

Université de Montréal

**Les anatomies possibles :
vers une phénoménologie du corps de l'actrice au cinéma**

Par Marie-Ève Lévesque-Courcy

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences

en vue de l'obtention du grade de Maîtrise

en cinéma

Août 2018

© Marie-Ève Lévesque-Courcy, 2018

Résumé

Ce mémoire, à l'intersection des études actorales, de la phénoménologie du cinéma et des études féministes, se veut une plongée à même le corps de l'actrice en jeu en tant qu'outil d'analyse du film. Il s'agira de parcourir un corpus de six films, mettant en scène des actrices jouant des actrices, afin de chercher à comprendre comment le corps féminin problématise l'image cinématographique. En analysant le corps en jeu, de la peau jusqu'à l'os, il sera question d'établir une anatomie ludique de l'actrice et du film; une mise en corps des enjeux qui traversent le cinéma. Il conviendra, à travers les performances d'Emmanuelle Riva, Béatrice Dalle, Meryl Streep, Alex Essoe, Bibi Andersson, Liv Ullmann et Laura Dern, de dégager les enjeux esthétiques, politiques ou philosophiques qui émergent réciproquement du corps humain et du corps filmique. Dans un premier temps, il sera question des corps à fleur de peau; ceux de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) et de *H Story* (Nobuhiro Suwa, 2001), qui nous révèlent la qualité tactile du jeu de l'actrice et de l'image cinématographique. Le toucher devient une manière de voir et d'être au monde; il met en relief que la mémoire de l'actrice qui joue redouble la mémoire traumatique de l'évènement historique. Par la suite, la peau fera place au muscle, au geste et au mouvement. À travers les corps hystériques de *Death Becomes Her* (Robert Zemeckis, 1992) et de *Starry Eyes* (Kevin Kolsch/Dennis Widmyer, 2014) surgit l'importance de la mimésis au cinéma. L'hystérie du corps féminin semble ici indissociable de l'avènement de l'image cinématographique; elle contamine le corps du film et fait état du conflit entre le corps et l'image. L'actrice qui s'écorche vive démontre que la mimésis, bien plus qu'une simple « imitation », se veut, en fait, un moyen d'expression. Finalement, il faudra creuser le corps jusque dans ses derniers retranchements : les viscères, les organes vitaux et le squelette. Ici, les fonctions vitales de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) et de *Inland Empire* (David Lynch, 2006) sont intrinsèquement connectées à celles de l'actrice. Le jeu devient une question de vie ou de mort, reliée à la perception du temps; le temps suspendu l'espace d'un gros plan, le temps entre chaque battement de cœur, entre chaque respiration. Le corps de l'actrice en jeu souligne ainsi la structure temporelle intermittente du film, sa dis/continuité.

Mots-clés : actrice, corps, féminin, corps du film, phénoménologie, analyse filmique, anatomie ludique, sensation, chair, toucher, mimésis, hystérie, temporalité.

Abstract

This thesis constitutes an overlap between acting studies, cinematic phenomenology and feminist studies. It aims to follow the actress's body at play as a tool for analysis of the movie. We will thus explore a corpus of six movies showing actresses playing the role of actresses, in order to try to understand how the female body problematizes the cinematographic image. Through the analysis of the body at play, from skin to bone, we will try to establish a "playful anatomy" (*anatomie ludique*) of the actress and the movie; an embodied way to think about the film. We will look at performances by Emmanuelle Riva, Béatrice Dalle, Meryl Streep, Alex Essoe, Bibi Andersson, Liv Ullmann and Laura Dern to extract the aesthetic, political, or philosophical meaning resulting from both the human body and cinematographic body. In a first part, we will focus on highly sensitive skin of bodies, namely those of *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) and *H Story* (Nobuhiro Suwa, 2001), which reveal the tactile quality of the actress's play and the cinematographic image. The sense of touch becomes a way of seeing and being in the world, it emphasizes the fact that the actress's memories heighten the traumatic memory of the historical event. Later on, skin will give way to muscle, gesture and movement. Through the hysterical bodies of *Death Becomes Her* (Robert Zemeckis, 1992) and *Starry Eyes* (Kevin Kolsch/Dennis Widmyer, 2014) emerges the importance of *mimésis* in cinema. The female body's hysteria seems inseparable from the advent of the cinematographic image: it contaminates the film's body and presents the conflict between body and image. The work of the actress shows that *mimésis*, much more than a simple "imitation", is in fact a way to express oneself. Finally, we must dig within the body to reach its core: the viscera, vital organs, and skeleton. Here, the vital functions of *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) and *Inland Empire* (David Lynch, 2006) are intrinsically connected to those of the actress. Acting becomes a matter of life and death tied to the perception of time: time standing still during a close-up shot, the time between each heartbeat, each breath. The body of the actress at play thus underscores the intermittent temporal structure of the movie: its dis/continuity.

Keywords : actress, body, female, film's body, phenomenology, film analysis, playful anatomy, sensation, flesh, touch, *mimésis*, hysteria, temporality.

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	ii
Liste des figures	v
Remerciements	vi
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Anatomie atomique	13
1.1 L'histoire comme une peau de chagrin	13
1.2 Emmanuelle Riva ou l'actrice aveugle : le temps et le toucher dans <i>Hiroshima mon amour</i>	16
1.2.1 Riva à fleur de peau : une approche féministe du jeu et de la mémoire historique ...	23
1.3 Dans la peau de Béatrice Dalle : de l'histoire à la mythologie	30
1.3.1 Béatrice Dalle ou l'actrice anachronique : le temps et le toucher dans <i>H Story</i>	34
1.3.2 Dalle et son <i>temps d'actrice</i> : une approche féministe de la mémoire historique ...	42
1.4 De l'épiderme d'une actrice : <i>j/e découvre que ta peau peut être enlevée délicatement pellicule par pellicule</i>	46
Chapitre 2 : Anatomie hystérique	48
2.1 Performance musclée : mouvement, mimesis et excès	48
2.2 Meryl Streep : <i>a touch of magic in this world obsessed by science</i>	56
2.2.1 <i>Magic Meryl</i> : image, burlesque et <i>récioproque du charme</i>	62
2.2.2 Bistouri, collagène, sorcellerie, et <i>green screen</i> : de la construction d'une <i>scary woman</i>	68
2.3 Alex Essoe : <i>a young up and coming actor in our Tinsel Town terror tale</i>	71
2.3.1 Comme une actrice hystérique	76
2.3.2 Alex Essoe et le <i>spectacle de la douleur</i>	83
2.4 Mettre en corps la mimesis : Meryl Streep, Alex Essoe et le sacrifice de la chair	86
Chapitre 3 : Anatomie temporelle	92
3.1 Signes vitaux : les viscères, les os et la <i>chair</i> du temps	92
3.2 <i>Two-faced woman</i> : le masque et la performance de la féminité dans <i>Persona</i>	97
3.3 <i>Sonic bodies</i> : phénoménologie du silence et de la voix dans <i>Persona</i>	108
3.4 Laura Dern : de Nikkie Grace à Susan Blue	116

3.4.1 Laura Dern : de Susan Blue à Nikki Grace, de la mise en abîme à la métalepse. .	125
3.4.2 Pattes d'araignée, motif et visage : gros plans sur la (dé)construction du personnage.	128
3.5 <i>Digital Dern</i> : un temps d'actrice, prise 2.....	136
3.6. Anatomie temporelle.....	141
Conclusion	146
Bibliographie	i
Filmographie	ix
Annexe 1	xi

Liste des figures

Figure 1.	<i>Hirsohima mon amour</i> , Alain Resnais, 1959	17
Figure 2.	<i>Hiroshima mon amour</i> , Alain Resnais, 1959.....	19
Figure 3.	<i>Hiroshima mon amour</i> , Alain Resnais, 1959.....	27
Figure 4.	<i>H Story</i> , Nobuhiro Suwa, 2001	33
Figure 5.	<i>Death Becomes Her</i> , Robert Zemeckis, 1992	69
Figure 6:	<i>Death Becomes Her</i> , Robert Zemeckis, 1992	70
Figure 7.	Iconographie photographique de la Salpêtrière.....	76
Figure 8.	<i>Starry Eyes</i> , Kevin Kolsch et Dennis Widmyer, 2014	76
Figure 9.	Iconographie photographique de la Salpêtrière.....	79
Figure 10.	<i>Starry Eyes</i> , Kevin Kolsch et Dennis Widmyer, 2014	79
Figure 11.	<i>Persona</i> , Ingmar Bergman, 1966	103
Figure 12.	<i>Persona</i> , Ingmar Bergman, 1966.	107
Figure 13.	<i>Inland Empire</i> , David Lynch, 2006	123
Figure 14.	<i>Persona</i> , Ingmar Bergman, 1966	144
Figure 15.	<i>Inland Empire</i> , David Lynch, 2006	144

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, Serge Cardinal, pour son appui précieux tout au long de mes recherches. Son écoute, sa sensibilité et ses conseils m'ont permis de me dépasser et de mener ce projet à bon port. Je remercie également Michèle Garneau et Jean-Marc Larrue d'avoir accepté de siéger sur le jury d'évaluation de ce mémoire.

Merci au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal; au personnel de soutien de même qu'aux formidables professeurs que j'ai eu le plaisir de côtoyer ces deux dernières années.

Je tiens aussi à rendre hommage à trois femmes exceptionnelles qui m'ont permis de découvrir l'actrice que je suis : Anouk Simard, Danielle Fichaud, et Martine Beaulne.

Une pensée pour mes parents, Pierrette et Richard, deux êtres d'une générosité sans borne. C'est à eux que je dois ma passion pour le cinéma.

Merci à Benjamin, le doux héron des Îles de la Madeleine. Un ami précieux, une grande âme qui me tient toujours compagnie, où qu'il se trouve dans le monde.

Merci à mon amie Annie pour ses encouragements, entre Charlevoix et Montréal. Merci à Éric pour son support et pour le prochain pique-nique dans le parc. Merci à Geneviève, guerrière amazone de New-York à Tokyo, pour son soutien.

Et finalement, merci à Jérôme, l'homme-chat avec qui j'ai le grand privilège de partager ma vie. Ce mémoire n'aurait tout simplement pas vu le jour sans lui.

Introduction

*Je me heurterai à toi maintenant
Comme à toute chose étrangère (...)
Comme dans une fraternelle chair qui se moule
à ma chair
Et qui épouse aussi ma forme changeante¹.*

Je me permets de commencer la rédaction de ce mémoire en partageant avec mon lecteur un moment marquant de ma vie personnelle. En 2007, j'ai eu la chance d'être sélectionnée par le jury de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQÀM et d'entreprendre une formation professionnelle en jeu. Cette expérience m'a transformée. À travers ce parcours, j'ai rapidement compris qu'il ne pouvait pas y avoir de formation de l'acteur sans formation de soi (merci, Constantin Stanislavski!) Bien naïvement, j'avais fait ce choix de carrière alors que j'étais encore enfant; je pensais qu'être actrice me permettrait enfin d'échapper au poids de ma propre carcasse. J'avais tort. En essayant, souvent bien maladroitement, d'habiter la peau de quelqu'un d'autre, j'ai découvert que j'avais un corps. Révélation. Pourtant, ma fascination pour les acteurs, d'aussi loin que je me souviens, provient directement de cette impression de me heurter, à travers le film, au corps de l'autre (avec bonheur, angoisse, soulagement, curiosité, plaisir ou dégoût) – de reconnaître, à même ces corps étrangers, un peu de mon propre corps et ainsi, de me sentir moins seule. Petite fille timide, je me sentais beaucoup plus en sécurité avec les acteurs qu'avec les « vraies personnes » et mes petits camarades de classe me semblaient beaucoup moins « réels » que les corps que je découvrais au cinéma. Je passais donc de longues heures en compagnie de mes acteurs préférés, dans ma tête ou devant l'écran. Je me rappelle des frissons de terreur tout au long de mon dos provoqués par le sourire carnassier de Jack Nicholson et des boucles rousses de Nicole Kidman qui étincellent au soleil. Je me souviens de la voix traînante de Sylvester Stallone (que j'étais persuadée de mieux comprendre avec le museau à deux pouces de la télévision) – *Marie-Ève! Pour la troisième fois, éloignes toi de l'écran, c'est mauvais pour tes yeux! Tu ne comprends pas maman, je sais que ça fait mal aux yeux mais il faut que je le regarde de proche pour bien l'écouter!* Je me rappelle avoir été hypnotisée par les lèvres luisantes de Marilyn, qui roulaient sur son visage comme le fleuve sur la grève. Et j'entends encore le rire en cascade de Julia Roberts, un rire contagieux; combien de fois ai-je « rembobiné » ma *vhs* de *Pretty Woman* en anticipant cet éclat cristallin qui surgit

¹ Extrait du poème *Parole sur ma lèvre* de St-Denys Garneau.

comme un torrent lorsque Richard Gere ferme le couvercle de la boîte à collier sur le bout de ses doigts?

Une fraternelle chair qui se moule à ma chair : phénoménologie existentielle et recherche sensuelle.

Comme mon lecteur l'a sans doute deviné, ce travail de recherche se veut très personnel. D'emblée, je me refuse à écrire un mémoire concernant le corps en jeu en faisant comme si mon propre corps n'existait pas! En tant qu'actrice et en tant que chercheuse, c'est mon corps qui me permet d'aborder et de comprendre le monde, de réfléchir et de penser. Dans la lignée de ce que Paul Stoller, influencé entre autres par la phénoménologie existentielle, nomme : « *sensuous scholarship*² », je propose un mémoire dont le style d'écriture « performs the principles of embodied representation and understanding (...) to capture the uncertainty, complexity, and plasticity of interaction (...) and to evoke a sense of emergence³ ». Ainsi, les quatre stratégies développées par Stoller pour mettre en pratique une *recherche sensuelle* seront ici appliquées; soit l'indétermination, la performativité, la contingence et l'émergence. Il s'agira donc de ne jamais mettre en opposition la description et l'analyse, la pratique et la théorie, la subjectivité et l'objectivité afin de toujours prendre en considération « the researcher as a mindful body; a body that is obviously and inevitably present in the research process⁴ ». Ce mémoire est donc créé « par les sens, pour les sens et à travers les sens⁵ »; il se veut à la fois émotif et intellectuel, aussi rigoureux qu'impressionniste et encore, pour reprendre la très belle expression de Vivian Sobchack, « undisciplined (but) not unruly⁶ ». Ici, le corps ne sera pas *le corps*, un objet abstrait qui appartient toujours à quelqu'un d'autre⁷, non; ce sera mon corps, ce sera votre corps, ce sera le « corps du film » et surtout, ce sera le corps de l'acteur... ou plutôt, de l'actrice. À la croisée de la phénoménologie du cinéma, des études actorales et des études féministes; un corps d'actrice, la chair à vif.

2 Stoller, Paul. 1997. *Sensuous Scholarship*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

3 Gottschalk, Simon, Vannini, Phillip et Waskul, Dennis. 2012. *The Senses in Self, Society, and Culture. A sociology of the Senses*. New-York/London : Routledge, p. 76.

4 Ibid., p. 78.

5 Je paraphrase ici la description de la recherche sensuelle donnée par Dennis Waskul dans *The Senses in Self*. (Voir la page 63).

6 Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts. Embodiement and the Moving Image Culture*. Los Angeles/ London : University of California Press, p. 1.

7 Je reprends ici la pensée de Vivian Sobchack dans *Carnal Thoughts*. (Voir la page 1).

Au tournant des années 90, la phénoménologie fait un retour remarqué dans le champ des études cinématographiques; on voit alors en l'œuvre de Maurice Merleau-Ponty un outil extraordinaire pour développer une pensée charnelle du cinéma en s'éloignant des approches formalistes, sémiologiques, psychanalytiques ou cognitivistes. De nombreux théoriciens trouvent, notamment grâce aux ouvrages *Phénoménologie de la perception* et *Le visible et l'invisible*, une nouvelle avenue pour redéfinir le film et pour réexaminer la question spectatorielle. Afin de comprendre rapidement et efficacement les aléas de la phénoménologie existentielle, il convient de se tourner vers l'Américain Don Ihde qui la définit comme « a philosophical style that emphasizes a certain interpretation of human experience and that, in particular, concerns perception and bodily activity⁸ ». Ihde souligne également le caractère *radical* de cette manière de penser en ce sens qu'elle s'attarde à examiner le *comment* plutôt que le *quoi* et qu'elle suppose obligatoirement de remettre en question les idées reçues ou tout phénomène qui semble *aller de soi*⁹. Tout ce qui apparaît comme *naturel* doit faire l'objet d'une réflexion approfondie. Il faut également souligner que cette étude de l'expérience humaine ne peut jamais être réduite à la recherche d'une essence ou d'une nature fixe puisqu'elle est toujours « open to new and other possibilities for both being and meaning¹⁰ ». Ainsi, le corps de la phénoménologie existentielle de même que l'expérience réflexive de ce corps ne sont jamais des données acquises. Multidimensionnel, ce corps est pensé comme une entité biologique, à la fois sensorielle et motrice, en même temps qu'il est aussi « à l'œuvre dans la dimension culturelle de l'expérience¹¹ ». Il faut donc comprendre que nature et culture se nourrissent l'un l'autre sans nécessairement s'opposer. Dans le même ordre d'idée, Merleau-Ponty affirme, en parlant du *corps vécu*, du *corps phénoménal* et du *corps propre* (ou encore *lived body* pour les Américains), que la perception et l'expression sont deux versants d'un seul et même phénomène. Vivian Sobchack, dont le travail est essentiel à la construction de ce mémoire, préfère quant à elle utiliser le terme *embodiement* pour décrire la base de la pensée phénoménologique : « (e)mbodiement is a radically material condition of human being that necessarily entails

8 Don Ihde, cité par Vivian Sobchack, dans *Carnal Thoughts*, p.2.

9 Ihde, Don. 1986. *Experimental phenomenology. An Introduction*. Albany: State University of New-York Press, p.17.

10 Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts. Embodiement and the Moving Image Culture*. Los Angeles/ London : University of California Press, p. 2.

11 Gohier Drolet, L. 2015. « Merleau-Ponty et la connaissance de soi », *Ithaque*, 17, p. 108. (En ligne). URL : <http://www.revueithaque.org/fichiers/Ithaque17/Gohier-Drolet.pdf>

both the body and consciousness, objectivity and subjectivity, in an irreducible ensemble ¹² ». Sobchack insiste sur l'importance des conditions inévitables de cet *embodiement*¹³: le corps vécu, à la fois objet subjectif et sujet objectif, capable de percevoir mais aussi d'exprimer ce qui est perçu, est incarné temporellement, spatialement, intentionnellement et réflexivement. Il émerge à travers et au contact du monde ou des autres corps, ce qui signifie que l'expérience du corps vécu est toujours médiatisée (culturellement, historiquement, médicalement, etc.) Les descriptions de l'expérience humaine, autant pour Merleau-Ponty que pour Ihde ou Sobchack, nécessitent un mode de concentration particulier: une *attitude phénoménologique radicale*. Cette attitude demande de sortir des usages quotidiens, de la vie ordinaire et de la route tranquille de l'habitude; il faut absolument abolir la fonction « pilote automatique » de son vocabulaire. Lorsque cette attitude n'est pas volontairement cultivée, seul un dérangement qui perturbe un « état normal » réveille le corps vécu. Cette idée d'une attitude extra-quotidienne, d'un mode particulier d'attention soigneusement tournée vers le corps, fait remarquablement écho au mode de concentration d'un acteur en jeu ou encore d'un athlète en compétition.

Et qui épouse aussi ma forme changeante : le corps du film et le corps de l'actrice.

C'est en 1992 que la phénoménologie du cinéma prend véritablement son envol grâce à Vivian Sobchack et son essai fondateur intitulé : *The Address of the Eye*. Lasse de voir le film comme un texte à déchiffrer et excédée par ce qu'elle perçoit comme un cadre théorique restreint, Sobchack remet en question le film en tant qu'expérience visuelle désincarnée. Elle s'élève contre l'idée préconçue qui réduit le film à un objet purement visuel et le spectateur à une entité passive, victime d'un *gaze* prédéterminé par l'appareillage cinématographique. En remettant littéralement de la chair autour de l'œil, la théoricienne interroge la vision : « vision as it is embodied, vision as it is performed, vision as it signifies, vision as it radically entails a world of subjects and objects to make sense of them and of itself as it is lived¹⁴ ». À travers sa lecture de Merleau-Ponty, Sobchack crée ainsi le concept du corps du film (*film's body*),

12 Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts. Embodiement and the Moving Image Culture*. Los Angeles/ London : University of California Press, p. 4.

13 Ce terme, *embodiement*, est particulièrement difficile à traduire puisqu'il peut signifier à la fois l'incarnation, l'introjection, l'incorporation ou la mise en corps... Je tenterai donc de toujours préciser ma pensée en l'employant.

14 Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of the Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, p. xvii.

sorte de corps vécu cinématographique. Sobchack démontre que le film fonctionne comme un corps humain; qu'il utilise des « modes of embodied existence (seeing, hearing, physical and reflective movement)¹⁵ ». Le corps du film, qui perçoit et exprime au même titre que l'acteur, entre dans une relation de réversibilité¹⁶ avec celui-ci. Le film et l'acteur partagent en effet une capacité de perception, d'expression et de mouvement dans un monde qui existe pour, par et à travers eux, et auquel ils donnent une forme¹⁷. En ce sens, le film, cette expression incarnée de l'expérience par l'expérience¹⁸ qui aussi est dotée d'intentionnalité (c'est-à-dire qu'il est dirigé vers le spectateur), possède bel et bien son propre corps vécu. Le corps du film se caractérise ainsi par le fait qu'il est à la fois « a *subject of experience* and an *object for experience*¹⁹ »; de ce fait, le film incarne, au même titre qu'un acteur, la « perception and expression in motion²⁰ ». Il s'agira donc de chercher à établir, tout au long de ce mémoire, de quelles manières le corps en jeu fait résonner le corps du film et vice versa; de démontrer à quel point ces deux corps se constituent l'un et l'autre dans un mouvement réversible, de souligner qu'ils partagent tous deux la même *chair*, au sens entendu par Merleau-Ponty.

Le corps du film créé par Sobchack n'a pas pris une ride, au sens propre comme au sens figuré (!), et continue toujours d'influencer de nombreux chercheurs dont Laura Marks et Jennifer Barker. Barker s'appuie en grande partie sur *Address of the Eye* et *Carnal Thoughts* (la deuxième et toute aussi percutante contribution de Vivian Sobchack à la phénoménologie

15 Ibid., p. 4.

16 Étroitement reliées, les notions Merleau-Pontienne de *réversibilité*, de *chair* et de *chiasme* seront abordées plus en détails dans le chapitre 1. Grossièrement, le *chiasme* désigne la double nature d'un seul et même phénomène, une unité dans la différence; par exemple, l'intérieur et l'extérieur sont distincts mais ne peuvent être pensés séparément. Cela suppose une relation de *réversibilité*, un lien articulé entre intériorité et extériorité. Ce lien, qui établit autant la distinction que la ressemblance, devient *chair* au sens entendu par Merleau-Ponty puisqu'il désigne ce qui unit l'extérieur et l'intérieur. La *chair* se caractérise donc par sa *réversibilité*, évoquant à la fois une fission et une indivisibilité. Elle dépasse le corps, l'esprit, l'idée et la matérialité; elle un « élément » qui donne sa dimension au sensible. La *chair* désigne autant l'extérieur que l'intérieur, autant ce qui voit que ce qui est visible, puisqu'elle enveloppe ces phénomènes d'un seul mouvement réciproque. (Voir *Le visible et l'invisible*, p. 171 à 200).

17 Bien entendu, cette capacité de perception et d'expression commune au film et à l'acteur concerne également le spectateur, comme le démontre le travail de Vivian Sobchack ou de Jennifer Barker. Par contre, si l'étude du spectateur sera par moment utile à l'analyse, elle reste tout de même peu développée dans le cadre de ce mémoire.

18 Sobchack emprunte à Merleau-Ponty cette idée de l'expérience par l'expérience. Voir *The Address of the Eye* à la page 3.

19 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 8.

20 Ibid., p. 8.

du cinéma) pour bâtir l'excellent essai : *The Tactile Eye*, publié en 2006. L'ouvrage de Barker m'a d'ailleurs été d'un grand secours afin de véritablement comprendre la pensée de Sobchack et propose de nombreuses précisions quant à la nature du corps du film. Ainsi, suivant les explications offertes par Barker, il convient de préciser que le corps du film n'est pas humain/biologique; il ne doit donc pas être confondu avec le corps du réalisateur, du directeur photo, du monteur ou de l'acteur, même s'il en porte très certainement les marques. Ce corps n'est pas non plus que mécanique ou numérique; impossible de le réduire à une caméra, un écran, un projecteur ou à une série de 1 et de 0. Barker ajoute encore qu'il s'agit (le plus souvent) d'un corps transparent; on ne voit pas *les yeux du film*, mais plutôt, *le film en train de voir!*²¹ Le corps du film se veut « a concrete but distinctly cinematic lived body, neither equated to nor encompassing the viewer's or filmmaker's body, but *engaged* with both of these as it takes its own intentional projects in the world²² ». À la fois « viewed object (...et) viewing subject²³ », le corps du film entre en relation avec les autres corps (ceux des acteurs et des spectateurs) et se constitue en lien avec ceux-ci en déployant des modes communs de perception et d'expression. Par exemple, dans *Hiroshima mon amour*, le toucher est le moyen par lequel le corps d'Emmanuelle Riva et le corps du film expriment l'érotisme. Dans le film de Resnais, les mains d'Emmanuelle Riva semblent beaucoup plus actives que ses yeux. L'ouverture du film présente d'ailleurs les mains de l'actrice empoignant, caressant et palpant, le dos de son amant: découverte sensuelle du corps de l'autre. Les doigts de Riva s'enfoncent dans la peau de son partenaire, ou alors glissent sur elle, comme si Eiji Okada était le rocher auquel il faille absolument s'agripper. L'étreinte est à la fois tendre et passionnée, presque désespérée. C'est par le toucher que Riva (l'actrice et le personnage) perçoit, exprime et médiatise le désir dans cette séquence... il en va de même pour le corps du film. Dépourvu de main mais souhaitant toucher Okada avec autant d'intensité que l'actrice, le corps d'*Hiroshima mon amour* reprend à son compte les gestes de Riva et crée un équivalent cinématographique. Le corps du film ne peut pas littéralement caresser le dos d'Eiji Okada, mais il peut exprimer cette caresse à l'aide d'un très gros plan texturé de la peau de l'acteur ou à l'aide d'un ralenti. Ainsi, la relation entre le film, l'acteur et le spectateur fait état d'une rencontre, d'un engagement mutuel qui implique

21 Selon Barker, « what we do see is the film seeing ». Voir *The Tactile Eye* à la page 9.

22 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 8.

23 Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of the Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, p. 21-22.

un véritable *contact*. Il ne s'agirait donc pas tant d'une métaphore lorsque l'on dit d'un film qu'il nous *touche*... La vision telle qu'investiguée par Barker implique forcément une qualité tactile, d'où l'importance, pour la théoricienne, de répertorier les nombreux comportements tactiles du corps du film. Ces comportements rappellent bien entendu ceux des humains; ils sont pour ainsi dire identiques mais incarnés de manières différentes. Ainsi, la caméra et la cornée ne sont pas issues de la même « technologie » mais performant la même action et la même intention. Le corps humain est travaillé par le corps du film; il lui emprunte des comportements, des perceptions, des mouvements, des attitudes et des figures pour les exprimer en retour²⁴.

Mon lecteur se demande peut-être comment le travail de Sobchack et Barker peut concrètement contribuer à éclairer une étude consacrée au jeu... La phénoménologie offre des outils précieux pour analyser le corps d'un acteur à l'écran et pour véritablement parler de ce que l'acteur *fait*. Un grand nombre d'études consacrées au jeu cinématographique se penchent uniquement sur la partie de la performance de l'acteur qui est construite par le film. Trop souvent encore, le savoir-faire de l'acteur est évacué de la littérature qui le concerne: son rythme devient le produit du montage, son expressivité se fait l'apanage de « l'auteur » et son visage relève du doigté de l'artiste-maquilleur²⁵. Loin de moi l'idée de nier la grande importance de chacun de ces facteurs dans la construction d'une performance au cinéma; il s'agit simplement d'un désir de mettre de l'avant les effets de l'acteur sur le film plutôt que le contraire. En engageant un dialogue entre le corps en jeu et le corps du film, j'espère souligner la grande physicalité du cinéma... une physicalité qui semble peut-être tellement naturelle que l'on ne songe même pas à la réfléchir, à la questionner, à la déplier...

Les concepts de Sobchack et Barker résonnent de manière spectaculaire avec de nombreuses approches du jeu. D'ailleurs, les deux théoriciennes se sont intéressées de près à l'acteur de cinéma. Sobchack s'est penchée sur le cas de Jim Carrey dans un article fascinant où elle propose de littéralement penser à travers le corps de cet exemplaire comique post-

24 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 136.

25 Le célèbre critique Roger Ebert a cru bon de ramener à l'ordre la presse américaine au début des années 2000. Ebert a dénoncé avec fracas la tendance à sous-estimer les performances de Nicole Kidman dans *The Hours* et de Charlize Theron dans *Monster* en raison de leur impressionnante transformation physique. Ebert s'est indigné de voir ses collègues attribuer un Oscar de la meilleure actrice aux (formidables) maquilleurs et non aux principales intéressées. Voir, par exemple, la critique de *Monster* par écrite par Ebert sur son site internet : <https://www.rogerebert.com/reviews/monster-2003>. (Consulté le 20 novembre 2017).

moderne. En soulignant d'emblée le fait que la critique traditionnelle, les études filmiques ou les *star studies* « do not tell us enough about Carrey's art - about what he does or how he does it²⁶ » Sobchack amorce une réflexion *con carne* en décrivant avec précision les gestes, les attitudes et la virtuosité corporelle de l'acteur. De cette analyse émerge des « manières d'être à l'écran²⁷ » qui ouvrent de nouvelles formes réflexives, esthétiques, spatiales et temporelles créées par (et à travers) le corps de Carrey. Il me semble tout à fait juste d'affirmer que l'article de Sobchack est fondamental et qu'il offre une base solide pour enfin élaborer une véritable phénoménologie de l'acteur²⁸. Quant à Jennifer Barker, elle estime que l'écoute de l'acteur structure non seulement sa performance mais, également, la matière même du film²⁹. À vrai dire, toute théorie du jeu de l'acteur peut être définie comme un traité de phénoménologie appliquée : il s'agit de donner à l'acteur une méthode de travail et des outils pratiques qui lui permettront d'élargir ou de maîtriser ses capacités perceptives et expressives. L'acteur doit forcément procéder par immersion; c'est-à-dire qu'il doit **faire** les exercices de jeu proposés; ces exercices doivent traverser le corps de l'acteur pour que ce dernier puisse ensuite les utiliser à son compte. Ce travail suppose l'attitude phénoménologique radicale décrite plus haut; l'acteur doit se concentrer à la fois sur les perceptions corporelles induites par son corps en jeu et également sur les manifestations expressives provoquées par son corps en jeu. Le travail de l'acteur manifeste ainsi une véritable incarnation des principes de la phénoménologie (on peut d'ailleurs en dire autant de l'athlète et du danseur), d'où l'intérêt de Sobchack et Barker pour l'étude du jeu.

Dans *The Tactile Eye*, Jennifer Barker pousse la parenté entre le corps du film et le corps humain jusque dans ses derniers retranchements ; elle « dissèque » le film en trois parties distinctes (la peau, la musculature et les viscères) pour en faire surgir l'anatomie et pour

26 Sobchack, Vivian. (2001). « Thinking through Jim Carrey » dans Baron Cynthia, Carson Diane et Tomasulo Frank. 2004. *More than a method. Trends and traditions in contemporary film performance*. Detroit : Wayne State of University Press, p. 276.

27 Ibid., p. 277.

28 D'autres théoriciens se sont appuyés sur l'article de Sobchack pour analyser des performances précises; c'est le cas de Jörg Sternagel qui se consacre au travail de l'acteur Heath Ledger dans « Look at Me! A Phenomenology of Heath Ledger in The Dark Night ». (Voir Taylor, Aaron (dir.). 2012 *Theorizing Film Acting*. New-York/London : Routledge, p. 93 à 106). Par contre, une phénoménologie générale de l'acteur reste encore à faire. À ma connaissance, l'ouvrage de Philipp Zarrilli, *Toward a Phenomenology of Acting : Acting as Embodied Enquiry*, dont la publication est prévue en 2019 chez Routledge, sera le premier à se consacrer entièrement à ce sujet.

29 Voir Barker, Jennifer M. 2012. « Sonic Bodies. Listening as acting » dans Taylor, Aaron (dir.). 2012. *Theorizing Film Acting*. New-York/London : Routledge, p. 243-255.

mettre en évidence les différents modes d'incarnation du toucher au cinéma. Elle démontre par le fait même à quel point le corps humain et le corps du film, aussi étrangers que familiers, « share these tactile modes of being in the world³⁰ ». Ces comportements tactiles se répandent dans toutes les couches du corps du film. Il y a d'abord la peau, qui relève de la surface, des textures ou des températures et de ce que Laura Marks nomme *haptic visibility*³¹. Vient ensuite la musculature qui régit ce qui a trait aux mouvements et à ses contours; aux actions et/ou aux gestes (*prehensile vision* ou *gaze grasping*³²). Et, finalement, la dernière couche, la plus profonde et la plus secrète : les viscères, qui règlent le rythme interne, la temporalité, la continuité ou l'absence de continuité.

De son côté, l'acteur, auteur et théoricien Larry Tremblay établit, dans *Le Crâne des théâtres*, que « le jeu est anatomie³³ » puisqu'il relève d'un processus de fragmentation du corps. Pour Tremblay, les théories du jeu de l'acteur sont toutes bâties selon différents procédés de division corporelle en vue de segmenter le corps, d'en séparer les couches ou les différentes parties. Dans la tradition occidentale, une telle manière de concevoir le corps en jeu remonte à François Delsarte (1811-1871). Delsarte a en effet élaboré un système corporel permettant de décortiquer les mouvements possibles de chaque partie du corps. L'influence de Delsarte est manifeste chez de nombreux praticiens et/ou théoriciens du jeu; pensons au *double anatomique* de Artaud, au *centre imaginaire* de Tchekhov ou à la *biomécanique* de Meyerhold. Larry Tremblay développe le principe de l'*anatomie ludique* en se basant sur cette idée de segmentation proposée par Delsarte, mais aussi sur la pratique du kathakali et du nô qui relève également d'un procédé similaire; d'une dislocation du corps. Il s'agit en fait pour l'acteur d'établir à même le corps un circuit de points de concentration mobiles lui permettant de se dé-composer et de se re-composer à volonté pour créer une multiplicité de possibles corporels. Tremblay s'appuie entre autres sur le travail de Zeami, grand acteur de nô, pour définir la fragmentation que suppose l'anatomie ludique. Il y aurait ainsi trois modes de jeu, trois manières d'être à la scène selon Zeami: la peau, la chair et l'os. Ces styles en appellent évidemment à différentes épaisseurs

30 Ibid., p. 145.

31 Marks, Laura U. 1999. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, N.C.: Duke University Press.

32 Comme le souligne Barker, l'on doit respectivement ces deux expressions, *prehensile vision* et *gaze grasping* à David McDougall et à Michael Taussig. Voir *The Tactile Eye* à la page 21.

33 Tremblay, Larry. 1993. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, p. 21.

du corps, à une fragmentation, à un feuilletage anatomique. De plus, pour décrire le corps de l'acteur en jeu et le fonctionnement de l'anatomie ludique, Tremblay utilise un vocabulaire qui évoque d'emblée le cinéma; il parle du corps comme d'un montage constitué de segments, de plans et de différentes coupes³⁴. *Le Crâne des théâtres* coïncide de manière saisissante avec *The Tactile Eye*. Deux théoriciens, dans deux champs d'études différents, parlent le même langage: l'un décrit le corps humain en termes cinématographiques, l'autre définit le corps du film en termes humains, et les deux utilisent l'idée d'une division anatomique.

Je propose donc de suivre la voie tracée par Barker et Tremblay pour aborder le travail de l'actrice au cinéma, de la peau jusqu'à l'os; une analyse de l'anatomie du corps en jeu qui résonne avec celle du film, qui souligne ce qu'il y a du cinéma dans le corps humain et ce qu'il y a du corps humain dans le corps du film. À travers sept performances présentant des actrices jouant des actrices, je propose d'investiguer les enjeux esthétiques, politiques, poétiques et philosophiques qui émergent du corps féminin à l'écran. Les films qui présentent des personnages d'actrices sont d'ailleurs considérés par de nombreuses théoriciennes comme un genre à part entière (Molly Haskell, Rosamond Gilder et Lucy Fisher, entre autres). Le jeu au cinéma semble en effet s'incarner le plus souvent à travers un corps féminin; la figure de l'actrice devient donc représentative des enjeux qui se cristallisent autour de la performance ou de la théâtralité. Lucy Fisher affirme d'ailleurs que « the actress role (. . .) is a key female figure through film history³⁵ ». Au fil de ce mémoire, il sera établi que le corps de l'actrice, tel que médiatisé par le cinéma, ne signifie pas, ne perçoit pas et n'exprime pas de la même manière que celui de l'acteur. De ce fait, il est exemplaire non seulement de l'art du jeu mais aussi des problématiques qui tissent le champ de la phénoménologie; le rapport de l'actrice au corps du film et à son propre corps dédouble les enjeux du corps vécu. De plus, nombreuses sont les théoriciennes féministes à avoir récupéré les outils de la phénoménologie pour réhabiliter le corps féminin à même la philosophie (le travail d'Elizabeth Grosz) mais aussi, dans les études cinématographiques (le travail de Vivian Sobchack). Ce mémoire sera donc structuré, à l'instar des ouvrages de Barker et de Tremblay, sous la forme d'une traversée du corps inspirée par l'anatomie ludique. Je propose un parcours tactile qui débute par l'épiderme; qui traverse ensuite la peau jusqu'à toucher les muscles, les nerfs, les organes vitaux et le squelette (de

34 Par exemple, voir les pages 25 et 130 de l'ouvrage de Tremblay.

35 Fisher, Lucy. 1989. «The Lives of Performers: the Actress as the Signifier» dans *Shot/Counter-shot: Film Tradition and Women's cinema*, p. 87

l'actrice et du film). Il va sans dire que ce travail constitue un feuilletage, que chacune des couches du corps qui sont explorées ici se complètent; elles sont nécessaires à l'émergence de l'autre et résonnent les unes avec les autres.

Pour commencer, la surface; une étude de la peau de l'actrice et de la peau du film. En analysant la performance d'Emmanuelle Riva dans *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) et de Béatrice Dalle dans *H Story* (Nobuhiro Suwa, 2001), il conviendra de démontrer l'importance du toucher dans le jeu et dans l'expérience cinématographique. Il s'agira de mettre en exergue la qualité tactile de la vision, notamment à l'aide de la théorie de l'*haptic visibility* de Laura Marks et de la *vision in the flesh* de Vivian Sobchack. J'établirai ainsi que le corps de l'actrice permet de révéler et de critiquer une idée genrée de la vision au cinéma. Cette investigation permettra également de souligner la position marginale du corps féminin à même l'écriture de l'Histoire. La mémoire problématique de l'actrice qui joue se charge de transmettre l'impossibilité d'établir la chronologie de l'événement traumatique d'Hiroshima; événement qui cicatrise à même l'épiderme des actrices et de l'image cinématographique.

Le deuxième chapitre s'enfonce dans les profondeurs du corps en jeu, sous la peau, jusqu'à découvrir la chair, les muscles et les nerfs. L'attention portée à la musculature permettra de mettre de l'avant les gestes, les actions et les mouvements afin de révéler les corps hystériques dans *Death Becomes Her* (Robert Zemeckis, 1992) et dans *Starry Eyes* (Kevin Kolsch/Dennis Widmyer, 2014). Ici, Meryl Streep et Alex Essoe affirment les possibles créatifs de l'hystérie en révélant l'importance de la mimésis au cinéma. La performance musclée des deux actrices prouve que le corps hystérique est indissociable de l'image cinématographique; que le corps et l'image se contaminent l'un l'autre. Le travail de Streep et Essoe témoigne du fait que, bien au-delà de la simple reproduction, la mimésis à l'œuvre dans le jeu et dans la mise en scène de l'hystérie permet de dessiner une forme esthétique, un registre féminin reconnaissable entre tous. À l'aide du *hard body* de Linda Williams et de l'étude de l'hystérie par George Didi-Huberman, il sera question de définir cette manière féminine d'être au monde qui s'exprime le plus souvent par l'excès, par la dramatisation. L'*overacting* devient l'apanage du féminin à travers la mise en corps de l'hystérie par l'actrice, révélant de ce fait un style de jeu qui s'oppose à une forme normée.

Enfin, le troisième chapitre pousse l'avancée à même le corps jusqu'à se buter sur les os et les viscères. Il s'agira dans cette section de mettre en lumière la perception et l'expression du temps par le film et par l'actrice. L'étude des gros plans dans *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) et *Inland Empire* (David Lynch, 2006) permettra de révéler la vulnérabilité temporelle commune au corps du film et au corps féminin. Bibi Andersson, Liv Ullmann et Laura Dern démontrent que le corps de la femme et le corps de l'actrice posent à l'analyse du film exactement les mêmes questions. Les trois actrices affirment que le masque, le rôle, le personnage et la fragmentation (ou la multiplication) de soi, relèvent autant de la mise en spectacle du corps par le jeu que de l'expérience du corps féminin dans son rapport au monde. En explorant, entre autres, l'idée de l'écoute selon Jean-Luc Nancy et Jennifer Barker, et de l'Aïon selon Gilles Deleuze, il sera possible de mettre à jour que le corps de l'actrice dédouble également le travail de l'appareillage cinématographique. Par ailleurs, les enjeux temporels communs à l'actrice et au film permettent de mettre en exergue le lien tangible qui relie temporalité et sexualité.

Chapitre 1

Anatomie atomique

La peau : de l'épiderme d'Hiroshima

Emmanuelle Riva dans *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) et Béatrice Dalle dans *H Story* (Nobuhiro Suwa, 2001).

1.1 L'histoire comme une peau de chagrin

Pour Jennifer Barker, le film a la capacité de se faire peau, de saisir la peau du monde et de s'adresser directement à la peau du spectateur¹. D'emblée, l'influence de Merleau-Ponty sur le travail de Barker est manifeste. En effet, la peau n'est pas (seulement) analysée ici en tant que matière organique. Il faut aussi comprendre la peau comme une manière d'être au monde, une façon de percevoir et d'exprimer ce qui se développe à la surface du corps; c'est une manifestation du sensible. Bien sûr, cette description en appelle à l'imaginaire de la peau au sens biologique du terme (en tant qu'organe du toucher, en tant que zone de contact). La peau humaine, la peau du monde et la peau du film sont constituées de la même *chair*², c'est-à-dire qu'elles partagent la même structure sensible, la même capacité à affecter et/ou à être affecté. Pour Barker, la peau du film se définit comme « ...a meeting place for exchange and traversal because it connects the inside with the outside, the self and the other. It also constantly enacts both the perception of expression and the expression of perception³ ». Autrement dit, lorsqu'il active son épiderme, le film perçoit et exprime d'une manière qui se rapproche énormément de la peau humaine. Ainsi, ma peau perçoit le courant d'air frais qui se glisse jusqu'à moi de ma fenêtre ouverte. Ma peau exprime également cette perception du courant d'air; en témoigne la chair de poule qui se forme sur mon bras. Il en va de même pour le film, tel que l'analyse suivante le démontrera. *Hiroshima mon amour* et *H Story* sont deux exemples type d'une sensibilité à fleur de peau ; d'une image filmique qui « s'incarne », qui se manifeste de

1 Barker s'inspire d'ailleurs de cette célèbre citation d'Artaud, en préface du scénario de *La coquille et le clergyman* de G. Dulac, pour élaborer sa théorie : « La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord ».

2 Le mot *chair*, au sens entendu par Merleau-Ponty, sera toujours indiqué en italique afin d'éviter une confusion avec la chair en tant que peau ou muscle. Chose certaine, la chair est toujours *chair* et l'utilisation de ce terme précis par Merleau-Ponty n'a rien d'innocent.

3 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 27.

manière épidermique. Pour décrire cette peau cinématographique, Barker récupère les idées développées par Laura Marks dans *Skin of Films*. Marks suggère en effet que la vision au cinéma peut procéder d'une « haptic visuality⁴ », une manière de voir qui fonctionne comme le sens du toucher en éveillant une mémoire sensorielle. Il s'avère que les principales qualités de l'image haptique, soit l'importance des textures et des températures de même que la remise en question de la profondeur de champ, seront essentielles pour comprendre les films et les performances à l'étude dans ce chapitre. Cette analyse permettra également de démontrer que les éléments constitutifs de l'image haptique renvoient bien souvent à l'expression d'une expérience corporelle féminine. De plus, la peau du film telle que pensée par Barker fait écho au style de jeu peau décrit par Tremblay dans son essai sur l'anatomie ludique : « (l)a peau est image, attrait, appât, marque, rougeur, émoi, appel⁵ ». Dans *Hiroshima mon amour* et *H Story*, l'épiderme structure autant la sensibilité du film que celle des actrices en jeu.

