



**LE JEU DE  
L'ACTEUR AU  
CINEMA...**

Gilles BERGER



Bibliographie :

AMIÉL Vincent, NACACHE Jacqueline, SELIER Geneviève, VIVIANI Christian, **L'acteur de cinéma : approches plurielles**, Rennes, PUR, 2007.

AUMONT Jacques, **Du visage au cinéma**, Paris, Cahiers du cinéma, 1992.

DAMOUR Christophe, GUTLEBEN Christian, VALMARY Hélène, VIVIANI Christian, **Généalogies de l'acteur au cinéma** – Echos, influences, migrations n°2, Paris, L'Harmattan, 2012.

DAMOUR Christophe, **Jeu d'acteurs – Corps et gestes au cinéma**, Strasbourg, PUS, 2016.

MOULET Luc, **Politique des acteurs**, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.

STANISLAVSKI Constantin, **La formation de l'acteur**, Paris, Payot, 1963.

A black and white photograph of a man sitting at a table in a bar. He is wearing a dark t-shirt and has a serious expression. He is holding a lit cigarette in his right hand. The background shows a bar counter with various bottles and glasses. The lighting is dramatic, with strong shadows.

**INTRODUCTION – L'OBJET PREMIER DU CINEMA.**

372-867





« La sortie des usines Lumière »  
(1895) Auguste  
et Louis  
LUMIERE.



**« Il n'y a rien de plus merveilleux que de voir un homme dans l'une de ses activités quotidiennes les plus simples lorsqu'il croit ne pas être observé. Imaginons un théâtre, le rideau se lève et nous voyons un homme seul dans sa chambre, allant et venant, allumant une cigarette, s'asseyant, de telle sorte que l'on voit soudainement un homme du dehors comme nous ne pouvons jamais nous voir nous-mêmes. Ce serait plus magnifique encore que tout ce qu'un poète peut faire jouer ou faire dire sur la scène. C'est la vie même que nous verrions. C'est ce que nous voyons tous les jours sans que cela nous fasse la moindre impression. C'est une question de perspective : seul l'artiste peut nous représenter le détail singulier de telle sorte qu'il nous apparaisse comme une œuvre d'art. C'est l'œuvre d'art qui nous contraint à la bonne perspective. »**

**Adèle Van Reet, entretien accordé à France Culture, août 2012.**

On le comprend ici, **l'objet premier du cinéma n'est pas l'acteur mais le corps.** L'acteur est une possibilité de ce corps dont rend compte la caméra...



« *Once upon a time in China* » (Il était une fois en Chine) 1992 de Tsui HARK.

« L'acteur et son personnage ne sont qu'un "**complément d'objet**", un corps qui, aux antipodes du jeu psychologique, ne prend du sens qu'à travers les situations auxquelles il participe et à travers ses rapports avec les éléments objectifs – actes ou accessoires – qui les composent. »

Petr KRAL, « *Les burlesques ou la morale de la tarte à la crème* », Paris, Ramsay, 2007.

**Le Burlesque, le film d'action, le film d'arts martiaux, la comédie musicale partagent ainsi un terreau commun** : le goût du détournement, de l'utilisation complète d'un objet ou d'un décor afin d'**étudier le corps dans son rapport à l'environnement.**

Quatrième étage  
rayon des jouets

« *Modern Times* » (Les temps modernes – 1936) de Charles S. CHAPLIN.



Récupérant de nombreux codes du burlesque et de la comédie musicale, le film d'action va continuer de faire exister au premier plan du jeu d'acteur un certain **langage du corps** qui, par ailleurs, irrigue, à un degré plus ou moins fort, le travail de l'acteur en général.

Un exemple :

Matthieu AMALRIC, interview accordé à Jérôme COLIN pour la sortie de « *Quantum of solace* » de Marc FORSTER :

*« Il y avait ça et ben je ne sais pas, ils m'ont dit que c'était le regard. Mais bon, **j'ai beaucoup aimé, beaucoup, beaucoup appris en travaillant avec les cascadeurs.** Ça a été pendant 3 mois travailler avec ces bouddhistes, je ne sais pas ce qu'ils sont mais c'est juste fou, ce qu'ils font. C'est ça que je retiens de ce «James Bond» là qui était compliqué parce que les scénaristes étaient en grève, que le réalisateur n'était pas forcément... non ça il ne faut pas le dire, chut, ne le dites pas, on s'en fout. Mais **c'est le travail avec les cascadeurs qui m'intéressait, qui m'a nourri et appris.** »*





« *Bringing up,  
Baby* »  
(*L'impossible  
Monsieur Bébé* –  
1938)  
de Howard HAWKS.

372-867



## LA POSE ET LA DANSE.

On le voit ici, l'art de l'acteur au cinéma se tient entre deux pôles : l'art de la **pose** et celui du **mouvement chorégraphié**.

La **pantomime**, la **commedia dell'arte**, le **music-hall** et les **arts du cirque** se combinent pour produire l'acteur burlesque, vecteur d'un comique absurde et excessif fondé sur les relations contrariées entre un corps et un décor.

L'acteur burlesque donne ainsi sa pleine mesure dans le plan d'ensemble ou de demi-ensemble. Les extravagances physiques (proches de la **performance**) sont ici contrebalancées par la distanciation du jeu de Keaton.





