifiant des postures empiriques, des méthodes d'analyse et des thématiques propres aux « études actorales », leur différenciation servant de principe de sélection et de regroupement des textes qui composent l'ouvrage en quatre grandes rubriques, de longueurs à peu près équivalentes, sauf pour la première : « Ontologie de l'acteur cinématographique », « Stars et acteurs », « Jeux et genre(s) », « Visages ». Si l'on prend en compte la longue bibliographie (4 pages) raisonnée, intitulée « Les études actorales depuis les années 2000 » qui clôt le livre, cette organisation de l'ouvrage lui assigne implicitement la valeur et la fonction d'un « *textbook* », d'un manuel à l'usage des étudiant en études cinématographiques, leur permettant de s'initier à un type d'approche des films et d'en différencier les applications : réflexion sur le statut ontologique de l'acteur de cinéma, analyse de l'emploi d'un acteur (au sens

de la singularité esthétique de sa présence), analyse des modes d'expression de l'émotion et de leur variation selon le genre (au sens du type de récit cinématographique) et le genre (au sens du sexe social), analyse de l'efficacité visuelle de certaines parties (« lieux ») du corps de l'acteur et de son usage par les réalisateurs.

La lecture suivie de ce qu'on peut assimiler (à part deux textes, l'un sur « l'acteur expérimental », l'autre sur les héroïnes des films d'action américain depuis les années 1980) à des articles consacrés chacun à un interprète du cinéma parlant, homme ou femme, vivant ou disparu, célèbre ou oublié, acteur principal ou acteur secondaire, français ou étranger – soit dans l'ordre Marlon Brando, Stephen Boyd, Anna Magnani, Johnny Depp, Cary Grant, Fay Wray, Great Garbo, Tadanobu Asano, Stefania Sandrelli, Emmanuelle Devos, Wu Nien-Jen – est globalement plaisante, même pour un lecteur non spécialiste. Le plaisir a plusieurs sources : la réactivation de la mémoire des gestes et de la présence d'interprètes de renom, pour ceux qui les ont connus ou les connaissent, la découverte de figures d'acteurs inconnus, la reconstitution d'une carrière cinématographique re-située dans une culture nationale et un système de production déterminé, l'analyse de l'évolution des techniques d'expression de certaines émotions ou de présentation de soi, la mise en valeur de certains aspects du langage cinématographique perçus intuitivement par le spectateur mais difficiles à formaliser, etc. Il est aussi, il faut l'admettre, contrarié parfois par le côté parfois pédant et forcé de certains commentaires (sur « l'étagage digestif du visage » par exemple), l'absence de supports visuels requis pour donner toute leur force à certaines démonstrations (l'article sur Fay Wray et l'expression de l'horreur par exemple) ou célébrations (comme l'article sur le visage d'Emmanuelle Devos), des développements parfois trop brefs, d'autres trop longs, etc.

Évalué plus globalement à l'aune de la rigueur revendiquée dans sa présentation par Christophe Damour, l'ouvrage suscite par ailleurs parfois certaines interrogations épistémologiques au fur et à

mesure du déroulement de la lecture. Elles portent notamment sur la sélection de certains textes : les « remarques sur l'acteur expérimental » proposent par exemple une définition du « champ actoral » incluant « danseurs, plasticiens, musiciens et bien sûr *performers* », alors que le texte d'ouverture exclut explicitement la performance au sens des arts plastiques des « études actorales ». Elles peuvent porter, également, sur l'appartenance d'un texte à une rubrique, l'orientation « ontologique » de l'analyse par Vincent Amiel du type de jeu de l'acteur Marlon Brando dans *Julius Caesar* (*Jules César*, 1953) étant, il faut bien le dire, très peu perceptible à la différence de l'observation des « prototypes d'êtres qui peuvent s'inscrire non seulement dans l'histoire des images et des idées, mais aussi dans le réel social » que propose le texte sur l'acteur expérimental. En fait, on voit mal ce qui interdit à ce texte de se placer dans la rubrique « Visages », n'était le choix de regrouper sous ce seul terme des textes dont certains traitent plus globalement – comme le remarquable texte de Benjamin Thomas sur l'acteur japonais Tadanobu Asano – de styles de jeu.