Je propose ici une analyse épidermique d'*Hiroshima mon amour* et de *H Story* à travers les performances d'Emmanuelle Riva et de Béatrice Dalle. Cette voie est déjà toute tracée par les œuvres elles-mêmes. Grâce à l'usage de l'image haptique, les deux films esquissent une construction de la mémoire historique s'inscrivant à même la chair des deux actrices. Leur corps, scarifié par l'explosion d'Hiroshima, porte les marques de la petite et de la grande histoire tout en assurant sa transmission; il devient une véritable charnière historique. En tant que lieu privilégié du montage d'un événement traumatique, Riva et Dalle deviennent l'apanage de la matérialité nécessaire à la construction de la postérité –archive anatomique : « toute Histoire est aussi une histoire de peau et de cheveux⁶ ». De plus, l'histoire d'Hiroshima, par un jeu de réflexivité dans et entre le corps des deux films (et bien sûr des deux actrices), se greffe également à l'histoire du cinéma. Comme le corps des actrices, le cinéma laisse des traces (matérielles, analogiques, numériques...). Et ces empreintes, bien que parfois déformantes ou déformées, ouvrent les possibles de la mémoire en proposant un accès certain vers l'histoire et sa compréhension. Les formes qui surgissent ici du corps en jeu articulent le traumatisme d'Hiroshima à la figure de l'actrice, si bien que dans les films analysés, Hiroshima ne peut se penser qu'à travers Riva et Dalle. Les performances étudiées dans ce chapitre posent deux questions essentielles à

4 Marks, Laura U. 1999. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, N.C.: Duke University Press.

5 Tremblay, Larry. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, p. 21.

6 de Navacelle, Marie-Christine (dir.). 2009. *Tu n'as rien vu à Hiroshima*. Paris : Gallimard, p.18

l'analyse. Tout d'abord, pourquoi le travail des deux actrices sur leur propre corps révèle-t-il de manière exemplaire la difficulté de faire, d'écrire, de penser et de transmettre l'histoire? Et, ensuite, comment les particularités du corps vécu féminin peuvent-elles faire surgir d'autres dimensions à un événement historique? Afin de répondre à ces questions, il conviendra de développer la thématique du temps et ses nombreuses ramifications : l'écart temporel, le passé, le présent et l'anachronisme. Il faudra aussi s'attarder aux gestes et aux voix des deux actrices de même qu'aux sens qui sont sollicités par le jeu, plus particulièrement le toucher. Ici, le travail de Jennifer Barker et de Laura Marks me permettra d'établir des liens entre le comportement tactile des films et celui des actrices afin de mettre en lumière deux pathologies de la mémoire : la saturation chez Riva et l'oubli chez Dalle. Enfin, il s'agira de démontrer la portée des enjeux féministes dessinés en filigrane des performances des deux actrices. Riva et Dalle, fortes de la création d'une véritable anatomie atomique, font rayonner la présence (ou l'absence!) des femmes dans l'histoire d'Hiroshima.

Puisque ce mémoire s'attarde à décrire les particularités du corps vécu féminin, je me permets ici une parenthèse pour faire état des critiques féministes dont la phénoménologie de Merleau-Ponty fait souvent l'objet. Tel que mentionné précédemment, les outils de la phénoménologie existentielle ont été récupérés par de nombreuses théoriciennes désirent rétablir le corps féminin dans différents champs d'études. Il faut cependant mentionner que la philosophie de Merleau-Ponty n'est pas sans faille. Comme le démontre Vivian Sobchack, Jennifer Barker, Elizabeth Grosz, Iris Marion Young et Don Ihde, le corps vécu tel que décrit par Merleau-Ponty relève par défaut de la perception d'un homme blanc, hétérosexuel, jeune et athlétique tout en assumant que ces mêmes qualités ne sont pas à prendre en considération puisqu'elles s'appliquent à tout le monde... Toute expérience du corps genré, vieillissant, handicapé ou racisé se trouve en conséquence immédiatement dévaluée. Comme le dit si bien Vivian Sobchack:

« (Merleau Ponty) has neglected any consideration of bodily existence as it is culturally and historically lived in certain forms of critical differentiation and discrimination. This is to say that the lived body of existential and semiotic phenomenology has been explicitly articulated as *every body* and *any body* (even as it has implicitly assumed a male, heterosexual and white body)⁷ ».

7 Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of the Film Experience*. Princeton, New-Jersey: Princeton University Press, p. 148.

Cet état de fait s'applique bien sûr à un large éventail d'expériences corporelles : l'expérience du corps médical ou du corps sportif, par exemple. Cela vaut aussi pour le corps vécu de l'acteur décrit dans la plupart des essais sur le jeu⁸. Il n'en demeure pas moins que le style philosophique de Merleau-Ponty constitue un levier extraordinaire pour rendre compte de la dimension sociale, culturelle ou historique de l'expérience vécue du corps féminin.

1.2 Emmanuelle Riva ou l'actrice aveugle : le temps et le toucher dans *Hiroshima mon amour*

Dans *Hiroshima mon amour*, une actrice française, interprétée par Emmanuelle Riva, tient le rôle d'une infirmière dans un film sur la paix. Pendant le tournage, elle fait la rencontre d'un séduisant architecte japonais (Eiji Okada) avec qui elle entretient une liaison passionnée. Le corps de cet homme lui rappelle le corps de son premier amour, un soldat allemand tué le jour de la Libération. Plus encore, à travers les images d'archives des corps dévastés par la bombe, l'actrice retrouve son propre corps prisonnier d'une cave humide de Nevers... Déshonorée à cause de sa relation avec l'ennemi, la jeune femme a été enfermée à Nevers. A connu le goût du sang à Nevers. A croisé la mort à Nevers. A été tondu à Nevers. Le bruit des ciseaux contre son crâne : *clic, clic, clic*. Bientôt, les femmes d'Hiroshima aussi perdront leurs cheveux. Les mèches tombent, tombent, tombent, à Nevers. Elles tomberont aussi à Hiroshima. De la France au Japon, le crâne chauve des femmes en temps de guerre, le crâne en duvet d'oiseau des victimes collatérales. Oui. C'était hier. C'est maintenant. *Bois. Parle encore*⁹. Aidée par son nouvel amant, l'actrice plonge dans ses souvenirs; immersion dans les profondeurs du fleuve Ota et de la Loire. Mais la noyade guette la femme qui s'aventure à contre-courant à travers les vagues sombres de la mémoire. Les eaux troubles du passé ont un goût de cendre, de bière, de métal et l'on peut s'y perdre... Elle remonte à la surface avant d'errer pendant de longues

8 Il suffit de porter attention au *Method Acting* américain développé par Lee Strasberg, qu'il convient de décrire comme une tradition masculine du jeu, pour se rendre compte du phénomène. Il est également intéressant de constater que la presse américaine des années cinquante, qui a fait choux gras des anecdotes légendaires de l'*Actors Studio* sous Strasberg, a pratiquement passé sous silence le fait que tous les départements de formation d'acteurs des *Majors* étaient dirigés par des femmes. Le cas de Marlon Bradon est ici particulièrement évocateur; l'acteur est dépeint dans les médias américains comme le *poster boy* du travail de Strasberg alors qu'il a en réalité effectué la plus grande partie de sa formation avec Stella Adler. Voir l'introduction et le chapitre 1 de l'ouvrage de Cynthia Baron et Sharon Marie Carnicke, intitulé *Reframing Screen Performance*, pour plus de détails.

9 Pour alléger la lecture, toutes les répliques tirées du scénario de Duras ou du film de Suwa seront directement écrites en italique dans le corps du texte.

heures dans les rues d'Hiroshima. Coupable de ne pas avoir pu retenir les corps du passé. Coupable de ne pas pouvoir retenir les corps du présent. Sa nuit interminable s'achève tandis que son amant japonais suit toujours l'ombre de ses pas. À quoi bon? *Je t'oublierai! Je t'oublie déjà! Regarde-moi!* C'est alors qu'enfin, elle le voit. C'est alors qu'enfin, on peut nommer. Comme pour faire monument. Lui *Hiroshima*. Elle *Nevers*.



Illustration retirée / Figure 1. *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959
Remise en question de la vision optique: trop loin ou trop près?

D'une beauté étrange et hypnotique, la séquence d'ouverture d'*Hiroshima mon amour*, véritable morceau d'anthologie, présente la première nuit passionnée des deux amants dans une chambre d'hôtel. Le film de Resnais, après une première image abstraite évoquant à la fois une vue aérienne et une cicatrice (donc un trop loin ou un trop près), débute avec un très gros plan de deux corps enlacés recouverts de cendres (ou de neige?). Bientôt, la cendre devient la sueur qui perle sur la peau des amants tandis que l'on entend une conversation entre l'homme et la femme concernant l'explosion de la bombe atomique. Peu à peu, au fil des paroles échangées, les corps font place à des images d'archives (*faute d'autre chose*) montrant toute l'étendue de la tragédie atomique décrite par le personnage d'Emmanuelle Riva. Ainsi, la femme raconte ce qu'elle a vu et ce qu'elle sait d'Hiroshima à travers une visite au musée, des actualités, des journaux... Systématiquement, son amant remet sa parole en question : *tu n'as rien vu à Hiroshima* répète inlassablement l'homme. Déjà, cette séquence déploie ce qui constituera la structure auditive, visuelle et temporelle du film : l'impression d'une boucle sans fin ou de répétitions constantes. Le temps, dans *Hiroshima mon amour*, semble également lié aux étendues d'eaux de la France

et du Japon. Certains critiques parlent d'un temps aquatique, qui fonctionne au même rythme que les marées du fleuve Ota ou de la Loire; d'une véritable nappe phréatique temporelle¹⁰.

Ces effets de boucles sont repérables tout au long du film et permettent de faire émerger la question de la mémoire. Dans cette séquence d'ouverture, les répétitions sont déjà présentes à l'intérieur même du texte de Duras. Les mots reviennent, s'accrochent, persistent de phrase en phrase : terrible ritournelle qui hante l'oreille. Dès les premières minutes d'*Hiroshima mon amour*, on remarque déjà la présence des fondus enchaînés, probablement la caractéristique formelle la plus saisissante de l'œuvre de Resnais. Tout au long du film, ces fondus agissent comme des marqueurs temporels; ils donnent l'impression que les images du passé s'accrochent au présent de l'actrice et insistent pour en modifier la configuration. Ils soulignent également le trop plein de mémoire du personnage de Riva. Les images se bousculent à l'intérieur d'elle, faisant se frôler le présent et le passé au sein d'un même plan; le temps, tel que vécu par Riva, se charge ainsi d'une qualité tactile. Les fondus suggèrent non seulement la coexistence du passé et du présent mais aussi, la fusion de deux corps. Deux corps qui se fondent l'un dans l'autre, implosés dans l'acte amoureux (et peut-être aussi victimes de l'explosion atomique?¹¹). Dans cet extrait où le temps se contracte en faisant s'entrechoquer violemment le corps des amants et les images d'archives, il semble que l'actrice absorbe, tout en l'actualisant, la mémoire de la tragédie atomique. Le contact des deux corps amoureux produit une véritable réaction chimique, un précipité qui fait se re-matérialiser les souvenirs de l'actrice; à travers l'étreinte de celui qu'elle baptisera plus tard *Hiroshima*, la bombe explose encore une fois, 14 ans plus tard. Pour elle, cette bombe marque également la ville de Nevers et la fin d'un autre amour... Ainsi, Hiroshima (la ville, l'événement historique) remonte à la surface à travers la peau d'Hiroshima (l'amant) et fait surgir les souvenirs de Nevers.

10 L'expression « nappes de passé » est employée par Gilles Deleuze dans *L'image-temps* pour décrire la temporalité du film de Resnais. (Voir le chapitre 5 de *L'image-temps*, p. 151 à 164)

11 Dans une étude sur le film de Resnais, Luc Lagier propose l'hypothèse que le film ne se déroule pas en 1959 mais bien en 1945, au lendemain de l'explosion. Les voix des deux amants nous parviendraient de l'hôpital où les femmes japonaises fixent la caméra, comme une hallucination causée par la douleur des deux victimes sévèrement brûlées. Les corps en cendre de l'ouverture et l'instance du même cadrage entre le couloir de l'hôpital et le couloir de l'hôtel du personnage de Riva servent d'appui à l'élaboration de ce possible narratif. (Pour plus de détails, voir : Lagier, Luc. 2007. *Hiroshima mon amour*. Coll. « Les petits Cahiers ». Paris : Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNPD, p. 61 à 65).



Illustration retirée / Figure 2. *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959
Fondu enchaîné: Toucher Hiroshima à travers Hiroshima

L'apparition du passé et du présent, au même moment dans un même plan, est particulièrement frappante dans la séquence de la plongée dans les souvenirs de l'actrice alors que les deux amants boivent dans un bar. Au fil de la discussion, l'amant japonais devient l'amant allemand : *quand tu es dans la cave, je suis mort?* Le passé s'inscrit à même le présent dans le langage et le corps des deux amoureux. Le personnage d'Emmanuelle Riva ne fait pas que raconter son histoire; elle la recrée, elle la revit. (Peut-être même qu'elle la re-joue?¹²) Dans cette scène, la superposition temporelle (et spatiale) est presque complète pour la jeune femme. La main qui serre le verre de bière à Hiroshima et la main qui s'écorche contre le mur de pierre de la cave de Nevers se trouvent aux deux endroits en même temps. Peu importe que l'image présente Nevers ou Hiroshima : les deux villes existent simultanément à travers le corps exacerbé de l'actrice. Cette plongée dans la mémoire à même le corps se fait à l'intérieur d'une temporalité à la verticale, en profondeur, ce qui donne encore davantage de force à la métaphore aquatique de l'immersion. Le personnage de Riva doit (presque) littéralement descendre dans la cave de Nevers alors qu'elle est attablée dans un pub à Hiroshima, ce qui accentue l'impression d'un temps contracté. Il faudra la puissante gifle de l'homme pour que l'actrice remonte à la surface, que le passé et le présent se séparent et que le temps reprenne une forme plus horizontale. À partir de cet instant, l'actrice modifie la temporalité de sa parole

12 De nombreuses analyses soulignent le fait qu'il est impossible de savoir si l'histoire racontée par Riva s'est réellement déroulée telle que l'actrice le prétend, soulignant ainsi l'instabilité et caractère performatif de l'acte de mémoire (qui devient presque un acte de création). Et pour Luc Lagier, c'est justement parce que le personnage de Riva est une actrice que ses souvenirs deviennent suspects, comme s'ils s'en trouvaient doublement construits ou automatiquement fictionnalisés... Voir l'ouvrage de Lagier à la p. 60.

et peut recommencer à utiliser l'imparfait : *un jour j'avais crié encore*. Cette idée d'un temps qui se déplace en fonction du personnage concerné est parfaitement résumée par Gilles Deleuze dans *L'image-temps* : « Hiroshima sera pour la femme le présent de Nevers mais Nevers sera pour l'homme le présent d'Hiroshima¹³ ».

Les extraits analysés font surgir cette question essentielle: « what do the dying bodies of the past –the dying bodies of Hiroshima– have to do with de living bodies of the present?¹⁴ » Ainsi, le film de Resnais se veut avant tout « an exploration of the relation between history and the body¹⁵ ». Dans cette perspective, il semble nécessaire de porter une attention particulière au corps d'Emmanuelle Riva: à la qualité des gestes, des regards, des voix, des poses, des rythmes et aux sens qui sont sollicités par le jeu. En d'autres termes, il est essentiel de s'attarder à ce que Riva fait pour ensuite décrire les effets de sa performance sur le film. Dans *Hiroshima mon amour*, c'est l'utilisation du toucher qui structure le travail créatif de Riva. L'actrice touche son amant plus qu'elle ne le regarde : elle le voit avec ses mains et avec sa peau avant de le voir avec ses yeux. Elle entretient le même genre de rapport épidermique avec son environnement : elle caresse le chat blanc sans vraiment le regarder, elle s'accroche à son verre de bière en fermant les yeux, elle s'appuie contre le mur de son hôtel alors que son regard est tourné à l'intérieur d'elle-même... Riva établit ainsi une performance où le toucher se substitue au regard. En ce sens, la gestuelle et les attitudes convoquées par l'actrice évoquent constamment l'idée d'une femme « aveugle ». Ainsi, la mémoire de l'actrice est activée par ce qu'elle touche et non par ce qu'elle voit. L'image des mains qui s'écorchent sur le mur ruisselant d'humidité dans la cave de Nevers surgit parce que Riva sent contre sa peau la condensation et le froid qui émane du verre de bière et non parce qu'elle regarde le verre de bière! De la même manière, l'actrice « touche » Hiroshima, (l'événement historique, la ville, la bombe), à travers sa connaissance charnelle d'*Hiroshima*, (son amant). D'où, peut-être, cette impression tout au long du film que Riva ne voit rien... Sa vision est doublement compromise : l'amour rend aveugle au même titre que le rayonnement intense de l'explosion atomique. Si l'actrice *n'a rien vu à Hiroshima*, c'est peut-être aussi parce que le film remet en question la vision dès son ouverture (le plan

13 Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, p. 153.

14 Caruth, Cathy. 2006. « Litterature and the Enactment of Memory (Duras, Resnais, *Hiroshima mon amour*) ». Dans Saltzman, Lisa et Rosenberg, Eric (dir.). *Trauma and Visuality in Modernity*. Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press/University Press of New England, p. 189.

15 Ibid., p. 189.

de la vue aérienne et/ou de la cicatrice). Ainsi, tout indique, à travers la performance de Riva et les images du film, que la connaissance et la mémoire viennent à qui peut toucher. Grâce à l'étreinte des deux amants, une véritable « connaissance par contact¹⁶ » s'installe entre elle (*Nevers*) et lui (*Hiroshima*). Dans un article fascinant à propos de *Sometimes in April*, un film de Raoul Peck sur le génocide rwandais de 1994, Frédérique Berthet décrit le même genre de transfert corporel du trauma historique par le toucher. Dans ce cas précis, le transfert s'effectue entre le corps de l'acteur Idris Elba et une machette. Elba incarne Augustin, un Hutu modéré marié à une femme Tutsi. Militaire haut gradé, il est aussi père de deux jeunes enfants. Tentant de sauver les siens, il déserte l'armée et se retrouve coincé à un barrage routier avec un ami. Les soldats qui tiennent la place brutalisent Augustin et le contraignent à agripper une machette; on exige qu'il assassine son compagnon. Pour Berthet, Augustin, en plus d'être le témoin direct d'un événement historique traumatique, possède également:

« ... une connaissance du génocide par contact. En ayant tenu, par la force, une machette dans ses mains, il a en effet acquis (...) une connaissance du geste qui conduit à donner la mort. Cette connaissance que j'appelle par contact par analogie avec le procédé de tirage photographique – passage de l'empreinte ici, d'un support à l'autre là, d'un corps à l'autre – fait de lui un précieux témoin haptique. Expérience – la connaissance par le toucher...¹⁷ »

Cette description correspond au type d'expérience traumatique qui secoue les corps de *Hiroshima mon amour* de même qu'aux idées de Jennifer Barker sur les comportements tactiles incarnés par le corps du film; ce n'est pas pour rien que Berthet souligne le lien tangible entre le geste, (l'acte de toucher qui laisse une marque, une impression physique) et le tirage des épreuves photos. Les sensations qui émergent d'un contact sur la peau sont porteuses de mémoire; elles fonctionnent exactement comme une archive. Dans *Hiroshima mon amour*, le personnage de Riva n'est pas actrice par hasard... Ce métier sous-entend que *Nevers* connaît les principes sensoriel du jeu, qu'elle y est particulièrement sensible, qu'elle peut les activer sur demande.

Dans *Hiroshima mon amour*, si, grâce à cette « connaissance par contact » exacerbée par le métier d'actrice, les corps de 1959 deviennent le lieu de l'événement historique de 1945, quelle réponse convient-il alors de donner à la question posée par Cathy Caruth? Qu'est-ce que

16 Berthet, Frédérique. 2017. « Histoire par gestes, connaissance par contact ». *Rwanda 1994-2014 : récits, constructions mémorielles et écriture de l'histoire*, V. Brinker, C. Coquio, A. Dauge-Roth et al. (dir.), Presse du Réel, p. 295-304.

17 Ibid., p. 299.

les corps morts du passé ont à voir avec les corps vivants du présent dans le film de Resnais? Tout. Absolument tout. *Je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... Je ne pouvais trouver entre ce corps et le mien que des ressemblances...hurlantes, tu comprends?* Les corps d'Hiroshima. Le corps d'*Hiroshima*. Dès la séquence d'ouverture du film de Resnais, ces *ressemblances hurlantes* sont bien présentes : au magnifique dos nu de Eiji Okada, si lisse, si satiné, s'oppose le dos atrocement brûlé d'un homme anonyme, victime de l'explosion nucléaire. S'agit-il du même dos? Comment en être certain? La peau fraîche et perlée de sueur. La peau carbonisée aux écailles suintantes. Des chairs réversibles¹⁸. Les *ressemblances hurlantes* sont plus frappantes, plus troublantes, plus stupéfiantes que les différences. L'amant japonais, l'amant allemand : la même main qui tressaille. Cheveux courts, cheveux longs : peu importe, les mêmes cheveux à Hiroshima ou à Nevers. Un corps vivant ou un corps mort? Peu importe. Un corps. Comme mon corps. Comme votre corps. Et vient cette gifle salutaire qui permet de respirer à nouveau. Cette gifle reçue par Riva, qui claque comme un écho somatique aux visages des autres clients du pub, qui claque fort, à répétition; qui claque tout près de mon oreille, qui claque tout près de votre oreille. Oui, l'histoire s'écrit à même le corps, nous dit Riva. Un événement d'une telle ampleur transforme les peaux soyeuses en lambeaux pétrifiés et anonymes. Nombreux sont les théoriciens, de Serge Daney à Antoine de Baecque, en passant par Gilles Deleuze, qui associent la modernité cinématographique (et corporelle) au traumatisme du corps des camps et des corps d'Hiroshima¹⁹.

Dans *Hiroshima mon amour*, le corps de Riva agit comme une archive qui donne accès à la mémoire historique. Cela implique forcément de jouer sur une confusion entre la fiction et le réel. Le film de Resnais, tout comme celui de Suwa, se sert de l'actrice pour mettre en scène cette confusion : dans les deux cas, l'actrice réfère autant au personnage du film qu'à la « vraie personne ». Selon André Gardies, l'acteur de cinéma possède une dimension mythologique

18 Selon Merleau-Ponty, la réversibilité est la condition *sine qua non* de la rencontre entre deux objets, particulièrement dans un contexte de création artistique (puisque le philosophe considère le corps comme une œuvre d'art). Cette réversibilité est magnifiquement évoquée par Serge Daney, pour qui **voir** *Hiroshima mon amour*, c'est aussi **être vu** par *Hiroshima mon amour*. En parlant des corps du film de Resnais, Daney dit ceci : « sont de ces choses qui m'ont regardé plus que je ne les ai vues ». (Voir Daney, Serge. 1992. «Le travelling de Kapo», *Trafic*, no. 4, automne).

19 Je cite encore une fois Serge Daney : « Les grands innovateurs du cinéma moderne (...) ont ceci en commun de pressentir qu'ils n'ont plus exactement affaire aux mêmes corps qu'avant. Qu'avant les camps, qu'avant Hiroshima. Et que c'est irréversible ». (Voir Daney, Serge. 1983. *La rampe. Cahier critique 1970-1982*. Paris: Gallimard/Cahiers du cinéma).

puisqu'il «naît du récit en même temps qu'il le fonde²⁰ ». Dans le cas qui nous préoccupe, *Hiroshima mon amour* met au monde Emmanuelle Riva en même temps qu'Emmanuelle Riva engendre *Hiroshima mon amour*. Au cinéma, l'identité est toujours double: il y a l'identité du personnage, de l'être qui existe dans la diégèse et l'identité « réelle » de l'acteur qui actualise le personnage. Le fait que le personnage incarné par Riva soit une actrice qui tourne un film renvoie inévitablement le spectateur et le film lui-même à... Emmanuelle Riva, en créant de cette manière un effet de mythe. C'est ainsi que, pour Gardies, l'acteur injecte du mythe dans le film en même temps que le film crée du mythe, dans un mouvement réflexif continu, d'où la confusion entre le personnage d'actrice et l'actrice elle-même. Après leur nuit d'amour, l'amant demande à l'actrice pourquoi elle est au Japon. *Un film. Je joue dans un film!*, s'exclame la jeune femme. Cette affirmation s'applique autant au personnage qu'à Riva elle-même. Marguerite Duras entretient aussi volontairement cette confusion dans le scénario publié chez Gallimard : le *Elle* du scénario devient Riva dans *Les évidences nocturnes, notes sur Nevers*²¹. Ce mouvement circulatoire (Riva-film/ film-Riva), permet à *Hiroshima mon amour* de mettre en scène sa propre conscience réflexive, sa propre peau (au sens entendu par Barker). Le film travaille ainsi dans le même sens que Riva : il s'exprime lui aussi à l'aide du toucher, notamment via les fondus enchaînés. Ces fondus, véritables caresses cinématographiques entre deux images et deux temporalités en fusion, montrent que le film, à l'instar de son actrice, « function as skin, as the thin layer through which film and viewer (and past and present) are in contact with each other...²² »

1.2.1 Riva à fleur de peau : une approche féministe du jeu et de la mémoire historique

Dans *Hiroshima mon amour*, Riva joue peau et le film le lui rend bien; une relation de réciprocité s'établit entre le corps du film et le corps de l'actrice. Pour comprendre concrètement

20 Dans un article fondateur de l'étude du jeu au cinéma, André Gardies affirme que la puissance mythologisante de l'acteur provient d'un mouvement réflexif qui circule entre l'acteur et le film. Cette réflexivité produit un système autoréférentiel qui engendre un effet de mythe. De là le fait que l'acteur émerge du récit qu'il contribue à fonder. Voir Gardies, André. 1980. « L'acteur dans le système textuel du film ». *Études littéraires*, vol. 13, no. 1, avril, p. 73.

21 Duras, Marguerite. (1960) 2006. *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogues*. Paris : Éditions Gallimard.

22 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 67

de quelle manière cette relation s'élabore, il faut se tourner vers le fonctionnement de l'anatomie ludique. Pour Larry Tremblay, le jeu se manifeste par une redistribution des données du corps que l'acteur organise selon un imaginaire donné. L'anatomie ludique consiste à faire se déplacer des objets de concentration à même le corps et/ou autour du corps afin de créer une mobilité expressive²³. L'objet de concentration constitue pour Tremblay l'unité minimale du jeu. Il s'agit d'une sorte de focus corporel, d'une attention aiguisée et soutenue sur un point précis à même le corps ou à l'extérieur du corps. Les objets de concentration, qui bougent à travers un circuit précis mis en place par les choix de l'acteur, constituent la base de l'anatomie ludique; ils permettent de « produire la visibilité du personnage²⁴ ». Ainsi, en observant un acteur qui joue, il est possible de voir se déplacer les objets de concentration qui donnent leur forme à l'anatomie ludique. Dans *Hiroshima mon amour*, les objets de concentration qu'Emmanuelle Riva utilise le plus fréquemment sont ses mains et Eiji Okada. L'impression que l'actrice est « aveugle » vient du fait qu'elle ne suit des yeux ses points de concentration que très rarement, d'où la virtuosité de sa performance. Par exemple, Riva touche ses cheveux pour évoquer le souvenir de la tonte à Nevers. Pour ce faire, l'actrice saisit la main de son partenaire, enroule ses doigts autour des siens et les fait glisser dans sa chevelure. Pendant ce moment (mais aussi presque tout au long de la séquence où les amants sont attablés au bar) les yeux de Riva sont pratiquement inactifs. Son regard est perdu dans le vide, il ne s'accroche à rien autour d'elle. Lorsqu'elle reçoit la gifle de son partenaire, les yeux de Riva « se réveillent ». L'actrice passe alors très clairement de points de concentration multiples à la surface de son corps (sa main, la main d'Okada, ses cheveux, sa tête, sa joue) à un point unique à l'extérieur de celui-ci : Eiji Okada. Il est également possible d'établir des qualités à ces différents points de concentration utilisés par l'actrice : lorsqu'ils sont portés sur Okada, ils pourraient être décrits comme amples, doux, soyeux et chauds. Quant aux souvenirs de Nevers, ils se situent à l'intérieur du corps de Riva et possèdent un peu les mêmes caractéristiques que la cave: quelque chose d'humide, de liquide, de fuyant, de froid, d'étroit et de sombre. La méthode de Tremblay constitue ainsi un outil de création qui permet de mettre le corps en jeu, mais aussi, un outil pour analyser le corps qui joue.

23 Pour Tremblay, il existe plusieurs formes d'anatomie ludique qui ne sont pas nécessairement liées au jeu. Par exemple, la division du corps basée sur les chakras dans la pratique du yoga.

24 Tremblay, Larry. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, p. 25.

En faisant du toucher son sens de prédilection, Riva active incontestablement le mode peau de son corps en jeu et son anatomie ludique s'en trouve automatiquement teintée, tout comme celle du film. La peau de *Hiroshima mon amour*, au diapason de la peau d'Emmanuelle Riva, crée un univers visuel qui fait plus de sens avec la main qu'avec l'œil. L'actrice, le film et le spectateur se retrouvent à explorer l'œuvre de Resnais de façon tactile; l'errance à travers les textures et les températures devient ici la clé de voûte de la perception et de l'expression cinématographique. Cette rencontre épidermique fait état d'une remise en question de la vision traditionnelle (c'est-à-dire, la vision comme un sens isolé qui implique une distance objective par rapport à l'objet observé). Cette remise en question passe par le jeu de Riva et par ce que Laura Marks nomme *haptic visuality*. Dans *Skin of Films*, Marks définit la qualité tactile de ce type de perception au cinéma en ces termes: « haptic looking tends to rest on the surface of its object (...) not to distinguish form so much as to discern texture²⁵ ». Plus encore, l'haptique devient très souvent une « visual strategy that can be used to describe alternative visual tradition, including women's and feminist practices²⁶ ». L'haptique, en tant que stratégie visuelle féministe, fonctionne très souvent comme une mise en relation du corps et de l'image. La vision haptique évoque ainsi le style de jeu peau puisque pour Tremblay et Zeami, « la peau est image (et) marque²⁷ ». Avant d'aller plus loin dans cet examen de la peau du film et de la peau de Riva, il convient de s'attarder à l'idée des traditions visuelles soulevée par Marks en retournant à la source : l'histoire culturelle des sens en Occident, une histoire infusée de valeurs genrées et racisées.

À peu près tous les historiens des sens sont formels : les perceptions sensorielles ont été largement construites et même hiérarchisées au fil des époques. Une démarcation importante s'est installée au fil du temps entre les sens « nobles », qui sous-tendent une distance « objective » avec ce qui perçu : la vue et l'ouïe, et les sens « primitifs », qui impliquent une proximité physique avec ce qui est perçu: le toucher, l'odorat et le goûter. Cette démarcation arbitraire, basée sur une séparation entre l'esprit et le corps, fait écho à une idéologie de division binaire entre les genres. Les hommes sont associés aux sens « with the *higher* fonctions of the

25 Marks, Laura U. 1999. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, N.C.: Duke University Press, p. 255.

26 Ibid., p. 170.

27 Tremblay, Larry. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, p. 21.

mind (et les femmes aux sens) « with the *lower* fonctions of the body²⁸ ». Bref, « within the domain of the five senses, the *lower* classes and the *lower* races, like the *lower* sex, were usually associated with the lower senses of taste, touch and smell²⁹ ». Avec la fin de la Deuxième Guerre mondiale s’amorce une période de remise en question de la vision comme sens de la rationalité; le voir et le savoir s’alignent de plus en plus difficilement tandis qu’un intérêt marqué semble se développer pour les autres sens dans les arts et la littérature. « (H)adicaapped figures (...and) aching bodies³⁰ »; les personnages aveugles ou paralysés se multiplient et les frontières entre les sens deviennent elles-mêmes sujets à examen. Néanmoins, l’ordre hiérarchique des sens, combiné à un système de valeurs genrées, continue toujours aujourd’hui à établir la vision comme une faculté sans corps. Une façon de voir qui est devenue la façon de voir; une vision normative associée à l’esprit et non au corps, une vision distanciée, supposément objective (ou objectifiante) et comme par défaut masculine. Vivian Sobchack déplore également cette forme de tradition visuelle à l’intérieur du champ des *film studies*, cette tendance à dévaloriser « the site of touch far too quickly— rushing to reduce vision to point of view, hurrying to consider tactility and fingers and hands in term of their narrative symbolism³¹ » Cette idée d’une vision sans corps et isolée des autres sens est bien entendue fortement biaisée puisqu’elle s’appuie sur la classique erreur de logique du *god-trick*³². C’est ce type de vision que Laura Marks nomme *optic visibility* et que dénonce Laura Mulvey dans son essai sur le *male gaze*³³. C’est aussi ce

28 Constance Classen, citée dans: Gottschalk, Simon, Vannini, Phillip et Waskul, Dennis. 2012. *The Senses in Self, Society, and Culture. A sociology of the Senses*. New-York/London : Routledge, p. 32.

29 Classen, Constance. 1998. *The Color of Angels. Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*. New-York/London: Routledge, p. 67.

30 Hertel, Ralf. « The Senses in literature » dans Howes, David (dir.). 2014. *A Cultural History of the Senses in the Modern Age*, vol. 6. Bloomsbury, London/New-York, p. 184.

31 Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, p. 64.

32 Avec une limpidité remarquable, Don Ihde démonte les mécanismes de la tradition de la vision objective telle que défendue par Descartes et Locke qui emploient tous les deux pour ce faire la métaphore de la *camera obscura*. Pour ces deux philosophes, la *camera obscura*, qui fonctionne comme l’œil humain, permet de voir la correspondance entre la réalité et l’image de la réalité... Or, une telle conclusion est absolument irrecevable! S’appuyer sur ce principe de vision objective (qui trouve ses racines dans « l’invention » de la perspective à la Renaissance) revient à valider ce que Ihde nomme un *god-trick*, une position privilégiée impossible à incarner physiquement et doublée d’une prémisse qui se justifie elle-même. « Where was Descartes when he makes the claims about the knowledge that he makes? The answer is outside the camera, viewing it from both the outside and the inside ». Pour plus de détails, se référer à l’ouvrage de Don Ihde, *Bodies in technologies*, p. 71-75.

33 L’article de Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », repris dans deux nombreux ouvrages dédiés aux *feminist film studies*, a d’abord été publié dans la revue *Screen* en 1975.

qui explique pourquoi le travail de Mulvey, bien que nécessaire, soit problématique; il fait de la vision optique la seule voie de pensée envisageable pour réfléchir les rapports de genre au cinéma. Mon lecteur peut ici se rappeler ma description du dos nu et satiné de Eiji Okada pour un contre-exemple de la théorie de Mulvey ; cette description renvoie inévitablement à un *female gaze* fonctionnant sur le mode haptique (la texture satinée de la peau) et convoque une forme d'érotisme qui ne correspond pas à ce que décrit Mulvey dans *Visual Pleasure et Narrative Cinema*. De là le fait que l'haptique soit si souvent utilisé comme une stratégie féministe au cinéma. C'est d'ailleurs dans cette perspective que Jennifer Barker étudie la peau de deux œuvres dans *Tactile Eye*. Selon Barker, la peau de ces deux films, visible grâce à l'usage de l'image haptique, permet de convoquer un « point de vue » féminin et/ou féministe sur l'érotisme : il s'agit de *Fuses* (Carolee Schneemann, 1967) et... d'*Hiroshima mon amour*. Le jeu épidermique de Riva et les qualités tactiles du film de Resnais donnent accès à une



Illustration retirée / Figure 3. *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959
L'image haptique: texture et température

expérience du désir charnel telle que vécue par un corps féminin.

La peau est l'organe du toucher et le toucher constitue le noyau essentiel de la performance de Riva. L'actrice réveille ainsi un comportement similaire dans le corps d'*Hiroshima mon amour*. L'utilisation de l'image haptique démontre que le film réagit de manière épidermique aux sensations convoquées par l'actrice; il devient, lui aussi, à fleur de peau. Le film de Resnais ne met pas tant en scène l'érotisme que la qualité tactile de l'érotisme tel que vécu par Riva. Un érotisme fait de texture et de température; les deux éléments constitutifs de l'image haptique

sont en effet convoqués dès l'ouverture du film. Les deux corps enlacés se vivent et se ressentent avant tout comme peau, comme surface texturée. Dans cette séquence, le regard du spectateur est mis à rude épreuve : le très gros plan et l'absence de profondeur de champ ne facilitent en rien l'accès à l'image. C'est aussi l'avis de Jennifer Barker pour qui « these images compromise vision (...) forcing us to experience them as skin and to become skin...³⁴ » Le toucher devient alors le sens qui fait sens pour analyser cette séquence. Les corps de l'ouverture prennent toute la place dans l'image: impossible de les situer ou de les identifier. Bientôt, ces corps se couvrent de plusieurs textures successivement. Encore une fois, le spectateur ne peut pas savoir exactement de quoi il s'agit : sueur, pluie, cendre, neige, ou poussière? Il n'est donc pas question de déterminer la matière qui recouvre ces corps, de comprendre ce qui se passe ou de démêler un imbroglio narratif. L'œil erre à la surface de l'image sans but précis, l'œil « caresse » l'image comme les mains qui s'activent à l'écran; *Hiroshima mon amour* éveille ici la sensibilité tactile du spectateur en se concentrant exclusivement sur les textures et sur la manière dont l'image se dissout dans des fondus. Le film présente deux corps pressés l'un contre l'autre sur lesquels le corps du film se presse lui aussi à l'aide d'un gros plan. Happé par la consistance de l'image plutôt que par son contenu, le regard du spectateur n'a d'autre choix que de fonctionner de manière épidermique et d'activer sa sensibilité aux différentes textures qui apparaissent à l'écran. Et c'est ainsi que tous les corps s'embrasent et s'emmêlent : peau contre peau contre peau contre peau: Riva, Okada, le film...et le spectateur en une seule étreinte érotique. Si près, tellement près, trop près? Plutôt que de poser la question : *qu'est-ce que je vois?*, ces images haptiques soulèvent en fait la question: *qu'est-ce que je sens?* Dans *Hiroshima mon amour*, grâce à l'image haptique, il n'y a pas tant objet de désir que désir comme sujet; le film opère une translation tactile de l'acte amoureux lui-même. Après le défilement des images d'archive, Riva, encore au lit près de son amant murmure : *c'est fou comme tu as une belle peau*. À ce moment précis, la jeune femme ne regarde même pas son partenaire, par contre, elle le touche; sa main suit lentement le tracé de son dos. La beauté de la peau d'Okada ne se trouve pas dans l'œil de l'actrice mais plutôt, au bout de ses doigts; en témoigne la caméra qui suit de près la main de la jeune femme avant d'aller à la rencontre de son visage. En tant qu'actrice, Riva expérimente littéralement le toucher dans cette séquence. En tant que spectatrice, j'expérimente le toucher tel que rendu visible par le film et par la performance de Riva. Tout m'invite à entrer

34 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 60.

en contact avec l'œuvre de Resnais de la même manière que Riva rencontre Okada. C'est en ce sens que l'on peut parler de l'haptique, tel que joué par Riva ou qu'incarné par le film, comme d'une pratique et/ou d'une expérience féministe du cinéma; la qualité objectifiante de l'image s'efface au profit de sa dimension sensuelle. C'est cette sensualité, cette profonde connexion entre ce qui est touché et ce qui touche (des amants, des verres de bière, un mur de brique, des ciseaux, un foulard, une bille, le dos d'un chat ou les particules d'uranium évacuée par *Little Boy*³⁵) que Riva met en œuvre tout au long du film en se faisant peau.

Lorsque les corps en gros plan de l'ouverture laissent place aux images documentaires, (c'est-à-dire lorsque le film bascule en mode optique), le choc est terrible. Malgré l'importance vitale de ces images, malgré tout ce qu'elles permettent à Riva et au spectateur de voir, impossible de ne pas être d'accord avec la voix de l'homme qui répète encore et encore : *tu n'as rien vu*. La « connaissance par contact », est absente de ces images d'archive... Une distance physique, temporelle et émotionnelle s'établit entre Riva, le spectateur et Hiroshima. Lorsque Hiroshima (la ville et l'événement historique) deviendra aussi *Hiroshima* (l'amant) l'optique et l'haptique pourront enfin co-exister. Riva, par son jeu tactile, permet également de nommer ce que Merleau-Ponty entend par *chair* dans *Le visible et l'invisible*³⁶. Le philosophe utilise en effet le toucher pour illustrer la condition matérielle réciproque des corps et du monde. L'acte de toucher brouille automatiquement la frontière entre sujet et objet. Ainsi, pour toucher ma main gauche, je n'ai d'autre choix que d'être touchée par ma main droite, ce qui fait s'estomper la « limite » entre mes deux mains : est-ce ma main droite qui touche ma main gauche ou ma main gauche qui touche ma main droite? De la même manière, dans *Hiroshima mon amour*, on ne sait jamais avec certitude si Riva touche ou si Riva est touchée. L'anatomie ludique créée par Riva oscille constamment entre sa propre chair et la *chair* du monde qui l'entoure. Je repense à la séquence où les amants boivent au bar. En touchant son verre, Riva est automatiquement *touchée* par son verre (physiquement et émotionnellement); en témoignent les souvenirs de la cave humide de Nevers qui remontent à la surface au même moment.

35 Nom de code attribué à la bombe qui est tombée sur Hiroshima. *Fat Man*, la bombe de Nagasaki, était à base de plutonium. Théoriquement, elle aurait dû causer plus de dommages que *Little Boy*, mais le terrain montagneux de Nagasaki a permis de limiter un peu l'impact.

36 Voir l'ouvrage de Merleau-Ponty à la page 24 pour retrouver l'exemple de la main qui touche.

C'est aussi à travers la peau (et les cheveux) de Riva que l'on accède à l'expérience du choc entre l'optique et de l'haptique (*je l'ai vu/tu n'as rien vu*) et donc, que s'impose toute l'ampleur de la problématique de la mémoire historique. Dans le film de Resnais la peau « is a container not just of blood and bone but also of memory and history³⁷ ». Riva révèle la qualité charnelle de la mémoire et du temps; l'Histoire devient réaction cutanée, cicatrice, plaie ouverte, membre fantôme ou mèche rebelle. L'actrice fait également état de la nature construite (donc performative) de la mémoire qui s'active ici de manière tactile. C'est d'ailleurs le souvenir d'une main qui déclenche les vagues d'images de l'amour passé dans lesquelles Riva va lentement s'immerger et qui lui permettront de comprendre la tragédie atomique³⁸. L'amant endormi fait surgir le souvenir de l'amant mort. La main de l'homme dans le lit défait en écho à la main de l'homme tué par balle; les deux mains sont d'ailleurs présentées dans une position identique et avec la même valeur de plan. À travers le corps de l'actrice, la sensibilité devient « sens-habilité » (*sens-ability*)³⁹ ». L'art du jeu consiste justement à développer des capacités perceptives pour sentir avec le plus de précision, le plus d'originalité et le plus d'ampleur possible. Par exemple, Riva établit une connexion entre le traumatisme causé par la mort de son premier amant (suivi de son déshonneur public) et le traumatisme de l'explosion atomique d'Hiroshima à travers la sensation de ses cheveux qui tombent et qui repoussent. Riva crée de ce fait un contact entre son propre crâne dégarni suite à la tonte forcée et le crâne chauve des femmes d'Hiroshima qui perdent leurs cheveux suite à l'explosion. Voilà comment l'actrice ouvre une voie d'accès alternative à l'événement historique : elle construit le pont qui permet au film et au spectateur de voyager entre le micro et le macro, entre la petite et la grande histoire via un *female embodiment* fonctionnant sur un mode haptique. Riva comme l'histoire dans la marge. Riva, yeux fermés, toutes mains dehors : point aveugle de l'histoire. L'histoire qui regarde la caméra comme une femme japonaise sur son lit d'hôpital. La même histoire qui reviendra, à bras le corps, à travers la performance de Béatrice Dalle dans *H Story*.

37 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 63.

38 Dans le texte de Duras, le souvenir est tactile et l'oubli est visuel; il *commence avec les yeux*. En effet, l'actrice raconte la détresse de ne pas pouvoir se souvenir des yeux du soldat allemand.

39 J'emprunte cette expression à Vivian Sobchack. Voir *Carnal Thoughts* à la page 7.

1.3 Dans la peau de Béatrice Dalle : de l'histoire à la mythologie

Dans *H Story*, le réalisateur japonais Nobuhiro Suwa engage l'actrice française Béatrice Dalle pour tourner un remake de *Hiroshima mon amour*, l'œuvre phare d'Alain Resnais et de Marguerite Duras. *H Story* met en scène le tournage du film de Suwa. Un tournage qui devient de plus en plus chaotique au fur et à mesure que Béatrice Dalle perd confiance en la réalisation du projet. Épuisée, à bout de force, cherchant constamment le sommeil, l'actrice lutte à corps défendant pour tenter d'incarner le rôle iconique qui a fait la renommée d'Emmanuelle Riva 42 ans plus tôt. *Action! Coupez!* Au rythme des scènes qui s'enchaînent et se croisent, la communication entre Suwa et son actrice, par l'intermédiaire d'une traductrice, se fait de plus en plus difficilement. La tension monte. Le mercure aussi sans doute. *J'ai eu chaud place de la Paix. Dix mille degrés sur la place de la Paix*, disait Emmanuelle Riva, au nom des corps ravagés par l'explosion du 6 août 1945. En 2001, sur le plateau de Suwa, c'est le corps tout entier de Béatrice Dalle qui irradie : *j'ai chaud, j'ai chaud...* murmure Dalle entre deux prises. C'est le corps de Béatrice Dalle qui atomise le film de l'intérieur dans une ultime séquence-catastrophe : impossible de se souvenir du texte de Duras. Impossible de redire ces mots une seconde fois. L'actrice résiste, résiste, résiste, jusqu'à la transe. Comme ivre de fatigue, elle finit par quitter le plateau d'une démarche chancelante. Bientôt, le réalisateur doit se rendre à l'évidence : le film est voué à l'échec et le tournage est interrompu tandis qu'une idylle semble naître entre Dalle et Machida Kou, le confident de Suwa. Des cendres du *remake* en lambeaux se forme une nouvelle histoire d'amour à Hiroshima alors que les deux compagnons en extase errent dans la ville jusqu'au petit matin.