A black and white photograph of a young man with dark hair, wearing a dark t-shirt, sitting at a table in what appears to be a bar or restaurant. He is looking directly at the camera with a serious expression. He is holding a lit cigarette in his right hand, which is resting on the table. The background is slightly out of focus, showing a bar counter with various bottles and glasses. The lighting is dramatic, highlighting his face and the texture of his shirt.

I – DE LA PEINTURE AU **CINEMA**, DE L'INCARNAT A L'**INCARNATION**.

372-867

L'acteur au cinéma est en premier lieu le **moyen**, l'**instrument**, la réponse potentielle à une très ancienne question de l'histoire de l'art et de la représentation, la question de l'**incarnat**.

Emprunté de l'italien *incarnato*, mot dérivé de *carne* (« chair »). Couleur de la chair, rouge rose clair. Couleur intermédiaire entre la couleur de la cerise et celle de la rose. Le problème dans toute représentation réaliste humaine est la facture de l'incarnat, de cette couleur aux mille nuances qui recrée la vie dans l'espace du tableau.

Les peintres ont tous usé leurs pinceaux à cette tâche difficile, et rares sont ceux qui ont atteint l'excellence.

*« Pour rendre la vraie chair, il s'agit de rendre l'incarnat de la vie, ce coloris à travers lequel la peinture se rêve d'être corps. L'incarnat impose une surface pelliculaire et suggère une sous-jacence, il représente donc un entre-deux, entre surface et profondeur. La résurgence de la vie souterraine est aussi trahie par le palpité des chairs ou les fugitives transparences du corps qui permettent les imperceptibles apparitions d'un bleu, d'un vert presque insensible. »*

Les frères Goncourt : art et écriture, Par Jean-Louis Cabanès.

**Au cinéma, l'acteur est un coloris que travaille le ou la cinéaste.**





**CARAVAGE,**  
**« *L'incrédulité de Saint***  
***Thomas* », 1601,**  
**107 x 146 cm.**



« *Je veux que la peinture soit **chair*** » disait Lucian Freud (1922-2012 – petit-fils du psychanalyste).



Lucian Freud a peint ses modèles sans complaisance, sous un jour cru, mettant en scène **le corps en tant que « tissu »**. Un travail de "biologiste", selon le peintre, qui ne dissimule ni les marques du temps, ni les chairs flasques. Freud voulait que "***l'expression soit dans le corps et que la tête ne soit qu'un des membres***".

« *Je n'ai jamais pu peindre des choses que je n'avais pas là, sous mes yeux. Tout est autobiographique et tout est portrait, même si ce n'est qu'une chaise* » .

Lucian FREUD, « *Portrait of Sue Tilley* », 2002, huile sur toile.





« *A streetcar named desire* »  
(Un tramway nommé désir)  
1951  
d'Elia KAZAN.

Je croyais que la chance me boudait.



372-867

A black and white photograph of a young man with dark hair, wearing a dark t-shirt, sitting at a table in what appears to be a bar or restaurant. He is looking directly at the camera with a serious expression. He is holding a lit cigarette in his right hand, which is resting on the table. The background is slightly out of focus, showing a bar counter with various bottles and glasses. The lighting is dramatic, highlighting his face and the texture of his shirt.

**II – LE DEVENIR-IMAGE DE L'ACTEUR AU CINEMA.**



On assiste dès le début du 20<sup>ème</sup> siècle à un **changement de statut social de l'acteur** avec le cinéma, **art de la reproductibilité technique de l'image...**

Est-ce que la question de **la perte de l'Aura** adressée au cinéma par Walter BENJAMIN en 1936 se transpose **de l'objet film** – désacralisé parce que reproductible à l'infini contrairement au tableau, unique – **à la star** – sacralisée parce que reproduite à l'infini et de fait touchant un immense public ?



Marilyn Monroe, photographie de plateau de « *Niagara* » (1953) de Henry Hathaway.