Mais, pour reprendre les termes mêmes de Damour, l'établissement « d'un authentique champ de recherche actoral » nécessitera sans doute bien d'autres efforts d'« organisation théorique » et de « synthèse épistémologique ». Dans l'immédiat, l'ouvrage proposé répond à l'ambition annoncée d'ouvrir « de nouvelles perspectives à l'analyse filmique » en se proposant d'appréhender systématiquement, à rebours d'une vision auteuriste qui domine encore le champ des études cinématographiques françaises, « le cinéma à partir de l'acteur ».

Jean-Marc Leveratto

Laurence Brogniez, Valérie Dufour (dir.), *Entretiens d'artistes. Poétique et pratique*, Paris, Vrin, « Musicologie », 2016, 267 p.

Issu d'un colloque tenu à Bruxelles en 2010, cet ouvrage se présente comme le premier à être entièrement consacré à ce genre littéraire, « l'entretien d'artiste ». On note cependant que les PUR édi-

tèrent il y a quelques années un livre collectif au titre parent de celui-ci dû à Jérôme Dupeyrat et Mathieu Harel Vivier, *les Entretiens d'artistes. De l'énonciation à la publication* (2013). Quoi qu'il en soit de la précellence de l'un ou l'autre, ce questionnement est capital et on s'étonne en effet qu'on ait tant tardé à l'engager. Bien qu'il s'agisse ici prioritairement du champ artistique (arts plastiques, musique, chorégraphie), on comprendra aisément que le domaine du cinéma émerge de plein droit à ce « genre » et peut-être même qu'il a pu servir de modèle en la matière – la question n'est pas soulevée – tant les grands entretiens avec des réalisateurs dans les revues de cinéma, dès les années 1920 et plus massivement après la Deuxième Guerre mondiale, ont joué un rôle structurant dans les approches des films et surtout des réalisateurs comme auteurs, donnant lieu progressivement à des ouvrages dont le plus fameux est évidemment les entretiens avec Hitchcock menés par Truffaut. Le présent ouvrage comporte justement une étude, due à Christian Janssens (qui a étudié par ailleurs les rapports de Maeterlinck et du cinéma) concernant « Les interviews du réalisateur Maurice Tourneur dans la presse périodique américaine et française (1914-1926) » qui met bien en évidence les enjeux de cette recherche envisagée dans les termes de la sociologie des champs culturels de Pierre Bourdieu. Les entretiens d'artistes, dans cette approche, en effet, « sont aussi des prises de position [...] articulées avec la position des agents dans le champ ». Dans le cas de Tourneur étudié, il s'agit d'envisager la logique de la succession des positions occupées par l'artiste et leurs variations, en fonction de sa place dans la production et de l'autonomie dont il dispose, des organes de presse auxquels il s'adresse (l'auteur distingue les revues hétéronomes et autonomes selon leurs liens et dépendances par rapport au monde économique) et par rapport à l'édification d'un discours d'auteur. « L'interviewer n'a qu'à me dire les mots qu'il veut que je prononce et je les répéterai après lui » : cette phrase provocatrice d'Andy Warhol introduit bien à l'ambiguïté du propos d'auteur. Pascal Mériageau l'applique