Dans *H Story*, Béatrice Dalle incarne le personnage de l'actrice (*Elle, Nevers, Riva*) dans un *remake* de *Hiroshima mon amour*. En même temps, Dalle joue son propre rôle puisque Suwa nous donne un accès direct à son travail de création pendant les scènes consacrées au tournage du film. Cet enchâssement narratif se complique encore davantage quand le réalisateur présente le quotidien (fictionnel) de Béatrice Dalle hors plateau en faisant comme si ce quotidien était réel dans le monde du *remake*... Mais si Béatrice Dalle est filmée pendant une escapade avec Machida Kou, comment se fait-il que l'équipe de tournage ne sache pas où la trouver⁴⁰? Chronique des décalages annoncés. Décalage entre l'actrice et le personnage. Décalage entre

40 Cette question intrigue également Marie-Françoise Grange dans son analyse du film de Suwa. Voir Grange, Marie-Françoise. 2011. « Le film pour mémoire : sur *H Story* ». *CiNéMAS*, vol. 21, no.2-3, p.181.

la fiction et le documentaire. Décalage horaire qui plombe de fatigue le corps Béatrice Dalle. Décalage diégétique avec le film de Suwa qui s'épuise à tenter de s'accorder au film de Resnais. Décalage méta-extra-para diégétique provoqué par une actrice à la réputation difficile qui ne peut plus jouer mais qui joue quand même. Et, enfin, décalage historique : le parcours mémoriel qui mène de 2001 à 1945 est court-circuité par un sorte d'écran temporel qui fait exploser *H Story* avec la « bombe » activée par Riva en 1959. À la lumière de ce labyrinthe narratif, le corps de Béatrice Dalle s'habille d'un épais manteau fictionnel : une actrice joue une actrice qui joue et/ou une actrice joue une actrice qui joue qu'elle ne joue pas! Béatrice Dalle est l'une des plus grandes stars du cinéma français au moment de tourner *H Story*. Elle apporte inmanquablement avec elle, à même le film de Suwa, sa propre mythologie (au sens entendu par André Gardies). Il est intéressant de noter que lorsque Caroline Champetier a suggéré des actrices potentielles à Suwa pendant la période de pré-production, ce dernier a d'abord catégoriquement refusé de considérer le premier choix de sa directrice photo : Béatrice Dalle. Le réalisateur avouera lui-même par la suite qu'il ne connaissait pas Dalle pour son travail mais bien pour sa réputation de diva ingérable, « pour les scandales autour de sa présence sulfureuse⁴¹ », bref, pour son personnage d'actrice! Suwa admettra par la suite son erreur; le *casting* fonctionne et, étrangement, le personnage d'actrice de Dalle répond parfaitement à celui de Riva. Il y a cependant tout un espace narratif supplémentaire, qui se crée à l'intérieur et aux alentours du film de Suwa, et qui ne retrouve pas dans *Hiroshima mon amour*. Le personnage de l'actrice, joué par Béatrice Dalle, convoque inévitablement la vie publique ou médiatique et les rôles précédents de l'actrice Béatrice Dalle⁴²! Dalle l'incendiaire, véritable «bombe», presque toujours vêtue de rouge dans le film de Suwa, rappelle l'affriolante Betty de *37.2 le matin* (Jean-Jacques Beineix, 1986). Dalle qui ne voit rien, une femme aveugle dans *Night on Earth* (Jim Jarmusch, 1991). Dalle et la mémoire défaillante; l'oubliée dans *The Blackout* (Abel Ferrara, 1997). Dalle, le vampire, dangereuse succube dans *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001). Dalle qui « cherche le mythe (...), tragédienne à la scène comme dans la vie⁴³ », et qui a joué l'actrice par trois fois tout au long de sa filmographie. Dans *Hiroshima mon amour*,

41 Voir l'entretien de Charles Tesson avec Nobuhiro Suwa dans le numéro 561 des Cahiers du Cinéma à la page 72.

42 « ...casting has become an established technique for filling in the gaps of a script... (...) The star persona has proven to be an efficient vehicle for quickly delineating a character ». Voir Michaels, Lloyd. 1998. *The Phantom of the Cinema : character in modern film*. Albany: State University of New-York Press, p. 10.

43 Perrignon, Judith. 2014. « Béatrice Dalle, cherchez le mythe ». *M le magazine du Monde*. En ligne. http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/08/01/beatrice-dalle-cherchez-le-mythe_4465032_4497186.html

Emmanuelle Riva crée cet espace narratif mythologique en jouant Riva pour la première fois, à même le corps du film. Une sorte d'équilibre réflexif s'installe entre l'actrice et le film qui se construisent en même temps dans un mouvement continu d'une grande fluidité. Par contre, dans *H Story*, le balancier penche du côté de Béatrice Dalle : le film devient *making of* et « se fait écrire » par l'actrice. La mythologie monstrueuse de la star dévore le film de l'intérieur. Dalle n'est pas qu'une « croqueuse d'hommes⁴⁴ », telle que la presse à scandale aime à la décrire, non, elle broie aussi sous ses dents le corps du film lui-même. Ce n'est peut-être pas pour rien que la *presse people* française a fait grand cas de la bouche de l'actrice... Une bouche trop grande et trop vulgaire, aux dents inquiétantes. Menace de morsure imminente⁴⁵. Entre deux bouchées, le film réagit. Des coupes brusques entre les plans. Des fonds noirs, des éclats de lumière. Jamais de fondu enchaîné : pas de passé et pas d'avenir. Le film de Suwa, vampirisé de tous les côtés, d'abord par Béatrice Dalle et ensuite par le film de Resnais, se trouve mis en échec. Ce qui donne accès à l'histoire bloque aussi l'accès à l'histoire. Ce qui n'était qu'allusion à la fiction devient mythe fondateur. On ne réveille pas si facilement les monstres qui dorment, qu'il s'agisse d'une catastrophe atomique ou d'une actrice à bout de fatigue.

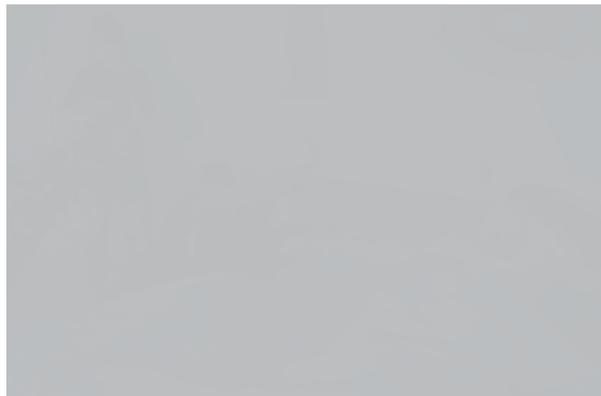


Illustration retirée / Figure 4. *H Story*, Nobuhiro Suwa, 2001
Un film se touche lui-même: *making of*

- 44 Le sobriquet de « croqueuse d'hommes » est employé très souvent par les magazines pour parler de l'actrice. Il semblerait également que l'expression soit à prendre au pied de la lettre. Dalle a défrayé la chronique non seulement à cause de ses rôles sulfureux et de ses relations amoureuses houleuses mais aussi parce qu'elle aurait pratiqué le cannibalisme! En 2016, l'actrice a raconté à la télé française avoir mangé l'oreille d'un cadavre en pillant une morgue alors qu'elle était sous l'influence de l'acide... Voir cet article en ligne pour plus de détails : https://www.gala.fr/l_actu/news_de_stars/beatrice_dalle_cannibale_l_actrice_devoile_avoir_mange_un_petit_bout_d_oreille_humaine_401699
- 45 « Je l'ai vue arriver, je me suis dit : cette bouche, ça ne passera jamais ! » raconte Dominique Besnehard, le célèbre directeur de casting qui s'est occupé entre autre de *37,2 le matin*. Voir cet entretien en ligne avec Télérama : <http://www.telerama.fr/cinema/dominique-besnehard-j-ai-vu-beatrice-dalle-arriver-je-me-suis-dit-cette-bouche-ca-ne-passera-jamais,66771.php>

1.3.1 Béatrice Dalle ou l'actrice anachronique : le temps et le toucher dans *H Story*

Le réalisateur japonais Nobuhiro Suwa, lui-même né à Hiroshima en 1960, répond au film de Resnais près de 42 ans plus tard. La structure temporelle de *H Story* est relativement similaire à celle de *Hiroshima mon amour* : les deux premiers tiers du film donnent l'impression d'un temps contracté alors que le temps se dilate dans le dernier tiers. Cependant, pour construire cette structure, Suwa propose une esthétique radicalement opposée à celle utilisée par Resnais en 1959. La séquence d'ouverture de *H Story* présente d'abord une photo noir et blanc d'Emmanuelle Riva vêtue d'un peignoir sur le balcon de son hôtel. Une tasse de café à la main, elle regarde droit devant avec un sourire aux lèvres alors que se dessine derrière elle la ville d'Hiroshima. Puis, le film (en couleur) débute : Suwa semble donner des indications de jeu à l'actrice Béatrice Dalle, elle aussi habillée d'un peignoir et tenant une tasse de café. Les deux artistes paraissent absorbés par cette conversation d'allure privée mais impossible d'en être certain puisque le silence est total; l'image est muette. Au bout d'une vingtaine de secondes, le son s'ajoute à l'image et l'on découvre que le réalisateur et son interprète communiquent par l'intermédiaire d'une traductrice. Il s'agit d'une répétition en mouvement (une espagnole combinée à un *blocking* caméra) d'une scène de *Hiroshima mon amour* : le personnage de l'actrice observe son amant qui se réveille doucement alors que sa main lui rappelle celle du soldat allemand. Une fois la répétition terminée, l'équipe s'apprête à tourner. Gros plan sur le visage de Béatrice Dalle qui se concentre, vêtue de blanc sur fond blanc. Une main anonyme surgit dans l'image et place devant le visage de Dalle un *clapperboard*. *Action!* Béatrice Dalle, tenant sa tasse de café, fixe la main de son partenaire et laisse surgir le souvenir d'un amour passé. La séquence se termine avec un écran noir où apparaît cette phrase tirée du texte de Duras : *je connais l'oubli*. Cet extrait est tout à fait représentatif des deux premiers tiers du film. Suwa présente habilement son *remake* du film de Resnais via son tournage. Le spectateur a donc l'impression de se retrouver devant une sorte de *making of* mettant en scène le film en train de se faire, de se construire en temps réel. Cette fabrication du film (et plus tard son effondrement) s'articule bien entendu autour de Béatrice Dalle, puisqu'en plus de retrouver l'actrice dans son quotidien (comme c'était le cas dans *Hiroshima mon amour*), Suwa montre également Dalle au travail sur le plateau.

Hiroshima mon amour et *H Story* reposent tous deux sur une temporalité complexe et éclatée. Cependant, contrairement au film de Resnais, il n'y a chez Suwa aucun fondu enchaîné. Des coupes très vives entre les plans viennent constamment désorienter le spectateur qui ne peut s'accrocher à rien entre les images, ni compter sur la synchronisation image-son pour se situer. Très souvent, des fonds noirs apparaissent entre les séquences, accentuant encore davantage la coupure entre ce qui est venu avant et ce qui viendra après. Les images de Suwa sont d'ailleurs presque toujours un peu trop sombres, comme une sorte de *chuchotement visuel*; il faut pratiquement *tendre l'œil* pour s'assurer de bien voir malgré la pénombre. Suwa présente un film où l'étalonnage n'a pas été fait, ce qui crée l'impression d'un *rough cut*; d'une œuvre inachevée. L'effet de répétition dans *H Story* n'est plus lié aux mots du texte de Duras mais bien aux silences, souvent saisissants, qui reviennent sans cesse pour rythmer le film⁴⁶. Ainsi, l'on ne compte plus les scènes qui commencent par un plan de Béatrice Dalle dans un silence complet ou bien les scènes qui commencent avec la voix de l'actrice sur fond noir. Tous ces procédés stylistiques accentuent une impression générale de discontinuité temporelle en plus de faire œuvre prémonitoire. Le film, comme l'actrice, connaît l'oubli; il semble anticiper sa mémoire défaillante et annonce, peut-être dès la première séquence, cette douloureuse scène du bar où Béatrice Dalle n'arrive pas à se souvenir du texte de Duras.

La séquence de l'oubli fait office de véritable bascule à l'intérieur du film de Suwa; une acmé qui marque le pont de non-retour du tournage du *remake*. Le tout débute encore une fois par une photo noir et blanc tirée du film de Resnais (la scène du bar, bien entendu). Cette image d'*Hiroshima mon amour* est suivie d'un fond noir sur lequel clignote par deux fois un point de lumière blanche. On entend le texte de Duras, que les acteurs récitent à voix basse. Il faut d'ailleurs aiguiser l'oreille au maximum pour avoir accès aux murmures de l'actrice et de son partenaire. Puis, l'image vient se greffer au son et la caméra se rapproche doucement du visage de Béatrice Dalle qui plonge dans les souvenirs de Nevers. On remarque ses yeux, de plus en plus brillants, comme des diamants noirs dans l'image trop sombre, qui se remplissent de larmes. La première partie de la scène fonctionne à merveille mais les choses se corsent lorsque l'on change d'angle. Ironiquement, il s'agit de la partie du texte où le personnage de l'actrice doit dire: *je commence à t'oublier. Je tremble d'avoir oublié tant d'amour*. Pour

46 Ce rythme créé dans ou entre les scènes par des pauses silencieuses repose autant sur des procédés cinématographiques (*jump cut*, fond lumineux, fond noir...) que sur la perception du temps de Béatrice Dalle. Cette question sera examinée au point 1.2.2.

le premier essai, Dalle bute sur la phrase : *il a été long à mourir*. Ensuite, c'est le blanc de mémoire. Dans le texte de Duras, la phrase suivante marque l'oubli du personnage de l'actrice, qui n'arrive pas à se souvenir du moment exact de la mort du soldat allemand: *je ne sais plus au juste*. Mais Dalle répétera ce *je ne sais plus* non pas dans le cadre de son « rôle » mais bien dans « la vraie vie ». Elle amorce ainsi sa longue descente à même son propre trou de mémoire. *Quel sentiment? Je ne sais plus, je ne sais plus*, marmonne l'actrice, comme abasourdie par sa propre défaillance. On recommence la scène, encore et encore. Prise après prise, c'est l'échec. Béatrice Dalle finit par ne plus se souvenir de la première ligne qu'elle doit dire : *je commence à t'oublier*. Paradoxalement, l'actrice s'enfoncé ici dans l'oubli comme Riva, dans *Hiroshima mon amour*, s'enfonçait dans les souvenirs. En ce sens, les deux films partagent la même verticalité temporelle : une descente, une plongée, une immersion dans les profondeurs d'un monde dont on ne peut pas sortir indemne. Le vide, comme le trop plein, a l'allure d'un gouffre sans fond. L'échec de Béatrice Dalle s'inscrit aussi dans la durée; à partir du changement d'angle, l'actrice se heurte au texte pendant plus de dix minutes. Dix minutes de terrible malaise. Dix minutes qui durent toute une nuit, comme un long point d'orgue qui annonce le début de la fin pour le film de Suwa. Tout se passe comme si Dalle demeurait par la suite perdue dans les profondeurs de son trou de mémoire, n'ayant rien qui lui permette de remonter à la surface. Le réalisateur devra bientôt se résoudre à interrompre le tournage (peut-être l'équivalent de la gifle infligée à Riva par son amour?) Le *remake* n'arrivera pas à recréer le passé de Hiroshima ou de Nevers; il sera comme déchiré de l'intérieur par le film qu'il tente de reproduire et dévoré par le présent de l'actrice au travail.

La fin du tournage ne marque pas pour autant la fin du projet; Suwa passe du mode *making of* au mode film. Le réalisateur laisse voir un dernier *clap* avant la balade presque exaltée des deux nouveaux amoureux de Hiroshima : Béatrice Dalle et Machida Kou, un écrivain, ami de Suwa. L'errance dans la ville se termine au petit matin alors que les deux protagonistes se réveillent dans un édifice en ruines (probablement le dôme de Genbaku⁴⁷). Dalle quitte son compagnon dans un long travelling qui révèle l'étendue des décombres, preuve que le temps revient à l'horizontal. Le film se termine sur un plan tableau dans les vestiges de l'édifice

47 Aussi nommé Mémorial de la paix, le dôme de Genbaku a été inscrit, en 1995, au patrimoine mondial de l'Unesco. Situé tout près du point d'origine de l'explosion, non loin de l'hôpital Shima, cet édifice est le seul à être resté (partiellement) debout dans la zone du *ground zero*. C'est à travers ce bâtiment en ruines que Suwa filme la ville d'Hiroshima une dernière fois avant la fin du film. C'est aussi la première (et unique) fois où il fait se superposer 1945 et 2001 sans allusion aucune au film de Resnais.

qui laisse voir la ville au loin. En 2001, voilà qu'un réalisateur japonais met un point final à son film sur *Hiroshima mon amour*. Un film qui se transforme en faux documentaire sur une vraie actrice française. Un film qui brise un *remake* pour faire un *remake*. Un film qui accède à l'histoire via un autre film. *Faute d'autre chose*. Soudain, c'est le silence. Une main surgit devant la lentille pour bloquer l'image. Une lumière orangée qui vacille. Un écran blanc. Le pikadon atomique qui aveugle en un éclair foudroyant. La tragédie de l'explosion. L'histoire qu'on ne peut toujours pas regarder en face, même sur pellicule surexposée, même 56 ans plus tard.

Dans *H Story*, Dalle convoque le corps de Riva à l'intérieur même de sa propre création artistique sans toutefois que l'on puisse qualifier son jeu de maniériste. Dalle adapte complètement le corps de Riva à sa propre expressivité. Par exemple, elle aussi fait du toucher son sens de prédilection. Cependant, contrairement à Riva, cette tactilité ne sera pas dirigée sur son partenaire ou sur son environnement mais bien sur elle-même. Dans *H Story*, Dalle touche constamment son visage, sa bouche, ses cheveux, ses mains, ses vêtements. Ainsi, dans la scène qui précède la plongée ratée dans les souvenirs, l'équipe se déplace en fourgonnette pour se rendre sur les lieux du tournage. La caméra de Suwa reste braquée sur Dalle qui frotte ses joues, gratte son épaule, revient à sa joue, agrippe les bretelles de sa camisole rouge, étire ses bras et ses mains avant d'enfoncer son dos dans le creux du siège de la voiture et de se soulever à l'aide ses coudes... tout ceci en une quinzaine de secondes! Au tout début du film, alors que Dalle tourne le réveil des deux amants dans un lit avec Hiroaki Umano, elle approche sa main du visage de son partenaire par deux fois sans toutefois le toucher réellement. Plus tard dans la même scène, elle passe tendrement sa main dans les cheveux d'Umano, délicatement, du bout des doigts... Un peu avant cette prise, on voyait Dalle s'ébouriffer vigoureusement une poignée de cheveux avant de commencer à jouer, geste qui rappelle de manière beaucoup plus évidente la façon dont Riva s'accrochait à son amant. Bien que l'on retrouve le couple de 2001 enlacé à de nombreuses reprises dans *H Story*, la qualité du toucher entre Dalle et Umano n'a rien à voir avec ce qui se passait dans le film de Resnais entre Riva et Okada. Par contre, Dalle semble toucher son propre corps avec la même intensité, avec la même curiosité tactile que Riva éprouvait pour son partenaire de jeu. Tout au long du tournage du *remake*, on dirait que Dalle, toujours épuisée, toujours à moitié endormie, essaie de réveiller sa sensibilité en se touchant sans arrêt. L'actrice joue peau en créant une anatomie ludique qui bouge uniquement

sur son propre corps. Béatrice Dalle est tellement repliée sur elle-même, qu'elle donne aussi l'impression d'être « aveugle » à force de restreindre ses contacts avec le monde qui l'entoure. Elle est sur le plateau sans réellement voir ce qui s'y passe tant elle est occupée à se toucher elle-même! *H Story* et Béatrice Dalle entretiennent une profonde relation mimétique à cet égard; le film touche son propre corps à de nombreuses reprises, multipliant les plans qui s'attardent à sa fabrication, à sa matérialité, à sa conscience réflexive : les *claps*, les balances de blanc, les moments où la pellicule s'emballe, etc. En écho à Béatrice Dalle qui étudie sa propre peau à l'aide de ses mains, le film s'évertue à décrire la sienne via l'image haptique en bloquant la vision du spectateur. Les images trop sombres ou trop claires de Suwa éliminent toute profondeur de champ : l'œil accède ainsi à la texture de la noirceur ou de la lumière du plateau chaotique. Ici, le noir n'est pas tant une couleur qu'un relief. *H Story* met en scène une vision qui se met elle-même en échec : une impossibilité d'avoir accès, par l'œil, à ce qui est visible...ou pas. Par exemple, cette prise de bec entre Béatrice Dalle et Caroline Champetier lors du tournage de la scène où l'actrice se réfugie dans un café. Béatrice Dalle doit entrer dans la pièce, lancer un regard à sa droite et aller s'asseoir à une table. On tourne la scène. *Cut*. La directrice photo demande à Béatrice Dalle de ne pas oublier de regarder à sa droite. Dalle se fâche, brûlante d'impatience : *mais je l'ai fait, j'ai regardé*, s'exclame l'actrice. *Je ne l'ai pas vu*, répond Champetier. Le spectateur reste perplexe : l'image est tellement sombre qu'il est pratiquement impossible de voir qui, de Dalle ou de Champetier, a raison. Par contre, le malaise causé par la scène, lui, est absolument palpable. Béatrice Dalle et *H Story* invitent le spectateur à entrer en contact avec le film de façon à observer non pas les « visual and visible patterns of difference and repetition⁴⁸ » mais plutôt à mettre la main sur « the tactile and tangible patterns and structure of signifiante⁴⁹ ».

Cette idée de voir avec la main revient dans *H Story* sous plusieurs formes : la plus évidente étant bien sûr les nombreuses mains anonymes qui entrent dans les plans pour bloquer la lentille. Elle est également présente à travers le jeu tactile de Béatrice Dalle qui se sert aussi de ses mains pour déclencher l'acte de mémoire. Pendant la première partie de la scène de la plongée dans les souvenirs, les yeux de l'actrice brillent de larmes, son visage s'affaisse, ses joues deviennent de plus en plus roses; la couleur se répand ensuite sur son nez et son front. (Je

48 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 25.

49 Ibid., p. 25.

rappelle ici que pour Larry Tremblay, la peau est « rougeur (et) émoi⁵⁰ ». Dalle porte ensuite sa main sur sa joue et agrippe littéralement la moitié de son propre visage *pour se rappeler*, dit-elle à cet instant précis : le souvenir de la cave se déclenche parce que l'actrice se touche elle-même. Ici, alors que Dalle et Umamo gardent leur distance, Riva et Okada jouaient ce moment joue contre joue : *tu aurais eu froid dans cette cave à Nevers si on s'était aimé? Oui, j'aurais eu froid*. Lorsque la scène se termine, Dalle, tellement engagée physiquement avec elle-même, tellement prise à faire revivre le froid de la cave de Nevers, crée paradoxalement un surplus de chaleur corporelle, preuve ultime de l'intensité de son travail. *Coupez!*, s'exclame Suwa. *J'ai chaud, j'ai chaud*, murmure alors Béatrice Dalle avec la même voix, le même timbre, le même rythme que lorsqu'elle jouait la scène. *J'ai chaud* : les joues, le nez, le front, et le cou de l'actrice sont rougis par l'émotion, comme si elle avait attrapé un coup de soleil... L'actrice irradie, littéralement. C'est peut-être à ce moment précis que l'on peut comprendre que, dans le film de Suwa, le corps qu'il faudra baptiser *Hiroshima*, c'est celui de Béatrice Dalle! À la fois foyer du film et foyer de l'explosion, Béatrice Dalle, presque toujours vêtue de rouge, sera le corps de la catastrophe, l'hypocentre, la zone d'impact majeure. Emmanuelle Riva, *dix mille degrés sur la place de la Paix*. Béatrice Dalle, *dix mille degrés sur la pellicule*. Dans cette séquence, l'effet haptique est créé autant par l'image trop sombre que par la température de la peau de Béatrice Dalle, visible à cause des rougeurs cutanées. L'histoire sur la peau : un puissant parallèle s'établit entre la chaleur qui se dégage du corps de l'actrice en jeu et l'explosion atomique. Le rayonnement intense qui jaillit du corps de Dalle réduira en cendres le film de Suwa. Dalle expérimente ici ce que Vivian Sobchack nomme : « vision in the flesh⁵¹ », c'est-à-dire une forme d'auto-attention sensuelle, un élan de la sensibilité, une conscience de se sentir en train de sentir. Là où Riva sentait, avec une intensité flamboyante, la chaleur de la peau d'Okada contre la sienne, Béatrice Dalle, brûlante du brasier de sa propre chair « touch(es) (her)self touching⁵² ». Dans le film de Suwa, les mains de l'actrice sont toujours à la recherche d'elle-même afin de saisir « textural and textual meaning everywhere – not only in the touching but also in the touched⁵³ ». Dalle entre ainsi en relation chiasmatique avec elle-même : elle est à la fois actrice et spectatrice de son propre travail. Elle perçoit, exprime et dirige ses sensations;

50 Tremblay, Larry. 1993. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal: Leméac, p. 21.

51 Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, p. 53-84.

52 Ibid., p. 77.

53 Ibid., p. 66.

« le corps, comme metteur en scène de (l) a perception⁵⁴ » fait advenir l'explosion atomique. Le film répond à cette *vision in the flesh*, incarnée par l'actrice... il est « already flesh out⁵⁵ » ; en train de jouer de sa matérialité comme en temps réel sous la forme du *making of*. Le film touche lui aussi à Hiroshima en explorant les limites, jamais vraiment définies, de sa propre peau. Cet étrange mouvement de ricochet réflexif entre l'actrice et le film de Suwa se produit également avec *Hiroshima mon amour*; *H Story* convoque l'œuvre de Resnais en connectant l'événement historique d'Hiroshima et l'histoire du cinéma⁵⁶. Ainsi, « *H Story* se penche sur le passé historique à travers la mémoire qu'en a transmise *Hiroshima mon amour*⁵⁷ ». Il y a eu, chez Suwa, déplacement de la mémoire historique vers la mémoire cinématographique, d'où le fait que l'explosion provienne ici du corps de l'actrice en jeu. Le réalisateur l'avoue lui-même en tenant son propre rôle dans le film : Hiroshima, c'est le film de Resnais avant d'être sa ville natale. Suwa opère un transfert entre la ville d'Hiroshima et le corps de Béatrice Dalle : « alors je me suis dit que Hiroshima n'était pas un lieu, mais un processus à l'intérieur du cœur, de l'âme et de l'esprit. J'ai pris conscience que je n'allais pas filmer un lieu mais une personne...⁵⁸ ».

Hiroshima mon amour fait écran à *H Story*; il offre à Suwa et à Dalle une entrée vers l'événement historique en même temps qu'il y met une entrave. Ce qui donne l'accès à Hiroshima bloque aussi l'accès à Hiroshima. La mémoire dévastée de l'actrice après « l'explosion » en témoigne : dès que le tournage de la scène reprend sous un autre angle, plus rien ne fonctionne. Après avoir touché la tragédie via son propre corps, Dalle ne pourra plus y avoir accès. Elle a connu la mémoire. Après, vient l'oubli : tout aussi violent, tout aussi prenant physiquement, tout aussi douloureux. Alors que dans *Hiroshima mon amour*, Riva se noyait dans les souvenirs à grandes gorgées de bière, on ne verra Dalle avaler qu'une toute petite lampée d'alcool dans

54 Merleau-Ponty, Maurice. 1964 (2016). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, p. 23.

55 Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, p.60.

56 Il est important de noter que le film de Resnais repose lui aussi sur un principe de mémoire spectatorielle qui relie l'événement historique et le cinéma. *Hiroshima mon amour* fait directement référence au film *Casablanca* de Micheal Curtis (1942), assez pour créer un impressionnant réseau de sens entre les deux œuvres. Le lien le plus évident reste bien entendu le fameux *Café Casablanca* où l'actrice se réfugie pendant son errance nocturne. Cette référence renvoie le spectateur à l'événement historique en passant par l'histoire du cinéma : il ainsi est confronté à cette inconfortable présence américaine en plein cœur d'Hiroshima...

57 Grange, Marie-Françoise. 2011. « Le film pour mémoire : sur *H Story* ». *CiNéMAS*, vol. 21, no.2-3, p. 179.

58 Voir l'entretien de Charles Tesson avec Nobuhiro Suwa dans le numéro 561 des Cahiers du Cinéma à la page 71.

H Story. Les eaux de la mémoire sont à sec. La voix de Dalle, déjà basse et un peu rèche, devient encore plus rauque. Son débit, moins coulant, moins fluide, plus hachuré : *je ne sais plus/ la première phrase, je/ ne sais plus rien*, dit Béatrice Dalle, toujours en se touchant le visage. Elle ouvre ensuite la bouche, une fois, deux fois... Elle ne produit aucun son. Elle devra attraper son script à ses pieds pour retrouver le début de sa première ligne. Alors que quelques minutes plus tôt, l'actrice rougissait d'émotions tout en maîtrisant son texte, voilà qu'elle ne sait plus rien. Elle ne sait plus quel sentiment ressentir. Elle ne sait plus quel mot prononcer. « And now each knows that in the act of survival, he lived a dozen lives and saw more death than he ever thought he would see. At the same time, none of them knew anything⁵⁹ ». On sait l'Histoire et on sait l'histoire... Et en même temps, on ne la sait pas. On sait que Béatrice Dalle connaît son texte; elle le joue sans problème avant « l'explosion », malgré toutes les difficultés et les réticences que l'actrice éprouve face à son rôle. On sait que John Hersey s'est effectivement rendu à Hiroshima pour y recueillir des témoignages. Pourtant ces témoignages réels deviendront un récit de fiction dans lequel les personnages admettent qu'ils ne savent rien. Dans *Sometimes in April*, alors qu'Augustin, le personnage incarné par Idris Elba, a vécu le génocide, il n'arrive pas à en témoigner : « il peine à parler en son nom sauf pour affirmer : *je ne sais pas*⁶⁰ ». Ces trois cas de figure ont en commun de présenter une mise en scène du fameux dilemme *story/history*. Ce court-circuit de la connaissance illustré par Béatrice Dalle, John Hershey et Idris Elba fait état de la querelle entre « expliquer et comprendre⁶¹ » à même la recherche historique et la philosophie. Ainsi, l'explication relève d'un acte discursif et fait état d'une démarche analytique. La compréhension désigne plutôt l'acte intuitif par lequel il y a appropriation, assimilation de la connaissance. Et c'est là que repose le conflit puisque, suivant ces définitions, il devient alors possible de *comprendre* sans pouvoir *expliquer* et vice versa⁶².

59 En 1946, le journaliste américain John Hersey publie *Hiroshima*, un article dans lequel l'auteur utilise la fiction afin de raconter l'histoire vécue de six survivants de l'explosion nucléaire. Porte étendard du *new journalism*, l'article de Hersey est devenu une véritable référence pour les intellectuels américains. Il est disponible en totalité sur le site internet du New-Yorker à l'adresse suivante : <http://www.newyorker.com/magazine/1946/08/31/hiroshima>

60 Berthet, Frédérique. 2017. « Histoire par gestes, connaissance par contact ». *Rwanda 1994-2014 : récits, constructions mémorielles et écriture de l'histoire*, V. Brinker, C. Coquio, A. Dauge-Roth et al. (dir.), Presse du Réel, p. 295.

61 « Expliquer et comprendre. Sur quelques connexions remarquables entre la théorie du texte, la théorie de l'action et la théorie de l'histoire » est le titre d'un célèbre article de Paul Ricœur publié pour la première fois en 1977 dans la *Revue Philosophique de Louvain*.

62 Je pense également ici à Primo Levi qui affirmait que le nazisme ne peut pas être compris. Il peut seulement être expliqué, analysé et étudié de sorte que l'on puisse le reconnaître ou le prévenir.

Le corps en jeu de Béatrice Dalle devient exemplaire, à travers la question de la mémoire, de l'impossibilité de comprendre et d'expliquer en simultané le trauma historique. De plus, le trou de mémoire de l'actrice provoque une anomalie temporelle qui met en échec la chronologie de l'histoire; la plongée dans l'oubli provoque l'arrêt de l'avancée du récit. *H Story* et l'événement historique d'Hiroshima ne peuvent donc plus progresser. Voilà pourquoi la question du temps devient ici fondamentale. Dans *H Story*, deux temporalités fonctionnent en parallèle : le temps qui semble propre au corps de Béatrice Dalle dans le film de Suwa et le temps qui semble nécessaire pour activer la mémoire (de l'événement historique et de l'actrice)⁶³.

1.3.2 Dalle et son *temps d'actrice* : une approche féministe de la mémoire historique

À travers le blanc de mémoire de Béatrice Dalle, le spectateur de *H Story* accède à l'expérience de ce qu'il convient de nommer : un *temps d'acteur*. En effet, un acteur qui travaille, c'est un acteur au présent. Si, à l'instar de Sophie Wahnich, on définit l'anachronisme comme un forme de présentisme, il est tentant de soutenir cette thèse voulant que l'acteur de cinéma soit ontologiquement anachronique⁶⁴. Dans le cas qui nous intéresse, il semble évident que Dalle, en tant que représentation d'Hiroshima qui impose sa propre temporalité au film de Suwa, relève de « l'anachronisme contrôlé⁶⁵ ». Elle est « un outil pour présenter le présent⁶⁶ » de l'événement historique. Dans *H Story*, le présent de Béatrice Dalle est un levier qui permet d'atteindre le présent d'Hiroshima et il se trouve qu'il s'agit d'un présent propre à l'acteur, lié de près à la question de la mémoire. Un acteur qui joue n'est pas en train de se souvenir de son texte; il joue. Pour jouer, l'acteur doit simultanément connaître son texte et être capable de l'oublier. Le texte doit être parfaitement intégré au corps de l'acteur pour qu'il n'ait pas besoin de s'en souvenir. Il doit compter sur une mémoire somatique qui fonctionne en temps réel, faire en sorte que les partitions textuelles, gestuelles et sensorielles deviennent des réflexes au moment du tournage. Au même titre qu'un athlète ne pense pas à la forme de son plongeur en plongeant, un acteur

63 C'est pourquoi la performance de l'actrice dans *H Story* relève aussi du style de jeu os. Suite à la lecture du chapitre 3, mon lecteur pourra constater que Dalle joue à la fois peau (en majeur) et os (en mineur).

64 Wahnich, Sophie. 2005. « Sur l'anachronisme contrôlé », *Espace Temps*, 87-88. *Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, p. 140-146.

65 Ibid., p. 140.

66 Ibid., p. 141.

ne pense pas à son texte en le disant. Pour Larry Tremblay, le travail de l'acteur repose sur deux axes qui se croisent sans arrêt. Le jeu est un axe horizontal constamment traversé par un axe vertical constitué des objets techniques de l'acteur (la chorégraphie des mouvements, la diction, la mémoire du texte, les techniques de respiration, la mémoire affective, le sous-texte, les choix dramatiques...). Lorsqu'un acteur bute sur un élément technique, ce dernier finit par prendre toute la place, par remplacer l'axe du jeu. Tremblay affirme d'ailleurs que l'anatomie ludique d'un acteur qui cherche son texte se limite à sa tête. L'acteur reste coincé dans son effort cérébral, donnant ainsi l'impression que le reste de son corps ne fonctionne plus. Cela explique pourquoi Béatrice Dalle perd les réactions qui faisaient le succès de la première partie de la scène des souvenirs de Nevers. Fini les rougeurs, les larmes et les respirations irrégulières. Ne reste que cette pesanteur de plomb qui semble faire tanguer la tête de l'actrice, devenue trop lourde à porter: anatomie ludique du trou noir. Béatrice Dalle démontre ainsi qu'elle ne joue plus le texte de Duras mais bien « la mémorisation du texte⁶⁷ » de Duras, d'où le blocage. On voit bien ici à quel point la mémoire historique peut s'articuler à la mémoire problématique de Béatrice Dalle, à quel point toute mémoire se double automatiquement d'une dimension temporelle. Au fond, ce que révèle ici l'actrice en jeu, c'est que la mémoire historique se cherche un corps.

Dans *H Story*, il y a le temps présent, celui du corps de Béatrice Dalle qui joue. Il y a aussi le temps nécessaire à la mise en jeu du corps qui peut se traduire par l'expression : *temps d'acteur*. Un temps d'acteur est un temps (souvent silencieux) accordé à l'acteur sur le plateau pour se préparer et se concentrer avant une scène. Parfois, quelques secondes, parfois quelques minutes; c'est un temps élastique et vertical, un temps qui permet de descendre en soi. C'est parfois aussi un temps qui fait état d'un flottement, d'un entre-deux, d'une sorte de limbe où l'acteur se tient prêt à jouer⁶⁸. Le temps d'acteur, également souvent synonyme de pause dramatique exagérée, n'a pas bonne réputation; il est associé à un comportement de diva, à la paresse, à l'*overacting*, aux simulacres, à la fabrication, à la complaisance. Si un acteur rend visible son temps d'acteur, c'est qu'il est mauvais acteur ou dans le meilleur des cas, un acteur mécanique⁶⁹. Dans la culture populaire, le représentant le plus connu de cette vision négative

67 Tremblay, Larry. 1993. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, p. 40.

68 *Un temps d'acteur* est d'ailleurs le titre d'un très bel ouvrage du photographe de plateau Sébastien Raymond montrant des acteurs en attente dans un moment de flottement entre deux scènes.

69 Dans *La construction du personnage* de Stanislavski, Gricha, l'un des apprentis-acteurs du maître Tortsov, est l'exemple type de l'acteur mécanique : on lui reproche très souvent ses pauses sur-étudiées et son rythme artificiel.

du temps d'acteur est Matt Leblanc. Le cas de Leblanc est fort utile pour mieux comprendre le temps qui est spécifique à Béatrice Dalle dans *H Story*. Révélé au grand public suite au succès phénoménal de la *sitcom Friends*, Leblanc devient vite une star de la télé américaine grâce à son interprétation hilarante du personnage de Joey Tribbiani, un acteur médiocre au joli minois qui tente de percer à New York. Tribbiani, malgré son manque de rigueur professionnelle et ses capacités limitées, finit par décrocher un rôle important dans un *soap* d'après-midi en séduisant l'une des productrices. Dépassé par la grande quantité de texte qu'il doit apprendre pour incarner le neurochirurgien Drake Ramoray dans *Days of Our Lives*, Tribbiani est aux anges lorsque l'une de ses partenaires de jeu lui apprend le truc du *smell the fart acting*. Dans l'une des scènes les plus drôles de la série, Joey tente d'expliquer ce truc à ces amis : « you have so many lines to learn so fast, that sometimes, you need a moment to remember it. So you take this big pause and you look all intense, like this! ⁷⁰ ». Tribbiani lève alors le menton en silence, prend un air solennel, et fronce le nez comme s'il humait quelque chose de mauvais, avant de poursuivre le reste de sa phrase. *Friends* regorge de ce genre de moments cocasses où les « techniques de jeu » de Tribbiani et son quotidien d'acteur changent la temporalité d'une situation. Le *timing* comique de Joey repose en grande partie sur cette mécanique grossière du temps d'acteur, que Matt Leblanc orchestre avec un savoir-faire impressionnant, soulignant chaque moment où les performances de Joey viennent sculpter sa relation à la réalité et altérer sa perception du temps. L'effet comique produit par le personnage de Leblanc, souvent coincé dans son temps d'acteur, tient à ces pauses constantes, à ces décalages créés par un temps d'acteur excessivement long; Tribbiani est toujours en retard sur les autres personnages. Ce retard crée bien souvent un vortex temporel qui aspire tout ce qui se trouve autour de lui ou qui suspend la marche du temps. Leblanc, marqué au fer rouge par ce personnage qu'il incarne pendant 13 ans d'abord dans *Friends* (1994-2004) puis dans le *spin off* intitulé *Joey* (2004-2006), a bâti sa carrière sur le temps d'acteur de Tribbiani, tellement qu'il finira par l'absorber pour en faire littéralement le sien. Ainsi, Leblanc renoue avec le succès après un passage à vide de cinq ans grâce à la série *Episodes* (2011-2017). Dans *Episodes*, Matt Leblanc incarne... Matt Leblanc, acteur *has been* sur le retour qui tente désespérément de faire un *hit*. En surfant sur le succès de *Friends*, il obtient le rôle principal d'une série écrite par un talentueux couple d'auteurs britanniques. Le personnage d'acteur de Matt Leblanc est une sorte de Joey Tribbiani monstrueux dont le temps d'acteur, doublement mis en valeur par une méta-performance, saccage tout autour de

70 Cette réplique est tirée de la série *Friends* (saison 2, épisode 11).

lui. Leblanc devient l'œil de l'ouragan, au même titre que Béatrice Dalle devient le foyer de l'explosion. Le temps d'acteur semble se charger automatiquement d'une dimension réflexive puisqu'il repose sur une perception du présent propre à l'acteur qui l'active. En faisant voir leur temps d'acteur, Béatrice Dalle et Matt Leblanc offrent un accès direct à leur travail, à leur processus de création. Il va sans dire que le présent des deux acteurs convoqués est extrêmement différent. Celui de Dalle évoque une spirale à l'intérieur d'un trou sans fond (rappelons les étourdissements de l'actrice : sa tête qui tangue, sa démarche chancelante et lourde, comme quelqu'un qui se met à marcher après avoir fait plusieurs tours sur lui-même). Le présent de Matt Leblanc rappelle quant à lui sorte de pyramide inversée : un détail ou un caprice sans importance finit toujours par prendre des proportions gargantuesques. De plus, lorsqu'il s'agit, comme pour *H Story* et *Episodes*, d'une méta-performance où le temps d'acteur est mis en exergue à travers un corps qui se joue lui-même, l'acteur devient bien souvent le déclencheur d'une catastrophe qui ébranle l'œuvre à laquelle il prend part. Béatrice Dalle, noyau atomique, provoque la fin du tournage du film de Suwa tandis que les frasques de Matt Leblanc menacent constamment de détruire sa nouvelle *sitcom*⁷¹. Il faut donc retenir que le temps d'acteur repose sur une perception du présent propre au corps en jeu, qu'il met en péril le temps du film et qu'il brouille très souvent les limites entre réel et fiction par sa dimension réflexive.

Ce qui est particulier avec le cas du temps d'acteur de Béatrice Dalle, c'est qu'il est constitué de toutes les définitions possibles du terme simultanément : le temps de concentration qui implique une plongée à la verticale (la descente dans l'oubli), le flottement qui fait vaciller entre l'acteur et le personnage (le quotidien de Dalle entre les scènes) et la pause dramatique exagérée de la diva (Dalle qui arrête le tournage pour aller marcher avec Machida Kou ou pour se chamailler avec Caroline Champetier). Par contre, là où le temps d'acteur de Béatrice Dalle diffère radicalement de celui de Matt Leblanc, c'est qu'il n'est en aucun cas lié à un manque de technique ou de préparation (qu'il soit réel ou imaginaire). Dalle, malgré sa réputation difficile, est considérée comme étant une excellente actrice. Son temps d'actrice se trouve ainsi légitimisé. Après tout, Suwa lui donne raison: ce film est impossible à faire... Ainsi, le temps

71 L'acteur qui se joue lui-même et qui menace de détruire le film de l'intérieur, consciemment ou pas, est un cas de figure très répandu : Charlie Chaplin dans *Kid Auto Race at Venice* (Henry Lehrman, 1914), Heather Langenkamp dans *Wes Craven's New Nightmare* (Wes Craven, 1994), Arnold Schwarzenegger dans *Last Action Hero* (John McTiernan, 1993), Al Pacino dans *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996), Jean-Claude Van Damme dans *JCVD* (Mabrouk El Mechri, 2008), Robin Wright dans *The Congress* (Ari Folman, 2013) et Joaquin Phoenix dans *I'm Still Here* (Casey Affleck, 2010), entre autres.

d'actrice de Dalle porte atteinte non seulement au temps du film mais aussi au temps historique; il met en évidence l'impossibilité de faire la chronologie d'Hiroshima⁷². Cette impossibilité est d'autant plus flagrante qu'elle émerge à travers une expérience féminine du temps; expérience qui, comme le démontre Emmanuelle Riva, renvoie forcément à l'histoire dans la marge et à l'invisibilité des femmes à l'intérieur du temps historique. Cette position féminine à même le temps historique est doublement mise en évidence dans les films de Resnais et de Suwa du simple fait que Riva et Dalle incarnent toutes deux des actrices. Tel que mentionné précédemment, le corps d'un acteur renvoie forcément à une forme d'anachronisme. D'où le fait que la figure de l'actrice devienne représentative de la difficulté que pose la construction de la mémoire historique : le corps en jeu et le corps féminin ne font pas partie de la chronologie de l'histoire! *Hiroshima mon amour* et *H Story* révèlent que l'expérience des corps féminins (ou racisés,) reste à côté de l'histoire officielle⁷³. En recréant l'événement historique à même la temporalité de son temps d'actrice, Béatrice Dalle révèle que l'expérience d'Hiroshima dépasse les limites de la chronologie et du temps linéaire. Je repense au texte de Duras : *Hiroshima déborde*, d'où le *recommencement d'un nouveau Hiroshima*. Tel est également l'avis de Jean-Louis Schefer pour qui le passé peut être rejoué sans cesse et qui définit la mémoire comme « un retour d'inaccomplissement des actions ou des gestes où nous étions engagés mais comme un acteur qui ne sait plus son texte⁷⁴ ».