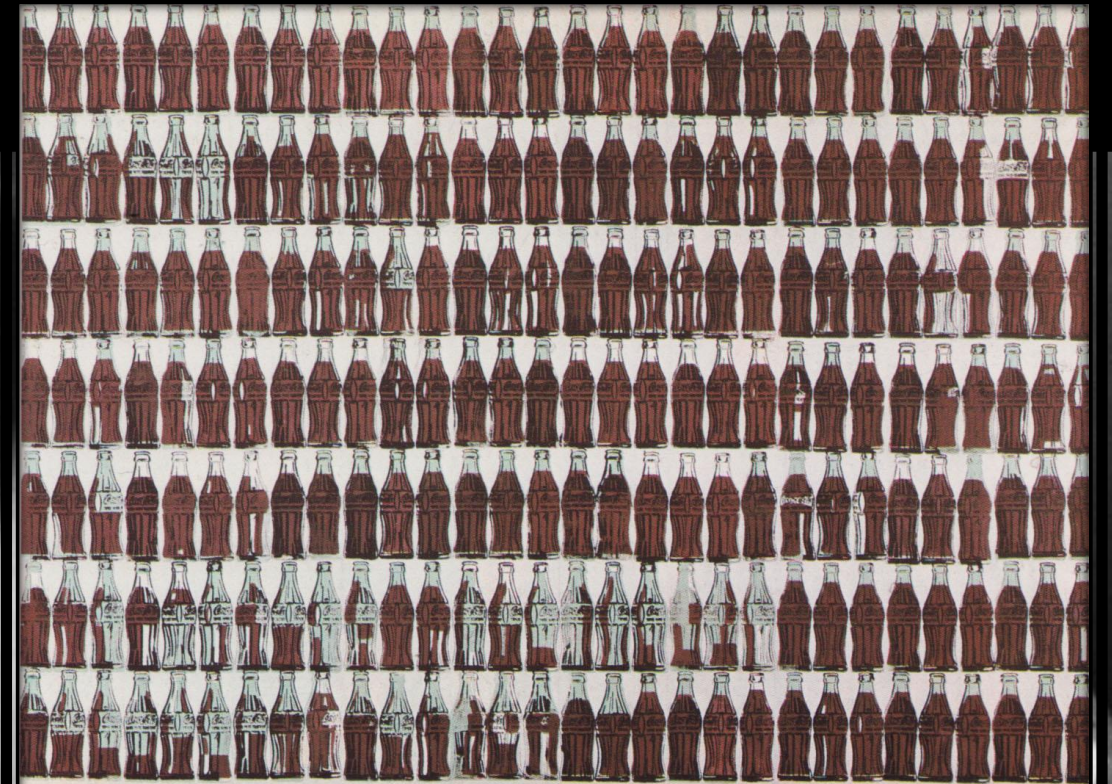
Andy Warhol, « *Marilyn Dyptych* », 1962, sérigraphie, 205 x 144 cm.



« *River of no return* » (La rivière sans retour – 1954) de Otto PREMINGER.



Question : Est-ce que l'**acteur** se faisant **star** ne devient pas, alors, une simple **marchandise**, dans la mesure où elle doit **statut** à des **caractéristiques techniques** (images photographiques, duplication) qui sont utilisées par les médias de masse et le marketing et qui deviennent **les relais naturels des images de l'acteur** (clichés, poses, campagnes jumelées, personnages emblématiques, produits dérivés, merchandising...)?





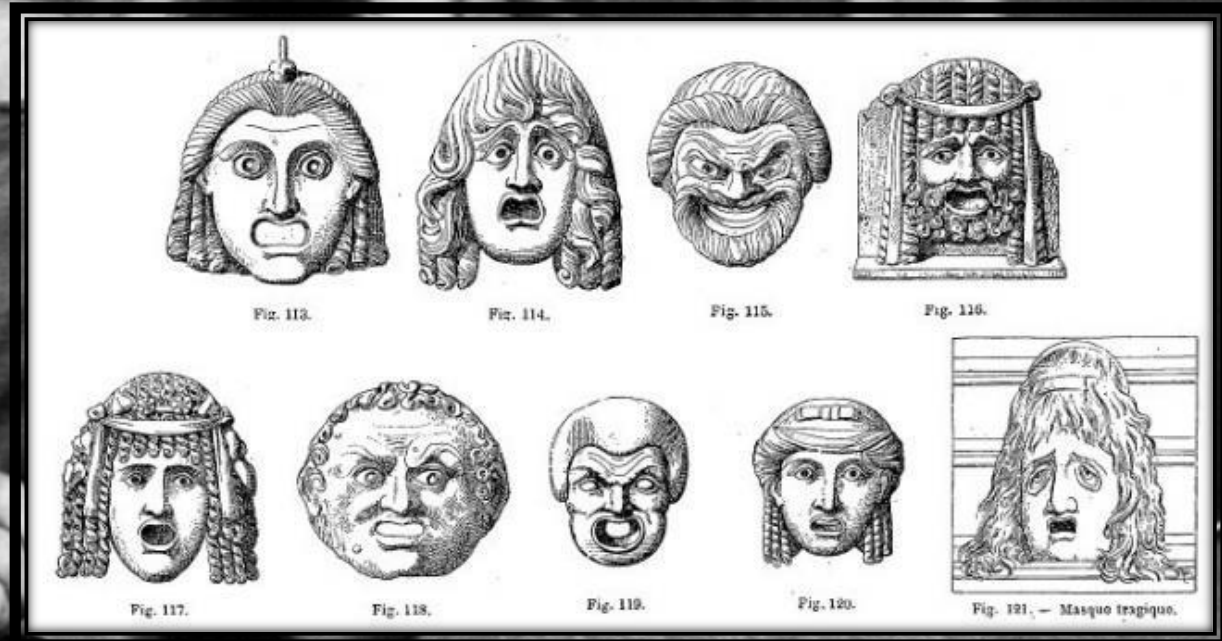
UN ACTEUR N'EST PLUS SEULEMENT CELUI QUI « ACTE » L'IMAGE MAIS EST EGALEMENT « ACTE » PAR LES CARACTERISTIQUES TECHNIQUES DE CETTE IMAGE.

C'EST D'UN RAPPORT DE FORCE QU'IL S'AGIT ALORS. UN AFFRONTLEMENT ENTRE UN INDIVIDU ET SON OU SES DOUBLES, SON OU SES *PERSONAS*.


A ce stade, comparons deux définitions du terme « **PERSONA** » :

Le mot *persona* vient du latin (du verbe « personare », « per-sonare » : *parler à travers*) où il désignait le **masque** que portaient les acteurs de théâtres.