presque à la lettre dans sa biographie de Jean Renoir afin de mettre en évidence combien ce dernier consentit et collabora à la construction du « Renoir des *Cahiers du cinéma* » à la fois légitimé par ceux qui l'interrogeaient et les légitimant en retour. L'autre contribution concernant le cinéma, due à Fabien Gérard, est consacrée à « Texte et contexte : autour de Pasolini et Bertolucci ». Il met en lumière, s'agissant du volume d'entretiens avec Pasolini qu'édita Jean Duflot en 1970 combien le cinéaste tint à se montrer précautionneux quant au genre de l'interview et combien il tint à intervenir sur le texte transcrit en ajoutant des didascalies entre parenthèses commentant ses réponses, attirant l'attention du lecteur sur les signes iconiques, mimiques, etc. de la communication orale que l'écriture faisait disparaître. Mais aussi combien la réédition « augmentée » de 1981 (*les Dernières Paroles d'un impie*), après la mort de Pasolini, transforma le livre en omettant toutes ces interventions du cinéaste-sémiologue et en donnant à des entretiens ultérieurs non relus par l'intéressé un ton tout autre, en particulier touchant à son orientation sexuelle. L'autre ensemble d'entretiens examiné par Gérard concerne *Scene madri di Bernardo Bertolucci* d'Enzo Ungari (1982), conçu sur le modèle des entretiens avec Hitchcock (dont les rééditions ont aussi modifié les intitulés princeps du titre). C'est un cas différent du précédent en raison des relations étroites qu'avaient les deux hommes et du parti pris constructif d'Ungari procédant à un montage des matériaux recueillis, augmentés d'autres documents, les enregistrements ayant servi de base à un vrai travail de réécriture. Ungari disparu en 1986 avant d'avoir mené à bien la réédition de cet ouvrage, l'Anglais Don Ranvaud le compléta par un chapitre additionnel d'une quarantaine de pages) et en devint le co-auteur « à part entière ». Les autres contributions du livre concernent Stravinski, Thomas Couture, Marcel Broodthaers, Jacques Villeglé, Frank Stella. Ce dernier cas est fascinant car l'entretien de Stella, Judd et Dan Flavin par le critique Bruce Glaser joua un rôle majeur dans la mise en place de l'art minimal

américain au milieu des années 1960. Or Anaël Lejeune montre que l'échange original – intitulé « New Nihilism or New Art? » (1964) – diffusé sur une radio de New York donna lieu à une construction différente lors de sa publication, donnant à l'ensemble qui était contradictoire une cohérence par gommage de l'un des protagonistes (Flavin) et omissions de certaines parties, faisant du texte une sorte de fondement à une « école » qui n'existait alors pas, mais le devint dans le discours critique et historique ultérieur.

F.A.

DVD Coffret Alberto Sordi « L'Albertone », Tamasa, 2016.

Les éditions Tamasa, que dirige Philippe Chevassu, présentent, dans un coffret contenant cinq DVD, une série de films interprétés par Alberto Sordi : *Il vigile* (*l'Agent*, 1960) de Luigi Zampa, *Una vita difficile* (*Une vie difficile*, 1961) de Dino Risi (1961), *Mafioso* (1962) de Luigi Zampa, *Detenuto in attesa di giudizio* (*Détenu en attente de jugement*, 1971) de Nanni Loy, *Lo scopo scientifico* (*l'Argent de la vieille*, 1972) de Luigi Comencini. À ces titres, on pourrait ajouter pour compléter le portrait de Sordi *Un eroe dei nostri tempi* (*Un héros de notre temps*, 1955) de Mario Monicelli, édité récemment par SND M6 dans la collection « Les Maîtres italiens », et *Il boom* (1963) de Vittorio De Sica, film sorti en salles en novembre 2016 et maintenant édité en DVD par Studio Canal.

Un peu hésitant au début de sa carrière sur la nature des rôles qui lui convenaient, Sordi est devenu à partir du début des années 1950 un des personnages les plus singuliers du cinéma italien, réussissant à créer un « caractère » qui, au-delà de la variété des histoires, des situations, des milieux, conserve sa valeur symbolique par rapport à la réalité italienne : l'Italie du fascisme, de la Résistance, de la reconstruction, du boom économique, de la crise, a trouvé en Sordi un témoin privilégié. Le comédien a d'ailleurs composé pour la télévision italienne de 1979 à 1986 un montage d'ex-