1.4 De l'épiderme d'une actrice : *j/e découvre que ta peau peut être enlevée délicatement pellicule par pellicule...*⁷⁵

Dans les deux films analysés, Riva et Dalle démontrent, à travers leur utilisation du toucher, que les sens sont construits. Le corps n'est pas le récepteur passif des stimuli extérieurs; les perceptions sensorielles sont produits et pratiques, actions et interactions, travail et performance. Plus encore, les deux actrices révèlent que les sens fonctionnent en se contaminant l'un l'autre. Il n'existe pas d'expérience purement visuelle; la vision relève

72 Évidemment, la brisure temporelle provoquée à même le film par le temps d'acteur et le flottement qu'il génère évoque la rupture du schème sensori-moteur, qui, pour Gilles Deleuze, marque le passage de l'image-mouvement à l'image-temps.

73 Il y a l'Histoire. Et, en marge, il y a « l'histoire des femmes » ou « l'histoire des noirs »...

74 Schefer, Jean-Louis. 2014. *Pour un traité des corps imaginaires*. Paris : P.O.L éditeur, p. 14

75 Wittig, Monique. 1973. *Le corps lesbien*. Paris : Éditions de minuit, p. 9.

aussi de l'audition, de l'olfaction ou, dans ce cas précis, du toucher. Le choc entre le corps des actrices et le corps des films provoque la création d'une vision haptique où le corps et l'image ne peuvent plus être pensés séparément. En mettant en exergue le toucher, elles exposent la réversibilité de la *chair*/chair, entraînant ainsi le film à même leur manière de percevoir le monde. Les seuils s'effacent : le touchant est aussi touché, le voyant est aussi vu. Et surgit cette question essentielle posée par Merleau-Ponty : « où mettre la limite du corps et du monde puisque le monde est *chair*?⁷⁶ »

Le mode peau du corps en jeu permet à Riva d'explorer les possibles de l'érotisme et d'absorber, en touchant son amant, la mémoire du trauma historique. Le grain de la peau de l'actrice finit ainsi par se confondre avec les traces encore visibles de l'explosion d'Hiroshima. Le film annonce dès le départ cette ambiguïté avec une image qui évoque à la fois un plan très éloignée (vue aérienne de l'explosion atomique) et/ou très rapproché (gros plan sur une cicatrice qui sillonne l'épiderme). Quant à Béatrice Dalle, elle convoque le style de jeu peau pour démontrer qu'elle peut incarner Hiroshima. Ce faisant, elle permet au savoir-faire du corps en jeu de rayonner (*j'ai chaud, j'ai chaud!*) jusqu'à se heurter à l'impossibilité d'établir la chronologie de l'événement historique (*je ne sais plus, je ne sais plus!*). Bref, grâce au travail des deux actrices dans *Hiroshima mon amour* et *H Story*, « le corps est bel et bien le lieu où ça brûle⁷⁷ ».

76 Merleau-Ponty, Maurice. 1964 (2016). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, p. 180.

77 Tremblay, Larry. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, p. 20.

Chapitre 2

Anatomie hystérique

Les muscles et les nerfs: plaie ouverte avec vue sur la chair

Meryl Streep dans *Death Becomes Her* (Robert Zemeckis, 1992). Alex Essoe dans *Starry Eyes* (Kevin Kolsch et Dennis Widmyer, 2014).

2.1 Performance musclée : mouvement, mimésis et excès

Les deux films à l'étude dans ce chapitre me permettront de continuer mon analyse du corps de l'actrice et du corps du film; il s'agira ici de sillonner l'épiderme pour trouver un chemin vers les muscles, les tissus fibreux, les tendons, le sang et les nerfs. Encore une fois, cette exploration soulignera le caractère tactile des films et du jeu des actrices afin d'en dégager une analyse inspirée de l'anatomie ludique. Après la peau donc, vient le muscle. D'emblée ce mot évoque la puissance, la force, l'action, l'agilité... Le contact entre le film, le spectateur et l'acteur ne s'arrête pas à la surface de la peau; c'est le corps entier qui est sollicité, qui *réagit*, qui *bouge*. L'haptique ne serait donc pas lié uniquement à la texture et à la température (de l'image et du corps) mais aussi au mouvement et à la gestuelle. Il faut donc déplier le concept jusqu'à en sentir le poids et la vitesse, jusqu'à en anticiper, les actions et les élans. Le regard haptique au cinéma ne fait pas qu'errer en surface; il enveloppe, il saisit, il attrape et s'attaque au corps dans sa totalité. Cette forme de regard tactile, ce *gaze grasping*, selon Jennifer Barker, se définit d'abord en terme de réponse musculaire réciproque entre le film, l'acteur et le spectateur. C'est donc à dire que les mouvements de Meryl Streep, de *Death Becomes Her* et les miens se répondent, s'enrichissent, se construisent l'un l'autre. Dans sa phénoménologie de Jim Carrey, Vivian Sobchack insiste sur le fait qu'un circuit de transfert d'énergie agite le corps de Carrey, le corps du film et le corps du spectateur en créant une sorte d'équilibre corporel : «...in the cinematic experience, the performer's body and the spectator body's could be said to constitute and literally incorporate (...) a loopy system of energy transference that circulates in a erratic manner among actor, the film itself and the viewer...¹ ». Ce système décrit par Sobchack est profondément actif : pour penser à travers un acteur (ou un film, ou un spectateur) il faut bouger, se déplacer, bref, opérer une mise en corps. C'est ainsi que, par le mouvement, à partir d'un

1 Sobchack, Vivian. (2001). « Thinking through Jim Carrey » dans Baron Cynthia, Carson Diane et Tomasulo Frank. 2004. *More than a method. Trends and traditions in contemporary film performance*. Detroit : Wayne State of University Press, p. 277.

premier contact entre deux surfaces (deux peaux), il devient possible d'atteindre le muscle. Il ne s'agit pas de dire que *Hiroshima mon amour*, Emmanuelle Riva, *H Story* et Béatrice Dalle n'ont pas de muscle, ni d'os, ni d'organe vital, bien au contraire. Seulement la peau, surface lisse ou calleuse, sombre ou claire, humide ou sèche, prend tellement de place dans ces quatre cas de figures qu'il est difficile de passer outre. C'est la fonction peau qui domine dans le travail des deux actrices. Le film de Resnais et le film de Suwa se concentrent sur la caresse, l'effleurement, la tendresse du toucher amoureux (sur l'autre ou sur soi-même), la fusion, la superposition, l'érotisme et la mémoire. C'est une affaire de surface, de texture et de remise en question des usages de la vision. C'est également l'exploration d'un écart qui se creuse entre perception et sensation. C'est aussi mettre de l'avant la sensation de toucher plutôt que l'action de toucher. Si je me concentre à effleurer d'une main mon foulard de laine, mon corps vécu ne s'attarde pas au mouvement de ma main mais bien au contact entre ma main et le tissu; les mailles épaisses, tièdes, très douces et légèrement fibreuses. Ce n'est pas que je ne bouge pas mais plutôt que je ne me sens pas bouger. C'est ce type d'attention sensuelle, (d'objet de concentration situé à la surface, au ras du corps et de ses reliefs), qui est exemplifié par les deux actrices dans *Hiroshima mon amour* et *H Story*. Voilà pourquoi Riva et Dalle sont peau avant tout dans les films de Resnais et de Suwa. Par contre, les deux performances choisies pour déplier la question musculaire font de la sensation du mouvement un enjeu fondamental; un enjeu épidermique mais, surtout, kinesthésique. C'est donc à dire que les muscles doivent être pensés selon un imaginaire phénoménologique particulier qui inclut (mais aussi qui dépasse) la définition biologique du terme. Les muscles renvoient ainsi à la structure organique qui assure la motricité. Le terme de musculature désigne plus précisément les muscles que l'on peut voir bouger sous la peau. Un acteur offre ainsi une performance musclée lorsque ses principaux objets de concentration font en sorte de créer une emphase particulière sur la perception, l'expression et la sensation du mouvement. La sensibilité musculaire décrite ici concerne aussi les nerfs; c'est par eux que le muscle peut s'insérer sur un os, par eux que le moteur rencontre le sensible. Les nerfs en appellent ainsi à une certaine qualité dans l'expression du mouvement. Avoir des nerfs d'acier sous-entend des mouvements solides, assumés, précis; avoir les nerfs fragiles laisse à imaginer des mouvements saccadés, nerveux, rapides; faire une crise de nerfs implique une gestuelle désordonnée et chaotique; manquer de nerf évoque un mouvement sans vigueur, une mollesse musculaire. Les nerfs agissent également comme des conducteurs; ils servent, entre autres, à transmettre dans le corps la sensation de la douleur.

Les performances de Streep et Essoe donnent accès, par la violence, à ce qui se trouve sous la peau; l'horreur au cœur des deux films étudiés relève d'une transgression (physique, mécanique, biologique et numérique) des règles qui régissent le fonctionnement de la peau. Dans *Death Becomes Her* et *Starry Eyes*, les deux actrices travaillent à souligner la vulnérabilité de l'épiderme et mettent l'accent sur « the violation of the skin as a container (...) that should conceal the oozing stuff inside and protect us from what's outside...² ». Ici, la peau faillit à sa fonction et donne accès à ce qui devrait rester enfoui sous elle: l'horreur du corps apparaît dans toute sa terrifiante splendeur. Face à cette infraction, il y a forcément réaction. La performance musclée des actrices provoque ainsi une réponse musculaire très forte de la part des films analysés. Cette réponse musculaire repose sur une profonde relation mimétique entre tous les partis concernés (qui peut rappeler le système de transfert d'énergie décrit par Sobchak); c'est ce phénomène qui pousse Linda Williams à parler des *body genres* lorsqu'il est question du film d'horreur, du mélodrame et de la pornographie³. Et c'est justement à partir du concept des *body genres* que Jennifer Barker trace le chemin qui mène à la musculature du film. En combinant l'idée du mouvement et de la mimésis, il sera possible de démontrer comment les corps des deux films et des deux actrices bougent en faisant état d'une gestuelle précise qui sous-entend une relation particulière avec l'image.

L'idée d'un engagement musculaire réciproque entre film, acteur et spectateur ne date pas d'hier: dès les premières projections des frères Lumière, on s'amuse à souligner la naïveté des spectateurs qui reculent sur leur siège dès que le train avance! Et que dire du fameux plan frontal de *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) où A.C. Abadie, qui incarne le shérif du comté, pointe son arme directement vers le public terrifié? Il faut souligner que l'empathie musculaire avec le film et/ou l'acteur n'est pas que l'affaire des spectateurs « primitifs » du début des années 1900; elle nous concerne tous, sans exception. Il suffit de consulter les commentaires de cinéphiles sur des sites tels *IMDB* ou *Rotten Tomatoes*, et de jeter un œil sur les publicités des films ou sur les critiques (autant amateurs que professionnelles) pour s'en rendre compte. Combien de fois peut-on y lire des expressions comme *heart-stopping movie*, *thrill ride*, *hold your seat*, *jump-out-of-your-chair scary*...? Comme le dit si bien Jennifer Barker, « we can experience and grasp, in our muscles and tendons as much as in our minds,

2 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 49.

3 Williams, Linda. 1991. «Film bodies: Gender, Genre and Excess». *Film Quarterly*, vol.44, no. 4, p. 2-13.

the exhilaration of a “close call” or the intimacy of a “close up”⁴ ». En ce sens, tout film peut être classé selon le type d’empathie musculaire qu’il provoque, exprime et perçoit, d’où l’intérêt de Jennifer Barker pour ce que Linda Williams nomme *body genre*. En se basant sur l’idée de mimésis et de réponse musculaire réciproque, Williams identifie trois grands *body genres* au cinéma : le mélodrame, la pornographie et l’horreur. Les larmes, l’excitation sexuelle et les cris provoqués respectivement par les trois genres reposent sur un principe complexe « d’imitation » entre les acteurs, les personnages et les spectateurs. De plus, Williams suggère que cette empathie musculaire provenant de la mimésis dans les *body genres* est basée sur des « gender specific cultural attitude⁵ » : l’expérience du corps genré permet donc d’établir une musculature filmique dite masculine et/ou féminine (le cri du film d’horreur par exemple, est un cri féminin). L’idée de *body genre* me servira ici d’outil pour cerner les mouvements des corps des films et des actrices étudiés; à l’instar de Jennifer Barker, je conçois que les *body genres* dépassent largement le cadre des trois types de films sélectionnés par Williams. Ainsi, le burlesque, dont l’influence est bien présente dans *Death Becomes Her* et dans *Starry Eyes*, sera ici considéré comme un *body genre* puisqu’il repose lui aussi une forme d’empathie musculaire et de mimésis.

La mimésis est un concept difficile à travailler; fuyant, changeant, protéiforme. Les définitions sont nombreuses et peuvent porter à confusion, mais il faut tout de même s’y attarder puisque la mimésis est essentielle à la compréhension de la musculature du film telle que pensée par Barker en plus d’être étroitement liée aux mécanismes à l’œuvre dans le jeu de l’acteur. La mimésis est très souvent utilisée pour référer à l’imitation, à la copie d’un modèle original. Il s’agit cependant d’une réduction du concept. Même si la mimésis englobe l’idée d’imitation (*mimicry*) elle ne peut être limitée à cette seule signification. La mimésis dans le film et le jeu (théâtral et/ou cinématographique) fonctionne, selon Matthew Potolsky, « as representation for someone and not only a representation of something⁶ ». Par le fait même, Potolski, à l’instar de nombreux autres théoriciens, souligne l’importance de la « performative quality⁷ » de la mimésis

4 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 73.

5 Ibid., p. 73.

6 Potolsky, Matthew. 2006. *Mimesis*. New-York/London: Routledge, p. 74

7 Ibid., p. 74.

de même que de sa « material tangibility⁸ ». Ainsi, la mimésis ne peut être pensée hors de sa dimension matérielle, voire même sensuelle, puisqu'elle relève elle aussi de l'haptique et d'une relation de proximité entre deux objets. Laura Marks définit la mimésis comme une « form of representation based on a particular, material contact (...) Mimésis in which one calls up the presence of the other materially, is an indexical, rather than iconic, relation of similarity⁹ ». Il faut donc retenir que la mimésis implique un lien tangible, tactile, avec l'objet « imité ». Dans une perspective phénoménologique, la mimésis est caractérisée par un mouvement réversible de la chair (au sens du muscle) et de la *chair* (au sens entendu par Merleau Ponty) :

« ...il y a la même inscription du touchant au visible, du voyant au tangible, et réciproquement, enfin il y a propagation de ces échanges à tous les corps de même type et de même style que je vois et je touche – et cela par la fondamentale fission ou ségrégation du sentant et du sensible qui, latéralement, fait communiquer les organes de mon corps et fonde la transitivity d'un corps à l'autre¹⁰ ».

La mimésis fait ainsi référence à ce qui peut se transmettre d'un corps sensible à un autre, à quelque chose de... contagieux! Dans *The Cinematic Body*, Steven Shaviro s'intéresse à cette idée de propagation de la mimésis par l'image au cinéma, une image qui prend le corps d'assaut et qui remet en question les usages de la vision. En se basant sur la faculté mimétique de Benjamin, Shaviro soutient qu'avec le film (ou n'importe quelle œuvre d'art), « contemplation is replaced by tactile appropriation¹¹ ». Il ajoute encore que cette appropriation implique « both copy and substantial connection, both visual replication and material transfer¹² ». Shaviro exemplifie ce procédé d'appropriation tactile en le comparant à une contamination virale et en s'attardant aux corps des zombies dans *The Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968). L'infection mimétique décrite par Shaviro touche tous les corps : acteurs, personnages, spectateurs et rappelle fortement la théorie de Williams sur les *body genres*. L'idée de « la transitivity d'un corps à l'autre » ou du « transfert matériel » permet d'envisager la mimésis non seulement comme imitation mais aussi comme un processus d'incorporation ou de transformation. C'est en ce sens que Théodore Adorno aborde la mimésis dans sa théorie esthétique : comme un moyen d'expression... qui exprime l'expression elle-même, comme une sorte de langage de

8 Ibid., p. 74.

9 Laura Marks, citée par Jennifer Barker dans *Tactile Eye*, p. 74.

10 Merleau-Ponty, Maurice. (1964) 2016. *Le visible et l'invisible*. Coll. «Tel». Paris: Gallimard, p. 186.

11 Shaviro, Steven. 1993. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 51.

12 Ibid., p. 51.

l'art par (et pour) l'art. Je renvoie mon lecteur à cette citation de St-Denys Garneau qui a grandement inspiré l'idée de ce mémoire : *une fraternelle chair qui se moule à ma chair et qui épouse aussi ma forme changeante*. Cette phrase évoque le fonctionnement même de la mimésis selon Adorno pour qui l'œuvre d'art est « self-identical to its mimetic moment¹³ ». Ainsi la mimésis contient l'idée d'une relation haptique entre deux objets réversibles qui se transforment au contact de l'autre. Et c'est exactement ce que l'acteur met en œuvre lorsqu'il travaille; la mimésis ne produit pas tant « une imitation » qu'un espace pour l'expression. C'est un outil qui permet de donner une forme à ce qui est perçu, c'est une mise en mouvement, d'où sa dimension musculaire; dimension qui est exacerbée par le corps de l'acteur en création. Matthew Potolsky abonde aussi en ce sens en affirmant que la mimésis dans le jeu ne repose pas tant sur la « distinction between a real original and an illusory copy (mais qu'elle émerge plutôt) from a particular kind of action (...) from the doings of actor...¹⁴ » Voilà pourquoi il convient d'étudier les gestes de l'acteur en jeu : ils témoignent d'une mise en forme de l'expression, d'un événement musculaire, d'une « corps-et-graphie¹⁵ ». Une longue tradition relie la mimésis et l'acteur, à un tel point que, pour Potolsky, les deux sont inséparables. Le corps de l'acteur fait état d'un malaise ontologique lié à une dévaluation du concept de mimésis par Platon, puis, par Augustin et par Rousseau. La mimésis est dangereuse, contagieuse; via le corps de l'acteur elle peut se répandre partout, comme si elle se performait toujours elle-même. Depuis Hamlet, l'on sait que l'acteur est un « mimetic means of observing mimésis¹⁶ » et que de son travail résulte ces trois grandes catastrophes : « death, political disorder and more mimesis¹⁷ ». Et si, par l'acteur, le monde entier devient un théâtre (ou un film) cela signifie peut-être qu'il n'y a « no end to the performance, at least for the living and maybe even for the dead¹⁸ ». Cela signifie

13 Sinha, Amresh. 2000. «Adorno on Mimesis in Aesthetic Theory» dans Briel, Holger and Andreas Kramer (dir.). *Adorno, Critical Theory and Cultural Studies*. Bern: Lang, p.145. (En ligne: <https://www.scribd.com/document/211237783/Adorno-on-Mimesis-in-Aesthetic-Theory>)

14 Potolsky, Matthew. 2006. *Mimesis*. New-York/London: Routledge, p. 74.

15 J'emprunte cette très belle expression à Fanny Fournie, qui s'intéresse au mouvement et à l'émotion chez les danseurs. Voir la thèse de doctorat de Fournie à la page 96. Fournie, Fanny. 2012. *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de MayB*. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Grenoble.

16 Potolsky, Matthew. 2006. *Mimesis*. New-York/London: Routledge, p. 78

17 Ibid., p. 78.

18 Ibid., p. 81.

peut-être également que les acteurs, grâce à une monstrueuse habilité mimétique¹⁹, peuvent réellement engendrer des monstres... Après tout, Rousseau nous avait déjà prévenus; un acteur ne peut être innocent que sur scène et peut pratiquement incarner tous les rôles, sauf bien sûr celui d'être humain²⁰. Voilà justement l'idée qui traverse, grâce à Meryl Streep et Alex Essoe, le corps de *Death Becomes Her* et de *Starry Eyes*.

Puisque la mimésis transite constamment d'un corps à l'autre, étudier les gestes, de Essoe et de Streep me permettra aussi d'étudier les gestes de *Starry Eyes* et *Death Becomes Her*. Il est donc possible de penser l'équivalent cinématographique des mouvements humains; si la façon de bouger d'un film nous est familière, c'est que nous performons les mêmes gestes que le film! Par exemple, je peux plisser les yeux et m'approcher d'une chose que je cherche à mieux voir. Le film aussi peut accomplir le même geste sous la forme d'un gros plan ou d'un *zoom in*. Les mouvements du corps humain contaminent le film et vice versa; la technologie n'est jamais désincarnée, contrairement à ce que l'on voudrait bien croire. Bien sûr, il ne sera pas question ici de trouver l'équivalent des deltoïdes ou des quadriceps des films étudiés et de les comparer à ceux de Streep ou de Essoe! Il s'agira de faire émerger une analyse basée sur la perception et l'expression du mouvement, sur la précision des gestes, sur la manière dont les corps se positionnent dans l'espace et sur des sensations kinesthésiques telles le poids, la vitesse ou la gravité. En explorant la musculature, je me concentre donc ici sur ce que Jennifer Baker nomme *ecstatic body* c'est-à-dire, « any aspect of the body that we can employ consciously²¹ ». Je compte ici suivre la pensée de l'auteure tout en cherchant à l'élargir... En effet, l'ouvrage de Barker, même s'il prend l'acteur en considération, se concentre presque exclusivement à décrire la relation entre le corps du film et le corps du spectateur. Or, l'acteur vient brouiller la frontière entre les mouvements conscients et les mouvements dit involontaires ou récessifs. Ainsi, pour Barker, il est possible de performer un geste mais pas de performer des palpitations cardiaques ou l'apparition de la chair de poule, par exemple. Cependant, l'exploration de l'épiderme de Béatrice Dalle dans *H Story* me permet d'affirmer que la virtuosité dans le jeu amène justement la possibilité d'exercer un certain contrôle sur ce type de phénomènes « inconscients » (de la

19 L'expression « monstrous ability » est employée par Potolsky pour décrire la maîtrise technique de la mimésis par l'acteur. Voir l'ouvrage de Potolsky à la page 82.

20 Je paraphrase ici les propos de Rousseau dans sa *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (1758).

21 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 76.

température corporelle aux réactions cutanées). Cette nuance que je souhaite amener pour décrire la frontière difficilement définissable entre le *ecstatic body* et le *recessive body* vient autant de l'anatomie ludique que de mon expérience personnelle en tant qu'actrice. Dans *Le Crâne des théâtres*, Larry Tremblay, toujours inspiré par Zaemi, parle du style de jeu chair en ces termes : « la chair est muscle, effort, mouvement, douleur, plaisir, organe, fluide²² ». Tremblay mentionne également qu'un acteur bien entraîné peut tout à fait lancer une réplique à partir d'un point de concentration corporel tel que le pancréas par exemple! Il s'agit d'une règle non-écrite du jeu : plus l'acteur maîtrise son corps, plus ses gestes sont contrôlés, répétés, habités et précis, plus il augmente ses chances d'expérimenter une sorte de « perte de contrôle ». Cet état lui permettra d'accéder à des réactions inopinées, imprévues, fascinantes; à des moments de grâce où le corps semble fonctionner tout seul, comme par magie²³. Autrement dit, plus les muscles de l'acteur sont entraînés, toniques, souples et forts, plus l'accès aux fonctions dites incontrôlables du corps est favorisé. C'est également cette idée qui me fait élargir la définition de la musculature telle que décrite par Barker : il peut y avoir mouvement dans l'immobilité. Pour un acteur, bouger peut signifier plus que de poser un geste. Les émotions et les intentions, peuvent être définies comme un phénomène musculaire, comme une façon de se mettre en mouvement. Dans la tradition des *actions physiques* de Stanislavski, de la *biomécanique* de Meyerhold, et des *points fixes* de Lecoq, l'émotion évoque un transport, un déplacement. Le fait d'être ému implique une force musculaire, un champ d'attraction, une sensation kinesthésique (en témoigne l'expression anglophone *to be moved*, pour décrire un bouleversement émotif ou encore la racine latine du mot émotion, *emovere*, qui signifie « mettre en mouvement»). Cette idée est également effleurée par Barker lorsqu'elle analyse le jeu athlétique de Buster Keaton. Pour l'auteure, l'émotion provoquée par le corps de Keaton chez le spectateur dérive d'une empathie musculaire : « ...we feel *for* Keaton (...) because we feel *with* (Keaton)...²⁴ ». Il n'en reste pas moins que la limite entre le geste intentionnel, le réflexe, l'émotion et les fonctions

22 Tremblay, Larry. 1993. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, p. 20.

23 Il est possible de trouver l'équivalent de cet état de grâce à même le corps du film; c'est ce que Deleuze nomme le *mouvement de monde*. Le mouvement de monde prend en charge la motricité d'un sujet, l'entoure, et le transporte. L'idée de Deleuze évoque une sorte d'élan kinesthésique, hors de la portée du sujet, à mi-chemin entre le *deus ex machina* et la transcendance même du mouvement; un geste qui dépasse le geste... Le film *The Night of the Hunter* présente l'un des exemples les plus connus du mouvement de monde avec la séquence où les enfants sont sauvés par une force nocturne « invisible ».

24 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 92.

incontrôlables du corps me semble difficile à cerner, surtout en ce qui concerne l'acteur. Ce n'est pas pour rien que Tremblay ne met aucune séparation entre le muscle et l'organe vital dans la définition du style de jeu chair. Néanmoins, avec cette nuance en tête, les paramètres proposés par Barker permettent d'établir des bases solides pour mettre en place une analyse musculaire du film et de l'acteur. Les questions investiguées seront nombreuses... Quels enjeux (esthétiques, féministes et philosophiques) sont soulevés par les muscles de Streep et de Essoe? Comment les deux actrices en viennent-elles à déchirer leur épiderme pour donner accès à ce *oozing stuff* qui fait détourner le regard? De quelle manière la relation mimétique entre les actrices et les films se construit-elle? Quelles figures émergent de la gestuelle des actrices; gestuelle dont la trace, plan après plan, marque la désintégration puis la reconfiguration de leur propre corps?

2.2 Meryl Streep : *a touch of magic in this world obsessed by science*²⁵.

« He needed me much more than I needed him and he made sure I didn't know » –Meryl Streep, 2017, à propos de Harvey Weinstein.

Dans *Death Becomes Her*, l'immense Meryl Streep incarne Madeline Ashton, une actrice médiocre à l'aube de la quarantaine dont la carrière bat de l'aile. Encore belle, mais indéniablement sur le déclin, elle tente de sauver sa carrière en péril en montant sur scène. Elle tient le rôle d'Alexandra Del Lago, une star qui pleure sa jeunesse perdue dans une adaptation musicale disco-pop de *Sweet Bird of Youth*, pièce à succès de Tennessee Williams. Le spectacle est un flop monumental. Alors qu'Ashton s'égosille d'une voix de crécelle en dansant avec maladresse au son d'une musique terriblement *kitsch*, on sort de la salle avec fracas. Les spectateurs s'indignent : *thank God you wanted to leave... Can you believe Madeline Ashton? Talk about waking the dead*. Seul Ernest Menville (Bruce Willis), éminent chirurgien plastique, semble fasciné par la performance de l'actrice : *she is sensational*, murmure Menville à l'oreille d'Helen Sharp (Goldie Hawn), sa fiancée timide et craintive. « Amie » d'enfance de Madeline, c'est avec une appréhension non déguisée qu'Helen présente Ernest à celle qui avait autrefois

25 Il s'agit de l'une des répliques de *Death Becomes Her*. Ce sont les mots que la sorcière Lisle von Rhoman (Isabella Rossellini), utilisent pour présenter à l'actrice Madeline Ashton (Meryl Streep) une potion magique qui lui permettra de rester éternellement jeune.

l'habitude de lui voler ses petits amoureux. Dès que le couple entre dans la loge de l'actrice, Madeline, en mode séduction, enjôle Menville, qui tombe immédiatement sous son charme. Il faut dire que Madeline Asthon, comme toute manipulatrice narcissique qui se respecte, a un plan bien précis en tête... Bien consciente que son joli visage n'est plus ce qu'il était, l'actrice voit en Menville un moyen infaillible pour retrouver son minois d'antan. Bientôt, les nouveaux tourtereaux convolent en justes noces et Helen, dévastée, perd la raison.

Sept ans plus tard, obèse et sans le sous, la pauvre Helen est réduite à manger de la crème à même le pot en regardant compulsivement les films de Madeline dans un appartement insalubre rempli de chats errants. Tout n'est pas rose pour l'actrice et son mari non plus. La lune de miel est terminée depuis longtemps et, aussi brillant soit-il, Ernest ne peut plus contrer les effets du temps sur le visage de son épouse qui approche maintenant la cinquantaine. Devenu alcoolique (son petit déjeuner quotidien consiste en un double *Bloody Mary*), Menville perd le droit d'opérer et doit se contenter de faire le croque-mort auprès des stars de Beverly Hills qui passent l'arme à gauche. Madeline, amère et pleine de fiel, en vient à supplier le personnel de son institut de beauté de pratiquer toutes sortes de traitements choc afin de raviver sa peau vieillissante sur laquelle même le maquillage n'a plus aucun effet. Alors que l'un de ses jeunes amants la repousse en raison de leur différence d'âge, l'actrice touche le fond du baril et se rend, en désespoir de cause, chez Lisle von Rhoman (Isabella Rossellini), une sorcière vivant dans un immense château de marbre sur les collines de Mulholland Drive. Lisle, véritable *vamp*, comme directement sortie d'un film de Louise Brooks ou de Theda Bara, offre à Madeline une potion qui lui permettra de retrouver sa jeunesse et de vivre éternellement. Un avertissement cependant : *take care of yourself... you and your body are going to be together for a long time...* Madeline est ravie; sous son œil émerveillé, la magie de Lisle opère et l'actrice retrouve sa beauté d'avant. Seulement voilà, Helen Sharp, toujours aussi obsédée par sa rivalité avec Madeline, revient à la charge. Elle aussi a bu la potion de Lisle et, sa jeunesse et sa taille de guêpe retrouvée, elle décide de se venger en planifiant avec Ernest le meurtre de Madeline. Avant de pouvoir mettre le plan à exécution, Ernest, poussé à bout par les insultes de sa femme fraîchement rajeunie, brutalise Madeline qui tombe dans le grand escalier de la demeure conjugale. Elle se casse le cou. Le craquement macabre des vertèbres qui éclatent se fait entendre partout dans la maison. Les bras par-dessus tête, les jambes écartées dans un angle impossible et la nuque tordue à 180 degrés ne laissent à Ernest aucun doute : sa femme est décédée. Voilà pourquoi Menville pousse

un cri de mort lorsque Madeline, dans une position improbable, se relève pour accuser son mari de meurtre. Ernest, penaud, conduit sa morte-vivante de femme à l'hôpital avant d'entreprendre de la maquiller pour cacher les signes du décès : la peau bleue, les lèvres exsangues, l'œil vitreux, comme il le fait avec les autres cadavres d'acteurs qu'il grime depuis des années. Alors qu'Helen revient pour haranguer Menville, Madeline abat sa vieille *friennemy* d'un coup de calibre 12 en plein ventre. Helen, grâce à la potion, se relève elle aussi de sa propre mort, un trou béant au beau milieu de l'estomac. Les deux femmes-zombies s'affrontent alors à coup de pelles et se frappent avec une violence inouïe en se traitant de tous les noms. Constatant qu'elles ne peuvent plus se faire de mal et qu'elles ne pourront jamais réussir à s'entretuer, elles font la paix. *Mad* et *Hell* s'allient afin de s'assurer les services de croque-mort d'Ernest, qui est le seul à connaître leur condition et à pouvoir les rendre présentables. Ce dernier refuse et les deux femmes, pour toujours coincées dans un corps qui tombe en morceaux (littéralement), devront se peindre, se rafistoler, se huiler et se maquiller mutuellement pour l'éternité.

La réputation de Meryl Streep n'est aujourd'hui plus à faire: de *Kramer vs Kramer* à *Sophie's Choice*; en passant par *The Hours*, *The Iron Lady* et *The Devil Wears Prada*, il semblerait que « Magic Meryl²⁶ » puisse tout jouer. Du psychodrame déchirant au thriller politique, du *chick flick* à l'épopée romantique, sa maîtrise technique lui permet en effet d'offrir un éventail de possibles qui dépasse l'entendement. Cette maestria place Meryl Streep dans une position étrange; elle fait sa renommée en même temps qu'elle lui vaut de nombreuses critiques. Dès le début des années 80, on lui reproche de rendre trop visible son travail d'actrice. Dans la tradition américaine, notamment à cause de l'influence immense du *Method Acting*, l'idée de « naturel », d'un jeu organique éloigné de toute forme de construction, domine largement les discours populaires concernant l'acteur. Une aura quasi chamanique entoure ainsi l'art du jeu; la très grande majorité des médias contribuent depuis très longtemps à façonner l'image d'un acteur sans formation qui ne travaille qu'avec son instinct, son ventre, son « gut feeling ». Or, comme le démontre avec brio Baron et Carnicke dans leur formidable étude sur le jeu au cinéma, le « naturel » relève d'un *craft*, d'une technique bien précise²⁷. Mais l'approche mystifiante

26 Surnom que la presse américaine emploie souvent pour désigner Meryl Streep. C'est le journaliste John Skow qui a baptisé ainsi l'actrice dans un article consacré Streep en 1981 dans *Time Magazine*. (« What Makes Meryl Magic », *Time* 118, Sept. 7, 1981)

27 Pour plus de détails, voir le chapitre intitulé : *Crafting, not capturing « natural behavior » on film* dans l'ouvrage de Baron et Carnicke (p. 11 à 32). Les deux auteurs mentionnent que dès 1896, on commence à faire état de techniques de jeu spécifiques à la création d'un effet « naturel » devant la caméra.

du jeu, qui prend racine dans le vécu de l'acteur, se retrouve encore partout aujourd'hui, en témoigne des émissions télévisées telles *Inside the Actors Studio* où James Lipton, « the guru of the reverie approach to screen acting²⁸ » cultive les anecdotes personnelles de ses invités avant toute chose. Cette approche du jeu « resulted in acting being understood (...) as an intuitive, quasimystical elusive art²⁹ » et semble coller tout particulièrement à la peau des actrices « who are most often characterized not as skilled craftswomen but rather as screen goddesses naturally gifted with beauty and charisma³⁰ ». Je reviendrai en détails sur cette idée en étudiant le cas d'Alex Essoe dans *Starry Eyes*. Pour l'instant, il s'agit de retenir que Meryl Streep s'inscrit à contre-courant de la tradition du jeu à l'américaine et qu'elle en est tout à fait consciente : « I'm always accused of being a technical actress³¹ ». Paradoxalement, le sobriquet de « Magic Meryl » suit l'actrice depuis 1981... Comme si les capacités de l'actrice, pourtant célébrées et parfois critiquées, n'avaient rien à voir avec son travail... Meryl Streep se retrouve coincée, à mi-chemin entre le savoir-faire habile de la virtuose et les enchantements fantasmagoriques créés par sa propre image de star.

Les deux performances étudiées dans ce chapitre ont ceci en commun de mettre en relief l'épaisseur d'un corps vécu composé de plusieurs strates; les actrices expérimentent ici autant leur corps que l'image de leur corps via une iconographie très précise. Vivian Sobchak établit ce constat en étudiant le corps féminin à l'écran, notamment dans le cinéma d'horreur et de science-fiction : « we subjectively live both our bodies and our images, each not only informs the other, but they also often become significantly confused³² ». Un puissant mythe féminin se dessine à travers les performances des deux actrices et témoigne de cette confusion image-corps: celui de l'hystérie. Dans les deux films analysés, nous avons affaire à un type de monstre féminin protéiforme qui est exemplifié dans toute sa « splendeur » par le corps d'une actrice justement parce qu'elle est actrice (et, donc, hystérique?)! Ainsi, dans *Death Becomes Her* et *Starry Eyes*, Meryl Streep et Alex Essoe effectuent un travail musculaire dirigé autant sur la

28 Hollinger, Karen. 2006. *The Actress. Hollywood Acting and the Female Star*. New-York/London: Routledge, p. 4.

29 Ibid., p. 4

30 Ibid., p. 4

31 Ibid., p. 4

32 Sobchack, Vivian. 2004. *Embodiment and the Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, p. 36.

maîtrise de leurs propres corps que sur la maîtrise d'une image précise de leur corps et, par le fait même, établissent un discours sur le jeu tel que vécu par un corps féminin.

Si le cas de *Death Becomes Her* est particulièrement intéressant dans la filmographie de Meryl Streep, c'est parce que le film de Zemeckis marque un point tournant dans sa carrière, alors embourbée dans un passage à vide. L'actrice dépasse la quarantaine au tournant des années 90; les rôles se font alors plus rares et Streep choisit en conséquence de prendre le virage de la comédie et des films d'action : (*She Devil, Post Card from the Edge, The River Wild...*). Partout, on murmure que la grande Meryl ne sera plus jamais ce qu'elle était. Ironiquement, il s'agit de la prémisse de départ de *Death Becomes Her* : une actrice qui fera tout en son pouvoir afin de retrouver sa jeunesse et de poursuivre sa carrière. Mais le film de Zemeckis, (devenu un véritable film-culte aujourd'hui), est un échec critique retentissant à sa sortie: ce qui devait assurer le succès du film, soit des effets spéciaux encore jamais vus jusque-là, marquera son arrêt de mort...du moins, pour un temps. Pour Jennifer Barker, la musculature du film concerne principalement les mouvements de caméra, le montage et les effets spéciaux. Dans le cas de *Death Becomes Her*, ces derniers prennent une importance cruciale ; la musculature du film de Zemeckis, gonflée par ordinateur, donne pratiquement l'impression d'agir sous l'influence des stéroïdes! Dopé au numérique, le « hard body³³ » de *Death Becomes Her* se permet tous les excès ; il en va de même pour Meryl Streep, trop actrice pour être vraie, dans le rôle de Madeline Asthon. Le corps de l'actrice et le corps du film témoignent non seulement d'un échange musculaire réciproque mais aussi de l'excès de corps, du « bodily excess³⁴ » qui caractérise les *body genres* selon Linda Williams. Streep et *Death Becomes Her* font état d'un corps du « trop » : « trop » d'effets spéciaux à même le corps du film, « trop » d'expressions, de changements de rythme et de techniques dans le corps de l'actrice. Ce corps «trop» fabriqué semble immédiatement apparaître en surcharge de théâtralité, d'artifices et d'imprévisibilité tout en donnant l'impression d'une mécanique comique extrêmement précise, réglée au quart de tour. En travaillant corporellement cette logique de la surcharge, Meryl Streep ouvre « the

33 Barbara Creed emploie l'expression « hard body » pour décrire le corps excessif et les muscles gonflés à bloc des stars de film d'action des années 80-90. Pour Creed, le « hard body » de Schwarzenegger et de Stallone témoigne d'une manifestation hystérique et positionne automatiquement le corps de ces acteurs dans une posture «féminine ». Voir Creed, Babara. 1993. *The Monstrous Feminine*. Film, Feminism, Psychoanalysis. New York: Routledge.

34 Williams, Linda. 1991. «Film bodies: Gender, Genre and Excess». *Film Quarterly*, vol.44, no. 4, p. 9.

possibility that excess may itself be organised as a system³⁵ ». Paradoxalement, c'est aussi cette surcharge qui fait surgir, à travers le corps de Streep, les événements figuratifs de l'hystérie puisque l'excès de corps est caractérisé par « a quality of uncontrollable convulsion or spasm³⁶ ». Le *hard body* de *Death Becomes Her* et de Meryl Streep devient une véritable manifestation hystérique.

Il faut dire également que le film de Zemeckis marque un tournant important non seulement dans la carrière de Streep, mais aussi dans l'histoire technologique du cinéma. Grâce à la célèbre société d'effets spéciaux *Industrial Light & Magic*³⁷, il s'agit du premier film à produire une peau numérique. De ce fait, Meryl Streep devient la première actrice à faire l'expérience d'une altération de sa propre image via un minutieux travail de CGI (*Computer Generated Imagery*). Et puisque le film pose également la question du vieillissement et de la désuétude du corps de l'actrice d'un certain âge, Meryl Streep devient alors l'objet d'un étrange amalgame entre effets spéciaux et maquillage, d'une forme de chirurgie esthétique par l'image. En interprétant Madeline Asthon, Streep doit composer un rôle en se moulant à la peau version 2.0 d'un film qui prend le virage du numérique. La question du numérique au cinéma éveille, au même titre que le jeu de l'acteur, un discours basé sur une « reverie approach »; la magie de Meryl Streep fait ici écho à la magie des effets spéciaux. À travers le corps hybride de Meryl Streep et de *Death Becomes Her, a touch of magic in this world obsessed with science*, le retour des monstres, des morts-vivants et de la sorcellerie; le mythe d'un Hollywood dominé par des puissances occultes a la peau dure³⁸. Il s'agira donc de déterminer de quelle manière les muscles de l'actrice répondent à ces procédures de remodelage de son corps à même le film et de comprendre comment la mimésis intervient dans la création du *hard body* de Meryl Streep. Il conviendra aussi d'étudier les diverses manifestations du corps hystérique, notamment à travers l'imaginaire du burlesque, et du *body horror*. Contrairement à la performance d'Alex Essoe qui puise directement dans l'iconographie photographique de la Salpêtrière, Streep incorpore dans son jeu le vocabulaire gestuel du *slapstick*, le premier grand registre hystérique de l'histoire du

35 Ibid., p. 3.

36 Ibid., p. 4.

37 *Industrial Light & Magic* est une division de *Lucas Film* qui appartient aujourd'hui à Disney. La compagnie a révolutionné l'art des effets spéciaux d'abord avec *Death Becomes Her* et, un an plus tard, avec *Jurassic Park*.

38 Le lien entre l'actrice hollywoodienne, la sorcellerie, le satanisme et la possession démoniaque est extrêmement présent dans les médias. Pensons entre autres au cas de Jayne Mansfield ou de Sharon Tate.

cinéma : « ...les *splasticks* puis les films burlesques exploitent le ressources du corps hystérique, décliné en autant de tics et de tremblements, de convulsions et de contorsions³⁹ ».

2.2.1 *Magic Meryl : image, burlesque et réciproque du charme*⁴⁰

Dès les premières minutes de *Death Becomes Her*, les enjeux entourant le rapport mimétique entre le corps de l'actrice et son image sont clairement établis. Alors que des spectateurs outrés par la médiocrité du spectacle quittent le *Douglas Fairbanks Theater* sous une pluie battante, la caméra de Zemeckis s'approche du sol pour s'arrêter sur un programme fripé, abandonné au sol. *Zoom in* sur le *playbill* de la pièce qui ruisselle sous la pluie glacée : un portrait noir et blanc en gros plan du visage de Madeline Asthon, la tête penchée sur le côté pour mettre en valeur une cascade de boucles blondes. L'expression de l'actrice est figée en un sourire trop grand, exagéré, tendu et artificiel, qui laisse pratiquement voir toutes ses dents. Une coupe presque invisible fait surgir le visage de Madeline Asthon, en couleur, alors qu'elle est en train de performer sur scène (déjà le film agit de la même manière que Madeline Ashton, qui souhaite que l'on ne voit pas les cicatrices de son futur *facelift* dans la scène suivante). L'actrice se tient devant un miroir, exactement dans la même position que sur le programme, et affiche le même rictus maniéré. On dirait presque qu'il y a arrêt sur image, mais non, l'actrice respire, relève la tête et se met à chanter. Toute la quête de Madeline Asthon est là : tenter d'identifier sa propre image à l'aide d'un jeu de miroir perpétuel et ensuite, tout faire afin d'y correspondre, quitte à y laisser sa peau. Le portrait du programme, doublement mis en évidence par la musculature du film (le *zoom in*) et par celle de Meryl Streep (l'imitation précise de la pose/pause) prend déjà l'allure d'une photographie post-mortem. Le regard sur le corps de l'actrice annonce déjà sa mise à mort en posant cette question fondamentale : est-il possible pour une actrice de survivre à sa propre reproduction? Madeline Asthon entreprend dès l'ouverture du film un long périple semé d'embuche pour arriver à conquérir son image, à la faire sienne, à l'incarner, à l'incorporer, jusqu'à en mourir pour mieux revenir par la suite. La première tentative de Madeline passe d'abord par la séduction d'Ernest Menville, chirurgien brillant à la réputation enviable. En passant sous le bistouri de Menville, l'actrice sait très bien qu'elle

39 André, Emmanuelle. 2011. *Le choc du sujet : de l'hystérie au cinéma (XIXe-XXIe siècle)*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 14

40 Didi-Huberman, George. 1982. *Invention de l'hystérie : Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Coll. « Scènes », Paris : Macula, p. 5

pourra gagner du temps, ralentir l'inévitable vieillissement dont elle commence déjà à voir les signes avant-coureurs. *Wrinkled, wrinkled little star... hope they never see the scars*, murmure Madeline Aston en s'observant dans le miroir de sa loge. Elle anticipe déjà les conséquences de l'opération : se faire taillader le visage, même par le meilleur docteur de la profession, laissera inévitablement des traces. La violence de Madeline Asthon envers sa propre peau en dit long sur la place du corps féminin dans le cinéma américain. En témoigne cette citation de Serge Daney, qui voit dans la tradition même du *star system*, une atteinte à l'intégrité physique du corps des actrices :

« (à) partir du moment où on peut isoler un objet partiel - qui peut être le regard, dans le cas le plus pur - le reste suit, et est déclinable à l'infini. C'est pour cela qu'il y a eu des *star systems* - parce que le corps de la femme était prédisposé à ce charcutage. Le moment où ça a commencé à faire mal, c'est le moment Marilyn - où le corps devenait un corps de pure souffrance. Après Marilyn, il y a un danger de mort⁴¹».