Ce masque avait pour fonction à la fois de donner à l'acteur **l'apparence du personnage** qu'il interprétait, mais aussi de permettre à sa voix de porter suffisamment loin pour être audible des spectateurs.







*« Persona »*  
(1966) d'Ingmar  
BERGMAN



Dans sa **psychologie analytique**, **Carl Gustav JUNG** a repris ce mot pour désigner **la part de la personnalité qui organise le rapport de l'individu à la société**, la façon dont chacun doit plus ou moins se couler dans un personnage socialement prédéfini afin de tenir son **rôle social**. Le Moi peut facilement s'identifier à la persona, conduisant l'individu à **se prendre pour** celui qu'il est aux yeux des autres et à ne plus savoir qui il est réellement.

Dans ce cas, la *persona* de **JUNG** est proche du concept de « *faux self* » de **Donald W. WINNICOTT** : il faut ainsi comprendre la *persona* comme un « **masque social** », une image, créée par le moi, qui peut finir par usurper l'identité réelle de l'individu. Face aux images tétanisantes du réel c'est cette usurpation que l'actrice de « *Persona* » ne peut plus supporter...

**Le masque, comme l'écran, est cet élément « duel » qui cache et montre à la fois.**





Le film qu'Ingmar BERGMAN signe en 1966 est ainsi largement inspiré du travail de Carl Gustav JUNG. La *persona* de l'actrice y est **étouffée par les images** médiatiques. Il lui faudra « **vampiriser** » un autre corps, celui de son infirmière, pour s'incarner à nouveau...



*« La passion de  
Jeanne d'Arc »  
(1928)  
de Carl  
Théodore  
DREYER.*

867



Jacques AUMONT : **visage classique et visage moderne** – la question du gros plan.

Le théoricien du cinéma Jacques AUMONT propose notamment une distinction entre le visage dans le cinéma classique et le visage dans le cinéma de la modernité :

- Le premier est un **visage lisible** et privé de mystère ;
- Le second est un **visage visible**, au-delà de l'intelligence et de la codification, qui refuse de se donner à lire et se caractérise comme lieu de mystère.

Si l'opposition entre classicisme et modernité est peut-être trop rigide, l'opposition entre visage ouvert à la lecture et visage hermétique à celle-ci est au contraire productive et stimulante.



C'est un fait que **le gros plan invite à un processus d'intimité entre le personnage et le spectateur** ; il amorce ainsi des mécanismes de projection et d'identification inconnus dans d'autres formes d'expression et en particulier au théâtre.

En outre, la question du gros plan touche à celle de la représentation de l'être d'un personnage : **le gros plan est en quelque sorte la tentative du cinéma, peut-être sa grande utopie, de représenter l'être d'un personnage à travers les seules images sans l'aide d'une parole, et cela avec toute l'ambiguïté que l'image véhicule avec elle.**

Cf. Jacques AUMONT, « *Du visage au cinéma* », Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.





A black and white photograph of a man sitting at a table in a bar. He is wearing a dark t-shirt and has a serious expression. He is holding a lit cigarette in his right hand. The background is dark and out of focus, showing a bar counter with bottles and glasses. A hand with a ring is visible in the foreground on the right side. The text "III – MISE EN JEU DE LA PROXIMITE ET DE LA DISTANCE." is overlaid on the image in white and red.

III – MISE EN JEU DE LA **PROXIMITE** ET DE LA **DISTANCE**.

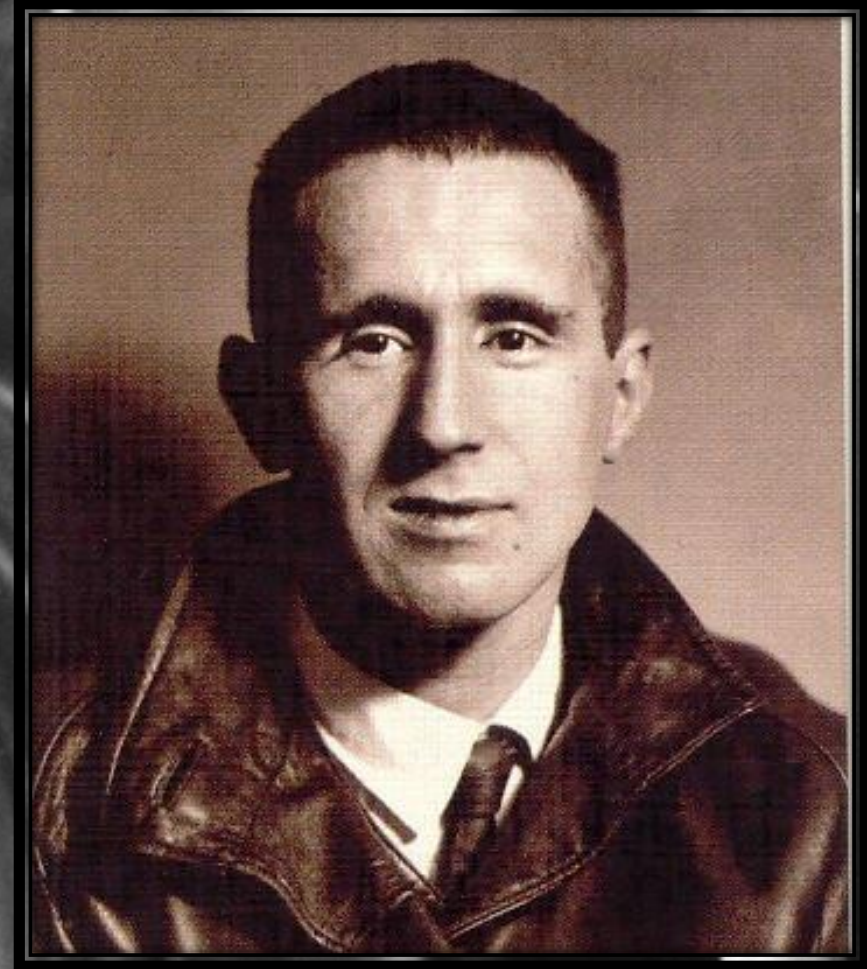
LES DEUX POLES DU JEU DE L'ACTEUR SONT LE PLUS SOUVENT REPRESENTES PAR **BERTOLD BRECHT (DISTANCIATION)** ET PAR **CONSTANTIN STANISLAVSKI (EMOTION)** :

