

Jacqueline NACACHE, *L'acteur de cinéma*

Paris, Nathan, coll. Cinéma, 2003, 192 p.

Frank Kessler



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7152>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.7152](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7152)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2004

ISBN : 978-2-86480-838-1

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Frank Kessler, « Jacqueline NACACHE, *L'acteur de cinéma* », *Questions de communication* [En ligne], 5 | 2004, mis en ligne le 19 juillet 2013, consulté le 04 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7152> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7152>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

ironiser. On peut interpréter l'inspiration dada récurrente comme le témoignage de la bêtise anarchique de notre époque. Le Salon des Refusés plaiderait pour un art capable de renouveler sans détruire. Enfin, Yves Michaud occulte souvent que l'esthétique fonctionne, comme toutes les disciplines, par exclusion. Le triomphe de l'esthétique qu'il décrit n'est peut-être que le triomphe momentané de l'esthétique de la production, qui tend à imposer son modèle. Or, celle-ci est souvent fort laide. Plutôt que d'un triomphe, il conviendrait de parler d'un impérialisme. Nous ne sommes pas obligés de nous y soumettre, ni de croire tout ce qu'on nous raconte sur le sujet : « Notre culture est une culture de la copie » (p. 39). Oui, indéniablement, mais le Moyen Âge aussi copiait beaucoup et avec infiniment moins de moyens. Reprenant l'analyse de Walter Benjamin, dans son « texte visionnaire » de 1936, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée*, Yves Michaud souligne cette « reproductibilité de principe » qui entraîne la perte de l'unicité de l'œuvre d'art et il en dégage les conséquences philosophiques : « l'essence historique de l'œuvre d'art qui dépend des transformations sociales et des découvertes techniques » (p. 112). Pourtant, si elle copie beaucoup, notre culture manifeste aussi le regret d'un temps pas si lointain où l'artiste était encore un créateur. En dépit des critiques qu'on peut lui adresser, ce livre documenté, plein d'intérêt, écrit dans un style concis et dense, a l'inappréciable mérite de rappeler tous les théâtres actuels où le roi est nu avec une insolence salutaire. L'auteur dénigre avec chaleur, méprise avec talent, et donne libre cours à son sens évident du concret. Au passage, il égratigne Pierre Bourdieu, ne ménage personne et manifeste souvent qu'il connaît bien la question.

Marion Duvauchel
IUFM Valenciennes

Jacqueline NACACHE, *L'acteur de cinéma*.
Paris, Nathan, coll. Cinéma, 2003, 192 p.

Si la plupart des livres consacrés aux acteurs et actrices de cinéma se présentent sous la forme d'ouvrages grand public – albums photos, souvenirs, entretiens, biographies autorisées ou non –, on peut constater que

le champ des études cinématographiques universitaires génère, depuis quelques années, un nombre croissant de travaux analytiques portant sur ce thème. Parmi les nombreuses questions que se posent les chercheurs face aux acteurs et actrices de cinéma, on peut distinguer certains axes de recherche privilégiés : d'une part, le domaine très riche des *star studies* et, d'autre part, une série d'études sur l'expression corporelle. Le problème plus spécifique du jeu d'acteur se trouve en quelque sorte à mi-chemin : si le corps est l'instrument de travail privilégié des comédiens, son expressivité se trouve pour ainsi dire encadrée par la *persona* que la vedette s'est créée (ou que l'industrie a créée pour elle).

Le livre de Jacqueline Nacache n'est pas, à proprement parler, un ouvrage d'introduction au vaste champ des travaux sur le phénomène de l'acteur de cinéma. Tout en se référant à d'autres travaux et en donnant par là un aperçu des discussions en cours, l'auteur développe ses propres idées sur la question qu'il est intéressant de comparer avec celles d'un autre livre récent qui opère des choix différents et opte pour une approche plus ouvertement didactique et systématique (Pitassio F., *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro, 2003, 175 p.). De ce point de vue, on pourrait conseiller au lecteur néophyte de commencer par lire le huitième et dernier chapitre qui présentent un tour d'horizon succinct – mais efficace – de l'état des recherches, ce qui permet de mieux situer le discours proposé ici dans le champ des études sur l'acteur.