Cette idée d'un corps de pure souffrance, d'un danger de mort qui menace l'actrice en création marque tous les films analysés dans le cadre de ce mémoire. Dans le cas de *Death Becomes Her*, elle se manifeste par un rapport tactile entre le corps et l'image; par la mise en valeur d'un comportement mimétique doublé d'un processus continu de transformations physiques. Streep souligne à grand traits les excès de corps de Madeline et du film grâce à un jeu musculaire, athlétique, presque frénétique, qui emprunte sans ménagement aux corps des stars du burlesque. Le jeu de Meryl Streep est « trop » dessiné, « trop » précis, « trop » surligné. Une véritable surdose de maîtrise technique qui, non sans rappeler le jeu de Chaplin dans les *Keystone Comedy* de Mack Sennet, fait émerger cette « qualité convulsive incontrôlable » décrite par Linda Williams. La scène où Ernest et Helen rendent visite à Madeline après le spectacle est exemplaire à cet égard. Elle débute avec un gros plan du visage de l'actrice, qui se désespère de ses rides en grimaçant devant un miroir : elle fronce ses sourcils, plisse son front, écarquille ses yeux avant de les étirer avec les doigts pour qu'ils se brident. Madeline attrape ensuite un crayon à lèvres et entreprend de redessiner les contours de sa bouche alors que son assistante, Rose, lui annonce la venue de ses invités. S'en suit un court échange comique entre les deux femmes où Madeline s'adresse à Rose sans jamais cesser de se maquiller; elle ne ferme jamais la bouche en parlant tandis que le crayon suit le tracé de ses lèvres. En conséquence, l'actrice déforme chacune des syllabes qu'elle prononce mais parvient tout de même à se faire

41 Daney, Serge. 1991. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*. Lyon: Aléas, p. 251.

comprendre en étirant tous les mots et en sur-articulant. Dès qu'elle laisse tomber son crayon à lèvres, Madeline s'en prend à Rose en lui arrachant des mains son tube de rouge. Pour ce faire, elle agite le tube qui dépasse du bout des doigts de son assistante tout en marquant verbalement les secousses :

Rose

Your guests are here Miss Ashton. Miss Helen Sharp with a gentleman.

Madeline, qui trace ses lèvres au crayon:

Hhhuummmmm. Hooohhw does shhhhe look?

Rose

Who?

Madeline, qui se maquille toujours:

HHheeeleen you iii**dd**iiiioot!

Rose

I don't know... Smart. Kinda classy.

Madeline, secouant le tube de rouge tenu par Rose au même rythme que ses paroles :

Classy, really? **Com-pa-re-to-whom?**

Cet échange savoureux est interrompu lorsque l'on cogne à la porte de la loge. Les invités sont arrivés. Une micro-pause suivie d'un petit moment de panique : Madeline se fige puis se met à cracher ses ordres à Rose en feulant comme un chat (*sshssshiiiiisssssss!*) et en faisant des moulinets avec les mains. L'assistante ramasse à la hâte tous les vêtements qui traînent encore sur le plancher et va se positionner près de la porte pour attendre le signal de sa patronne. Madeline se lève d'un bond et ajuste son peignoir dont le col est bordé de fausse fourrure blanche. On devine sous cette robe de chambre un corset rouge qui rehausse la poitrine de l'actrice. Le peignoir s'ouvre aussi sur ses jambes effilées, moulées dans des bas collants noirs. Madeline se rassoit presque immédiatement dans une posture faussement nonchalante et sur-étudiée. Elle prend le temps de défaire un peu plus son peignoir afin de révéler davantage son décolleté plongeant de même que la bordure dentelée de ses bas. Elle répète par deux fois un geste de stupéfaction où elle arrondit les yeux et lève les avant-bras en retenant son souffle, émettant de ce fait un hoquet de « surprise ». Satisfaite, Madeline fait signe à Rose d'ouvrir la porte. Elle rejoue sa scène dès que les invités entrent. Seulement, le geste, déjà théâtral, devient complètement disproportionné en raison de l'énergie débordante que l'actrice

y ajoute. Les yeux sont exorbités, le sourire est fendu jusqu'aux oreilles, et les bras levés, trop tendus, donnent l'impression d'un pantin mécanique qui sort d'une boîte à surprise. On l'aura compris, Madeline Asthon est une mauvaise actrice... grâce à l'immense savoir-faire de Meryl Streep. Chacun des mouvements de Streep est comme tranché au couteau, avec un soin précis, presque maniaque. Des courtes pauses marquent chacun des changements de rythme; Streep est son propre métronome. Rien n'est exécuté à moitié; elle bouge lentement ou rapidement, sensuellement ou de manière grotesque mais jamais « normalement ». Pour Madeline Ashton, il est évident que le quotidien n'existe pas; elle ne sort de scène que pour entrer en scène. « Magic Meryl » a plus d'un tour dans son chapeau : elle synchronise également sa voix et ses gestes, en témoigne son échange avec Rose et le martellement des répliques au diapason du mouvement exécuté. Ce moment évoque d'ailleurs le travail de Jerry Lewis, comique hystérique par excellence, dont le corps tordu par le son fait se tordre le son lui-même⁴². Sans aucun doute, Streep maîtrise l'art du gag, soit ce procédé qui « veut rendre l'action automatique⁴³ » grâce à une opération de synthèse du mouvement. De ce fait, l'action stylisée par le gag présente les gestes dans « leurs moments foudroyants et inspirés⁴⁴ », dans une sorte d'acmé corporelle. De là cette dimension athlétique, musculaire, qui se dégage de la performance de l'actrice : pour enchaîner les gags, il faut donner forme et « être en forme »; il faut sprinter et tenir la distance. Dans *Death Becomes Her*, Meryl Streep démontre que le corps burlesque « passe par tous les moments possibles d'une idée⁴⁵ » et que ce tour de force ne peut s'effectuer qu'en entretenant avec le film une relation mimétique. L'actrice présente par le gag une incarnation du montage (découper les mouvements avec précision en variant le rythme), du focus (mettre l'accent sur une partie du geste ou un moment dans le geste) et de la post-synchro (arrimer l'image et le son).

Grâce à Meryl Streep, Madeline Asthon fonctionne également comme une caméra et possède aussi son pouvoir dévastateur. Comme le dit si bien Helen Sharp, *she just turns on that flash* et tout le monde tombe sous le charme, ces messieurs tout particulièrement. Ainsi, dès que

42 C'est Serge Cardinal qui analyse ce phénomène de la synchronisation du son et de l'image sur le corps hystérique de Jerry Lewis. Voir Cardinal, Serge. 2012. « Les convulsion paroxystique de l'acteur. La synchronisation de l'image et du son sur le corps de Jerry Lewis ». *Intermédialité*. Printemps, no. 19, p. 65-83.

43 Pasolini, Pier Paolo. 1976. *L'expérience hérétique : langue et cinéma*. Coll. « Traces », Paris : Payot, p. 231

44 Ibid., p. 231.

45 De Baecque, Antoine. 2006. « Écrans, le corps au cinéma » dans Courtine, Jean-Jacques (dir.). *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Tome 3. Paris : Seuil, p. 375.

Hell présente son fiancé à *Mad*, les choses se corsent. Madeline, qui rêvait d'un *lifting* à peine quelques minutes plutôt, fait alors la connaissance d'Ernest Menville, un célèbre chirurgien esthétique. *Ernest Menville? Doctor Ernest Menville the plastic surgeon?*, s'exclame Madeline, abasourdie, en fixant l'homme qui lui serre la main avec un peu trop d'empressement. Madeline jette un rapide coup d'œil sur le côté avant de reposer ses yeux sur Menville : d'un simple regard, Meryl Streep isole la pensée de Madeline pour donner accès au moment où elle décide de séduire l'éminent médecin (encore une fois, le corps en jeu de Meryl Streep se substitue ici au montage). Après une courte série d'échanges polis, un brin insignifiants, Madeline modifie son ton enfantin de lutin enjoué, baisse sa voix d'une octave et s'approche de Menville d'une démarche de panthère. Nez à nez avec le chirurgien complètement subjugué, Madeline susurre: *so tell me doctor, do you think that I'm starting to need you?* Moment de tension; Ernest est littéralement suspendu au visage de Madeline. C'est Helen elle-même qui doit intervenir en toussant et en bousculant son fiancé pour rompre le charme. Car c'est bien de charme qu'il s'agit, dans tous les sens termes. D'abord, encore cette idée d'envoûtement magique, de sortilège. Le charme suppose également une forme d'artifice, d'illusion, de simulacre; le charme encore dans le sens de la séduction. Et enfin, le charme dans sa qualité musculaire qui présuppose un mouvement invisible, un champ de force magnétique, ou l'action d'exercer une attraction. Streep et Willis illustrent ici parfaitement ce qu'est le *point fixe en mouvement* chez Jacques Lecoq : un déplacement de l'intention; une sensation de mouvement dans l'immobilité. Asthon et Menville, sans se toucher, sont déjà dans les bras l'un de l'autre. Ce moment particulier modifie l'effet comique du reste de la séquence. Ainsi, un peu plus tard, Ernest rassure Helen en lui promettant qu'il n'est pas attiré par Madeline : *darling, I have absolutely no interest in Madeline Asthon*. Menville a à peine le temps de finir sa phrase; le film, dans un mouvement d'*overlap*, fait résonner une marche nuptiale (aux allures d'oraison funèbre) en avant de présenter Madeline et Ernest qui sortent d'une église après la célébration de leur mariage. Ce moment, grâce au *point fixe en mouvement* performé précédemment par Streep et Willis, devient amusant à cause de l'effet d'accumulation (c'était doublement prévisible) et non à cause de la surprise provoquée par l'*overlap*. *Death Becomes Her* agit ici comme Meryl Streep qui joue sa fausse surprise après l'avoir minutieusement répétée (la mimésis est donc réversible)!

Il me semble également important de souligner que George Didi-Huberman, dans son célèbre ouvrage consacré à l'invention de l'hystérie par Jean-Martin Charcot, utilise le terme

« charme » pour décrire la relation entre le médecin et la patiente dans la mise en scène de l'hystérie à la Salpêtrière : « une réciproque du charme s'instaura : médecins insatiables des images de l'Hystérie - hystériques toutes consentantes, surenchérissant même en théâtralité des corps. (...) À un moment, le charme se rompit et le consentement tourna à la haine⁴⁶ ». Madeline entre en relation avec un médecin par deux fois dans *Death Becomes Her*. Tout d'abord, il y a Menville. L'actrice l'utilise pour prolonger la durée de vie de son visage et Menville utilise l'actrice pour accroître son prestige dans une véritable « réciproque du charme ». Si le charme est rompu, c'est d'abord parce qu'arrive le moment où la science d'Ernest ne peut plus rien pour Madeline et que Madeline sape en retour la réputation du chirurgien dans une véritable réciproque du désenchantement. Ce désenchantement se change en une haine qui va jusqu'au meurtre lorsque Madeline, le visage tout juste remodelé par la potion magique, est assassinée par son mari. Ensuite, il y a l'urgentologue, incarné par le réalisateur Sydney Pollack, qui reçoit Madeline à l'hôpital après qu'elle se soit relevée d'entre les morts. Le médecin (metteur en scène/réalisateur) est complètement dépassé par le corps de l'actrice et n'arrive tout simplement pas à s'expliquer logiquement sa condition : avec une double fracture des vertèbres cervicales, une température corporelle sous la barre des 30 degrés et aucun pouls, Madeline Asthon, morte-vivante, défie les lois de la nature. Effrayé et sous le choc, le médecin incarné par Pollack prend la fuite. On le retrouvera mort, probablement d'une crise cardiaque, alors que le personnel de l'hôpital tente en vain de le réanimer. Le médecin ne survit pas aux terribles assauts des excès de corps de sa patiente. Meryl Streep, forte du corps de l'hystérique, fait état d'un *hard body* increvable, dans tous les sens du terme : endurci par l'entraînement de l'actrice en surjeu et par la *rigor mortis* de Madeline Asthon. Endurci aussi par sa relation avec l'image : remodelé tant par le travail de l'actrice sur l'incorporation des mécanismes du burlesque que par les possibilités du numérique. Meryl Streep, l'actrice, l'hystérique, le zombie, le cyborg, le Terminator qui endure « tous les états corporels possibles d'une même condition⁴⁷ », la mort, dans le cas qui nous intéresse.

46 Didi-Huberman, Georges. 1982. *Invention de l'hystérie : Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Paris : Macula, p. 5

47 De Baecque, Antoine. 2006. « Écrans, le corps au cinéma » dans Courtine, Jean-Jacques (dir.). *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Tome 3. Paris : Seuil, p. 375.

2.2.2 Bistouri, collagène, sorcellerie, et *green screen* : de la construction d'une *scary woman*⁴⁸.

Les séquences qui présentent le corps hybride de l'actrice permettent à Streep de démontrer de quelle manière les codes du numérique marquent concrètement sa chair. Le corps de l'acteur, à l'ère des effets spéciaux par ordinateur, loin d'être « inoxydable⁴⁹ » (Madeline et Helen en viennent d'ailleurs à traîner dans leur gigantesque sac à main des bombonnes de peinture anti-rouille pour se refaire une beauté), vacille encore sous la vulnérabilité de la chair, version 2.0. Meryl Streep et *Death Becomes Her* ne sont pas désincarnés par les effets spéciaux; le corps est toujours habité, mais, oui, les perceptions et les sensations se retrouvent très certainement modifiées. Ainsi, Meryl Streep doit travailler à contorsionner son cou, avec un cou qu'elle n'est pas en mesure de sentir et de percevoir, comme une sorte de « reverse-phantom lib sensation⁵⁰ ». Le CGI procède d'une forme de chirurgie par l'image. Rien d'étonnant donc, à ce qu'on opère de cette manière pour la toute première fois sur le corps d'une actrice vieillissante, « prédisposée à ce charcutage » pour reprendre les mots de Daney, celui de « Magic Meryl ». Selon Vivian Sobchack, le film de Zemeckis fait état d'une « faith in the magic (...) of special effect, both cinematic and surgical⁵¹ ». Ainsi, Sobchack, en analysant le cas *Death Becomes Her*, en vient à la conclusion que, par le cinéma, « we all had our eyes done⁵² ». Notre regard, nos perceptions et nos sensations sont passés sous le bistouri de *Industrial Light and Magic*. En tant que spectatrice de *Death Becomes Her*, mon corps est altéré par la technologie au même titre que celui de Meryl Streep.

De plus, *Death Becomes Her* joue autant des corps du burlesque que des corps scarifiés du *body horror*. Dans la tradition étrange de la *goremedy*, le film passe du *slapstick* au *splatsick*. Les « corps-catastrophe⁵³ » de Madeline Ashton et d'Helen Sharp en viennent à se taper

48 En référence au chapitre intitulé « Scary Women. Cinema, Surgery and Special Effects » dans *Embodiment and the Moving Image Culture* de Vivian Sobchack (p. 36).

49 L'expression « corps inoxydable » est employée par Jean-Louis Comolli dans *Voir et Pouvoir* pour désigner le *hard body* de Sylvester Stallone (p. 135).

50 Sobchack, Vivian. 2004. *Embodiment and the Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, p. 37.

51 Ibid., p. 37.

52 Ibid., p. 49.

53 De Baecque, Antoine. 2006. « Écrans, le corps au cinéma » dans Courtine, Jean-Jacques (dir.). *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Tome 3. Paris : Seuil, p. 376.

dessus avec des bâtons (le *slapstick*, littéralement). Helen, folle furieuse, assène un puissant coup de pelle en métal sur la tête de l'actrice. Déjà disloqué, le cou de Madeline subit un autre choc. Encore une fois, grâce à cette logique comique de la répétition, les plis autour du cou de l'actrice se retrouvent démultipliés : sa tête est enfoncée dans son cou, qui, lui, est enfoncé dans ses épaules. Madeline, les vertèbres en bouillie, doit tirer sur son visage pour se replacer la tête. Elle étire en même temps son cou, devenu malléable comme une sorte de caoutchouc spongieux; en résulte un son gras, à la fois répugnant et *cartoonesque*. C'est ici que l'on peut parler de *splastick*, une sorte de contraction *comico-gore* qui allie au *slapstick* le *splatter*. Au centre de ce gag d'une grande violence musculaire, le corps de Meryl Streep agit autant qu'il est agi. L'actrice découpe ses mouvements avec précision et roule des yeux sous l'effet de la surprise dans une expression tout droit tirée des dessins animés de *Bugs Bunny*. En même temps, l'expression ahurie de Streep est accentuée par les faux bourrelets de peau de la prothèse et par le *CGI* (pour le mouvement d'étirement du cou). La musculature de *Death Becomes Her* prend en charge celle de Meryl Streep pour mieux la transformer et dépasser les limites du corps humain. Mais ce dépassement a un prix; il change les données de la perception kinesthésique. Tout au long du film, chaque fois que l'actrice est modifiée par une opération de *digital morphing*, on dirait qu'elle ne pèse plus rien, que la gravité ne fonctionne plus. Les mouvements sont « réalistes », mais ils ne font pas le poids. Ce que Streep gagne en souplesse par les effets spéciaux, elle le perd en impact, en force et en masse musculaire. Derrière le cou tordu et la démarche chaloupée de Madeline Ashton, retournée à l'envers suite à sa fracture des cervicales, on devine aisément le *green screen* et l'*animatronic*.



Illustration retirée / Figure 5: *Death Becomes Her*, Robert Zemeckis, 1992
Hard body et excès de corps: la musculature du film prolonge celle de Meryl Streep



Illustration retirée / Figure 6: *Death Becomes Her*, Robert Zemeckis, 1992
Hard body et excès de corps: la musculature du film prolonge celle de Meryl Streep

Ces effets spéciaux spectaculaires soulèvent, au même titre que la chirurgie esthétique, la question ambiguë de leur visibilité; ils laissent des traces sur la peau du film au même titre que sur la peau de l'actrice. *Wrinkled, wrinkled little star... hope they never see the scars.* Après avoir bu la potion, Madeline admire sa transformation dans un miroir : bientôt, la peau terne et couperosée de l'actrice devient lisse et sans pore, ses cheveux regagnent en éclat et en volume, ses tâches pigmentaires s'effacent, ses rides s'estompent, sa taille s'affine, ses fesses remontent et, finalement, ses seins se gonflent. Tout cela en à peine 30 secondes de film: *I can't believe it!*, s'exclame Ashton. Voilà ce qui amène Vivian Sobchack à l'idée de « faith in magic » et pousse le film à user des effets spéciaux comme d'une potion magique : la chirurgie esthétique, sur le corps humain et sur le corps du film, repose sur un paradoxe de visibilité. Il faut voir le résultat sans les conséquences; la procédure doit être à la fois visible et invisible. Il faut voir la transformation mais « for the magic to work, (...) both the line traced by age and the scar trace by surgery must not show⁵⁴ ». *Death Becomes Her* fait état d'une lutte entre corps hystérique, (le *hard body*, dont la surface est pétrie de travail, de cicatrices, de symptômes) et le corps chirurgical de la fantaisie technologique où plus rien n'est visible qu'une surface lisse et silencieuse. D'où la confusion corps/image du corps: « symptoms and silence are conflated as the image of one's transformation and the transformation of one's image become reversible

54 Sobchack, Vivian. 2004. *Embodiment and the Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, p.45.

phenomena⁵⁵ ». Or, les transformations ne se font pas sans effort. Le corps de l'actrice est un « corps de pure souffrance » et les corps du burlesque sont avant tout des « souffre-douleur ». *Death Becomes Her* et Meryl Streep démontrent que le fantasme techno-médical d'un « corps inoxydable » est voué à l'échec. La poursuite de la jeunesse éternelle de Madeline se solde en une farce grotesque : un corps de Frankenstein, dégoulinant pour l'éternité de sa propre mort, décapité, morcelé, charcuté... mais très certainement subversif. À la toute fin du film, Madeline rejette brutalement la définition judéo-chrétienne de la jeunesse éternelle telle que prononcée par le prêtre aux funérailles de Menville. L'actrice refuse l'idée que l'immortalité puisse se réaliser en suivant la voie d'un supposé destin biologique. Outrée, Madeline quitte l'église où se tient la cérémonie. Elle dévale ensuite les marches du parvis après s'être chamaillée avec Helen. Suite à la chute, *Mad* et *Hell* se brisent en mille morceaux. Mais ce n'est pas encore la fin. Même complètement démembrée, l'actrice se relèvera toujours, propulsée par la force de son image et par la toute-puissance qui n'appartient qu'au corps en représentation.

2.3 Alex Essoe : a young up and coming actor in our Tinsel Town terror tale⁵⁶.

Any advice for young actresses out there? « If Harvey Weinstein invites you to a private party in the Four Seasons, don't go » –Courtney Love, 2005.

Dans *Starry Eyes*, la jeune Alex Essoe interprète le rôle de Sarah, une actrice anxieuse qui essaie de percer à Hollywood sans grand succès et qui tente, tant bien que mal, de décrocher de petites auditions via internet. Serveuse dans un restaurant miteux dont l'uniforme de travail consiste en un pantalon beaucoup trop moulant, des talons plateformes et un minuscule *t-shirt* blanc tombant juste au ras du nombril, la jeune actrice rêve de quitter son emploi pour se consacrer à sa véritable carrière. Sarah découvre un matin en ouvrant ses courriels qu'une

55 Ibid., p. 45.

56 *So you're an actor. You can become other people. But can you be yourself? Can you put your inner being on the screen? Then come try out for Celeste, a young up and coming actor in our Tinsel Town terror tale: The Silver Scream.* Il s'agit de l'appel de casting que reçoit Sarah. Il est également important de mentionner que *Tinsel Town* réfère à Hollywood. L'expression est souvent employée pour critiquer ou se moquer du plus célèbre quartier de Los Angeles. Il y a également ici une allusion au pouvoir démoniaque, qui, selon une légende urbaine tenace, dirige les grands studios de cinéma. *Tinsel Town terror tale* évoque aussi le titre d'un ouvrage très connu des amateurs d'épouvante : le recueil de nouvelles, *Hell Comes To Hollywood II: Twenty-Two More Tales of Tinseltown Terror*, publié aux éditions Kindle, est un classique du genre.

célèbre boîte de production spécialisée dans les films d'horreur souhaite la recevoir en audition; il s'agit d'un premier rôle dans un film intitulé *The Silver Scream*. Ne contenant plus sa joie, Sarah confie la grande nouvelle à son groupe d'amis formé d'actrices en devenir et de futurs réalisateurs. L'une de ses copines, Erin, qui entretient avec Sarah une rivalité à peine déguisée, dénigre rapidement cette opportunité sous le couvert de la plaisanterie. Le jour de l'audition arrive et Sarah, fin prête mais nerveuse, est finalement présentée à la directrice de casting et à son assistant. Malgré tous ses efforts, la jeune femme ne réussit pas à capter leur attention. Bouleversée, l'actrice quitte la salle d'audition et court s'enfermer dans la salle de bain. Bang! Bang! BANG! De toutes ses forces, Sarah frappe la porte du cabinet de toilette à grand coups de sac à mains. Elle déchire sa photo de casting d'un seul geste furieux et hurle à plein poumon : *FUUUUUCK!!!! AAAAHHHHHHH!!!!* Son cri résonne encore lorsqu'elle se laisse tomber sur le siège de la cuvette, le souffle court et le regard vide. Doucement, lentement, Sarah enroule ses doigts autour de ses longs cheveux bruns et tire. Fort. Très fort. Elle étouffe un cri de douleur alors que son cuir chevelu craque sous la pression. La jeune actrice éclate en sanglot, les mains pleines de cheveux arrachés, la tignasse en désordre et le visage défait. Une fois calmée, elle ouvre la porte du petit cabinet et tombe nez à nez avec la terrifiante directrice de casting de l'audition. Fascinée, voire même séduite par le comportement de Sarah, elle lui demande de revenir devant la caméra pour reproduire sa crise de nerfs. Déstabilisée, Sarah s'exécute. Tellement bien qu'en s'arrachant les cheveux, elle entre en convulsions, affalée sur le plancher avec les yeux exorbités et le cou arqué comme si elle avait le diable au corps. Impressionnés, la directrice et son assistant rappellent Sarah afin de lui faire passer une deuxième audition... Cette fois, on lui demande de se dénuder comme un ver alors que la salle est plongée dans le noir et qu'elle est traquée par un *follow spot* aveuglant. Sarah obéit. Encore une fois, elle plonge dans un état étrange, à mi-chemin entre la concentration et la transe, alors qu'elle est secouée par une sorte d'orgasme et que du sang semble couler de ses gencives à vif. Mais le jeu en vaut la chandelle. Sarah est par la suite invitée à rencontrer le producteur du film dans sa somptueuse demeure de Los Angeles. Après une longue discussion où la jeune actrice, ravie, croit avoir convaincu le producteur de lui faire confiance, ce dernier s'approche d'elle et glisse une main insistante entre ses cuisses tout en remontant sa jupe. Humiliée, Sarah se sauve en pleurant et retourne chez elle pour subir les taquineries de ses amies : évidemment, c'était trop beau pour être vrai. Doublement honteuse, la jeune femme se voit même obligée de supplier le patron du restaurant afin de reprendre le boulot de serveuse qu'elle avait laissé tomber un peu trop tôt.

Mortifiée par cette série d'outrages, l'actrice décide de retourner voir le producteur. Saoule, droguée et vêtue d'une petite robe noire qui ne laisse rien à l'imagination, Sarah s'agenouille devant l'homme qui promet de faire d'elle une star alors qu'un groupe de gens masqués, sorti de nulle part, s'avance en silence... Sarah scelle ainsi son pacte avec Satan en se donnant à lui corps et âme. Elle se réveille dans son lit, pantelante, répugnante, le corps déjà percé de sensations innommables alors que s'amorce une longue et douloureuse transformation pour atteindre le sommet d'Hollywood.

Dès mon premier visionnement de *Starry Eyes*, j'ai été tiraillée par une impression étrange; celle de connaître Alex Essoe. La manière dont elle bouge, les tensions dans les mains, la démarche ondulante et maladroite... Oui, je la connais, j'ai déjà vu ce corps quelque part. Rapide recherche sur *IMDB*. Non, pourtant. Sarah Walker est le premier grand rôle d'Alex Essoe au cinéma. Avant cela, quelques courts métrages obscurs auxquels il est impossible d'avoir accès, des apparitions de courte durée dans des séries télévisées dont j'ignore tout. Je me rappelle ma stupéfaction, assise là, devant mon ordinateur, quelques deux années plus tôt. J'aurais juré. J'aurais mis ma main au feu. Alex Essoe me semblait tellement familière. Mais non. Ce que j'ai reconnu à ce moment précis, ce n'est pas Alex Essoe. C'est plutôt une manière de jouer et de bouger; des attitudes précises qui renvoient à un imaginaire de l'actrice bien ancré dans la culture populaire... Mais j'y reviendrai. Pour commencer cette analyse, il convient pour l'instant de se pencher sur les scènes d'audition de *Starry Eyes*; des moments-clés qui permettent à Sarah de se révéler à elle-même grâce au jeu.

Les deux scènes d'audition de Sarah font émerger une critique acerbe du jeu à l'américaine, plus particulièrement de la Méthode de Lee Strasberg. Elles reposent en fait sur un exercice controversé du maître à penser de l'*Actors Studio* : le moment privé. Avant de plonger à même cet exercice précis, je me permets de prendre un court moment afin de décrire plus en détails le travail de Strasberg, à qui l'on doit en grande partie la « reverie approach » du jeu de l'acteur. Si l'aura du *Studio* rayonne aujourd'hui avec beaucoup moins d'ampleur qu'autrefois, il n'en reste pas moins que son influence immense se fait encore sentir aujourd'hui. Tout d'abord, il faut savoir que la polémique autour de la Méthode ne date pas d'hier... En témoigne un article de *Modern Screen* publié en 1956 où l'on décrit l'entrée de Marilyn Monroe à l'*Actors Studio* tout en soulignant l'effet dévastateur du travail de Strasberg sur un grand nombre d'acteurs : « There is another school in New-York that specializes in curing actor's

from the things they've learn at the Actors Studio (...) Why does the most famous acting school in the country need counteracting?⁵⁷ » Les détracteurs de Strasberg (dont Stella Adler et Sanford Meisner, ses collègues du *Group Theater*, eux aussi influencés par le Théâtre d'Art de Moscou) lui reprochent sa mauvaise lecture du *Système Stanislavski*. En effet, Strasberg ne tiendra jamais compte dans ses enseignements de l'intérêt du maître russe pour les *actions physiques*, concept qui sera plus tard développée par Meyerhold et qui, grossièrement, stipule que l'action juste permet à l'acteur de faire surgir l'émotion juste, et non le contraire⁵⁸. Cependant, c'est surtout l'usage (excessif, selon Adler et Meisner) de la mémoire affective, avec sa dimension psychologisante et l'accent mis sur le vécu de l'acteur, qui est souvent utilisé pour discréditer Strasberg. L'insistance sur la mémoire affective empêcherait l'acteur d'exercer son imagination et de profiter pleinement de ses expériences passées. Le fameux *si magique* de Stanislavski permet d'ouvrir un chemin qui va de l'acteur au personnage : qu'est-ce que je ferais **si** ce qui arrive au personnage se produisait réellement dans ma vie? Avec la Méthode Strasberg, on cherche à créer la route inverse : qu'est-ce qui, dans la vie, me fait réagir comme le personnage? Ici, il n'y pas de « imaginative flight into the character's world⁵⁹ » mais plutôt « personal substitution from the actor's life⁶⁰ ». Baron et Carnicke souligne également que le règne de Strasberg marque l'avènement de l'acteur « soumis » au réalisateur ou au metteur en scène : « ...he (Strasberg) actually moved key elements of the Stanislavski's System from the actor's to the director's control, thus shifting artistic responsibility for the performance⁶¹ ». L'exercice du moment privé qui se déroule lors des deux auditions de Sarah démontre parfaitement cet état de fait. Le travail de la jeune actrice est complètement évacué de l'équation; sa préparation créative pour l'audition n'a plus d'importance. Ce qui importe, c'est qu'elle se conduise devant la caméra et les directeurs de castings comme si elle était toute seule, dans un moment d'intimité :

57 1956. « No fear for Fess... Actors Studio criticized... Monroe vs Mansfield » *Modern Screen*, Mai, p. 24.

58 Les écrits sur le jeu qui se penchent sur les actions physiques et sur la biomécanique (l'ouvrage de Tremblay ou encore celui de Rhonda Blair) citent souvent l'exemple de l'ours, attribué à Meyerhold, pour expliquer la différence entre les deux grandes phases des travaux de Stanislavski. La première phase marque le primat de l'émotion : *je vois un ours, j'ai peur, je cours*. Dans la deuxième phase, c'est plutôt l'action qui engendre l'émotion : *je vois un ours, je cours, j'ai peur*. À noter que les découvertes récentes en neurosciences (par exemple, Damasio et sa théorie des marqueurs somatiques) tendent à confirmer cette idée que l'émotion peut se définir comme une sorte de réflexe provoqué par la réponse musculaire face à un stimuli extérieur.

59 Baron, Cynthia et Carnicke, Sharon-Marie. 2008. *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor : University of Michigan Press. p.26.

60 Ibid., p. 26.

61 Ibid., p. 26.

« (q)ue se passerait-il si je demandais à ces acteurs de faire quelque chose qu'ils font dans la vie, mais qui, même dans la vie, est une chose tellement privée que, bien qu'ils la fasse et qu'elle soit vraie, ils se sentent obligés de s'arrêter dès que quelqu'un arrive? Même dans la vie, ils ne peuvent agir privément qu'en privé. Qu'arriverait-il alors?⁶² ».

Déjà, il faut se rappeler l'annonce pour le casting de *The Silver Scream : Can you be yourself? Can you put your inner being on the screen?* D'emblée, on demande ici aux actrices « d'être elles-mêmes » et non de construire le personnage de Celeste. Ce type de conception du jeu est particulièrement genrée et fait état d'une condition fondamentale du *star acting* au féminin : l'actrice, véritable « galatea figure⁶³ », doit être découverte et ensuite modelée en une version améliorée d'elle-même. Dans leur étude sur le jeu au cinéma, Baron et Carnicke font état de la manière dont la presse américaine, dès les années 1910, fait abstraction du travail créatif des acteurs (mais plus particulièrement des actrices) au profit de celui des dirigeants des studios, des producteurs et des réalisateurs : « actresses are best thought of as inert clay to be sculpted⁶⁴ ». Strasberg pose cependant une condition essentielle au bien-fondé et à la réussite du moment privé; il doit sentir l'acteur solide, équilibré, en possession de ses moyens. Dans *Starry Eyes*, ce n'est évidemment pas le cas. Le film joue ici d'un autre mythe particulièrement tenace : celui de l'équilibre mental précaire de l'actrice. Ce sont les troubles psychiatriques de Sarah qui retiennent l'attention des directeurs de casting... Les scènes d'auditions et la longue séquence qui s'attarde à la transformation physique de Sarah après sa nuit avec le producteur mettent en évidence des comportements musculaires bien ancrés dans l'imaginaire culturel; Alex Essoe et *Starry Eyes* convoquent tous deux le vocabulaire gestuel de l'hystérie telle que mise en scène et en images par Charcot. Voilà ce que j'ai reconnu dès la séquence d'ouverture du film et que j'ai confondu avec le corps de l'actrice elle-même. Ce langage corporel, ces gestes tirés de l'iconographie de la Salpêtrière (mais aussi de diverses représentations de l'hystérie dans l'art), sont performés à la fois par l'actrice et par le film. La musculature d'Alex Essoe permet ainsi de dessiner l'anatomie ludique de l'hystérie.

62 Strasberg, Lee 1969 (2001). *Le travail à l'Actor Studio*. Traduit par Dominique Minot. Paris : Gallimard, p. 118.

63 L'expression est employée par Karen Hollinger qui consacre un chapitre de son ouvrage à Gwyneth Paltrow, la *leading lady* de la Miramax de 1995 à 2000. Hollinger s'intéresse à la lutte entre Paltrow et Harvey Weinstein, pour le contrôle de la carrière de l'actrice. « Weinstein (...) set out to fashion her career in a way comparable to executives' control over contract players in the studio era » p. 194

64 Baron, Cynthia et Carnicke, Sharon-Marie. 2008. *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor : University of Michigan Press. p.20.



Illustration retirée / Figure 7: Iconographie photographique de la Salpêtrière



Illustration retirée / Figure 8: *Starry Eyes*, Kevin Kolsch et Dennis Widmyer, 2014 Alex Essoe dans *Starry Eyes*

2.3.1 Comme une actrice hystérique...

Avant d'entrer en convulsion avec Essoe, de vibrer au rythme de son tempo capricieux, à la fois cataleptique et frénétique, il convient d'abord de tenter de définir l'hystérie; de chercher à comprendre comment elle problématise le film de Kolsh et Widmyer en posant nombre de questions culturelles, éthiques et politiques. Le concept est difficile à cerner : il change de forme et de nature au fil du temps et des champs de recherche. Il se déplace sournoisement... parfois jusqu'à disparaître pour mieux ressurgir là où on ne l'attendait pas. Le mot « hystérie » se volatilise du DSM⁶⁵ comme par magie en 1987 mais de nombreux psychiatres avaient auparavant remarqué son absence de plus en plus fréquente dans les diagnostics: « (w)here has all the hysteria gone ?⁶⁶ » Force est d'avouer qu'il y a eu mutation du concept doublée d'une étrange translation : l'hystérie se retrouve maintenant dans les arts, la peinture, les théories du genre, le cinéma, la littérature et même l'histoire ; « hystories » pour rendre la très belle expression d'Elaine Showalter. Les travaux de Charcot sont critiqués de toute part dès les années 1890. Cela n'empêche pas que les patientes les plus coopératives du médecin gagnent en célébrité, la fameuse Augustine en tête. Sous Charcot, les malades de la Salpêtrière deviennent bien vite les « stars of his public lectures and supermodels in his photography albums⁶⁷ ». C'est donc en

65 *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, mieux connu sous l'abréviation anglophone de DSM.

66 Roberta Satow, citée par Elaine Showalter dans *Hystories* (p.4).

67 Showalter, Elaine. 1997. *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Media*. New-York: University of Columbia Press, p. 34.

ce sens qu'il convient de rechercher à comprendre l'hystérie : une performance, une logique de la représentation, un moyen d'expression... féminin. Si Charcot reconnaît l'existence d'une hystérie masculine, c'est d'abord et avant tout les femmes qui sont le plus touchées par la maladie et qui en deviennent les portes étendards. C'est à travers elles que le médecin construit la très grande majorité de son catalogue iconographique, à travers elles que l'hystérie « s'invente⁶⁸ » en une série de gestes, de poses et de grimaces; à travers elles qu'émerge cette nouvelle manière d'être au monde, de percevoir et d'exprimer.

À travers Alex Essoe et *Starry Eyes* surgit la figure de l'actrice hystérique. Actrice hystérique. L'expression relève presque du pléonasme. Dès 1890, Jules Falret décrit les malades de la Salpêtrière comme de véritables actrices⁶⁹. Selon Elaine Showalter, les fameuses leçons du mardi à l'hôpital de la Salpêtrière ont fait de Paris « the capital of histrionic hysteria⁷⁰ » ; artistes de cabaret, danseuses et comédiennes assistent au spectacle mis en scène et produit par Charcot. Les convulsions, les torsions et les saccades du corps hystérique se répandent comme un virus dans tout Paris. On les retrouve sur les grandes scènes de la ville grâce à Sarah Bernhardt⁷¹ ou à La Duse et au Moulin Rouge dans les « pathological choreography⁷² » dansées par Jane Avril. Le moment de l'invention de l'hystérie correspond également à celui de l'invention du cinéma. Ainsi, Elaine Showalter et Emmanuelle Andrée, entre autres, soulignent que l'avènement du 7e art marque l'institutionnalisation de l'hystérie comme moyen d'expression, « as if there were something inherently cinematic about the woman hysteric⁷³ ». En effet. Comme si... Difficile de dire si le cinéma se moule sur l'hystérie ou si c'est l'hystérie qui se moule sur le cinéma ; de chercher à savoir lequel des deux a bien pu servir de « modèle » à l'autre. Par contre, de nombreux théoriciens (mais surtout, des théoriciennes, tiens donc!) s'entendent pour dire que les deux médias (!) partagent de nombreuses caractéristiques voire même qu'ils sont indissociables.

68 Pour Georges Didi-Huberman, Charcot invente l'hystérie en lui donnant la forme d'un spectacle.

69 Showalter, Elaine. 1997. *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Media*. New-York: University of Columbia Press, p. 100.

70 Ibid., p. 100.

71 Dans *Le choc du sujet*, Emmanuelle André évoque cette anecdote bien connue qui veut que Bernhardt se soit elle-même enfermée dans l'une des cellules de la Salpêtrière pour son rôle d'Adrienne Lecouvreur. (Voir l'ouvrage d'André à la page 55 pour plus de détails.)

72 Showalter, Elaine. 1997. *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Media*. New-York: University of Columbia Press, p. 101.

73 Lizzie Francke, citée par Elaine Showalter dans *Hystories* (p.109).

Pour Linda Badley, la caméra est à l'hystérie ce que le télescope est à l'astronomie⁷⁴! En effet, c'est la caméra de Charcot qui produit la visibilité de l'hystérie, des « étoiles » de la Salpêtrière. Emmanuelle Andrée abonde dans le même sens, en poussant cette idée encore plus loin ; pour elle, l'hystérie devient une véritable théorie du cinéma. C'est cette théorie qui est exemplifiée ici par le travail d'Essoe sur le film et par le travail du film sur Essoe. Comment se manifeste concrètement l'hystérie dans *Starry Eyes*? Kolsh et Widmyer, dans la tradition de l'excès propre au *body genre* et au *hard body*, s'assurent de démontrer le « trop » de l'hystérie, son extrême visibilité. Visibilité de l'hystérie à même le scénario : les récits de possessions démoniaques et de cultes sataniques font partie intégrante de ce que Showalter nomme « hysterical narrative⁷⁵» au même titre que les troubles alimentaires dont souffre Sarah. Visibilité de l'hystérie par les moyens techniques du cinéma : une caméra qui travaille souvent à prolonger le corps de l'actrice, qui répète les gestes posés par la jeune femme tout en marquant leur tempo particulier. Une caméra qui cristallise les poses déjà cristallisées par la caméra de Charcot il y a plus d'un siècle déjà. Une caméra aussi nerveuse que l'interprète qu'elle filme. Une caméra qui souligne autant que possible que l'objet de son attention se voit en train d'être vue, une caméra qui joue, elle aussi, à faire semblant et qui se laisse prendre à son propre jeu. Visibilité, surtout, à travers le corps d'Alex Essoe. Pendant les scènes d'audition, la mise en spectacle convulsive du corps de l'actrice : la taille qui se cambre, la respiration hachurée, les yeux qui roulent dans leur orbite, la poitrine qui se soulève, la bouche ouverte toutes dents dehors, sont autant d'attitudes figées et fragmentées par l'Iconographie de la Salpêtrière qui sont re-jouées par Essoe. Ces postures, qui forgent le nerf de sa performance, sont repérables tout au long du film. Il conviendra également d'examiner les moments consacrés à la dégénérescence physique de l'actrice. Ces scènes se consacrent à montrer dans les moindres détails une période de mue (répugnante) qui permettra littéralement à l'actrice de changer de peau. Essoe, en véritable écorchée vive, retourne sa peau à l'envers et expose ce qu'il en coûte de souffrance, dans la plus pure tradition de l'*Actors Studio*, pour se construire un corps de star. Les mouvements de l'hystérie, repris par Essoe et par le film, reviennent tout au long de *Starry Eyes* ; ils s'installent avec insistance, ils persistent, ils imposent leurs rythmes ou plutôt, leur « a-rythmie ⁷⁶». Jusqu'à l'épuisement des ressources

74 Badley, Linda. 1995. *Film, Horror and the Body Fantastic*. Westport: Greenwood Press, p. 18.

75 Voir le chapitre 6 de l'ouvrage de Showalter, intitulé *Hysterical Narratives*, pour plus de détails (p. 82-99).

76 Emmanuelle Andrée utilise le terme *a-rythmie* pour décrire les saccades du corps hystérique et parle d'un bouleversement temporel qui vient briser le tempo des mouvements quotidiens. Voir l'ouvrage d'André à la page 17.

de l'actrice et bien au-delà, encore et encore; le corps qui s'agite frénétiquement, qui oscille entre l'orgasme et la douleur, entre l'abandon et la lutte acharnée. Alex Essoe tient le film de Kolsh et Widmyer à bout de bras en plus de porter sur ses épaules un bagage iconographique qui remonte jusqu'à la Marilyn de Strasberg, l'Augustine de Charcot, la Nora d'Ibsen, l'Ophélie de Shakespeare. En témoigne les scènes d'audition de Sarah pour *The Silver Scream*. Dans ces deux séquences, mais aussi dans les moments consacrés à la dégénérescence physique de Sarah, Essoe joue de toutes les phases de la grande crise hystérique telle que découpée par Charcot : le clownisme, l'attaque démoniaque, la contorsion, le crucifiement, l'extase...)



Illustration retirée / Figure 9: Iconographie photographique de la Salpêtrière



Illustration retirée / Figure 10: *Starry Eyes*, Kevin Kolsch et Dennis Widmyer, 2014
Alex Essoe dans *Starry Eyes*

La première partie de l'audition de Sarah se passe plutôt bien; Essoe incarne de manière convenue mais convaincante le rôle de Celeste, la *final girl* typique du cinéma d'horreur américain. Jeune, vertueuse, entêtée et courageuse, la *final girl* est celle qui survit aux attaques répétées d'un *slasher* psychopathe qui réussira cependant à éliminer tout son entourage⁷⁷. Les règles narratives qui régissent la survie de la *final girl* sont étroitement liées à son corps, à sa sexualité surtout, que l'on peut facilement décoder grâce à son allure, sa voix, ses manières et à une partition gestuelle très précise. Lorsqu'elle ne porte pas l'ensemble moulant des serveuses du *Big Taters*, Sarah est vêtue de manière féminine, discrète, classique; elle se présente à la première l'audition habillée d'une robe à imprimé floral et d'un cardigan rose, ses cheveux bruns tombant librement sur ses épaules. Souriante, elle affiche devant l'équipe du casting un calme longuement travaillé sous lequel on peut tout de même sentir sa nervosité. Comme

⁷⁷ Pensons à Jamie Lee Curtis dans *Halloween*, à Heather Langenkamp dans *A Nightmare on Elms Street* ou à Neve Campbell dans *Scream*.

lorsqu'elle travaille au restaurant ou qu'elle se rend à une fête pour rencontrer ses amis, Sarah joue, tente d'être ce que l'on attend d'elle. Cependant, elle ne maîtrise pas parfaitement ce personnage public auquel elle tente de correspondre. Le corps de Sarah témoigne de ce malaise à chacune de ses interactions sociales; des mains qui s'agitent dans tous les sens, souvent pour replacer une mèche de cheveux, les épaules refermées vers l'intérieur, les bras placés de telle façon qu'ils bloquent l'accès à son torse. Sarah s'isole dès qu'elle le peut; se réfugie dans la salle de bain après ses auditions, ses ateliers de jeu, ses soirées avec les copains⁷⁸. Par contre lorsqu'elle travaille un personnage, l'entraînement par le jeu se fait sentir : elle devient disponible, réceptive, ancrée, incarnée. Ce contraste est particulièrement frappant pendant la scène de l'audition : Sarah-qui-est-Sarah et Sarah-qui-est-Céleste n'ont pas le même corps, la même voix, la même posture. Mais ce travail de construction sur Céleste ennuie les gens du casting, surtout l'assistant-directeur qui se montre particulièrement méprisant avec la jeune femme. Suite à sa prestation, l'assistant directeur met fin à l'audition sans même la regarder.