1) **LA DISTANCIATION** EST DEFINIE PAR BRECHT COMME « **L'EFFET A** » (rupture avec le théâtre antique d'ARISTOTE qui visait à la catharsis et au naturalisme) :

« *Quand il est en scène, il (l'acteur) découvrira, nommera et fera sentir ce qu'il ne fait pas,... jouera de telle façon qu'on aperçoive clairement l'alternative, que son jeu laisse soupçonner toutes les autres possibilités et ne représente qu'une des variantes possibles.* »

2) **L'EMOTION** TELLE QUE DEFINIE PAR LEE STRASBERG A PARTIR DE « **LA METHODE** » DE STANISLAVSKI :

L'acteur doit « *puiser dans ses propres affects pour créer l'émotion. Faire exister le rôle à travers sa mémoire affective. En bref, amener le personnage à soi et non l'inverse.* »



372-867





« はなび » (Hana-Bi – 1998) de Takeshi KITANO.



**La distanciation chez BRECHT est** intimement liée à un projet politique visant à rendre l'homme conscient de sa capacité à transformer son environnement. L'homme étant capable de transformer la nature par la science, il doit porter sur le monde **le même regard objectif que permet la science** :

*« L'avantage essentiel que le théâtre épique tire de la distanciation (laquelle vise exclusivement à montrer le monde sous un angle tel qu'il apparaisse comme susceptible d'être pris en main par les hommes), c'est justement son caractère naturel et terrestre, son humour, son refus de toute cette mystique dont le théâtre traditionnel est redevable à des époques depuis longtemps révolues. »*

Bertold BRECHT, *« Écrits sur le théâtre »*, Paris, L'Arche, 1972, p. 337.

**DU POINT DE VUE DE L'ACTEUR, LE JEU NE DOIT JAMAIS PASSER PAR L'IDENTIFICATION AU PERSONNAGE...**





« Pickpocket »  
(1959)  
de Robert  
BRESSON.

La notion de « *modèle* » chez Robert BRESSON.

Robert **BRESSON** refuse à la fois **l'objectivation** de l'acteur comme star **et la considération de l'acteur comme sujet extériorisant** ce qu'il porte en lui.


Alors que l'acteur, terme péjoratif pour lui, est le vecteur d'un mouvement du dedans vers le dehors, le modèle, terme élu par le cinéaste pour désigner le matériau de son cinéma, intensifie un mouvement du dehors vers le dedans.

*« Pas d'acteurs. (Pas de direction d'acteurs.) Pas de rôles. (Pas d'étude de rôles.) Pas de mise en scène. Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie. ETRE (modèles) au lieu de PARAITRE (acteurs). »*

Robert BRESSON, « *Notes sur le cinématographe* », Paris, Gallimard, 1988.

Le modèle bressonien a été l'une des formules théoriques fragiles d'un certain cinéma qui ne désirait ni résoudre **la contradiction de l'acteur à l'écran, entre sujet et objet**, comme les Soviétiques, ni la transformer, comme les Américains, en **schizophrénie culturelle**.