Le livre s'ouvre sur un chapitre qui donne une première réponse à la question : qu'est-ce qu'un acteur de cinéma ? Là sont abordés quelques grands thèmes qui traversent l'ouvrage. Le deuxième chapitre présente des théories portant sur l'acteur de cinéma, la plupart venant du cinéma soviétique des années 20 – un choix qui se défend facilement par l'ampleur et la richesse de ce corpus. Dans le chapitre suivant, le lecteur peut découvrir différents aspects du travail de l'acteur : le jeu avec son apparence, les gestes, la voix, ainsi que ses limites (sa disparition dans les effets spéciaux, son remplacement par le numérique, et sa présence sous forme d'excès dans l'image pornogra-

pique). Deux autres chapitres parlent de deux niveaux de rapports : celui de l'acteur au réalisateur avec ses multiples facettes selon les choix esthétiques et d'écriture opérés par les cinéastes, et celui du comédien au personnage. Les chapitres qui précèdent le tour d'horizon du champ déjà mentionné portent sur le « naturel » obtenu par les acteurs américains, notamment dans le cadre de l'*Actors Studio*, et sur cet autre cas limite que représente l'acteur non-professionnel, le non-acteur.

Le parcours de l'ouvrage est riche mais non rectiligne : l'unité sous-jacente reposant plutôt sur un certain nombre de thèmes récurrents. L'une des idées centrales – on est tenté de parler d'une sorte de *leitmotiv* – est la suivante : le désir du cinéma serait, paradoxalement, que l'acteur disparaisse, que son corps perde son opacité, que son jeu ne soit plus du joué : « Devenir soi-même, ne jouer que soi-même, étaient depuis les débuts, à tort ou à raison, les objectifs de tout acteur de cinéma » (p. 118). Si cette idée est intéressante et paraît, à plusieurs égards, tout à fait plausible, elle porte le risque d'une conception téléologique de l'évolution du jeu d'acteur au cinéma. Et, malgré les précautions rhétoriques que prend l'auteur, on peut retrouver les traces d'une telle téléologie au long de cette étude. L'acteur aspire à paraître toujours plus « naturel » en se libérant de ce qui est en trop dans son jeu : les gestes trop appuyés, trop larges, trop théâtraux. Un lapsus révèle d'ailleurs la ténacité de l'idée d'une progression quasiment « naturelle » vers le naturel. Dans la *Poétique* d'Aristote, nous dit Jacqueline Nacache (p. 14), est évoquée une opposition entre deux générations d'acteurs, la deuxième qualifiant ses prédécesseurs de « singes » du fait de leur jeu outré. Or, chez Aristote c'est bel et bien l'inverse : la première génération critique ses successeurs !

De manière générale, et surtout si l'on suppose qu'il a été conçu – entre autres objectifs – comme une introduction s'adressant à des étudiants, l'ouvrage procède plutôt par affirmations que par démonstrations. Ainsi, tel ou tel phénomène se trouvera-t-il illustré par un renvoi global à une liste de titres de films et de noms d'acteurs, ce qui présuppose, de la part du lecteur, une

solide culture cinématographique. On regrettera alors de ne pas trouver davantage d'études de cas plus approfondies, comme l'excellente analyse du travail de Claude Rains sur le *supporting actor* (pp. 93-94). On s'étonnera aussi (ici, on ne sait pas si l'on a affaire à un choix délibéré de l'auteur ou à une contrainte matérielle) qu'il n'y ait pas une seule illustration alors que l'ouvrage traite d'une matière sur laquelle une image peut, parfois, en dire plus qu'un long discours. En outre, on a l'impression, que l'auteur n'a pu entièrement résoudre le conflit entre le souci didactique et l'exposé d'une position personnelle par rapport à l'objet. Néanmoins, le texte de Jacqueline Nacache est stimulant et enrichissant, et l'on se rend compte, à sa lecture, de la complexité que représente la problématique de l'acteur de cinéma.

Frank Kessler

Film- en televisiewetenschap
Instituut Media en Representatie
universiteit Utrecht

Marcel PAUL-CAVALLIER, Jacques WALTER, dirs, *Organisations, médias et médiations.*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Communication et civilisation, 2001, 299 p.

Dirigé par Marcel Paul-Cavallier et Jacques Walter, *Organisations, médias et médiations* se prête à deux niveaux de lecture. En premier lieu, les dix-huit contributions rassemblées proposent une typologie très détaillée des interdépendances complexes reliant médias et organisations, mais également des formes de communication non strictement médiatiques, ou « médiations » mises en œuvre. En second lieu, la mise en perspective de ces textes donne à l'ouvrage une portée beaucoup plus étendue, relative à la dimension « institutionnelle » des organisations et à leur place dans les transformations sociétales.

D'abord, les premières contributions exposent comment les médias – particulièrement la télévision – abordent des organisations. Le traitement de l'entreprise par le journal télévisé de TF1 (Françoise François-Poli), ou par le *Magasin du mineur* des Houillères du Nord-Pas-de-Calais dans les années 60 (Pascal Chabaud), est analysé, ainsi que la disparition de La 5 – version Berlusconi –