Ce qui captivera le casting par contre, c'est la crise dans le cabinet de la salle de bain. Le moment le plus fascinant de cette scène, le plus terrifiant aussi, tient encore une fois d'un discours sur le jeu au cinéma et démontre cette relation musculaire particulière entre la caméra et l'acteur. Il s'agit de ce plan subjectif où l'on voit les mains et les cheveux de Sarah, juste après qu'elle se soit effondrée sur le siège de la toilette. Épuisée à force de crier et de frapper contre la porte avec son sac, l'actrice se recroqueville sur elle-même, le regard braqué sur ses mains qui remontent lentement vers ses cheveux... À cet instant précis, Essoe fait complètement corps avec la caméra; impossible pour le spectateur de savoir où l'actrice finit et où la caméra commence, comme si les deux ne formaient qu'une seule et unique entité. La relation mimétique entre l'actrice et le film est ici poussée jusque dans ses derniers retranchements. Ainsi, l'acteur au cinéma a trois choix de posture face au défi que représente la présence physique de la caméra tout près de lui. Tout d'abord, il peut l'ignorer, faire comme si elle n'était pas là. C'est une avenue peu empruntée, un peu datée, qui n'est plus vraiment enseignée aujourd'hui. Il peut aussi la considérer comme un partenaire de jeu; elle devient alors incarnée ou incorporée selon la situation. Et enfin, l'acteur peut la traiter comme une extension de son propre corps (ce qui ne veut pas dire que la caméra se laissera faire...mais j'y reviendrai!). *Starry Eyes* présente

78 L'importance de la salle de bain dans *Starry Eyes* est manifeste. C'est l'endroit qui définit le mieux le personnage de Sarah. La salle de bain est le lieu par excellence de la mise en scène du corps, une loge de l'ordinaire, du quotidien...

souvent des échanges musclés entre Essoe et la caméra; comme un partenaire de jeu avec lequel l'actrice a un lien parfois harmonieux, souvent houleux et, à quelques reprises, complètement fusionnel. La caméra de Kolsch et Widmyer emprunte le plus souvent à l'actrice sa gestuelle parasitée de petits gestes « inutiles », ses tremblements, ses mouvements désordonnés, hésitants ou saccadés et sa démarche un brin chancelante. Essoe se sert quant à elle de la caméra comme d'un corps étranger qu'il faut défier, séduire, convaincre, ou « upstager ». Parfois, l'actrice va jusqu'à se l'approprier entièrement (en même temps que la caméra s'approprie Essoe dans une relation de réciprocité, comme c'est le cas avec ce plan saisissant de mains et de cheveux, où la caméra devient la tête de l'actrice et où l'actrice devient la lentille de la caméra). Mais ce moment d'incorporation mutuelle est de courte durée... l'actrice et la caméra se dissocient l'un de l'autre lorsqu'ils sont surpris par la directrice de casting dans ce moment qu'ils croyaient intimes (encore ce jeu sur le moment privé de Strasberg). Ici, Essoe et le film sont pris en flagrant délit; l'inconfort n'en est que plus grand. Alex Essoe, *Starry Eyes* et le spectateur bondissent tous les trois à l'apparition soudaine de l'inquiétante femme qui se cachait derrière la porte du cabinet : l'actrice sursaute en laissant s'échapper un petit cri de stupeur et la caméra retient à peine un mouvement de recul, comme un corps qui manque d'entrer en collision avec un autre.

Une fois de retour dans la salle d'audition, Sarah est honteuse, confuse et embarrassée. Lorsque la directrice et son assistant lui demandent de rejouer sa crise, Sarah hésite, complètement déstabilisée. Puis, elle décide de s'exécuter; le moment privé peut commencer. Sarah tire sur ses cheveux et gémit de douleur. Elle replace ses mains sur sa tête pour exercer une meilleure poigne, jette un coup d'œil à la directrice et tire. Elle crie. Elle tire encore plus fort. Le craquement du cuir chevelu de Sarah fait lever la tête de la directrice qui pose finalement son regard sur l'actrice. Sarah, les doigts bien enroulés autour de sa crinière, tire et tire encore. Elle s'effondre au sol. Crie. Se convulse, se contorsionne. Tous les muscles de son corps se tendent à l'extrême; son cou s'arque en faisant saillir encore davantage ses clavicules et toutes les nervures visibles sous la peau qui recouvre la gorge. Puis, Sarah ouvre la bouche en silence. Entre deux respirations douloureuses, elle laisse échapper d'improbables sons de déglutition alors que ses yeux roulent dans leur orbite. Finalement, elle hurle. À plein poumon. La directrice et son assistant, se redressent alors de leur chaise d'un même élan, les yeux fixés

sur Sarah, dans un autre moment digne des classiques du burlesque⁷⁹. Sarah pousse encore un cri de mort avant de se retourner brusquement sur le ventre et de se relever, comme en état de choc. *Thank you, Sarah. We will be in touch.* Fait intéressant, rien, de cette première audition, n'a été filmé! Je l'ai déjà dit, la caméra ne voit pas de la même manière qu'un être humain : la différence est immense entre une scène que l'on regarde à l'œil nu ou via le moniteur de la caméra. C'est donc dire que dans cette séquence, *Starry Eyes* est du côté de son actrice, comme si le film passait l'audition en même temps qu'elle. Cependant, les choses se corsent lors de la deuxième audition qui, elle, sera filmée...

Encore une fois vêtue d'une robe fleurie, Sarah se présente, le cœur palpitant d'espoir, pour sa seconde audition. *It will be different than the last time*, lui avait dit l'assistant directeur au téléphone. En effet. Sarah entre avec hésitation dans une salle plongée dans la pénombre. En avant plan, une petite caméra numérique cadre la scène. On distingue les bras de la directrice de casting qui invite Sarah à prendre place sur une petite marque rose, invisible pour le spectateur. Dès que Sarah s'installe sur sa marque, la caméra émet un son strident— ça roule! La lumière aveuglante d'un projecteur puissant se braque directement sur l'actrice au même moment. Plan d'ensemble. La caméra qui filme l'audition remplace presque le bas du corps de Sarah, dans une superposition surprenante, avec le trépied qui donne l'impression d'une jambe supplémentaire. Sans aucun préavis, on demande à Sarah de se déshabiller. La jeune femme, inconfortable, cligne sans arrêt des yeux, incommodée par cette demande inusitée et par la lumière qui frappe son visage de plein fouet. *You know who we are Sarah. You know the pictures we've made, yes?* Sarah capitule. D'une main nerveuse, elle laisse tomber son sac au sol et entreprend de défaire sa robe. Lorsque le tissu vaporeux tombe au sol, Sarah laisse échapper un soupir de fébrilité et pose ses mains par-dessus son soutien-gorge afin de cacher sa poitrine. *Completely, Sarah.* Silence. L'actrice ressemble à une biche figée de stupeur devant les phares d'une voiture. Elle enlève ses sous-vêtements. Au moment où elle se penche pour retirer sa petite culotte, le *follow spot* s'éteint soudainement. Formes incertaines. Apparitions. *Flashes* éclatants de lumière blanche. Noir. Panique. *It's ok Sarah. Relax yourself.* Les courts *flashes* viennent percer les ténèbres à intervalles réguliers, donnant accès au visage de Sarah par intermittence; ses mouvements sont comme décomposés en fragments. Lentement, Sarah se détend. Au rythme des éclairs lumineux

79 Marc Senter, l'acteur qui incarne l'assistant du casting, joue d'ailleurs de manière évidente de sa ressemblance avec Buster Keaton, « The Great Stone Face ».

qui pulsent l'image comme un battement de coeur, la jeune femme commence à rouler des yeux, à ouvrir la bouche, à montrer les dents. Sa respiration hachée par la panique se change en un souffle langoureux. Alanguie, souple comme une cascade, les gencives ensanglantées, Sarah est secouée par un orgasme. Convulsion. Extase. Plaisir. Métamorphose. Dernier plan texturé sur la lumière qui commence à se dissoudre à l'intérieur du projecteur. Vient ensuite une série ultra rapide de gros plans du visage de Sarah; sa beauté monstrueuse irradie à travers ses traits gonflés par la volupté. *That's what we were looking for, Sarah. Thank you.* Une fois rendue dehors, Sarah, encore estomaquée par son propre comportement, se met à trépigner de joie.

2.3.2 Alex Essoe et le spectacle de la douleur⁸⁰.

La deuxième partie du film commence après le pacte de chair avec le producteur. Les dernières 45 minutes de *Starry Eyes* sont consacrées à la transformation de l'actrice. Dès que Sarah se réveille dans son lit après sa nuit avec le producteur, elle est transpercée par de vives douleurs qui ne la quitteront plus jusqu'à sa « mort ». Cette partie du film se consacre à montrer dans les moindres détails les souffrances atroces qui déchirent le corps de Sarah. En témoignent ces nombreux plans où l'actrice, la bouche grande ouverte, se convulse dans son lit; sous la lumière livide d'une nuit qui ne finit pas, sa peau violacée ruisselle de sueur tandis que son corps fiévreux est secoué de spasmes. Elle est vêtue d'une fine camisole blanche qui colle à chacune de ses pores; sous le tissu de coton blanc, sa poitrine qui se soulève à chacune de ses respirations, ses muscles qui se tendent à chacune de ses contorsions. La caméra se met à trembler, tellement que ça donne la nausée. *Jump cut*; Sarah est écrasée contre la cuvette de toilette, entre deux vomissements. Les yeux cernés, les traits tirés, la jeune femme passe une main moite dans sa tignasse grasse et emmêlée. Une immense poignée de cheveux sales reste prise entre ses doigts... De retour dans sa chambre, Sarah est subjuguée par une vision enchanteresse; debout devant son propre lit, juste devant le mur tapissé de portraits des plus grandes déesses de l'écran, surgit Sarah-la-star. Sous la lumière éclatante d'un projecteur, la jeune actrice, magnifique, aérienne, étrange, d'une beauté à couper le souffle. Sarah-la-star. La vision se volatilise aussi brusquement qu'elle est apparue alors que le projecteur est toujours

80 Le corps de pure souffrance évoqué par Serge Daney pour parler de l'actrice trouve un écho remarquable avec le « spectacle de la douleur » décrit par Didi-Huberman dans *L'invention de l'hystérie* (p.9). Pour l'auteur, la douleur devient le principal événement de l'hystérie, sa condition essentielle; l'hystérie consiste donc à inventer une forme artistique, esthétique, temporelle et politique à la souffrance.

allumé en direction des photographies d'actrices célèbres qui ornent la chambre de la jeune femme : Monroe, Hayworth, Charisse, Lamarr...

Ce moment d'éther, de légèreté et de lumière, est de courte durée. La routine de souffrance, en alternance entre la chambre à coucher et la salle de bain, recommence de plus belle. Encore une séquence de convulsions dans le lit bordé de draps blancs. Cette fois, la caméra ne flotte plus comme une présence menaçante au-dessus de la jeune actrice tordue de douleur : elle semble directement sortie de son corps, cousue à lui, comme un appendice mi-organique/mi-mécanique qui prolonge ses soubresauts suppliciés, ses cambres paroxystiques. Sous la camisole blanche d'Alex Essoe, les pectoraux, les muscles intercostaux et le diaphragme se contractent et se relâchent, se contractent et se relâchent, jusqu'au bout de ce qui est physiquement envisageable. Et puis, une autre séance de torture dans la salle de bain alors que le corps de l'actrice, épuisée, vidée, mais pas encore au bout de ses capacités, continue sa dégénérescence en accéléré. L'œil vitreux, le crâne dégarni, la peau suintante et couverte d'ecchymoses, l'actrice, cadavérique, ne joue plus tant Sarah qu'une exploration des possibles de son propre corps. Des possibles dont la limite est constamment en train de se refaire elle-même, toujours, comme un muscle que l'on étire et que l'on assouplit à force de travail, de répétitions, d'acharnement. Ce corps peut donner plus. Poussée après poussée les limites toujours plus mouvantes du corps de l'actrice. Et comment la limite du corps hystérique peut-elle se mettre en mouvement? La réponse d'Essoe est musculaire: donner tout ce qu'elle a, au sens propre comme au figuré. Excéder l'excès. Redoubler d'intensité, surenchérir. Nouvelle séquence de torture *gore* dans la salle de bain, donc. Plus virulente, plus démesurée, plus théâtrale que la première. Refaire intégralement la scène de *The Fly* où Jeff Goldblum perd ses ongles. Refaire, mais faire plus. L'actrice s'arrache un ongle avant de vomir une substance noire qui évoque du sang vicié. Tous ses muscles sont tendus à l'extrême; elle s'essouffle, elle râle, elle grimace, elle gémit, elle se tord. Répugnante, dégoûtante, repoussante. Actrice hystérique qui dramatise le drame de l'hystérie. « Trop » actrice, « trop » féminine. Féminité monstrueuse; de son sexe semble s'écouler un mélange de sang menstruel, de mucosités et de sécrétions. Elle réussit tant bien que mal à se hisser dans la baignoire et à s'y recroqueviller. Quelque chose d'horrible pousse en elle : du mouvement sous la peau de son ventre. Nausée. L'actrice vomit ensuite un jet de limaces brunâtres sur l'émail immaculé du bain et sort de sa bouche un vers grouillant qui était coincé sous sa langue. Elle entend le téléphone sonner. Elle rampe jusqu'au téléphone,

c'est une question de vie ou de mort; jouer sa vie, littéralement, parce que c'est une tragédie, parce que franchement, une fois qu'une actrice commence à jouer, elle ne peut plus s'arrêter – éloge de l'exagération, du grand guignol, du pathos à la volée jusqu'à s'en rendre malade. Ramper, oui, voilà, ramper avec les coudes qui claquent contre le sol. La peau qui crisse contre le plancher. Répondre au téléphone. La jeune femme hurle dans le combiné : *I'm dying. I'm DYING. Hahahahahahahahaha*, le rire sans joie du producteur résonne au bout du fil. *Yes you are... Did you expect it would be painless? That it would be easy? (...) Dreams require sacrifice and so do we.*

Et la souffrance continue. Deuxième souffle, l'épuisement par-dessus l'épuisement. Essoe joue maintenant tous les rôles⁸¹: l'actrice et le personnage, la morte et la vivante, la proie et le prédateur, le monstre et la victime, le tueur et la *scream queen*, la *final girl* et le *slasher*. *Starry Eyes* ou *The Silver Scream*? Alex, Sarah ou Celeste? Peu importe; *a young up and coming actor in a Tinsel Town terror tale*. En pleine nuit, l'actrice s'introduit dans l'appartement de son groupe d'amis. Ils y passeront tous, de toutes les manières possibles : crâne fracassé, ventre poignardé, visage lacéré. C'est bien évidemment Erin, la grande rivale de Sarah, qui subira les châtements les plus atroces : les coups de couteau sont innombrables et le son, le son de la lame de métal qui transperce la chair, bute parfois contre un os, le son, humide, poisseux et rouge. ROUGE. Rouge sang, rouge entrailles, rouge rage. Une fois que les cadavres ont fini de s'accumuler, une fois que tous les amis sont morts, voilà que les gens masqués, vêtus d'une ample toge noire, se matérialisent dans le noir. Parce que l'actrice, au bout de ses souffrances, se meurt elle aussi. C'est l'ultime étape de la transformation : après le sacrifice, la mort. Le culte satanique, avec le producteur en tête, enterre la jeune femme et défile sur les sentiers de Runyon Canyon, tout droit vers Clouds Rest⁸², afin de rendre hommage à l'actrice. Cérémonie funeste et célébration d'un nouvel anniversaire; *a star is born*. Sarah, morte-vivante, sort de sa tombe. Une allure vaguement humaine, mais il ne faut pas s'y tromper. Ses yeux verts brillent comme des émeraudes au soleil. Lisse, chauve, blanche (presque bleue), les lois de la gravité ne s'appliquent plus à elle, elle n'a plus de poids, plus d'empreinte et plus

81 Jouer tous les rôles relève encore de la pathologie de l'hystérie, selon Didi-Huberman qui en appelle à Artaud et à l'athlète affectif. L'hystérique doit posséder l'éventail des attitudes passionnelles, et le registre dramatique nécessaire pour passer d'un état à l'autre, comme un pianiste qui fait ses gammes avant d'entamer un morceau. (Voir l'ouvrage de Didi-Huberman p. 163.)

82 Clouds Rest est le point d'observation le plus connu des randonneurs qui parcourent le Canyon. La vue sur le panneau Hollywood y est imprenable.

d'odeur. Les mouvements s'enchaînent, souples, mesurés, posés, élégants : la métamorphose est complète. Le film se termine comme il avait commencé. Un gros plan d'Alex Essoe qui s'examine devant le miroir. Ici, plus de nervosité, de frénésie, de saccade. Un calme de mort. Une caméra admirative qui alterne sagement entre le visage de sa star fraîchement née, tout juste mise au monde par le film⁸³, et ceux des déesses de l'écran qui tapissent les murs de la chambre.

2.4 Mettre en corps la mimésis : Meryl Streep, Alex Essoe et le sacrifice de la chair

Streep et Essoe s'approprient le langage de l'hystérie en faisant corps avec une longue tradition iconographique qui pose le problème de la régulation et de la mise à mort du corps féminin. Streep explore ce langage via les saccades et la segmentation du mouvement qu'exige le corps burlesque. L'anatomie hystérique de Streep relève également d'une forme de *hard body*, créé à la fois par les procédés du *slapstick* et l'influence du *CGI* qui gonfle « artificiellement » sa musculature. Essoe travaille l'hystérie au corps à travers l'iconographie photographique de la Salpêtrière de même qu'à travers tout un « répertoire » de « femmes folles » qui remonte pratiquement jusqu'à l'antiquité grecque. Ce répertoire est combiné à une pratique du jeu qui associe théâtralité et feintise à la figure de l'actrice elle-même, à un « trop » qui agite spécifiquement le corps féminin. Streep et Essoe se servent de l'excès comme d'un levier qui permet de transpercer la chair du corps hystérique afin de le disséquer. Les deux actrices donnent forme à l'hystérie pour démontrer qu'il s'agit à la fois d'un moyen d'expression, d'une mise en mouvement et d'une technique, d'un *craft*. Ce *craft* fait état d'un savoir-faire propre à l'acteur lié à ses capacités mimétiques monstrueuses qui fonctionnent comme un virus : « conséquence d'une contagion et cause d'une épidémie⁸⁴ ». Les deux actrices se servent également de la mimésis pour créer un espace de transformation où elles s'approprient les propriétés des images qu'elles « reproduisent » ou plutôt, qu'elles font voir au spectateur. La mimésis comme moyen de faire émerger une présence et de rendre visible; bref, de créer une nouvelle chair/*chair*. Il

83 Ce mouvement créateur d'une mythologie est bien sûr réversible : *Starry Eyes* met au monde Alex Essoe et Alex Essoe met au monde *Starry Eyes*. Dans cet ordre d'idée la relation entre Essoe et *Starry Eyes* rappelle celle qui existe entre *Hiroshima mon amour* et Emmanuelle Riva; une mythologie qui semble se faire « en temps réel ».

84 Cardinal, Serge. 2012. « Les convulsion paroxystique de l'acteur. La synchronisation de l'image et du son sur le corps de Jerry Lewis ». *Intermédialité*. Printemps, no. 19, p. 79.

faut rappeler que pour Merleau-Ponty, la visibilité est une forme de *chair*, « une généralité du Sensible en soi⁸⁵ ». En fait, Streep et Essoe révèlent qu'un « mimetic behavior does not imitate something but assimilate itself to that something⁸⁶ ». La performativité de l'hystérie et de la mimésis témoigne ainsi bien plus que de la simple reprise d'un modèle esthétique... Les images de l'hystérie sont faites de la *chair/chair* des hystériques et vice versa. Pour Emmanuelle André, « l'hystérie est à la fois une phénoménologie du corps et une expérience du regard⁸⁷ » qui problématise un rapport à l'image. L'hystérie et la mimésis permettent aux deux actrices de révéler une multiplicité de formes et de mouvements; d'ouvrir « l'espace de l'imagination (en) introduisant dans la connaissance normée une part de désordre⁸⁸ ». D'où le fait que les deux actrices démontrent jusqu'à quel point elles peuvent être « actrices » c'est-à-dire jusqu'à quel point elles peuvent tout jouer et/ou, surjouer. L'excès permet aux deux actrices de jouer au-delà d'une forme normative, de la bonne manière de jouer.

En filigrane de la question de l'excès émerge cette interrogation essentielle : surjouer et tout jouer, mais pour qui? Streep et Essoe mettent en lumière cette question fondamentale : pour faire apparaître le corps d'une actrice aux yeux du monde, faut-il que ce corps se sache observé? Probablement. Il suffit de penser à l'utilisation excessive des miroirs dans les deux films pour voir à quel point les deux actrices se regardent constamment en train d'être regardées. Madeline Asthon, au tout début de *Death Becomes Her*, apparaît pour la première fois à travers une photographie. Elle s'observe ensuite dans un miroir en chantant qu'elle se voit en train de jouer tout en étant consciente de ce que les autres (un *all male cast*) sont en train de voir : *I see me I see me. Actress, woman, star and lover (...) virgin, temptress, dream of others...* Il en va de même pour Alex Essoe qui émerge d'abord à l'écran via son reflet dans un miroir. Et bien sûr, cette question se trouve à même le titre du film : *Starry Eyes*. Dans les deux films, nous avons affaire à un *Tinsel Town terror tale* mettant en vedette des actrices qui se figurent

85 Maurice Merleau-Ponty, cité par Mauro Carbone dans *La chair des images*, p. 7

86 Sinha, Amresh. 2000. «Adorno on Mimesis in Aesthetic Theory» dans Briel, Holger and Andreas Kramer, dir. *Adorno, Critical Theory and Cultural Studies*. Bern: Lang. (En ligne): <https://www.scribd.com/document/211237783/Adorno-on-Mimesis-in-Aesthetic-Theory>

87 André, Emmanuelle. 2011. *Le choc du sujet : de l'hystérie au cinéma (XIXe-XXIe siècle)*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 19.

88 Ibid., p. 19.

pour mieux se défigurer, fortes d'une forme « d'aliénation volontaire⁸⁹ ». *Tinsel Town terror tale* : les possédées, les mortes-vivante d'Hollywood qui se soulèvent au-delà de leur propre épuisement, qui se convulsent et qui se contorsionnent jusqu'à l'impossible. *Tinsel Town terror tale* : la créature échappe toujours au créateur. *Tinsel Town terror tale* : de Mulholland Drive à la Salpêtrière, le même enfer féminin, les mêmes enjeux, les mêmes questions. La fascination des trois réalisateurs pour le corps exacerbé de l'actrice (en surjeu et, donc, en surcharge, en excès de féminité), fait état du problème de la visibilité que suppose le « spectacle de la douleur ». Dans les deux performances étudiées émerge un corps hystérique au bout de la fatigue d'en faire trop : un corps que tout le monde va reconnaître et que tout le monde va aussi manquer⁹⁰. La performance de l'hystérie, par l'incorporation d'une série de gestes facilement identifiables, permet paradoxalement aux deux actrices de rendre visible le fait que le corps dépasse les limites du reconnaissable, d'où ce style de jeu exacerbé qui ne correspond pas à ce que l'on attend d'un « acteur crédible ».

Également, à travers Streep et Essoe, une autre démonstration d'un temps d'acteur spécifiquement lié à l'expérience du corps féminin. Emmanuelle Andrée souligne qu'étymologiquement, hystérie signifie « être en retard⁹¹ ». Elle démontre aussi que cette pathologie témoigne d'une expérience particulière de la durée afin de démontrer « la persistance d'un phénomène après que sa cause a cessé⁹² ». Dans *Death Becomes Her*, Streep continue d'explorer les effets de la mort sur son corps, même après son décès. L'hystérie relève ainsi d'une « aliénation temporelle⁹³ ». Présente dans *Death Becomes Her* et dans *Starry Eyes*, cette aliénation temporelle tient de la performance des actrices dont le corps produit un montage de plusieurs temporalités différentes dans une « simultanéité contradictoire⁹⁴ », d'où le fait que Streep et Essoe jouent plusieurs rôles ou plusieurs états opposés en même temps. Voilà comment les actrices échappent ici au temps, à l'ordre chronologique. Le rythme régulier du

89 Cardinal, Serge. 2012. « Les convulsion paroxystique de l'acteur. La synchronisation de l'image et du son sur le corps de Jerry Lewis ». *Intermédiarité*. Printemps, no. 19, p. 79.

90 « Qu'est-ce que je peux savoir d'un corps? (...) le reconnaître, n'est-ce pas déjà le manquer? » se demande Nicole Brenez en parlant de l'acteur dans le cinéma de Cassavetes. Voir Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Université, p. 256.

91 André, Emmanuelle. 2011. *Le choc du sujet : de l'hystérie au cinéma (XIXe-XXIe siècle)*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 16.

92 Ibid., p. 16-17.

93 Ibid., p. 17.

94 Ibid., p. 36.

corps, secoué par les spasmes musculaires des actrices, prend une forme quasi schizophrène. En effet, les deux actrices doivent trouver le temps de « donner corps à une figure⁹⁵ » et en même temps de « fixer sur le corps le moment exact où celui-ci est saisi par une image⁹⁶ ». Bref, elles doivent faire l'expérience de ce qu'Artaud nomme : « temps féminin prolongé⁹⁷ ». De plus, le corps hystérique crée constamment des impressions de déjà-vu, « de souvenir du présent⁹⁸ », d'où ma certitude d'avoir reconnu Alex Essoe alors que je ne l'avais jamais vue. La temporalité hystérique fait état d'un temps convulsif qui perd sa valeur temporelle. Impossible de déterminer l'heure de la mort de Madeline. Impossible de savoir quand commence et quand finit la première nuit des interminables souffrances de Sarah dans son lit⁹⁹.

La performance de l'hystérie par Streep et Essoe est cultivée à même la douleur que suppose tout effort de transformation et permet d'imager le pouvoir de celles qui s'écorchent vives. Actrice hystérique, actrice écorchée¹⁰⁰ : théâtre de la cruauté. Les deux actrices entretiennent ainsi une relation excessive avec leur propre souffrance (musculaire et émotionnelle, mais cela revient au même). D'abord Madeline Ashton, comme anesthésiée par le numérique, qui ne sent plus rien. Le médecin interprété par Sydney Pollack a beau lui tordre le poignet jusqu'à ce que le dos de sa main se colle à son avant-bras, mais rien n'y fait; l'actrice, malgré ses innombrables fractures, ne perçoit plus la douleur. Or, pour l'acteur, pour le danseur ou le sportif, le rapport à la douleur est d'une importance capitale : c'est la douleur qui indique au corps comment et jusqu'où il est à l'aise de bouger. Sans cette sensation, le corps risque gros. Madeline Ashton, privée de cette faculté, gagne évidemment en mobilité mais en vient à tomber littéralement en morceaux, le corps dévasté par des postures impossibles. Streep, bien sûr, se trouve dans la même position que Madeline : elle doit jouer « à l'aveugle », avec un corps qu'elle ne peut pas sentir. Avec Essoe, c'est le phénomène inverse qui se produit : elle sent trop sa douleur. Son corps témoigne constamment d'une sensation lancinante, perçante, suffocante. Les muscles

95 Ibid., p. 32.

96 Ibid., p. 32.

97 Antonin Artaud, cité par Georges Didi-Huberman dans *L'invention de l'hystérie*, p. 257.

98 Vetö, M. 2005. « Le passé selon Bergson ». *Archives de Philosophie*, tome 68,(1), 5-31. <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2005-1-page-5.htm>.

99 Cette dimension temporelle du corps hystérique sera investiguée plus en détails dans le chapitre 3.

100 C'est Emmanuelle André qui compare la figure de l'hystérique à celle de l'écorchée en analysant, entre autres, le jeu de Sissi Spacek dans *Carrie*. (Voir *Le choc du sujet*, p. 90-94) Il faut également rappeler qu'en anatomie médicale ou artistique, un écorché est une illustration d'un corps sans peau et sans gras qui laisse voir la morphologie des muscles.

d'Essoe brûlent sous l'effort de devoir sans cesse se tordre dans tous les sens. Dans les deux cas, les deux actrices dépassent une limite corporelle à cause de ce « pas assez » ou de ce « trop » de la douleur. Dans les deux cas, deux perceptions diamétralement opposées de l'acteur : le corps le moins sensible (Diderot et Craig¹⁰¹) et/ou le corps le plus sensible (Artaud et Grotowski¹⁰²).

Cet écorché, à l'œuvre à travers les corps de Streep et Essoe, ramène aux origines même de l'anatomie (qu'Emmanuelle Andrée décrit comme une science hystérique). Pour Larry Tremblay, dès que le corps entre en jeu, il se disloque¹⁰³. L'acteur est alors appelé à se reconstruire de manière ludique afin de créer une nouvelle anatomie. Streep et Essoe, dessinent l'anatomie ludique de l'hystérique en se disloquant constamment et en montrant qu'elles sont justement en train de se disloquer dans une série de mouvements convulsifs; le muscle toujours tendu, toujours visible, toujours actif. Essoe et Streep sont toujours en train de se « dépenser¹⁰⁴ ». De plus, pour décrire la présence de l'acteur (qui devient palpable lorsqu'il y a perte d'énergie; la fameuse surcharge donc), Tremblay parle également du « charme ¹⁰⁵ ». Je l'ai déjà dit, cette idée de charme évoque aussi une action musculaire (invisible), un pouvoir d'attraction, d'où son aspect magique. De là aussi cette mise en relief la dimension politique du corps de l'actrice à travers une anatomie ludique qui fait état d'un « rapport des désirs, des regards et des savoirs¹⁰⁶ ». À travers le corps de l'actrice hystérique, ce constat terrifiant : la volonté « d'exister, pour autrui, au moins comme spectacle¹⁰⁷ » en utilisant « le langage de la peau et des muscles¹⁰⁸ ». L'actrice, bien davantage que l'acteur, devient ici exemplaire du « pouvoir de fabriquer les taxinomies de corps en souffrance¹⁰⁹ » parce qu'elle est à la fois objet et sujet de la mimésis...en tant que mimésis! Une offrande de la chair suppliciée, condamnée, un sacrifice des sensations au Sensible, et ce qu'il en coûte au corps de l'actrice: « le sang

101 Le paradoxe du comédien de Denis Diderot et la surmarionnette d' Edward Gordon Craig.

102 Le théâtre de la cruauté chez Artaud et le sacré chez Grotowski.

103 Tremblay, Larry. 1993. *Le Crâne des théâtres*. Montréal : Leméac, p. 23.

104 « Jouer devient synonyme de dépenser. Mieux : de gaspiller (son énergie) » (*Le Crâne des théâtres*, p. 27).

105 Ibid., p. 27.

106 Didi-Huberman, George. 1982. *Invention de l'hystérie : Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Coll. « Scènes », Paris : Macula, p. 4

107 Ibid., p.165.

108 Ibid., p.197.

109 Ibid., p.240.

viendra de lui-même (une plaie s'ouvrira en dedans du corps!) aux mains d'une hystérique *jouant* telle une sainte touchée des stigmates¹¹⁰ ».

110 Ibid., p.163.

Chapitre 3

Anatomie temporelle

Jusqu'à l'os : squelette et organes vitaux

Bibi Andersson et Liv Ullmann dans *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) et Laura Dern dans *Inland Empire* (David Lynch, 2006)

3.1 Signes vitaux : les viscères, les os et la *chair* du temps.

Je poursuis cette traversée du corps de l'actrice en jeu; de plus en plus loin, sous la peau, sous le muscle. Dans le noir, deviner les contours mystérieux d'un organe vital ou d'un os. À l'intérieur, le rythme obscur d'un corps qui, la plupart du temps, échappe à l'attention : le coeur qui bat, le sang qui circule, les poumons qui s'abaissent et se soulèvent. Ce chapitre s'intéresse au *recessive body*, à ces fonctions inconscientes dont le corps se charge sans nous demander notre avis; à cette région secrète et énigmatique que Jennifer Barker nomme *viscères*. Les viscères réfèrent bien entendu aux organes internes (foie, pancréas, intestins, reins, coeur...) mais pour Barker, elles évoquent avant tout une zone vague, presque impressionniste, qui désigne les sensations internes. Il s'agit d'une manière de décrire l'intérieur du corps tout en faisant appel aux sensations, à l'émotion, à l'intuition et à une certaine conscience du rythme : « the lived experience of the internal organs is that of a murky, viscous, pulsing system... ¹ ». De là le fait qu'une expression comme « avoir mal au coeur » ne désigne pas tant l'organe concerné qu'une sensation de nausée pouvant être causée autant par un virus que par une émotion (la nervosité, par exemple). Bref, les viscères en réfèrent à une «phenomenological region² » caractérisée par une «fundamental inaccessibility³ » liée à un manque de contrôle sur les actions effectuées par les organes vitaux. Évidemment, il va sans dire que l'accès aux viscères passe par l'extérieur du corps; un observateur attentif pourra facilement deviner que j'ai « mal au cœur »... je suis peut-être en sueurs et blanche comme un drap! C'est par ma peau, mes muscles et mes nerfs qu'on pourra, de l'extérieur, voir ma nausée : « our access to the viscera begins at the surface⁴ ». Difficile de ne pas mentionner ici la célèbre analogie de Benjamin pour qui le travail du

1 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 124-125.

2 Ibid., p. 124.

3 Ibid., p. 124.

4 Ibid., p. 124.

caméraman se rapproche de celui du chirurgien⁵. . . C'est donc dire qu'un contact viscéral peut s'établir entre le film, l'acteur et le spectateur. Pour Barker, ce contact viscéral est étroitement lié à la rythmique et fait automatiquement émerger la question du temps. Les films étudiés dans ce chapitre font état d'une « phenomenological ambivalence between stillness and motion⁶ » et c'est cette tension que les viscères perçoivent et expriment; « the time that pulsates through the blood vessels of the film⁷ ». En effet, le film, l'acteur et le spectateur partagent la même « structure of intermittence⁸ », c'est-à-dire la même impression de percevoir le mouvement en tant que phénomène régulier et continu, même si ce n'est pas le cas. Le corps du film et le corps humain s'animent de ce rythme (presque) imperceptible, de cette « illusion of *motion pictures*⁹ ». Il s'agit donc de comprendre que le film et moi percevons les mouvements (humains ou cinématographiques) comme étant constants et ininterrompus alors qu'ils consistent plutôt « of a series of intermittent and separate motions¹⁰ ». Le corps du film et le corps humain partagent ainsi la même expérience temporelle disjointe; un rythme viscéral qui relève de la dis/continuité. Dans *Address of the Eye*, Vivian Sobchack décrit le même phénomène en comparant l'enchaînement des images dans le corps du film à la respiration et à la circulation sanguine :

« The lungs fill and collapse before they fill again. The valves of the heart open and shut and open again. Both respiration and circulation of the blood are not continuous but segmentend and rhythmic activities (...) Yet, we do not consider or understand ourselves as (...) being only and always in *intermittent motion* ¹¹».

Sobchack ajoute que cette impression s'applique à la vision elle-même; l'expérience visuelle humaine (et/ou cinématographique) n'est pas ressentie comme brisée ou interrompue même si l'on cligne des yeux plus d'une vingtaine de fois par minute! Les images d'un film défilent sur l'écran au rythme de 24 images par seconde. Le cœur produit entre 60 et 100 battements

5 Benjamin, Walter. 2012 (1936). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit par Lionel Duvoy. Paris : Éditions Allia, p. 67-68.

6 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 122.

7 Andrey Tarkovsky, cité par Jennifer Barker dans *Tactile Eye*, p. 122.

8 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p.128.

9 Ibid, p. 128.

10 Ibid, p. 128.

11 Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, p. 207-208.

par minute au repos. Cet effet de pulsation constitue l'expérience temporelle du mouvement; il ne marque pas une série d'interruptions mais bien une sensation de fluidité. Le corps humain et le corps du film peuvent avoir en commun une même structure cadencée dans la perception et l'expression du mouvement; une continuité « that includes the dynamic, temporalized experience of displacement and rupture¹² ». Évidemment, lorsque l'impression de fluidité est interrompue, et qu'une conscience d'un rythme plus ou moins régulier remonte à la surface, les corps s'emballent; surpris par l'apparition soudaine de cette région mystérieuse qui échappe le plus souvent à l'attention. Sensation de vertige, le sang qui ne fait qu'un tour : un moment d'éternité s'écoule, s'étire, entre ce battement de cœur et le prochain. C'est ainsi que le cinéma permet de re-sentir le rythme de nos propres signes vitaux, en nous rappelant « our carnal, visceral embeddedness in time itself¹³ ». Bien entendu, tous les films ne jouent pas de la même expérience temporelle. Certains films sont plus transparents que d'autres dans leur manière de percevoir et d'exprimer la sensation du temps. Certaines œuvres construisent des rythmes réguliers alors que d'autres explorent des rythmes plus chaotiques. De plus, les conditions d'émergence d'un rythme interne à la surface du film peuvent varier, tel que la prochaine analyse le démontrera.

Jennifer Barker souligne que, la plupart du temps, les viscères sont le plus facilement repérables à même le corps des films dits réflexifs ou pendant un moment de réflexivité. Pour illustrer le phénomène, Barker s'appuie sur de nombreux exemples, qui sont tous étrangement liés de très près au corps des acteurs. Ainsi, la fameuse séquence de la *cigarette burn*¹⁴ dans *Fight Club* (David Fincher, 1999) où Brad Pitt joue littéralement avec la pellicule pour présenter au spectateur les mécanismes qui régissent la projection. Il y a aussi le clignement d'œil d'une femme dans *La jetée* (Chris Marker, 1962) qui vient interrompre le défilement des images et la voix d'Anna Karina, dans *Une femme est une femme* (Jean-Luc Godard, 1961) qui fait se figer la bande musicale à chacune des attaques vocales pendant son numéro chanté. Tout cela sans compter, bien sûr, ce moment saisissant où la pellicule prend feu dans *Persona* : « each of these mechanical failure is like a heart palpitation, but it is not our heart that's fluttering : it

12 Ibid., p. 210.

13 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p.144.

14 Nom donné à la marque faite directement sur la pellicule afin d'indiquer à l'opérateur un changement de bobine. La marque, qui ressemble à la brûlure d'une cigarette, doit apparaître au coin supérieur droit de l'écran de cinéma.

is the heart of the film¹⁵ ». Dans un autre ordre d'idée, Barker s'attarde également à décrire de nombreux films réalisés avec la technique du *stop-motion*, une forme cinématographique qui rend particulièrement palpable, selon elle, la connexion rythmique entre la peau et les viscères. La théoricienne affirme également que le cinéma des premiers temps exemplifie de manière remarquable « the musculature's evocation of the viscera¹⁶ ». Elle s'attarde aussi longuement au cas des appareils de visionnement individuel, comme le Mutoscope, qui demande une implication musculaire constante de la part du spectateur puisqu'il active lui-même l'appareil et contrôle la vitesse de la projection. Tous ces cas de figure ont en commun le fait de donner accès aux viscères et permettent de ressentir « not only inside the film but also inside ourselves¹⁷ ». Les viscères, qui mettent en relief l'équilibre précaire entre le mouvement et l'immobilité, évoquent la fragilité du corps filmique et du corps humain. De plus, le film, lorsqu'il fonctionne en mode viscères pour amplifier la structure d'intermittence qui se trame sous l'illusion d'un mouvement continu, met en lumière toute une série de questions concernant sa temporalité; une temporalité « co-constituted by the film, by the object represented on screen and by the viewer¹⁸ ». C'est ainsi que la description des viscères selon Barker fait résonner de manière saisissante celle du style de jeu os donnée par Larry Tremblay dans *Le Crâne des théâtres*. L'os permet de mettre en relief la qualité temporelle du jeu et en réfère à quelque chose d'énigmatique, d'enfoui, de caché; une temporalité capricieuse et difficile à identifier. Il s'agira donc de tenter de comprendre comment les actrices étudiées dans ce chapitre, en jouant os, contribuent à faire émerger leur propre rythme interne de même que celui du film. En effet, l'os est ce qui est « le plus près du soi (...) plongé dans le noir, il est hiéroglyphe, minéral, entêtement¹⁹ ». Le travail du temps à même le corps est une donnée essentielle du jeu de l'acteur et se retrouve à peu de chose près dans toutes les traditions théâtrales; pensons, entre autres, aux nombreux exercices du *tempo-rythme* chez Stanislavski, aux *points fixes* chez Leqoc, ou au *flottement* chez Oida.

Les deux œuvres étudiées dans ce chapitre font état d'un engagement viscéral entre l'actrice, le film et le spectateur, un engagement qui révèle une manière particulière de percevoir et d'exprimer le temps. Le film de Bergman et le film de Lynch, de par leur structure réflexive

15 Ibid., p. 129.

16 Ibid., p. 134.

17 Ibid., p. 136.

18 Ibid., p. 140.

19 Tremblay, Larry. 1993. *Le Crâne des théâtres. Essai sur les corps de l'acteur*, Montréal : Leméac, p. 20.

dépassant largement le cadre de la simple mise en abîme, font état d'une conscience de la structure d'intermittence, de la dis/continuité décrite par Barker. Dans *Persona* et *Inland Empire*, le temps prend (souvent) « forme humaine »; à travers des actrices qui jouent, il devient un enjeu charnel essentiel à l'analyse. Bien sûr, le temps qui est décrit ici n'a rien à voir avec le temps qui passe sur une horloge; c'est un temps qui critique fondamentalement l'idée d'une chronoception homogène. Ici, le corps des actrices et le corps des films vibrent, animés par une pulsation souvent irrégulière; ils nous rappellent de ce fait que l'espace et le temps ne correspondent pas toujours et n'évoluent pas nécessairement au même rythme. Le temps n'est pas qu'une ligne droite. Il n'y a peut-être que 24 heures dans une journée, mais la manière dont je perçois ce 24 heures change drastiquement d'une journée à l'autre; parfois, j'ai l'impression d'avoir tout mon temps et parfois, le temps file sans que je ne puisse le rattraper. J'ai alors l'impression de courir derrière lui, d'être toujours pressée... Le temps comme entité homogène est peut-être nécessaire au fonctionnement de mon quotidien mais il n'a rien à voir avec la manière dont j'expérimente ce même temps. Dans *Translating Time*, Bliss Cua Lim critique l'idée de Barthes qui décrit la caméra comme une « clock for seeing²⁰ ». Pour la théoricienne, faire coïncider le passage du temps sur l'horloge (toujours linéaire, mesurable et homogène) avec une progression régulière dans l'espace (l'aiguille qui avance sur l'horloge) afin d'organiser la mise en image est extrêmement problématique²¹. Force est d'admettre que des films comme *Persona* et *Inland Empire*, où les discontinuités spatio-temporelles sont extrêmement fréquentes, donnent raison à Lim. Pour la théoricienne, ce type de film (fantastique, horreur, science-fiction...) permet justement de faire émerger ce que le temps homogène de l'horloge ou du calendrier ne peut pas saisir : une « untranslatable temporal otherness²² », c'est-à-dire des temporalités multiples qui sont « incapable of attaining homogeneity with or full incorporation into a uniform chronological present²³ ». Cette description correspond en tout point avec la manière dont Liv Ullmann, Bibi Andersson et Laura Dern expérimentent le temps en tant qu'actrice. Le rythme irrégulier des viscères me permettra ici de creuser les performances étudiées jusqu'à l'os, jusqu'au moment où le corps devient « réfractaire au temps²⁴ ». Pour la partie de ce chapitre consacrée à *Persona*,

20 Il s'agit également du titre de l'introduction de l'ouvrage de Bliss Cua Lim.

21 Lim, Bliss Cua. 2009. *Translating Time. Cinema, the Fantastic and Temporal Critique*. Durham/London: Duke University Press, p. 10 à 13.

22 Ibid., p. 12.

23 Ibid., p. 12.

24 Tremblay, Larry. 1993. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, p. 20.

il conviendra d'investiguer les questions du masque et de la voix. Pour la seconde moitié du chapitre, consacrée à *Inland Empire*, il s'agira de s'attarder à la notion de personnage, au motif et à la métalepse. Bien entendu, cette analyse me permettra de revenir à l'idée du temps d'actrice à travers les corps en création de Liv Ullmann, Bibi Andersson et Laura Dern. Une attention particulière sera portée aux gros plans, très présents dans les deux films étudiés, puisqu'ils produisent un espace de jeu propre à l'acteur de cinéma; espace où l'os et les viscères, bien souvent, se rejoignent. Les visages de Bibi Andersson, de Liv Ullmann et de Laura Dern. En gros plan. Entre deux respirations. Entre deux battements de cœur.

3.2 *Two-faced woman*²⁵ : le masque et la performance de la féminité dans *Persona*.