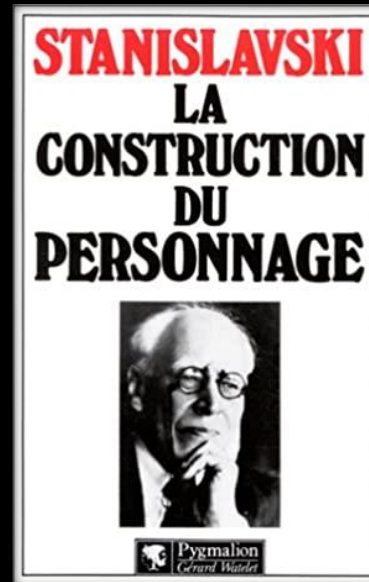
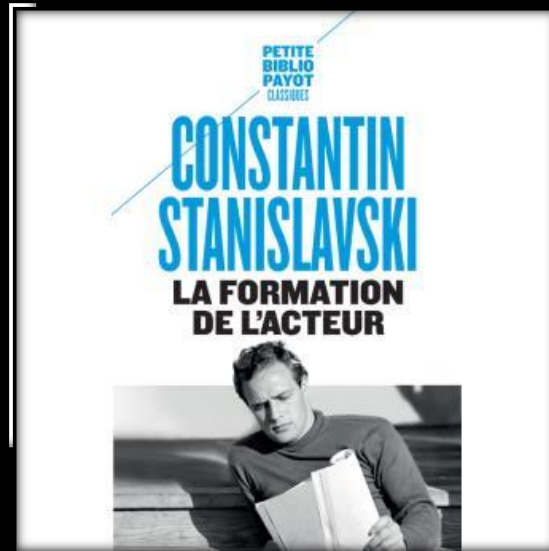
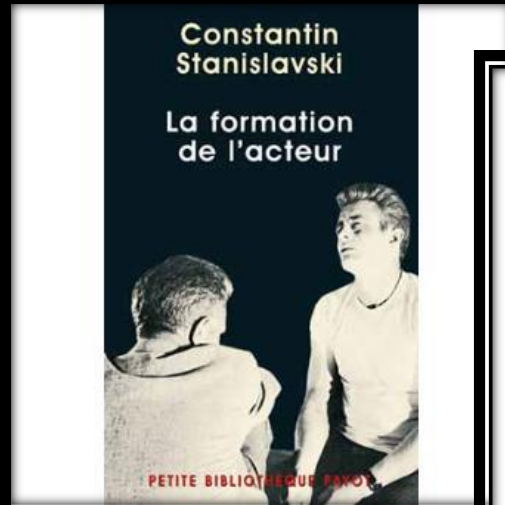


Ce que Abra et moi t'offrons,  
nous ne pouvons le donner.

« *East of Eden* » (A l'Est d'Eden) 1954 de Elia KAZAN.

La « méthode » se réclame de deux ouvrages sur la mise en scène et la direction d'acteur écrits par Constantin STANISLAVSKI, (metteur en scène et théoricien de théâtre russe) :

- *La formation de l'acteur* ;
- *La construction du personnage*.



## TABLE DES MATIÈRES

I. — Vers la construction physique du personnage .....	21
II. — Le costume du personnage .....	27
III. — Personnages et types .....	39
IV. — Rendons le corps expressif .....	55
V. — Plasticité du mouvement .....	69
VI. — Retenue et contrôle .....	93
VII. — Diction et chant .....	105
VIII. — Intonations et pauses .....	133
IX. — Accentuation. Le mot expressif .....	175
X. — La perspective dans la construction du personnage ..	201
XI. — Tempo-rythme et mouvement .....	211
XII. — Le tempo-rythme du langage .....	253
XIII. — Le charme scénique .....	275
XIV. — Vers une éthique théâtrale .....	279
XV. — Perspective du chemin parcouru .....	299
XVI. — Quelques conclusions à propos de l'art de l'acteur ...	319

Lee STRASBERG, Stella ADLER et Elia KAZAN vont révolutionner le jeu d'acteur aux Etats-Unis en important cette méthode fondée sur le fait de « *puiser dans ses propres affects pour créer l'émotion. Faire exister le rôle à travers sa mémoire affective. En bref, amener le personnage à soi et non l'inverse.* »

*La Méthode* est souvent montrée comme **une technique de jeu particulièrement naturaliste**, en opposition à un jeu plus figuratif. En effet, STANISLAVSKI a développé ses techniques de jeu pour traduire une réalité naturaliste, éloignée des clichés du théâtre de son époque, afin d'exprimer le naturalisme des textes des auteurs de son époque (GORKI, TCHÉKHOV).

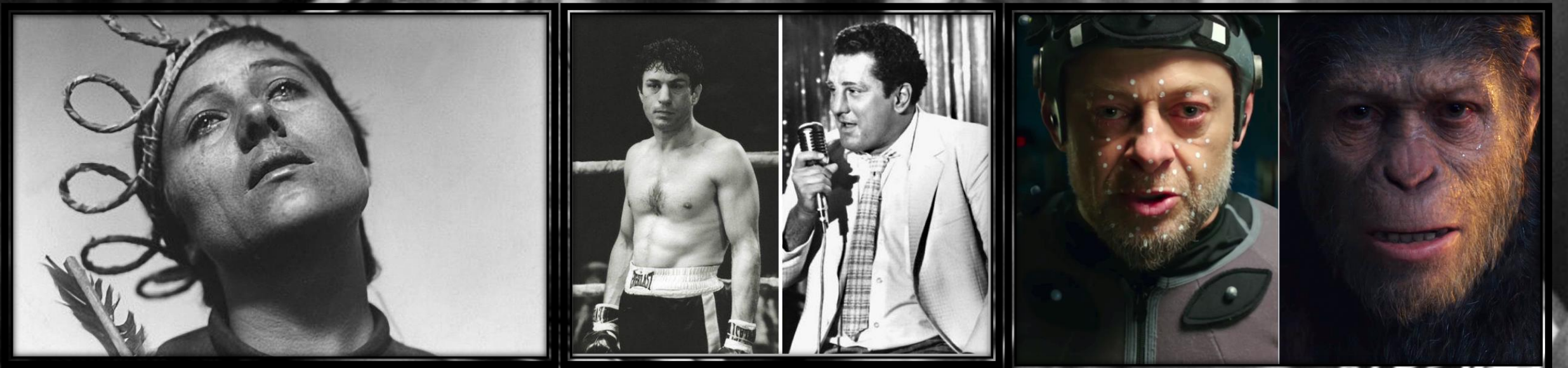


**PENSER L'ACTEUR AU CINEMA C'EST LE PENSER PARADOXALEMENT, EN TANT QU'ETRE-LA ET EN TANT QU'AYANT DEJA DISPARU. ENTRE INCARNATION ET CARNATION.**