Dans *Persona*, Liv Ullmann incarne Elisabeth Vogler, une actrice qui cesse soudainement de parler alors qu'elle se trouve sur scène pour jouer Électre. Suite à cet incident, l'actrice est traitée à l'hôpital où il est établi qu'elle ne souffre d'aucun trouble physiologique pouvant expliquer cette perte de parole; la jeune femme s'enferme donc volontairement dans un mutisme obstiné. Sous les ordres d'un médecin (Margaretha Krook), l'actrice s'installe avec une infirmière sur l'île de Farö pour s'isoler, prendre du repos et aller jusqu'au bout de ce nouveau « rôle muet »... Une étrange amitié se crée peu à peu entre l'actrice et Alma (Bibi Andersson), la jeune infirmière qui prend soin d'elle. Au fil des jours qui passent, Alma se confie à Elisabeth, qui l'écoute sans dire un mot; elle raconte sa vie, parle de sa famille, partage ses idées sur l'art, et va même jusqu'à révéler ses expériences sexuelles dans les moindres détails. Alma, flattée par l'attention que lui porte cette femme célèbre, tombe des nues lorsqu'elle trouve une lettre que l'actrice adresse à son médecin. L'infirmière, médusée, y découvre ce que l'actrice pense réellement d'elle. De manière quelque peu condescendante, Elisabeth écrit qu'elle se plait à étudier Alma et qu'elle croit même que cette dernière commence à tomber amoureuse d'elle. Humiliée par cette missive qu'elle reçoit comme une véritable trahison, Alma se déchaîne en hurlant sa colère au visage de l'actrice et en la sommant de dire quelque chose. Les deux femmes en viennent aux poings et l'infirmière va même jusqu'à menacer de jeter au visage de sa patiente une casserole remplie d'eau bouillante. Après coup, Alma a beau se confondre en excuses et en supplications, Elisabeth refuse toujours de lui adresser la parole. S'en suit une nuit

25 Lucy Fischer emploie cette expression dans le chapitre 3 de son ouvrage (p. 64).

tourmentée où l'infirmière, à peine sortie d'un sommeil agité, se rend au chevet d'Elisabeth; elle examine le visage de l'actrice endormie et en parle comme si c'était le sien. Alma est interrompue dans sa contemplation par la voix implorante d'un homme qui résonne au loin : *Elisabeth, Elisabeth, Elisabeth... I'll find out what he wants from us*²⁶, murmure Alma, comme dans un rêve, alors que l'actrice suit l'ombre de ses pas... L'infirmière se retrouve bientôt en compagnie de Monsieur Vogler, le mari d'Elisabeth, qui n'en peut plus d'être séparé de sa femme. L'homme transi d'amour s'épanche en déclarations éperdues et ne semble pas se préoccuper de la voix d'Alma qui répète froidement : *Mr. Vogler, I'm not your wife*. Soudain, suivant les indications d'Elisabeth, Alma se met à jouer, à répondre aux implorations du mari amoureux : elle se jette dans ses bras, chuchote à son oreille, lui assure que ses sentiments n'ont pas changé. Monsieur Vogler ne réalise pas qu'il serre une autre femme contre lui; Elisabeth assiste à la scène en silence tandis que le couple formé de son mari et de son infirmière s'embrassent passionnément sous ses yeux. Bientôt, Alma et Monsieur Vogler se retrouvent enlacés dans un lit tandis que ce dernier cherche à savoir si « sa femme » a eu autant de plaisir que lui. Puis, finalement à bout de nerfs, Alma panique. Elle se retourne dans tous les sens en criant et en pleurant : *leave me alone! I'm cold and rotten and indifferent! It's all lies and imitation!* Monsieur Vogler se volatilise aussi brusquement qu'il était apparu alors que les deux femmes se retrouvent assises en tête à tête derrière une table. Alma entreprend alors de raconter à Elisabeth sa propre histoire (ou alors d'inventer une histoire sur la vie d'Elisabeth?) et révèle des détails de la vie de l'actrice qu'il lui est pourtant impossible de connaître : une grossesse difficile, la relation tendue avec un enfant qu'elle déteste et qu'elle regrette d'avoir mis au monde. Cette scène recommence deux fois : d'abord, du point de vue d'Alma puis, de celui d'Elisabeth et soulève de nombreuses interrogations. Qui est qui? Qui joue quoi? Est-il possible de faire la distinction entre l'actrice, le personnage et la personne? Est-ce qu'Alma et Elisabeth ne sont qu'une seule et même femme? Bergman se pose visiblement les mêmes questions alors que les visages d'Ullmann et Andersson fusionnent afin d'en former un troisième; bouleversant, inquiétant, impossible à identifier. Mais cette scène était-elle seulement « réelle »? Et si certains moments du film n'existent qu'à travers l'imagination exacerbée de l'actrice et/ou de l'infirmière, est-ce que cela peut signifier pour autant qu'ils ne se sont pas « produits »? Est-ce si important de distinguer de manière absolue ce qui appartient au rêve, à l'imagination, au film

26 Tous les « dialogues » de *Persona* cités dans ce chapitre proviennent de la traduction de l'édition spéciale du film distribué par *MGM/United Artists* en format DVD.

ou au vrai monde? Et si les masques tombent, qu'est-ce qui est révélé? Tout...ou rien? Car c'est finalement ce mot, qui sort (peut-être?) de la bouche d'Elisabeth : *nothing*.

Le film de Bergman a fait couler beaucoup d'encre et nombreux sont les théoriciens à s'y être consacrés. De tous les essais consultés pour ce mémoire, un seul constat émerge: il n'existe pas de consensus clair permettant d'établir une lecture définitive de *Persona*²⁷. Une constante flagrante émerge cependant des enjeux esthétiques qui traversent le corps des deux actrices: Liv Ullmann et Bibi Andersson créent un lien concret entre les questions actorales, le statut ontologique du film et la performance de la féminité, assez pour qu'il soit pratiquement impossible de penser l'un de ces phénomènes sans s'attarder à l'autre. Le film de Bergman fait résonner la question du jeu sous un angle exclusivement féminin. Ici, le corps d'une femme et le corps d'une actrice en représentation posent à l'analyse exactement les mêmes questions. Le jeu dans *Persona* permet de démontrer que le corps d'une actrice opère un dédoublement modulé presque exclusivement par un rapport à l'autre et au spectacle. Rien de surprenant, dans ces circonstances, à ce qu'un lien organique se crée, par la performance, entre l'écran, le masque, la voix et le visage féminin; lien qui vient brouiller la limite entre intériorité et extériorité, être et paraître, action et émotion, visible et invisible, jusqu'à se buter sur l'indécidable, sur l'irreprésentable.

Dans *Persona*, Liv Ullmann et Bibi Andersson font état de la tension constante qui relie la sensation et la perception; de la difficulté que pose la traduction de cette tension sous la forme d'une action, d'une émotion, d'une parole, d'un geste, d'une expression, d'une image. Cette problématique s'ancre ici à même le corps des actrices : dans *Persona* la quantité de gros plans du visage de Liv Ullmann et de Bibi Andersson dépasse l'entendement²⁸. Et le gros

27 De tous les ouvrages, essais ou articles consacrés au film de Bergman, celui de Susan Sontag est probablement le plus connu et le plus cité. Pour Sontag, toute interprétation du film est potentiellement problématique puisque *Persona* refuse tout dénouement narratif clair. Ainsi, plutôt que de tenter de rendre le film compréhensible en « l'expliquant », la théoricienne appelle plutôt à se pencher sur les sensations immédiates créées par les images avec un vocabulaire plus descriptif que prescriptif. Sontag refuse également d'évacuer de l'analyse le fait que l'expressivité du film et des actrices ne soient pas toujours identifiable. Tous les autres textes sélectionnés pour cette étude de *Persona* (Thomas Elsaesser, Laura Hubner, Robin Wood, Lloyd Michaels, Marc Gervais et Steeve Vineberg) prennent en considération cette facette de l'article de Sontag dans le développement de leur argumentaire. L'article de Sontag est d'ailleurs repris intégralement dans l'ouvrage de Llyod Micheals.

28 Les moments filmés en gros plan représentent plus de la moitié de la durée du film. Certaines séquences sont d'ailleurs entièrement constituées de gros plans : par exemple, la scène à l'hôpital où Alma lit pour Elisabeth, la scène où le médecin offre sa maison d'été à l'actrice, le double face à face entre Alma et Elisabeth...) Cette abondance de gros plan du visage caractérise aussi le film de Lynch.

plan, comme le souligne Gilles Deleuze, ne peut pas être pensé hors du visage²⁹, comme si une fusion s'opérait entre le visage et l'écran... L'un ne peut pas fonctionner sans l'autre. Les deux actrices dans *Persona* jouent donc exactement ce qui se trame à même la matérialité du film! Deux corps, tellement près l'un de l'autre, dans une relation de réversibilité si puissante qu'on finit par ne plus pouvoir les distinguer. Le visage et le gros plan fusionnent au même titre que l'infirmière et l'actrice. Le visage devient ainsi un élément essentiel à l'analyse, puisque Bergman « establishes a series of intriguing equivalences between mask and screen, between skin and film strip³⁰ ». Le film marque ainsi l'ambivalence entre les deux fonctions classiques du masque au théâtre : cacher et/ou révéler. De plus, le masque se construit toujours en fonction de l'autre; il établit une relation qui permet de façonner l'image de soi. Autrement dit, le port du masque suggère que l'autre est peut-être à l'origine de mon visage... Il convient également de souligner que, pour les actrices comme pour le film, le gros plan perturbe la perception du temps puisqu'il fait en sorte « d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles³¹ ». Nombreux sont les moments dans *Persona* où l'on ne peut plus savoir combien de temps s'est écoulé (ou pas!) entre deux scènes, entre deux plans ou même dans un seul plan. En ce sens le gros plan au cinéma est le lieu ultime du style de jeu os : il présente un acteur qui dérègle les mécanismes de l'horloge. Le visage en gros plan de Liv Ullmann et de Bibi Andersson, dans un état de suspension temporelle, est toujours partie prenante de la *chair* du temps mais plus de la chronologie du film. À travers le masque et le gros plan, le style de jeu os rejoint ainsi le rythme intermittent des viscères, quelque part « between movement and stillness³² ».

Tous les essais qui s'attardent aux fondements du jeu de l'acteur dans l'Antiquité mentionnent le statut ambigu du masque et le rapport mystérieux qu'il entretient avec l'interprète qui le porte. Le titre du film de Bergman en appelle justement à cette ambiguïté; *Persona* évoque d'emblée une double schize qui remonte à la confusion masque-visage chez les acteurs grecs et à la séparation complète du visage et du masque chez les acteurs romains³³. Ces deux manières

29 « ...le gros plan, c'est le visage », souligne Deleuze dans *L'image-mouvement* (p. 125)

30 Elsaesser, Thomas. 2014. « The Persistence of Persona » *The Criterion Collection*. (<https://www.criterion.com/current/posts/3116-the-persistence-of-persona>)

31 Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Les éditions de minuit, p. 137.

32 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 144.

33 Je réfère ici mon lecteur au glossaire qui se trouve en annexe 1. Il y trouvera le vocabulaire et les définitions nécessaires à la compréhension des prochaines pages.

« d'envisager » le masque font bien entendu résonner la problématique de la construction du personnage qui traverse toute l'histoire du jeu : l'acteur doit-il travailler de l'intérieur vers l'extérieur ou de l'extérieur vers l'intérieur? Et que se passe-t-il lorsque ces deux méthodes, ces deux traditions fusionnent pour se nourrir l'une et l'autre? Le masque, en isolant l'émotion et sa forme, fait émerger un double qui permet à la mimésis de se matérialiser de l'extérieur; cependant, les conditions d'émergence de ce double varient drastiquement selon que l'on fasse référence à la tradition grecque ou romaine.

Chez les Grecs, il y a ce mouvement d'assimilation ou d'incarnation du masque par l'acteur qui procède d'un style de jeu basé sur l'identification; le masque n'aurait donc plus tant pour fonction de cacher le réel que de le remplacer dans un espace fictionnel. Les actions posées par l'acteur-personnage deviennent alors cohérente avec le masque, ce qui permet une « libération des forces créatrices³⁴ » et une résolution harmonieuse du conflit entre le réel et la fiction. Ainsi, le masque se définit comme ce qui donne accès au personnage, soit parce qu'il se superpose ou encore qu'il se substitue au visage de l'acteur en établissant la visibilité de la représentation. C'est le *prosopon* grec, qui règle le problème platonicien et aristotélicien de l'intériorité et du mensonge: le temps d'une représentation le masque EST le visage et fait se confondre le personnage et l'acteur dans la création d'une nouvelle image humaine. Dans le film de Bergman, le *prosopon* se retrouve principalement chez Alma; les scènes où l'infirmière prend soin de sa patiente à l'hôpital dans la première partie du film en témoignent. Tous les gestes posés par Andersson à l'hôpital sont mesurés, posés, parfaitement intégrés, exécutés avec précision et toujours à la même vitesse. Ce sont les gestes mécaniques (mais bienveillants) de l'infirmière au travail, des gestes répétés un nombre incalculable de fois : replacer l'oreiller d'un patient ou tenir en équilibre le plateau de repas, par exemple. Alma est infirmière et agit en conséquence : *prosopon*. Ce masque qui se confond avec le visage commence à se fissurer, à même le personnage et à même le film, lorsqu'Alma lit la lettre de l'actrice. Il se brise pour de bon lorsque la pellicule s'enflamme. Elisabeth, dans sa missive au docteur, se moque d'ailleurs d'Alma qui prétend que ses actions et ses perceptions ne concordent pas: *she claims that her perceptions do not correspond with her actions*³⁵. Plus rare chez Elisabeth, le *prosopon* ne sert qu'à révéler la *persona*! Par exemple, le moment précis où Elisabeth, en scène en train de jouer

34 Bouvier-Cavoret, Anne (dir.). 2003. *Masques. Théâtre et modalités de la représentation*. Paris : Ophrys, p. 37.

35 Dans *La poétique*, Aristote affirme que le personnage se définit par ses actions.

Électre, prend la décision de cesser de parler. On voit l'actrice en gros plan devant une rampe de projecteur, presque littéralement coincée entre la scène et l'écran; prise au piège, prise à son propre jeu. Il y a quelque chose d'étouffant dans cette courte séquence : le visage fortement maquillé vu de trop près, le fou rire retenu, presque avalé, et les nombreux retournements de l'actrice sur elle-même, soit vers le public du théâtre, soit vers le public du film, contribuent à faire ressentir l'enfermement de la comédienne. La qualité haptique de cette scène est indéniable : la profondeur de champ est absente et l'image semble se refermer sur elle-même. Elisabeth Vogler ne peut plus s'échapper. Elle est cernée de toute part; prisonnière entre l'écran et la scène, entre l'actrice et le personnage, entre le *prosopon* et la *persona* ...

Dans la culture romaine, le rapport au masque relève de ce que Denis Guénoun nomme « théâtre du jeu³⁶ ». Cette manière de jouer en appelle à un acteur qui rend visibles les mécanismes du jeu; mécanismes qui font sens en eux-mêmes et pour eux-mêmes. « D'abord défini à partir de l'acteur, le théâtre du jeu se caractérise aussi par un rapport à la performance³⁷ ». Ainsi, l'acteur fait se manifester le personnage, mais il ne peut jamais fusionner avec lui; l'acteur et le personnage sont deux entités différentes. C'est donc à dire que le masque de l'acteur romain le distingue du personnage et ne peut jamais se confondre avec son propre visage. Paradoxalement, la *persona* romaine révèle la présence de l'acteur tout en gommant son identité; elle a pour fonction de cacher, voire même d'effacer le visage de l'acteur. La *persona* romaine révèle de manière exemplaire les enjeux présents dans la dernière partie du film, à partir du double face à face. Par exemple, le moment, après la reprise intégrale du monologue final, où Alma réapparaît soudainement en infirmière. Dans cette séquence, Alma joue tout en montrant qu'elle joue : le retour du costume, la « fausse scène » de folie en tapant sur la table, l'effet ventriloque lorsqu'Elisabeth se met à bouger les lèvres par-dessus ses paroles... Bref, le film de Bergman se nourrit de l'ambiguïté entre les différentes fonctions du masque et les types de jeu qui y sont associés. Se crée ainsi une ambivalence constante entre la disparition et l'apparition de l'acteur, entre l'apparition et la disparition du personnage, entre la fusion et la fissure.

Il faut dire également que le *prosopon* grec désignait autant le masque que le visage dans le langage commun. Par contre, le mot *persona* n'était jamais utilisé pour désigner aussi

36 Guénoun, Denis. 1997. *Le théâtre est-il nécessaire?*, Paris : Circé.

37 Dupont, Florence. 2000. *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*. Paris : Presses universitaires de France, p. 2.

le visage; il référerait plutôt à une forme de rôle social. Fait à souligner, la *persona* romaine, contrairement au *prosopon* grec, fait émerger un style d'expressivité sans identité; l'acteur romain ne possède au mieux que la moitié d'un visage³⁸! Ainsi, le visage, chez les Romains, n'est pas le propre de l'acteur mais plutôt de l'orateur. Il y a une impossibilité ontologique pour l'acteur de se réclamer de son propre visage puisqu'il ne possède qu'un *uullus*, c'est-à-dire, une mobilité expressive qui permet d'exposer successivement différents *mouvements de l'âme* (une expression employée par Dupont pour parler à la fois d'un changement d'idée, des différentes étapes de construction d'un concept ou d'une transformation dans les affects). L'acteur romain, à cause de son masque, se voit privé du deuxième élément constitutif du visage: le *facies*, c'est-à-dire, une singularité, une identité définie et immobile (un peu comme une sorte d'empreinte digitale.) La *persona* peut donc se définir comme une sorte d'*uullus* sans *facies* (expressivité sans identité) et procède réciproquement du fait de voir et d'être vu: la *persona* se constitue autant du côté de celui qui la voit que de celui qui la donne à voir. Le *prosopon* et la *persona* ont cependant en commun de décomposer, de fragmenter le visage et de briser l'unité entre la voix et le visage, entre les yeux et la bouche³⁹. De plus, le masque donne autant à voir qu'à entendre; c'est un lieu de médiation entre la voix et le visage, un passage pour les chants et les vers déclamés par l'acteur.



Illustration retirée / Figure 11. *Persona*, Ingmar Bergman, 1966.
**Fusion ou fissure? Entre Ullmann et Andersson, le demi visage de la *persona* romaine:
 expressivité sans identité.**

38 C'est la thèse défendue par Florence Dupont dans son essai sur le masque: l'acteur romain ne possède pas de visage.

39 Un phénomène que les romains nomment « os »... L'expression ne doit pas être confondue avec le style de jeu os selon Tremblay mais il est tout de même intéressant de constater que cet « os » romain évoque de manière saisissante la fragmentation du corps que suppose l'anatomie ludique.

Cette idée du visage incomplet, donc inhumain, explique en grande partie le statut social précaire de l'acteur romain, tout au bas de l'échelle citoyenne, ce que Dupont décrit comme « l'infamie des histrions⁴⁰ »; c'est que l'acteur, sans identité, doit imiter l'*animus* d'un autre. Privé de sa singularité, il ne peut être la source de son propre discours et s'anime en conséquence d'actions et d'affects qui ne lui appartiennent pas. La première condition de l'interprétation d'un personnage par l'acteur romain repose sur un face à face silencieux avec la *persona*: une technique permettant d'absorber les affects liés au masque pour éventuellement produire l'*animus* qui convient au rôle. Et c'est justement parce qu'il imite un *animus*, parce qu'il est libéré de son *facies*, de sa singularité, que le personnage créé n'est pas soumis aux règles de la vraisemblance. Cette imitation de l'*animus*, même techniquement impeccable et parfaitement exécutée, fait automatiquement de l'acteur un être efféminé⁴¹. Cela vaut autant pour les gestes posés que pour les paroles prononcées, l'*animus* produisant le mouvement harmonieux de l'*os*. Seule la production d'un discours improvisé (jamais récité ou appris par cœur) sous l'influence de son propre *animus* porte la forme verbale et gestuelle de la masculinité⁴². Le masque permet aux acteurs d'imiter les attributs de la virilité (et donc d'être efféminé) ou de cacher l'apparence de la virilité pour présenter un personnage féminin (et donc, d'être efféminé). Il va sans dire que l'espace de création scénique de l'époque romaine était exclusivement réservé aux hommes, malgré le déshonneur lié à cette profession. Fait intéressant; c'est pendant cette période que les femmes commencent à jouer publiquement (jamais sur les scènes officielles mais plutôt dans les rues et les marchés pour des intermèdes entre les pièces). Ces performances sont muettes, constituées uniquement de mime ou de danse. Le statut social de ces actrices est encore plus bas que celui des acteurs⁴³. Ainsi, qu'il s'agisse du *prosopon* ou de la *persona*, comme le dit très bien Françoise Frontisi-Ducroux, la relation entre le masque et l'acteur (grec ou romain) concerne uniquement les hommes et fait état d'un curieux rapport au temps : « c'est une affaire entre le mâle et lui-même, entre celui qu'il est et son double d'antan ou son double à venir⁴⁴ ».

40 Dupont, Florence. 2000. *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*. Paris : Presses universitaires de France, p. 3.

41 « Cette imitation (...) dénonce son auteur comme efféminé » (Dupont, p. 133).

42 Ibid., p. 133.

43 « During the Roman era, female mimes performed during the interludes of the drama (...) Such actresses were officially classed as prostitutes and were legally prohibited from marrying Roman citizens ». (Voir Fischer, p. 68)

44 Frontisi-Ducroux, Françoise. 1995. *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris : Flammarion : p. 129.

À la lumière de ce court résumé historique, il apparaît que le fait de penser le féminin en termes de masque ou comédie ne date pas d'hier. Si Robin Wood rappelle qu'il est impossible de penser *Persona* sans tenir compte du fait que les deux protagonistes principales sont des femmes⁴⁵ et si Steve Vineberg assure qu'une analyse qui ne passe pas par la performance des actrices est incomplète⁴⁶, l'étude du masque permet d'admettre que tout cela revient peut-être au même... La figure de l'actrice permet de révéler, à la manière d'un *prosopon*, une manière « féminine » d'être au monde : « the actress merely extends the role-playing dimension of women, emphasizing what she already is⁴⁷ ». À travers Liv Ullmann et Bibi Andersson, le féminin, dans *Persona*, se porte, s'incarne, se performe et se conçoit comme un masque; un masque qui relie de manière saisissante la pratique actorale à l'œuvre dans *Persona* et différentes formes de théorie du genre; pensons, entre autres, au concept de la mascarade travaillé par Jacques Lacan, Joan Riviere, Mary Ann Doane ou Luce Irigaray. La mascarade désigne ici « a mode of being for the other – hence, the sheer objectification or reification of representation⁴⁸ ». Selon la psychanalyste Joan Riviere, la mascarade concerne une performance excessive de ce qui marque le féminin chez les femmes en position d'autorité afin de compenser « for the supposed masculinity of such a role⁴⁹ ». La féminité peut ainsi être « assumed and worn as a mask to hide (...) the possession of masculinity⁵⁰ ». De ce fait, l'actrice devient souvent exemplaire d'une forme bien particulière d'androgynie (pensons à Greta Garbo, Katherine Hepburn, Marlène Dietrich ou Tilda Swinton). Dans le même ordre d'idée, une sorte de parodie du couple hétérosexuel semble être mise en jeu par Ullmann et Andersson dans *Persona*. Par exemple, ce moment où Alma poursuit Elisabeth sur la plage après leur violente dispute en la suppliant d'excuser ses attaques et sa colère. L'infirmière joue le rôle de la femme suppliante qui demande pardon : sa voix est à la fois haute et sur le souffle, brisée par l'émotion et l'effort physique. Elle est vêtue d'une jupe ceinturée à la taille qui laisse voir ses mollets. Son chemisier s'ouvre sur son cou délicat et ses avant-bras gracieux. Elle court à petites enjambées, ses pieds

45 Voir le chapitre intitulé *Persona Revisited*, dans l'ouvrage de Wood (p. 252-274) où l'auteur, inspiré par Susan Sontag, propose une lecture féministe du film de Bergman.

46 Voir l'analyse de Vineberg, *Persona and the Seduction of Performance*, dans l'essai de Lloyd (p. 110-129).

47 Fischer, Lucy. 1989. « The Actress as the Signifier » dans *Shot/Countershot : Film Tradition and Women's Cinema*, p. 63.

48 Riviere citée par Doane dans *Masquarade Revisited : Further Thoughts on the Female Spectator* (p. 42).

49 Ibid., p. 43.

50 Ibid., p. 43.

nus sur les rochers, toujours à deux doigts du déséquilibre, afin de retrouver Elizabeth qui marche plus loin devant. Ses bras tournent et moulinent l'air, suivant ses pas irréguliers et ses supplications incessantes alors qu'elle peine à garder le rythme que lui impose sa compagne. De son côté, l'actrice affiche une posture masculine et stoïque : elle marche en ligne droite d'un pas rapide, précis, décidé et sans effectuer aucun geste inutile ou parasite. Sa peau est complètement recouverte, exception faite de ses mains et de son visage. Sa silhouette est masculinisée: elle porte un pantalon, des bottes et un col roulé. Même sa longue chevelure est à ce moment cachée par un épais bandeau noir. Elle domine très clairement la scène, occupant presque toujours le centre de l'image, économisant son énergie, imposant son tempo et sa volonté; on dirait même qu'elle dirige la vitesse du travelling latéral opéré par la caméra! Elle bat littéralement la mesure, visiblement beaucoup trop vite pour tout ce que sa partenaire doit faire à l'intérieur du plan. La performance des actrices m'amène ici à penser le jeu en terme musical. Pour traverser une mesure à quatre temps, Ullmann n'utilise que 4 noires alors qu'Andersson se dépense complètement en « jouant » 16 doubles croches! Cette séquence positionne clairement Ullmann en maître de jeu, chacun de ses pas faisant l'effet d'un métronome qu'Andersson n'a pas le choix de suivre; la joute de pouvoir genrée entre les deux actrices, se double presque intégralement des premiers exercices de tempo-rythme⁵¹ de Stanislavski dans *La construction du personnage!* Le tempo-rythme permet de révéler une performance du genre qui se calque trait pour trait sur la performance des actrices et vice versa. De plus, si cette scène semble tellement familière, ce n'est pas seulement parce qu'elle est typique du mélodrame, mais aussi parce que c'est la deuxième fois qu'elle est jouée à même le film! La tirade de supplications déclamée par Andersson reprend (presque) mot pour mot le radio-théâtre que les deux femmes écoutent dans la chambre d'hôpital; le même radio-théâtre qui arrache un rire désespéré à Elisabeth au début du film et qui suscite ensuite sa colère. Encore le même rôle féminin. Suppliant. Larmoyant. Mélodramatique. Le rôle féminin qu'Elisabeth ne veut plus jouer et qu'Alma incarne comme malgré elle. La même scène. Encore et encore. La même mascarade.

La définition de la mascarade selon Riviere est bien entendue extrêmement problématique. De deux choses l'une: cette description sous-entend que la féminité n'existe pas (rien, *nothing*) et que le féminin (en tant que mascarade, feintise ou ruse) ne peut être défini

51 Dans *La construction du personnage*, le Maître Tortsov demande à ses élèves de bouger à l'intérieur d'une durée donnée en suivant différents rythmes au métronome. Les élèves s'échangent ensuite le rôle du métronome pour battre la mesure eux-mêmes. (Voir l'ouvrage de Stanislavski, p. 211-251.)

qu'en fonction du masculin, d'où le danger de ce concept. Il m'est néanmoins très utile, comme le montre l'analyse précédente. En effet, la mascarade permet de désamorcer toute forme de lecture essentialisante puisqu'il s'agit d'une performance. Par le fait même, surgit l'idée que la féminité est le plus souvent analysée en termes de spectacle et, qu'au même titre que le modèle de l'hystérie, elle s'appuie sur un vécu de soi basé autant sur le corps que l'image du corps. La mascarade et l'hystérie partagent d'ailleurs de nombreux traits communs, notamment à travers l'enjeu performatif de la mimésis et/ou de « l'imitation ». D'ailleurs, pour Luce Irigaray, le premier « path...historically assigned to the feminine (is) that of mimicry ⁵² ». Les deux concepts permettent également de souligner toute la difficulté qu'il y a à maintenir une position féminine stable dans un contexte patriarcal (je demande ici à mon lecteur de revenir à cette image de Bibi Andersson qui court pieds nus sur des galets acérés tout en essayant de dire ses répliques malgré son essoufflement, ou à cette image de Bibi Andersson qui hurle son dégoût pour son propre jeu après sa relation sexuelle avec le mari « aveugle⁵³ »).



Illustration retirée / Figure 12. *Persona*, Ingmar Bergman, 1966.
Mascarade inversée: le "male gaze" en trompe l'oeil.

En utilisant la mascarade et l'hystérie, il devient possible de jouer de manière ludique avec la notion du « gaze » optique pour mieux la détourner, la déconstruire, la subvertir ou la vider de sens. Dans *Persona*, il suffit de penser à ce moment où l'actrice surgit devant la

52 Irigaray citée par Fischer, p. 65.

53 De nombreux critiques expliquent l'incapacité de Monsieur Vogler à faire la distinction entre Alma et sa propre femme en affirmant qu'il est aveugle (les lunettes de soleil en seraient la preuve). Évidemment, une telle interprétation ne règle en rien les problématiques reliées à cette séquence. Monsieur Vogler est peut-être aveugle, mais il devrait en toute logique reconnaître la voix de sa femme et pouvoir distinguer, d'un simple toucher, une longue chevelure ondulée et une coupe à la garçonnette... Aveuglement et surdité métaphorique; pour monsieur Vogler, les corps féminins sont interchangeables et la voix féminine ne peut pas être entendue...

caméra pour la prendre en photo; le « gaze » est alors brusquement retourné vers le public, vers l'appareillage cinématographique, vers le réalisateur lui-même. L'actrice souligne ainsi les possibilités créatives de la mascarade et des jeux de rôles pour opérer un renversement. La structure visuelle qui exclut traditionnellement le regard féminin pose maintenant la question de la mascarade au masculin. Le « male gaze » devient lui aussi « féminisé »; présenté comme « another act, a charade⁵⁴ », une sorte de trompe-l'œil. D'ailleurs, le principe du trompe-l'œil, bien présent dans le film de Bergman lors de la fusion du visage des deux femmes, en appelle justement à la fonction du masque romain dans le théâtre du jeu, c'est-à-dire qu'il permet de faire voir les ficelles de la fiction pour mieux les utiliser; qu'il donne à voir une illusion afin de maintenir une illusion. Ainsi, lorsque les visages des deux femmes fusionnent pour former une sorte de masque, ce qui nous est donné à voir, finalement, ce n'est pas tant la fusion que le *split screen*, qui est facilement identifiable.

3.3 *Sonic bodies* : phénoménologie du silence et de la voix dans

Persona

- *Écoute ! Qu'est-ce qui résonne ?*
- *C'est un corps sonore.*
- *Mais lequel ? Une corde, un cuivre, ou bien mon propre corps ?*
- *Écoute : c'est une peau tendue sur une chambre d'écho, et qu'un autre frappe ou pince, te faisant résonner, selon ton timbre et à son rythme⁵⁵.*

En 2007, Meryl Streep visite un musée de Belfast dans le cadre d'une collecte de fonds pour une œuvre caritative. Pendant l'événement, un jeune journaliste demande à la star de lui expliquer comment elle arrive à maîtriser autant d'accents et de dialectes différents. Après un court silence, Streep répond, en reproduisant à la perfection l'accent du nord de l'Irlande : *I less-ten*⁵⁶. Cette anecdote amusante révèle l'un des éléments clé du jeu de l'acteur, particulièrement dans le cadre de cette étude de *Persona*: l'importance de l'écoute. Ce type de travail dont parle Streep, qui souligne encore une fois l'importance de la mimésis dans le jeu, ne s'applique pas qu'à la diction, à l'imitation, aux répétitions, ou aux exercices préparatoires; il s'applique au jeu

54 Doane, Mary Ann. 1988. « Masquerade Reconsidered : Further Thoughts on the Female Spectator ». *Discourse*. Fall, vol. 11 (1) p. 48.

55 Présentation de *À l'écoute* de Jean-Luc Nancy.

56 L'anecdote est relatée par Jennifer Barker. Voir l'article intitulé « Sonic Bodies. Listening as Acting » dans *Theorizing Film Acting*, (p. 243).

lui-même. C'est l'écoute du partenaire de jeu qui permet à l'acteur de moduler sa performance et *Persona* le démontre de manière exemplaire. Dans un article intitulé « Sonic Bodies », Jennifer Barker se sert de l'acteur afin de démontrer le fonctionnement de l'écoute au cinéma : « listening is a form of acting and an ethical act that occurs not only between actors and the pro-filmic characters they play, but also, among actors, the cinematic apparitus and the audience⁵⁷ ». Pour Barker, c'est l'écoute de l'acteur qui fait en sorte qu'une relation de réciprocité et de réversibilité se construit entre le corps du film, et celui du spectateur. Se crée ainsi un « corps résonnant », qui ne se limite pas au corps de l'acteur lui-même, et qui existe quelque part entre celui du film et du spectateur; c'est le *sonic body*, un concept élaboré par Barker à l'aide du travail de Jean-Luc Nancy. Dans *Persona*, Liv Ullmann et Bibi Andersson co-constituent un *sonic body* dont les qualités sonores (et tactiles!) résonnent tout au long du film, jusqu'à faire vibrer le spectateur et le film lui-même. Les actrices mettent en exergue, à travers *Persona*, la dimension auditive du jeu et la font se manifester de manière tactile puisqu'elle se matérialise à l'image en créant une « forme sonore⁵⁸ ». Dans *Persona*, c'est par l'écoute qu'un « embodied character (devient un) embodied encounter⁵⁹ ».

Pour bien comprendre le concept de *sonic body*, il faut d'abord faire cette distinction essentielle entre écouter et entendre. Nancy souligne que l'écoute procède d'une ouverture sur le monde, d'un espace de résonance où la possibilité du sens peut émerger. Écouter, ce n'est donc pas tant le fait d'« entendre » ou encore de « comprendre » mais plutôt d'aller à la rencontre (du son, de la musique, de la parole) pour offrir une présence qui permet au son de résonner. Le monologue érotique de Bibi Andersson résonne doublement; dans la voix de l'actrice et dans l'écoute de sa partenaire. Il faut donc comprendre que le *sonic body* constitue une posture d'engagement, d'immersion, à même l'espace de résonance. C'est exactement ce que *Persona* démontre. Liv Ullman écoute Bibi Andersson, le film écoute les deux actrices, le spectateur écoute le film, tout cela dans un mouvement de soi au monde où chacune de ces présences à l'autre fait émerger une résonance réversible : « a body that is encounter: a sonic body that is taken up by actor, apparitus and spectator alike in the process of becoming itself⁶⁰ ». C'est donc à dire que l'écoute fait éclater l'illusion d'un soi et d'un autre dans une position fixe

57 Barker, Jennifer M. 2012. «Sonic Bodies. Listening as Acting» dans *Theorizing Film Acting*, p. 243

58 Nancy, Jean-Luc. 2002. *À l'écoute*. Paris : Galilée, p. 15.

59 Barker, Jennifer M. 2012. «Sonic Bodies. Listening as Acting» dans *Theorizing Film Acting*, p. 244

60 Ibid., p. 244.

puisque la présence à soi, qui découle du fait d'écouter, est modulée par la présence à l'autre... En écoutant Bibi Andersson, Liv Ullmann entre dans l'espace de résonance de sa partenaire, et vice versa. Le corps des deux actrices retentit; une réverbération, qui s'incarne dans un espace à l'intersection du son et de l'image⁶¹. Celle qui écoute et celle qui parle ne peuvent pas soutenir une position distincte puisque, dans les deux cas, le corps produit une sorte de vibration mutuelle. Dans *Persona*, Liv Ullmann écoute et Bibi Andersson parle. À première vue c'est si simple; comme si l'écoute et la parole pouvaient facilement s'isoler l'une l'autre à l'instar du traditionnel modèle communicationnel de l'émetteur et du récepteur. Or, tout au long du film, on remarque que le silence de l'actrice affecte, contamine la parole de l'infirmière (et vice versa), tellement que le spectateur finit par ne plus pouvoir affirmer avec certitude qui parle et qui écoute. Je repense entre autres à la séquence où Alma, ivre, pose sa tête sur la table de la cuisine : *go to sleep otherwise you will fall asleep on the table...* Est-ce Alma qui murmure cette phrase pour elle-même ou Elisabeth qui s'adresse à Alma? Impossible de le savoir. Les deux actrices, en allant à la rencontre l'une de l'autre, finissent par être retournées *inside out* ou *outside in*. Il en va de même pour le film. L'appareillage cinématographique ne fait pas que capter le son (ou l'image) : il se l'approprie, le projette, le fait vibrer, le transforme, le réinvente, au même titre qu'Alma qui s'empare, qui absorbe, qui imagine, qui interprète et/ou qui rejoue l'histoire d'Elisabeth. Entre les actrices et le film, une puissante relation mimétique s'établit à travers une écoute mutuelle : « a kind of two way sensory mimicry, mutually taken up by the cinematic apparatus and the actor⁶² ».

Au tout début du film, c'est le son d'une goutte qui permet au spectateur de créer une continuité spatio-temporelle entre la vieille femme de la morgue et le jeune garçon à lunettes. Dans cette séquence, le son s'étire lui-même jusqu'à toucher l'image pour produire une sorte de fusion⁶³. La goutte d'eau revient ensuite lorsque que Alma lit la lettre d'Elisabeth dans la voiture, comme pour manifester de manière *auditive* qu'Alma est *touchée* par la « trahison » de l'actrice. Ici, le bruit de l'eau et la performance de Bibi Andersson s'écoulent, se touchent l'un et l'autre, se font résonner mutuellement en produisant un *sonic body* qui transforme mon

61 Ibid., p. 252.

62 Ibid., p. 252.

63 J'emprunte cette idée d'un contact tactile entre le son et l'image à Serge Cardinal : « le sonore et le visuel se touchent l'un l'autre » affirme Cardinal dans ses notes sur Jean-Luc Nancy. (En ligne : http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2015/10/resumes_serge-cardinal_le-sonore-et-le-visuel-se-touchent-lun-lautre.pdf).

écoute de la séquence. De la même manière, la voix de Bibi Andersson et le silence de Liv Ullmann produisent tous deux des espaces où se déploient les possibles de leur propre corps et du film lui-même; des fragments d’imaginaires s’incarnent puisque projetés par la voix (ou le silence). Je reviens au monologue érotique de Bibi Andersson. Dans cette scène, sa voix opère un doublage; c’est-à-dire qu’elle s’inscrit par-dessus en même temps qu’elle reproduit le travail de l’appareillage cinématographique. La voix d’Andersson nous fait *voir, toucher et sentir* en nous faisant écouter. La voix d’Andersson montre et démontre. La voix d’Andersson « dessine » autant les contours de son visage que la lumière de Sven Nikvist lui-même. La voix d’Andersson se fait *cinématographie*⁶⁴ : elle « écrit » l’image en même temps qu’elle en émerge. La voix d’Anderson : son intériorité et son extériorité d’un seul souffle, d’un seul élan. La voix d’Andersson : la texture du sable, l’odeur de la crème solaire, la température de l’eau, l’extase de l’orgasme, la moiteur de la peau, le tanin du vin. Les larmes et la fureur. *Persona*, c’est la rencontre entre Bibi Andersson et Liv Ullmann qui devient aussi la rencontre entre le corps et la voix, entre le son et l’image, entre la parole et le silence et entre le masque et le visage, entre le film et les actrices. Et, finalement, la voix (ou le silence) des actrices se charge d’une épaisseur temporelle. C’est la voix d’Andersson et non son image qui nous donne accès à son passé dans la séquence du monologue. C’est ainsi que la voix devient, avec le gros plan, le lieu du style de jeu os; ici la voix est un « espace de passage entre des monde et des temps, où persistent et insistent dans la matière vivante d’une résonance le révolu et l’avenir ⁶⁵».

Les deux actrices combinent également le travail de l’écoute et de la voix avec les outils créatif de la musique. Par exemple, la scène où, après le départ de l’infirmière, Elisabeth se retrouve se retrouve seule dans sa chambre d’hôpital à écouter un concerto de Bach. Avant de quitter la chambre, Alma borde sa patiente et ouvre la radio : la musique de Bach⁶⁶, mélancolique, lancinante, déchirante. Gros plan sur le visage de l’actrice, qui devient un peu comme la page blanche où la partition du maître allemand se joue (ou peut-être aussi, le lieu d’où la musique émerge) – s’y dessine soudain toute la douleur contenue dans la musique; la beauté suave de Liv Ullmann semble faire résonner avec encore plus de profondeur l’harmonieuse souffrance de

64 *Cinématographie* est d’ailleurs le titre original que Bergman a donné au film.

65 Cardinal, Serge et Huglo, Marie-Pascale. 2007. *Les espaces de la voix. Dialogue entre les arts et les médias*. (En ligne : <http://www.sergecardinal.ca/pdf/espaces-de-la-voix.pdf> Consulté le 23 juin 2018.)

66 Un *adagio* tiré du concerto pour violon en mi majeur. Robin Wood décrit cette pièce comme étant « among Bach’s most somber and tragic utterances » (Voir l’ouvrage de Wood à la page 259).

cet *adagio*. Ullmann souligne ici le lien tangible qui existe entre le musicien et l'acteur en plus d'opérer une division entre la parole et le corps (en ce sens, le travail de l'actrice dans *Persona* relève presque de la danse moderne); le violon se substitue ici à la voix de la jeune femme pour transposer ses tourments dans un langage, plus ample, plus poétique. Le verbo-corps⁶⁷ de Liv Ullmann est en fait un *musico-corps* ; l'actrice accorde son instrument de travail au son du concerto de Bach plutôt qu'à celui de sa propre voix.⁶⁸ Les traits racés de l'actrice deviennent au même instant un véritable « écran » sur lequel la lumière de Sven Nykvist marque le passage du temps (simultanément, c'est aussi le visage d'Ullmann qui temporalise la lumière de Nykvist, dans un mouvement réversible). L'expressivité de Liv Ullmann vient ici du fait qu'elle se moule autant à la musique qu'au cinéma; Ullmann opère une mise en corps de l'*adagio* de Bach et de la lumière de Nykvist. Ces deux éléments se transforment ainsi en des masques que l'actrice utilise pour révéler le visage d'Elisabeth. Il s'agit d'un moment de jeu dans la plus pure tradition de l'os selon Tremblay : un temps indéterminé, impossible à identifier; un temps qui n'a rien à voir avec les secondes qui s'écoulent sur l'horloge. Dans cette séquence, le travail de Liv Ullmann fait émerger un *sonic body*, (co-constitué des violons, de l'image et de la lumière) qui va au-delà de ce que l'on peut simplement *voir* dans l'image.

Plus encore, dans le film de Bergman, la relation son/image, qui se calque sur la relation Bibi Andersson/Liv Ullmann, s'incarne souvent dans le motif musical de la fugue. Basé sur l'imitation et le contrepoint, la fugue reproduit les mêmes motifs mélodiques et rythmiques sur les différents degrés de la gamme en passant successivement par plusieurs voix (généralement, de deux à cinq voix)⁶⁹. Pour Christian Zimmer, qui décrit *Persona* comme « une fugue à deux voix », le silence d'Elisabeth est le contrepoint visuel de l'existence sonore d'Alma⁷⁰. Force est d'admettre que la description est assez juste, surtout lorsque l'on pense au monologue

67 «Verbo-corps» est une expression qui désigne « l'alliance sémantique du geste et du mot ». Le concept, souvent utilisé dans les théories francophones du jeu théâtral, est cependant critiqué en raison de sa dimension psychologisante et du fait qu'il met de l'avant un corps asservi au texte. Il me semble cependant un outil utile à l'analyse de *Persona*, qui repose sur le conflit entre le corps et la voix. Voir Chestier Aurore, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Corps*, 2007/1 (n° 2), p. 105-110. DOI : 10.3917/corp.002.0105. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm>

68 À noter que le violon était conçu à l'origine pour imiter la voix humaine...(<http://www.lapresse.ca/arts/musique/201805/21/01-5182643-les-premiers-violons-sans-doute-concus-pour-imiter-la-voix-humaine.php>)

69 Définition établie à partir de celle de l'Encyclopédie Universalis. (En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fugue/>)

70 Zimmer, Christian. 1983. « Persona, une fugue à deux voix ». Dans *Ingmar Bergman: la mort, le masque et l'être*, édité par Michel Estève, Paris: Minard, p. 59.

érotique de l'aventure avec les deux garçons. Dans ce monologue, le rythme émerge à la fois du silence d'Ullmann et de la parole d'Andersson, qui s'appuie sur l'écoute de sa partenaire pour propulser la progression de l'histoire et ses aller-retour dans le temps. Le motif de la fugue est également repérable lors de la séquence du double face à face et dans de la scène où Alma reprend la dithyrambe de la radio en courant derrière Elisabeth sur la plage; deuxième variation sur le thème de la femme qui supplie. Ce thème du dédoublement compose la fugue; il se décline encore et encore, se recycle d'une voix (ou d'un silence) à l'autre. Il émerge à travers l'apparition ou la disparition du visage et du masque, de l'actrice ou du personnage, de la scène et de l'écran, et, bien entendu, dans les jeux de miroirs qui structurent le film (à noter que le miroir est un style de fugue à part entière **et** un exercice de jeu. D'ailleurs Steeve Vineberg établit son analyse de *Persona* à travers cet exercice du miroir⁷¹). La fugue, s'imitant elle-même, d'une seule voix ou en silence, s'improvise actrice au même titre qu'Andersson et Ullmann. *Listen to me. Repeat after me. Nothing. Nothing.*

La voix et le silence dans *Persona* posent aussi la question de la parole des femmes; une question souvent investiguées dans les études de genre et les études filmiques via une relecture du travail de Lacan. Dans *The Acoustic Mirror*, Kaja Silverman analyse les mécanismes cinématographiques classiques qui relient la voix féminine au spectacle du corps et en vient en conclusion que la voix des femmes se retrouve de ce fait assujettie de manière beaucoup plus étroite aux règles de la synchronisation que la voix masculine⁷². Silverman illustre sa théorie à l'aide, entre autres, de la narration en voix *off*, en soutenant que les « female voiceovers never narrate from a disembodied, omniscient perspective outside the diegesis ⁷³». L'exemple typique qui marque cette forme de narration concerne la voix de l'auteur; ainsi, la voix d'Orson Welles qui résonne au générique de *The Magnificent Amberson : I wrote the script and directed it. My name is Orson Welles*. Difficile ici de ne pas faire le lien avec la voix masculine (celle de Bergman, probablement) qui présente l'arrivée de l'actrice et de l'infirmière sur l'île de Farö,

71 Le miroir est un exercice de jeu souvent utilisé en atelier et doit être exécuté préférablement devant « public ». D'un commun accord, deux partenaires de jeu incarnent l'humain ou le miroir avant de commencer à bouger. On peut complexifier l'exercice en inversant les rôles en cours de route. On considère l'exercice réussi lorsque le public n'est pas en mesure de dire qui joue le miroir ou si le rôle du miroir est passé d'un partenaire à un autre.