**IL Y A, AINSI, AU FIL D'UNE FILMOGRAPHIE, UNE VERITABLE ANTHROPOLOGIE DE L'INCARNATION : LES ETAPES SUCCESSIVES DE L'IMAGE QUE L'ACTEUR S'ATTACHE A CONSTRUIRE. IMAGE MATERIEL, CONCRETE, SENSIBLE.**

**L'IMAGE ET NON LA REPRESENTATION : L'ACTEUR SE FABRIQUE EN PREMIER LIEU UN CORPS POUR SE FABRIQUER, DE L'INTERIEUR EN QUELQUES SORTES, DES PERSONNAGES.**

**IL S'AGIT-LA D'UN TRAVAIL QUASI-SCENARISTIQUE. MAIS INCARNE DANS LE FLUX D'UNE SUBJECTIVITE EN ACTES.**



**Renée FALCONETTI dans « La passion de Jeanne d'Arc » (1928) de Carl T. DREYER / Robert DE NIRO dans « Raging bull » (1980) de Martin SCORSESE / Andy SARKIS dans « La Planète des singes – les origines » (2011) de Rupert WYATT.**



« *Marathon man* » (1976) de John SCHLESINGER.





**La méthode se base sur :**

**L'improvisation,  
La recherche sur la mémoire sensorielle,  
Le passé du personnage,  
Le geste psychologique, etc.**



Mais le principe premier de cette technique de jeu naturaliste consiste avant tout à **expérimenter les circonstances du rôle** : STANISLAVSKI proposait à ses comédiens, parallèlement au texte et à des notations techniques, des **indications psychologiques précises sur l'état du personnage à tel ou tel moment** du drame. Par la suite, la réflexion de Stanislavski le pousse à ne plus imposer sa vision de la psychologie du personnage à ses comédiens, mais à former ses comédiens pour qu'ils travaillent à **trouver, par eux-mêmes, et en eux-mêmes, la psychologie du personnage.**

La « Méthode » repose sur un travail quotidien.

STANISLAVSKI a divisé ce travail en deux parties principales :

- le travail de la personne sur elle-même,
- le travail sur le rôle.

L'acteur travaille sur lui-même par :

- le « revivre », qui vient de son psychisme,
- L'incarnation, qui vient de son physique.

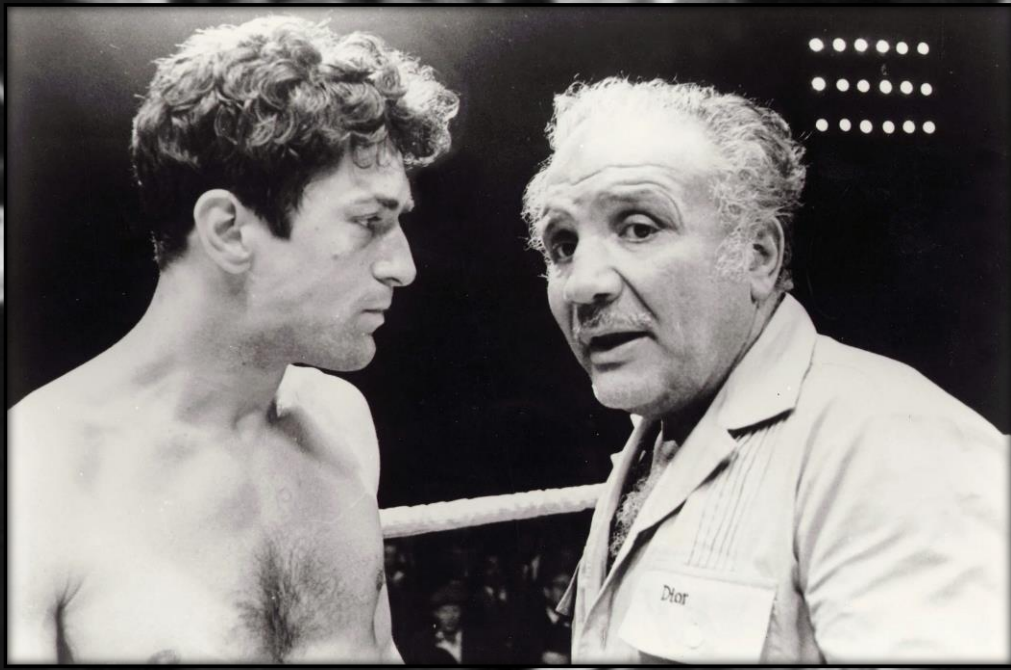
C'est ainsi le **corps** qui précèdera et conduira le **sentiment**. À condition que le physique vienne d'une justification intérieure, il sera naturel. **Le choix des actions physiques est la base de la construction du personnage** et il s'accomplit lorsque l'acteur sait à chaque instant pourquoi et comment, par le psychisme, il accompli telle ou telle action.

CONSTANTIN STANISLAVSKI a parfaitement compris l'importance du physique, il décrira toujours comme fondamental l'incarnation de l'acteur dans son personnage.



A black and white photograph of a man sitting at a table in what appears to be a bar or restaurant. He is wearing a dark t-shirt and has a serious expression. He is holding a lit cigarette in his right hand. The background is slightly blurred, showing a bar counter with bottles and glasses. A text overlay is present across the middle of the image.

IV – L'ACTEUR, UN **ETRE** A L'**IMAGE** DU CINEMA.



La question du **personnage** :

Ce terme n'est employé en esthétique que pour désigner une personne mise en action dans une œuvre théâtrale, ou un ballet, ou faisant partie d'une œuvre narrative, ou représentée dans une œuvre plastique figurative. Bref, un personnage est un « ***individu appartenant à la diégèse d'une œuvre*** ».

**Le caractère fictif ou réel de cet individu n'a aucune importance dans la notion de personnage**, bien que parfois on le définisse comme fictif. On ne saurait nier en effet que (...) Napoléon et Koutouzov soient des personnages de « *La guerre et la paix* », tout autant que le prince André ou Pierre Bezoukhov, quoiqu'ils aient réellement existé et les autres non. Qu'il appartienne ou non à l'univers réel, le personnage est tel par son appartenance à l'univers d'une œuvre.

Pour fixer **la limite de la notion de personnage**, et donc sa définition exacte, on peut prendre pour critère la propriété humaine d'être **un sujet, un être pensant**.





« *The king of comedy* » (La valse de pantins – 1982) de Martin SCORSESE.

Cette propriété implique alors la possibilité de deux points de vue sur le personnage : **de l'intérieur de sa pensée, ou de l'extérieur**. Les différents arts n'ont pas toujours le choix. Les œuvres plastiques ne peuvent représenter directement que **l'aspect matériel extérieur** du personnage ; mais cet aspect **peut donner des indications profondes sur sa personnalité intérieure**.

Dans les arts tels que le cinéma, le théâtre ou le ballet, **le personnage est incarné par un** acteur, un danseur, qui lui prête son **corps** mais **que complète et finalise une mise en scène**.

Alors seulement le personnage a une **existence diégétique** complète. Et ce bien qu'on n'en connaîtra que ce qui est donné dans l'œuvre...

*A titre d'exemple, le travail de Martin Scorsese avec Robert De Niro met à l'épreuve cette notion de personnage en montrant, de manière de plus en plus explicite, des personnages complexes souhaitant se réduire aux dimensions plus facilement appréhendables pour eux d'un personnage unidimensionnel : ce sont toutes des figures en quête d'une conformité avec une image idéale d'eux-mêmes.*







« *L'eclisse* » (*L'éclipse*) 1962 de Michelangelo ANTONIONI.

**Un acteur au cinéma** pose en définitive cette question : **qu'est-ce qu'un comédien « absent » ?**

Qu'est-ce qu'un « être-là » qui fait **défaut**, qui est **différé**, **détaché** de la présence réelle ?

**LE CINEMA POSE LA QUESTION DE LA PERTE...**

*« Une chose échappe à la reproduction la plus parfaite : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art – son existence unique au lieu où elle se trouve. »*

Walter BENJAMIN,

*« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » 1936.*

**La grande question de la représentation** cinématographique et de l'image en général : **le passage du statut de sujet au statut d'objet** – l'image qui transforme le corps en signifiant comme il en irait d'une couleur ou d'une ligne...

La proximité du spectacle vivant est rompue, **le corps de l'acteur devient une matière sans substance...**





UNE CONCLUSION EN FORME DE **DEFINITION** DU **JEU** DE L'ACTEUR AU **CINEMA**.

372-867

« Au théâtre, le jeu de l'acteur est directement saisi par le spectateur. Au cinéma, il est saisi par l'intermédiaire de la caméra qui impose à ce spectateur un point de vue. »

*Par exemple , un personnage téléphonant peut être vu de mille façons, que l'on photographie seulement son regard, ou l'hésitation de sa main sur le cadran, etc.*

*Du fait des divers traitements de l'objectif, du microphone, du cadrage, du montage, etc., l'acteur peut tour à tour être utilisé comme personne ou comme objet ; il conserve son autonomie d'artiste ou n'est au contraire qu'un matériel dont le metteur en scène use à son gré.*

*Le rôle de la caméra est même si important que certains que certains metteurs en scène ont pu se servir d'acteur à leur insu (c'est nécessairement une méthode employée par le néo-réalisme italien).*

« En conclusion, on peut dire qu'au cinéma, l'interprète ne peut être soustrait à la forme d'écriture choisie par le metteur-en-scène. »

Etienne SOURIAU, « *Vocabulaire d'esthétique* », Editions Quadrige/Presses universitaires de France, Paris, 1990, p.36.





ENTRE ABSENCE EFFECTIVE  
ET PRESENCE CINEGENIQUE, LA  
NATURE, **LE ROLE, LA PLACE DE  
L'ACTEUR AU CINEMA EST A  
PRECISER ET A REDEFINIR  
INLASSABLEMENT.**

SI **JEU** IL Y A, IL SE SITUE  
SANS DOUTE **ENTRE MATIERE  
PREMIERE** PRISE EN CHARGE PAR LA  
CAMERA **ET RAFFINEMENTS  
SUCCESSIFS** AUXQUELS LA MISE EN  
SCENE SOUMET LE CORPS DE  
L'ACTEUR...

« *The invisible man* » (1933) de James WHALE.



**MERCI DE VOTRE ATTENTION.**