72 Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror : The Female Voice in Psychoanalysis and cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

73 Chaudhuri, Shohini. 2006. *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Theresa de Laurentis, Barbara Creed*. New-York/London : Routledge, p. 60.

tranchant de manière remarquable avec les voix féminines jusqu'alors entendues dans le film; des voix qui sont toutes incarnées, même celle d'Elisabeth. La voix masculine fait ici état d'une présence désincarnée, quelque part à l'extérieur et/ou au-dessus de l'œuvre, de même que d'une vision et d'une audition omniscientes. Une voix capable d'exister sans corps ou du moins de se distancier de celui-ci; la voix de l'autorité, de la « loi » et de l'ordre. Une voix à laquelle l'on peut se fier⁷⁴. Tout le contraire d'une voix féminine, le plus souvent sans autorité; une voix « unreliable, thwarted or acquiescent ⁷⁵»; une voix « thick with body⁷⁶ » c'est-à-dire vibrante de sanglots, sur le souffle, étouffée, criarde, affectée ou pantelante. Dans la première partie du film, les voix féminines semblent concorder en tous points avec la théorie de Silverman. La voix d'Alma ne fait que confirmer son rôle de subordonnée dans l'ordre patriarcal; une infirmière (métier féminin par excellence) qui obéit aux ordres du médecin et qui imite sa propre mère, elle aussi infirmière. La femme médecin correspond au cliché de la mascarade selon Riviere. Elle s'approprie les attributs du masculin en imitant les caractéristiques de l'autorité médicale; sa position de pouvoir venant du fait qu'elle maîtrise le langage d'un savoir qui s'incarne la plupart du temps dans un corps masculin. Elisabeth, qui se retire du langage, donc de l'ordre patriarcal, ne peut plus faire l'usage de sa voix puisque l'utiliser reviendrait à se travestir. Et, finalement, la voix du créateur démiurge qui émerge, presque au-delà du film lui-même, entièrement désincarnée; la voix d'une connaissance pure qui fait état d'un droit acquis sur l'œuvre, qui ne connaît pas les bouleversements de la chair. On en vient à l'inévitable conclusion que la voix féminine n'existe pas (au mieux, elle est engluée au corps féminin ou

74 Il faut dire que de nombreuses théoriciennes féministes inspirées par psychanalyse, à l'instar de Silverman, s'attardent à faire du langage un instrument de domination patriarcale. Même si, en théorie, la fameux « lack » (la séparation d'avec le corps de la mère qui se produit lorsque l'enfant atteint le stade du miroir) touche également tous les enfants, l'expérience de cette perte semble s'être déplacée. Avec Freud, elle se projette presque exclusivement du côté du corps féminin... Ce type de lecture est cependant assez limité, tel qu'en témoigne le silence d'Elisabeth; pour se retirer de l'ordre patriarcal, il faut renoncer à sa voix... Comme le dit si bien Robin Wood « if language is patriarchal, how can a feminist speak? ». (Wood, p. 265)

75 Chaudhuri, Shohini. 2006. *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Theresa de Laurentis, Barbara Creed*. New-York/London : Routledge, p. 45.

76 Ibid., p. 45.

elle s'en détache à cause d'un *complexe d'Électre* mal placé, qui, au fond, n'existe pas lui non plus... *Rien. Nothing.*)⁷⁷

Par contre, plus le film avance, plus la performance des actrices remet en question le miroir acoustique. Liv Ullmann et Bibi Andersson s'amuse à défaire les points de suture qui relie habituellement tel corps et telle voix, telle action et telle réaction. Par exemple, pendant que l'actrice et l'infirmière sont attablées pour identifier et nettoyer les champignons qu'elles viennent de cueillir, elles se mettent à « chanter ». Elles entament une mélodie constituée de « humming » en faisant résonner leur voix de l'intérieur, sans ouvrir la bouche. Et puisque les deux femmes portent toutes deux un chapeau de soleil à large bordure, l'un blanc et l'autre noir, l'accès au visage, aux tensions entourant la bouche est très souvent bloqué. Impossible de savoir de quel corps le son émerge. Le même jeu revient lorsque l'on entend le murmure qui incite Alma, ivre de vin et de sommeil, à se mettre au lit. Et alors qu'Alma commence à perdre l'usage de la parole après le double face à face, voilà qu'Elisabeth bouge les lèvres pour articuler en silence les mots prononcés par Alma. Le corps des actrices déforme ici le miroir acoustique de Silverman, le décline à la manière d'une gamme, l'utilise comme un motif pour décomposer les enjeux de la voix féminine; comme un masque vocal. Les deux actrices nous montrent ainsi cette position paradoxale de la voix féminine au cinéma : « les hommes veulent et ne veulent pas entendre la voix de la femme...⁷⁸ ».

Quelque part entre la parole et le silence, Andersson et Ullmann en viennent à dire à l'unisson, par la dimension sonore de leur corps résonnant, le rythme viscéral du cinéma. Grâce aux actrices, les enjeux de la voix prennent corps en vibrant jusqu'à l'image; la parole d'Andersson devient un écran et le silence d'Ullmann devient un arrêt sur image. Les deux actrices soulignent aussi dans *Persona* que le problème de la synchronisation de l'image et du son rapproche le cinéma du corps féminin. Et cette idée de la parole féminine qui se *projette*, qui reprend la matière même du film, qui produit son propre film... Les deux actrices dans

77 Bien sûr, le travail de Silverman apparaît comme problématique dans le cadre de ce mémoire. Le miroir acoustique représente une sorte d'écho au principe du « male gaze » de Mulvey; il se base sur le principe visuel de regard optique, (l'audition optique?) en faisant abstraction de toute autre forme de lecture de l'image et du son. Dans un tel cadre théorique, le corps devient d'emblée suspect puisqu'il est automatiquement positionné en tant qu'objet, comme s'il s'agissait de seule option possible... Néanmoins, l'ouvrage de Silverman offre des outils d'analyse convaincants et des pistes de réflexion qui valent très certainement que l'on s'y attarde.)

78 Cavell, Stanley. 1994. « L'opéra et la voix délivrée », *Un ton pour la philosophie. Moments d'une autobiographie* traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003, p. 189.

Persona nous montrent non seulement que leur corps vibre au diapason du film mais qu'elles re-médiatisent ce même corps. Liv Ullmann et Bibi Andersson m'amènent ainsi à penser que le corps même du film fonctionne lui aussi comme un corps féminin; « I think the cinema is a woman⁷⁹ », disait Fellini. Le film de Bergman, à la manière du *prosopon* me parle du problème de la voix féminine en même temps qu'il incarne, qu'il *est* ce problème! Ce corps d'actrice en création, *Persona* l'incorpore et le met en scène, au même titre qu'Ullmann et Andersson à travers leur rôle. Ce problème est récupéré et en partie résolu par le travail de Laura Dern dans *Inland Empire*.

3.4 Laura Dern : de Nikkie Grace à Susan Blue.

Dans *Inland Empire*, Nikki Grace, actrice hollywoodienne sur le déclin, jubile lorsqu'elle décroche le rôle de Susan Blue dans le film *On High in Blue Tomorrows*. Elle tente de ne pas s'inquiéter outre mesure lorsqu'une voisine lui prédit que ce nouveau rôle provoquera demain (ou peut-être hier, ou peut-être aujourd'hui?) un crime atroce aux conséquences désastreuses. Le bonheur de Nikki est également troublé par cet étrange aveu du réalisateur; *On High in Blue Tomorrows* n'en est pas à sa première version. Il s'agit en fait du *remake* d'un projet polonais intitulé *47*, projet maudit, brutalement interrompu par le meurtre des deux acteurs principaux. Nikki et Devon, son partenaire de jeu, qui interprète le rôle de Billy, décident tout de même de continuer le tournage; après tout ils s'entendent si bien. Tellement bien qu'ils commencent à être attirés l'un par l'autre, au même titre que les personnages du film. Malgré le fait qu'ils soient tous deux mariés, Devon séduit Nikki qui cède à ses avances. À partir de ce moment, il sera de plus en plus difficile, pour le spectateur comme pour les acteurs, de faire la différence entre Nikki et Susan, entre Devon et Billy et de savoir où s'arrête le film dans le film. Nikki/Susan est en danger; son mari jaloux la tourmente, la femme de Devon/Billy la menace et elle semble incapable de sortir du décor du film, qui ne donne d'ailleurs plus sur le studio mais sur une rue éloignée s'ouvrant sur un paysage gris d'Europe de l'Est. Ce passage amène Nikki/Susan à rencontrer un groupe de prostituées alors qu'elle est poursuivie par la mafia polonaise. Nikki/Susan tente de fuir les malfrats, mais ces derniers semblent être impliqués dans la production du film. Ils sont aussi à l'origine d'une *sitcom* étrange mettant en vedette des lapins géants. Cette *sitcom* semble relier Nikki/Susan, le film, la mafia et une jeune femme

79 Fellini cité par Fischer (p. 80).

polonaise enfermée dans une chambre d'hôtel. Cette jeune femme polonaise, en pleurs dès le début du film, est également en détresse; des hommes mystérieux lui veulent du mal⁸⁰. Est-ce que les hommes qui la menacent sont les mêmes que ceux qui rôdent autour de Nikki/Susan? Et que cherche le Fantôme, ce criminel inquiétant qui erre entre la Pologne et cette région de Los Angeles que l'on nomme *Inland Empire*? Alors que Nikki/Susan, mystérieusement revenue de Pologne, agonise sur Hollywood Boulevard après avoir été attaquée par la femme de Devon/Billy, la caméra de Lynch opère soudainement un travelling arrière. Il laisse ainsi voir la caméra de Kingsley Stewart, le réalisateur de *On High in Blue Tomorrows*. Complètement désorientée, Nikki quitte le plateau pour entrer dans un cinéma où elle se regarde jouer une scène qu'elle croyait pourtant avoir vécue. Continuant d'avancer dans les couloirs sombres du cinéma, l'actrice affronte le Fantôme, qu'elle abat de plusieurs balles au corps, avant de se retrouver dans le décor de la *sitcom* des lapins. Ce décor lui donne accès à la jeune Polonaise qui la suivait depuis l'écran de télévision dans sa chambre d'hôtel. Les deux femmes s'embrassent tendrement et Nikki disparaît soudainement alors que la *Lost Girl*⁸¹ sèche ses larmes. Le générique de fin s'ouvre sur une fête endiablée, où l'on peut voir Laura Harring (évadée de *Mulholland Drive*), envoyer un baiser du bout des doigts de l'autre côté de la pièce à une Laura Dern rayonnante. Cette dernière lui renvoie son baiser et laisse entrevoir derrière elle, l'actrice Nastassja Kinski.

Le film de Lynch s'ouvre avec la lumière d'un projecteur qui éclaire le titre du film affiché en lettres géantes : *INLAND EMPIRE*. Il y a ensuite l'aiguille d'un tourne-disque qui égratigne un vinyle en produisant un grincement sinistre. Soudain, la voix lointaine d'un commentateur radio: *AXXon N., the longest-running radio play in history, continuing tonight in the Baltic region, a grey winter day in an old hotel*. L'image du tourne-disque se dissout alors lentement dans une autre image; il s'agit d'une vidéo de surveillance dans un hôtel d'Europe de l'Est qui capte clandestinement une conversation entre une prostituée polonaise et son client. L'image est déformée, embrouillée, hors foyer. Une voix envoûtante, à la fois ronde et aérienne, commence à chanter : *I sing this poem to you...On the other side...On the other side...* Fondu, ellipse. Le client est maintenant parti et la jeune femme est seule dans la chambre. La *Lost Girl* pleure, assise sur le lit, un drap rouge enroulé autour de son corps nu, et fixe un écran de télévision. Ses larmes roulent sans cesse sur ses joues alors que la télévision montre les images de la *sitcom*

80 *A Woman in Trouble* est d'ailleurs le sous-titre de *Inland Empire*.

81 C'est ainsi que la jeune Polonaise, (interprétée par Karolina Gruszka), est baptisée au générique du film.

des lapins et de la voisine-oracle de Nikki Grace. La jeune femme pleure et pleure encore, un flot continu de larmes vient strier son visage défait et étrangement éclairé par l'écran de télé. Plongée soudaine dans l'univers des lapins : un vieux décor de *soap* des années 80. Des rires et des applaudissements artificiels marquent l'entrée de l'homme-lapin en costume cravate. Deux lapines sont déjà en scène : l'une qui repasse un drap et l'autre, sagement installée sur le divan⁸². La scène, surréaliste, est rythmée par de longs silences troublants qui s'installent entre chaque geste et chaque réplique. Le lapin sort rapidement du décor pour entrer dans un autre monde; une chambre d'hôtel luxueuse plongée dans l'ombre. Un *follow spot* dessine soudain la silhouette de l'homme-lapin qui s'évapore aussitôt que la lumière de la pièce s'allume d'elle-même. La chambre semble être le repère du Fantôme, que l'on retrouve en pleine discussion houleuse avec un collègue. Gros plan sur le visage du Fantôme qui se brouille. Un fondu laisse encore une fois émerger la silhouette du lapin qui se retourne avant de disparaître dans le noir.

D'emblée, la scène d'ouverture de *Inland Empire* affiche une surprenante parenté esthétique avec celle de *Persona* : allusions autoréflexives, jeu sur la matérialité du film, discontinuité spatio-temporelle, intermédialité, références aux œuvres précédentes du réalisateur⁸³. Les deux séquences partagent également un rythme viscéral alarmant et irrégulier. Deux problèmes cardiaques en miroir; la tachycardie⁸⁴ pour Bergman et la bradycardie⁸⁵ pour Lynch. Le tempo ultra rapide des *inserts* du générique d'ouverture de *Persona* est remplacé dans *Inland Empire* par une pulsation extrêmement lente qui résonne lourdement d'image en image; les fondus enchaînés, le focus difficile à établir et les ralentis en témoignent. Dans les deux films, la séquence d'ouverture donne un peu l'effet d'un portail qui permet de passer d'un monde à l'autre; dans les deux cas, le portail se métamorphose tout au long du film, se faisant parfois passage, parfois miroir, parfois écran. Encore une fois, l'origine de ce portail est indissociable du corps d'une actrice en jeu. À travers le corps de Laura Dern, « the film somehow addresses viewers *directly, as they sit on the other side of the screen* ⁸⁶... C'est littéralement ce que nous montre *Inland Empire*, qui présente le long voyage créatif de l'actrice;

82 Les femmes-lapin sont incarnées par le duo d'actrices de *Mulholland Drive* : Naomi Watts et Laura Harring.

83 *AXXon N.* et la sitcom des lapins (intitulée *Rabbits*) sont deux projets web développés par Lynch.

84 Rythme cardiaque irrégulier et trop rapide.

85 Rythme cardiaque irrégulier et trop lent.

86 Jennifer Barker cite ici l'expérience d'une spectatrice après une présentation du film *Le Miroir* de Tarkovski. (Voir *The Tactile Eye*, p. 11-12)

une traversée de plusieurs univers parallèles lui permettant de rejoindre, de l'autre côté de l'écran, une spectatrice en détresse. D'une manière encore plus drastique que *Persona*, *Inland Empire* en appel à l'expérience vertigineuse d'une perte d'équilibre; l'impression de tomber, comme Alice dans le terrier du lapin blanc. *I sing this poem to you...On the other side...* On se retrouve de l'autre côté? *I'll see you on the other side...*⁸⁷

Le film de Lynch, d'une durée de trois heures, est pratiquement impossible à résumer dans sa totalité. J'aborderai donc certaines scènes clés qui suivent toutes l'évolution (lire la fragmentation et/ou la multiplication) de Nikki Grace; le processus de création de l'actrice provoque chacun des événements du film, comme un écho somatique qui se décline de scène en scène, de film en film, de personnage en personnage, en passant constamment d'un média à l'autre. Le corps de Laura Dern est le motif dont l'étoffe d'*Inland Empire* est tissé; tressé à l'envers, à l'endroit, en double maille ou en boucle, Laura Dern comme un fil d'Ariane, qui traverse non seulement *Inland Empire* mais aussi, l'œuvre entière de David Lynch⁸⁸. Tout au long du film, Laura Dern se compose et recompose, se construit et se déconstruit, enchaînant différents personnages et les déclinant sous plusieurs angles possibles. Elle incarne ainsi pas moins de six versions (ou variations) autour de Nikki Grace et Susan Blue. En ce sens, le film de Lynch relève lui aussi de la structure musicale de la fugue. Dans *Inland Empire*, Dern crée d'abord Nikki, puis, Nikki-l'actrice et ensuite, Nikki-qui-joue-Susan-Blue. Il y a après coup une rupture marquée dans le film qui fait basculer le spectateur (et la *Lost Girl*) dans l'univers de Susan Blue; qui devient Susan Blue version 1 puis Susan Blue version 2. Finalement, le film revient de nouveau dans le monde Nikki. L'actrice, qui a absorbé tous les corps évoqués jusqu'ici, se transforme au générique en une Laura Dern (fictive), métamorphosée par sa propre expérience de création! Il convient donc d'aborder chacun de ces corps, d'abord pour prouver leur existence et, ensuite, pour démontrer la maîtrise hors du commun que Laura Dern exerce sur son instrument de travail.

87 La chanson thème du film, intitulée *Polish Poem*, résume étrangement la pensée de Jennifer Barker dans *Tactile Eye*. Le poème repose en effet sur l'idée d'une traversée entre deux mondes et d'une communication entre les corps qui se trouvent dans chacun de ces mondes, *on the other side*. Ce contact est décrit de manière viscérale et en appelle aux signes vitaux des corps (de la *Lost Girl*, de Nikki Grace, du film?) : *...the wind blows outside and I have no breath/I breathe again and know I'll have to live/To forget my world is ending./I have to live.../I hear my heart beat/Fluttering in pain, saying something...*

88 *Blue Velvet* (1986), *Wild at Heart* (1990), *Industrial Symphony No.1*, (1991), *Inland Empire* (2006) *Twin Peaks* (2017).

Commençons tout d'abord par l'univers des différentes Nikki. La Nikki d'origine est une actrice sur le déclin qui ne semble plus travailler énormément. Elle est mariée à un homme d'affaire d'origine polonaise, particulièrement riche et puissant (tout l'entourage de Devon le craint). Le spectateur découvre cette Nikki immédiatement après l'ouverture, lorsque la voisine vient lui rendre visite pour lui faire part de ses visions, tel l'oracle des grandes tragédies grecques. Nikki semble ici tenir le rôle d'une *housewife* exemplaire : polie, contenue, consciente de l'étiquette et du qu'en-dira-t-on. Elle accueille l'étrange voisine, dirige aimablement les domestiques et fait servir le thé. Cette Nikki se tient très droite, comme si une ficelle invisible lui ramenait la tête constamment vers le ciel. C'est un corps vertical, presque raide et tout en économie de mouvement; les gestes restent très près du corps. La voix est contrôlée, douce, presque sirupeuse. Elle est maquillée sobrement mais impeccablement et vêtue d'un luxueux tailleur gris. Il y a quelque chose de tendu dans son visage, surtout au niveau des lèvres et du front. Cette tension va d'ailleurs s'accroître au fur et à mesure que la voisine sort des codes du *small talk* pour basculer dans les prédictions : *a brutal fucking murder!* Plus les révélations avancent, plus Nikki se pétrifie sur sa chaise. Bientôt, sa place à même le temps du film implose : *if today was tomorrow, you would be sitting over there*, dit la voisine en désignant un sofa de l'autre côté de la pièce. La caméra de Lynch suit le bras pointé de la voisine; contre-champ sur la causeuse... vide. Gros plan sur Nikki qui tourne à son tour la tête en direction du sofa. Lentement, à contre cœur, comme si elle savait d'avance ce qu'elle allait y trouver. Contre-champ sur la causeuse... où Nikki est assise, en train de bavarder avec deux copines! Le geste de Nikki la transporte littéralement dans le temps : maintenant, aujourd'hui, c'est demain. Cet étrange champ/contre-champ vient pulvériser l'effet de suture entre les deux plans: plaie ouverte à même la chair du temps dans laquelle l'actrice a le pouvoir de s'infiltrer. Rappelons que la voisine vient tout juste de lui dire que ses actions sont magiques (mais lourdes de conséquences). Dans ce monde de demain, Nikki se voit (en train de jouer?) en train de recevoir un coup de fil de son agent. Ce dernier lui confirme qu'elle a bel et bien obtenu le rôle tant convoité de Susan Blue.

Le deuxième personnage convoqué par Dern est Nikki-l'actrice. Elle est moins droite que la Nikki d'origine; les jambes sont libres et les genoux légèrement fléchis, ce qui lui donne une démarche beaucoup plus souple. Elle conserve toute de même cette voix fondante et douceuse. Contrôlée et polie, elle est cependant plus expressive que Nikki la *housewife*. Elle est plus maquillée, plus souriante mais aussi, moins à l'aise dans ses relations avec les

autres. Elle a constamment besoin d'être rassurée par les gens qui l'entourent et semble avoir toujours le coin de l'œil humide, tel qu'en témoigne la scène de la première rencontre avec le réalisateur de *On High in Blue Tomorrows* ou la scène du *Marilyn Levins Starlight Celebrity Show*. La troisième Nikki, celle qui joue Susan Blue, est plus difficile à cerner puisqu'elle est en constante transformation. Toutefois, il est possible de la définir ainsi : elle est l'actrice qui joue dans sa zone de confort. Son jeu est crédible mais il est sage, convenu, attendu, propre. Elle joue avec des outils qu'elle connaît. Cette Nikki version 3 donne à sa Susan Blue sa souplesse, son œil humide et sa démarche détendue. Le visage est plus modulé, plus libre, mais aussi, plus plat et moins attrayant, moins particulier. Elle joue en essayant de plaire; on devine que Nikki, qui incarne une « southern belle » en petite robe fleurie, minaude presque autant que son personnage! La scène du tournage montrant le flirt avec Billy en est un bon exemple. L'utilisation des lunettes de soleil dans cet extrait rappelle le moment dans *Persona* où Alma fait une scène à Elisabeth tout en réalisant qu'elle sonne faux... Notons aussi les incessants mouvements de bouche de l'actrice causés par le *chewing gum*, un vieux truc d'acteur pour cacher des tics et des tensions à la mâchoire. Cette scène du flirt entre Susan et Billy est particulièrement intéressante puisqu'elle permet d'avoir accès à la scène en tant que telle et à tout ce que ce passe entre les prises, créant un effet de *making of* qui n'est pas sans rappeler *H Story*, surtout en ce qui concerne l'état de flottement entre les prises.

Le point de bascule qui permet de passer de l'univers de Nikki Grace à celui de Susan Blue est l'étrange scène où Nikki/Susan et Devon/Billy se retrouvent au lit. Il semble ici que la « fiction » et le « réel » soient, pour la toute première fois, impossibles à discerner. Est-ce qu'il s'agit d'une scène de *On High in Blue Tomorrows* qui présente la liaison entre les personnages (Susan et Billy) ou de la « vraie vie », d'une liaison entre Nikki et Devon? Quoi qu'il en soit, cette Nikki/Susan semble être consciente d'être dans un univers fictionnel et/ou parallèle. Elle conserve le souvenir des visions de la voisine et tente de l'expliquer à Devon/Billy. *It's a story that happened yesterday but I know it's tomorrow. It was that scene that we did yesterday*, murmure Nikki/Susan, encore essoufflée suite à ses ébats avec son nouvel amant. Elle tente de dire à son partenaire que cette scène tournée hier, donc demain, lui rappelle quelque chose. Un souvenir. Troublant. L'actrice alterne entre le présent, le futur, le passé et Devon/Billy n'y comprend rien. Et pendant ce temps, l'inquiétant mari de Nikki (ou de Susan?) observe toute la scène d'un air mauvais. L'actrice s'impatiente devant l'incompréhension de son partenaire. Le

souffle langoureux de Nikki/Susan se transforme bientôt en une respiration paniquée. *Devon! It's me, it's Nikki!*, s'exclame l'actrice, comme si son amant ne la reconnaissait pas, comme s'il ne voyait plus la différence entre Nikki et Susan. Étrange. Un autre homme « aveugle » qui ne reconnaît pas le visage de la femme avec qui il vient tout juste d'avoir une relation sexuelle... Et voilà que soudain, Devon/Billy éclate de rire; son visage inquiétant est déformé par la pénombre et affiche un rictus diabolique. Tournée dans une étrange lumière bleutée, cette séquence est particulièrement difficile d'accès; un exemple type de la vision haptique avec des gros plans texturés des visages, un manque de profondeur, des images beaucoup trop sombres, des ralentis... Quelque chose ne tourne pas rond avec cette scène. En plus de Devon/Billy qui finit par ne plus reconnaître Nikki, la chambre dans laquelle les deux tourtereaux consomment leur première nuit d'amour ne se raccorde pas au reste du décor. Alors que nous devrions être dans une demeure cossue et luxueuse (autant dans la « vraie vie » que dans la « fiction »), voilà que la chambre des amants évoque plutôt un appartement miteux, étroit et à peine meublé...

Suite à cette scène, Nikki opère une plongée dans le monde de Susan Blue, qui se situe littéralement à l'envers du décor de *On High in Blue Tomorrows* et l'amène encore une fois à bondir dans le temps. Retour à la scène de la première lecture du script en compagnie de Kingsley et Devon. Nikki/Susan assiste de loin à la scène, désemparée, désorientée. Alors que Devon quitte la table de lecture pour aller la retrouver derrière le décor, voilà que Nikki/Susan aperçoit son mari au loin. Craignant pour sa vie ou pour celle de son amant, elle se met à hurler : *Billy! Billy! Billyyyy!!!!* avant de se cacher dans l'une des fausses maisons parmi l'immense décor du studio. Devon ne semble pas entendre les cris de sa partenaire et ne voit rien lorsqu'il regarde par la fenêtre de la maison où s'est réfugiée Nikki/Susan. Cette dernière est paniquée, elle est prisonnière de la maison aux allures *kitch* qui rappelle l'univers de la *sitcom* des lapins. Face à face entre Devon et Nikki/Susan, séparés par la fenêtre de la maison (par la lentille de la caméra? par l'écran de cinéma?) ***Billy! Billy! Billy!!!!*** L'actrice s'époumone à force de hurler. Mais l'image de Devon disparaît pour laisser place à une rue de banlieue insipide. Nikki/Susan commence à explorer la maison, elle erre de couloir en couloir avant de se retrouver encerclée par un groupe de femmes, apparemment des prostituées. Ces femmes semblent connaître des détails intimes de la vie sexuelle de Nikki/Susan de même que son avenir. Terrifiée, en larmes, Nikki/Susan ferme les yeux et pose ses mains sur son visage. Lorsqu'elle laisse tomber ses mains, voilà que surgit devant ses yeux un paysage gris et enneigé d'Europe

de l'Est, probablement la ville de Lodz. Ce plan subjectif est saisissant et fait état d'une fusion entre l'actrice et la caméra qui redouble la fusion entre Nikki et Susan; comme si les mains de Laura Dern devenaient celles de la caméra, comme si la caméra devenait le visage de Laura Dern⁸⁹.

Le visage de Dern est ici remis à neuf. Filmé sous des angles différents et montré pour la première fois sans maquillage : c'est Susan Blue version 1. Elle ferme les yeux alors que surgit l'image de l'aiguille du tourne-disque de l'ouverture. Cette image se superpose au visage de la *Lost Girl : do you want to see*, demande la jeune Polonaise. Cette dernière prend une cigarette fumante et perce le tissu délicat d'une chemise de nuit. À travers le passage créé par la cigarette, la vie de Susan Blue version 1 : une femme au foyer qui prépare le déjeuner de son mari et qui, comme la prostituée polonaise de l'ouverture, est victime de violence conjugale. Le corps entier de Susan Blue 1 est investi de l'intérieur : nouvelle posture, nouvelles manies, une voix plus basse, et beaucoup plus nasillarde. Les pas de Susan gagnent en lourdeur et en ampleur. Alors que Nikki se dessinait verticalement, Susan est à l'horizontal; il y a quelque chose de plus large et de rampant dans sa nouvelle démarche. Peu à peu, le visage se durcit, se charge de colère et d'amertume. Le style vestimentaire de Susan se transforme et devient rustique, bon marché; clairement, les moyens financiers de ce personnage ne sont plus les mêmes. Cette Susan Blue fait constamment des retours en arrière pour aller retrouver des morceaux de la version de Susan créée dans l'univers de Nikki; cela explique pourquoi la partie du film consacrée à Susan Blue 1 est la plus chaotique du film, celle où Dern offre la plus grande variété de visages.



Illustration retirée / Figure 13. *Inland Empire*, David Lynch, 2006.
Brûlure de cigarette: Nikki/Susan à même les viscères du film.

89 Ce plan est pratiquement identique à celui de *Starry Eyes*, qui montre Alex Essoe tirant sur ses cheveux dans le cabinet de toilette après sa première audition.

En reprenant à son compte les conseils de la *Lost Girl*, Susan Blue version 1 s'empare de l'une de ses nuisettes et la perce à l'aide d'une cigarette; elle regarde à travers la soie trouée. Plongée dans ce qui deviendra l'univers de Susan Blue version 2. Un univers encore plus violent, plus malsain, plus déséquilibré que celui-ci. De plus, la brûlure dans le tissu revient à l'image alors que la *Lost Girl* et Nikki/Susan semblent voir en simultané un extrait de la sitcom des lapins. Au coin supérieur droit de l'écran, la brûlure flambe pendant près de trente secondes pendant que l'une des lapines s'agite avec des chandelles pour éclairer la pièce; une imitation de la *cigarette burn*, qui signale le changement de bobine au projectionniste. Pour Jennifer Barker, la *cigarette burn* relève toujours d'une exposition des viscères puisqu'elle souligne la durée de vie du film, qui ne peut pas dépasser celle de la bobine. Bien entendu, il s'agit ici d'une imitation de *cigarette burn* puisqu'*Inland Empire* marque le passage du Lynch au numérique. Le réalisateur souligne ainsi la fragilité de l'image digitalisée, une fragilité semblable à celle du corps de Laura Dern. L'immersion de l'actrice dans le monde de Susan Blue provoque une immersion dans la structure même du film et sous-entend qu'*Inland Empire* et Laura Dern sont faits (presque) de la même *chair*/chair. Les viscères du film palpitent au même rythme que celles de Laura Dern : les signes vitaux du corps du film et du corps de l'actrice dépendent ici l'un de l'autre. *Le temps est compté* semble dire *Inland Empire* en reprenant à son compte la brûlure de cigarette causée par Laura Dern; *je sais*, semble répondre l'actrice en s'enfonçant toujours plus loin dans l'univers de Susan. Même le mari de Nikki/Susan ressent dans cette séquence que le temps presse : il regarde sa montre d'un air inquiet, perdu dans les rues enneigées de Lodz.

Après cette bascule causée par la brûlure de cigarette et après avoir été officiellement rejetée par Billy, Susan Blue version 1 devient Susan Blue version 2 et se retrouve à faire le trottoir, quelque part entre Lodz et Los Angeles. Plus aucune trace de son mari violent ou de sa minable maison de banlieue; on comprend qu'elle a tout perdu, dont peut-être un enfant, mort dans des circonstances mystérieuses. Susan Blue version 2 est complètement transformée. Son visage ne ressemble plus à celui de Nikki; sa voix et son accent sont complètement différents. C'en est fini des tics de jeu, des micromouvements inutiles, de la séduction. Lorsque Susan Blue version 2 se met à jouer pour ses compagnes sur Hollywood Boulevard, elle alterne entre grimaces grotesques et rictus vulgaires avant de « mourir » dans de pénibles souffrances. L'on voit bien, à la lumière de cette présentation des différentes Nikki/Susan, que Dern transforme son corps et son visage au rythme de l'actrice qui travaille et qui teste différentes propositions

de personnages. Il apparaît également que le film réagit à chacune des transformations provoquées par le travail de Laura Dern en multipliant les coupes déstabilisantes, les ralentis, les discontinuités spatio-temporelle, les gros plans, les ellipses, les sauts entre la Pologne et Los Angeles, entre *Inland Empire* et *On High in Blue Tomorrows*; entre différents médias également: la radio, la télévision, le cinéma, le web...

3.4.1 Laura Dern : de Susan Blue à Nikki Grace, de la mise en abîme à la métalepse.

Susan Blue 2, après avoir été poignardée, finit par s'affaler sur le trottoir parsemé d'étoiles, juste à côté de deux femmes sans-abri. Ces deux femmes évoquent une histoire étrange à propos de leur amie Nikko, une prostituée qui ressemble à une star de cinéma avec sa perruque blonde et qui possède un petit singe domestique. Nikko, comme Susan, a les intestins perforés jusqu'au vagin *and she knows that her time has run out*. Lorsque les femmes terminent l'histoire de Nikko, Lynch nous montre l'abdomen sanglant de l'actrice qui finit par vomir du sang partout sur les étoiles d'*Hollywood Boulevard*. Image d'une violence sans nom qui n'est pas sans rappeler les corps de pure souffrance à l'origine du *star system* selon Daney⁹⁰. Le film comme lieu d'une souffrance féminine parce que corporelle et corporelle parce que féminine; qui ramène l'actrice à ses propres entrailles, à ses viscères, à son sexe, à son sang, à sa moelle. Qui « accouche » dans de terribles douleurs. Qui joue jusqu'à ce que mort s'en suive. Parce qu'encore une fois, c'est une question de vie ou de mort. Après la mort de Susan Blue, la distinction entre *Inland Empire* et *On High in Blue Tomorrows* redevient visible... du moins, pour un temps. Nikki, tel un zombie, se relève de son agonie sanglante alors que Kingsley Stuart se précipite à sa rencontre. Le réalisateur, abasourdi par la performance de Nikki, la couvre d'éloges. Mais Nikki a changé. Ce n'est plus l'actrice du début du film, en mal de reconnaissance et de compliments. Sans se préoccuper de son metteur en scène, elle quitte le plateau d'un pas lourd. Soudain, elle plonge son regard directement dans la caméra, comme si elle voyait ce qui se trouve de l'autre côté, comme si elle sentait que quelqu'un était en train de la regarder... quelque part, *on the other side*. Bascule dans l'univers de Lodz. *La Lost Girl* en

⁹⁰ Je rappelle encore une fois cette importante citation de Serge Daney: « (à) partir du moment où on peut isoler un objet partiel - qui peut être le regard, dans le cas le plus pur - le reste suit, et est déclinable à l'infini. C'est pour cela qu'il y a eu des star systems - parce que le corps de la femme était prédisposé à ce charcutage. Le moment où ça a commencé à faire mal, c'est le moment Marilyn- où le corps devenait un corps de pure souffrance. Après Marilyn, il y a un danger de mort ».

pleurs, regarde Nikki Grace en train de la regarder, sur son écran de télévision. Nikki détourne le regard et poursuit sa route dans un couloir étrange débouchant sur un cinéma. Sur l'écran de cinéma, Nikki Grace qui joue Susan Blue: *I went to a bad time. When I was watching everything go around me, when I was standing in the middle: watching it. Like in a dark theater. Before they bring the lights out.* On l'aura deviné, *On High in Blue Tomorrows* dépasse les limites de la mise en abîme; c'est une métalepse à l'instar de l'actrice elle-même. Sortie de l'écran, (ou simultanément à l'écran **et** dans le « monde réel »?) Nikki/Susan poursuit sa route dans les couloirs du décor du film, qui sont à la fois ceux du cinéma, de la maison de banlieue de Susan, de l'hôtel de Lodz, de la luxueuse demeure de Nikki et/ou du repère de la mafia. Finalement, l'actrice se butte au Fantôme, qu'elle abat de plusieurs balles au corps. Le visage du Fantôme s'illumine et s'y superpose soudainement une image du visage de Nikki, figée dans un rictus grotesque. Nikki fait feu encore une fois. Le visage du Fantôme se transforme en celui d'un clown répugnant où les traits de l'actrice sont toujours visibles. Du sang se met à couler de la bouche béante du clown et nous rappelle la plaie ouverte sur le ventre de Susan Blue. Alors que le fantôme se meurt, emportant avec lui cette image à la fois terrifiante et ridicule de l'actrice elle-même, l'espace de la *sitcom* des lapins s'ouvre enfin. Nikki peut ainsi passer de l'autre côté de l'écran, au même titre que le groupe de prostituées, pour aller retrouver la spectatrice en larmes dans sa chambre d'hôtel et la consoler d'une étreinte à la fois douce et tendre. Les deux femmes se reconnaissent; elles portent la même souffrance.

D'abord, définie par Gérard Genette en littérature comme une transgression entre deux niveaux narratifs (entre le monde de la narration et le monde qui est narré), la métalepse se veut une entorse aux mécanismes classiques du récit et de la représentation⁹¹. En d'autres mots, elle est une figure de style qui travaille activement à effacer les seuils, « un dispositif expérimental qui explore les frontières de l'acte représentationnel⁹² ». Dans un excellent article sur l'utilisation de plus en plus fréquente de la métalepse dans le cinéma hollywoodien à partir du début des années 90, Louis-Paul Willis, en résumant habilement la pensée de nombreux théoriciens, fait la distinction entre deux types de métalepses : rhétorique et ontologique. La métalepse rhétorique se situe davantage du côté d'un acte de communication et vise à « faire tomber le quatrième

91 Genette, Gérard. 2004. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Seuil, 132 pages.

92 Pier, John et Shaeffer, Jean-Marie. 2005. « Introduction. La métalepse aujourd'hui ». *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : Écoles des hautes études en science sociales. (En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/pierschaeffer.html>)

mur (en) révélant le processus discursif ainsi que l'acte énonciateur de la narration⁹³ ». La métalepse ontologique, plus complexe et plus radicale « agit sur la narrativité elle-même (en provoquant) un désarroi, une espèce d'angoisse ou de vertige⁹⁴ ». Elle ferait également obstacle à la fiction... En effet, lorsque Susan Blue sort de l'écran, *On High in Blue Tomorrows* est interrompu; en témoigne l'arrêt sur image sur l'écran de cinéma. Par contre, *Inland Empire*, le film de David Lynch, continue de plus belle! Il serait peut-être plus juste de dire que la métalepse dérègle les mécanismes de la fiction sans nécessairement s'y opposer et que reposant spécifiquement sur des enjeux fictionnels, elle crée « un contrat de lecture particulier fondé non plus sur la vraisemblance, mais sur un savoir partagé de l'illusion⁹⁵ ». On voit bien à quel point la métalepse se recoupe avec les processus de création du personnage de Susan par Nikki tout en évoquant la création de Nikki par Laura Dern. D'abord, il y a cette dimension réflexive fondamentale qui expose le travail de l'actrice au grand jour, dans la tradition du théâtre du jeu tel que défini par Guénoun. Il y a également ces mouvements d'allers-retours entre le corps et l'image du corps qui permettent à Dern de créer des analepses et prolepses à même le film de Lynch et donc, d'en moduler la chronologie; de créer des fissures dans l'espace et le temps. Pour passer de l'autre côté. Ne dit-on pas d'un acteur offrant une performance particulièrement convaincante qu'il crève l'écran...? Dans *Inland Empire*, c'est exactement ce que nous montre Laura Dern. La métalepse au cinéma prend très souvent corps à travers la figure d'un acteur qui sort littéralement de l'écran de cinéma. Pensons à *Last Action Hero*, où Arnold Schwarzenegger tombe face à face avec le personnage qu'il interprète et à *Final Girls*, où Malin Akerman incarne une actrice décédée qui peut entrer en contact avec sa fille à travers l'un de ses films. Il y a encore *The Purple Rose of Cairo*, l'exemple fétiche de Genette pour illustrer le fonctionnement de la métalepse, où le personnage de l'explorateur Tom Baxter sort du film *The Purple Rose of Cairo* parce qu'il s'éprend d'une spectatrice. Gil Sheperd, l'acteur qui incarne Tom Baxter, est alors sommé par des producteurs de retrouver son personnage évadé. Plus récemment, il y a aussi le cas du « mockumentary » *I'm Still Here*, film documentant le soi-disant changement de carrière de l'acteur Joaquin Phoenix. Pendant plus d'un an, l'acteur a joué, dans la « vraie vie »,

93 Willis, Louis-Paul. 2011. « Vers un Nouveau Hollywood Considération sur la métalepse dans le cinéma populaire contemporain. » *Kinephanos*, vol.2, no. 1, p. 75 (En ligne : www.kinephanos.ca)

94 Ibid., p. 76.

95 Pier, John et Shaeffer, Jean-Marie. 2005. « Introduction. La métalepse aujourd'hui ». *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : Écoles des hautes études en science sociales. (En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/pierschaeffer.html>)

un *faux-Phoenix* devenu fou qui décide de laisser tomber sa carrière d'acteur pour devenir un artiste de la scène alternative hip hop. Amenant ce personnage dans son monde réel, l'acteur, à chacune de ses apparitions publiques (dont un spectacle désastreux à Las Vegas et une interview complètement disjonctée au *talk show* de David Letterman), incarne cette fausse version de lui-même et finit par piéger pratiquement tout le monde. *I'm Still Here* ne se passe donc pas tant dans le film que dans la « vie » de l'acteur. L'effet est absolument saisissant. L'usage de la métalepse dans chacun des films donnés en exemple démontre à quel point le corps de l'acteur qui joue dépasse les contours de l'œuvre dans laquelle il joue. Il faut toujours plus d'une œuvre (réelle ou fictive) ou d'un média pour contenir ce corps. La métalepse incarne ainsi de manière saisissante la fragmentation du corps de l'acteur que suppose l'anatomie ludique, redoublant le fonctionnement du film lui-même. Dans le film de Lynch, la mise en jeu du corps de Laura Dern provoque une immersion à même le corps des personnages et à même le corps du film; en témoigne Susan Blue version 1 qui utilise la brûlure de cigarette pour faire se fragmenter les possibles de *On High in Blue Tomorrows* et de *Inland Empire*. La relation mimétique entre les corps du film et de l'actrice s'étend ainsi jusqu'aux viscères : celles du film sont exposées tout comme celles de l'actrice à l'abdomen percé.

3.4.2 Pattes d'araignée, motif et visage : gros plans sur la (dé)construction du personnage.

Dans *Inland Empire*, tout corps qui n'est pas celui de Laura Dern est soumis à son regard ou peut être interprété comme une forme de spectre somatique lié à l'actrice. Le groupe des prostituées qui surgit dans la maison de Susan décrit en détails les ébats de Nikki et Devon; l'une termine la phrase de l'autre, comme si chacune d'elles connaissait ce moment dans les moindres détails. Plus encore, les prostituées agissent exactement comme si elles avaient connu avec Devon/Billy le même plaisir charnel que Nikki, en évoquant langoureusement les gestes qui l'ont fait jouir. Il n'y a aucun lien possible entre ces femmes et Devon/Billy mais tout porte à croire qu'elles le connaissent intimement. Se pourrait-il que chacune de ces femmes soit une possible Susan Blue? Des créations que l'actrice élabore, des fragments d'elle-même? Larry Tremblay soutient que le jeu provoque une dislocation à l'intérieur de l'acteur qui réagit en multipliant les possibles de son propre corps : « L'acteur, le temps qu'il est occupé à chercher son personnage, trouve une chose étonnante : un corps pluriel. (...Il est) confronté à un choix

multiple : sa propre corporéité mise en jeu, éparpillée, décentrée...⁹⁶ ». La deuxième version de Susan Blue reprend en effet le niveau de langage et l'accent traînant des prostituées alors que la première version parle d'une tout autre manière avec une voix plus haute, plus proche de celle de Nikki. De plus, après avoir été battue par son mari, Susan Blue reste avec une marque au menton. Cette marque apparaît comme par enchantement, exactement au même endroit, sur l'une des femmes du groupe qui fait le trottoir sur Hollywood Boulevard. Le corps de Laura Dern en vient ainsi à contaminer tous les autres personnages féminins, dont ceux qui ne sont pas joués par Laura Dern! Même Doris Side, la femme de Devon/Billy, semble être une création de Nikki en ce sens qu'elles vivent toutes deux les mêmes phénomènes corporels. Dans la première partie du film *Doris* (interprétée par Julia Ormond) se rend au poste de police. Son front est couvert de sueur, elle est désorientée. Elle raconte avoir été hypnotisée par un homme (probablement le Fantôme) et qu'elle prévoit de tuer quelqu'un avec un tournevis. Elle soulève alors son chandail pour laisser voir une plaie sanglante; le tournevis est planté dans son ventre. Dans la deuxième partie du film, c'est Susan Blue version 2, celle qui fait le trottoir avec ses amies, qui a le tournevis en sa possession alors qu'elle cherche des clients sur Hollywood Boulevard. Après avoir aperçu Doris de l'autre côté de la rue, elle semble prendre la décision d'aller régler définitivement le cas de sa rivale amoureuse. *Watch this!*, dit Susan aux autres filles. Elle se met à claquer des doigts. Le bruit sec du claquement se répand dans un écho surnaturel et atteint le groupe de prostituées qui se met à l'imiter. Susan prend le tournevis dans sa main, comme si elle tenait un couteau. Les femmes imitent à nouveau son geste; toutes font mine de tenir un objet invisible serré dans leur poing. Doris surgit alors derrière Susan, la désarme et la poignarde au ventre. Susan reçoit le coup et finit par s'effondrer entre deux étoiles du *walk of fame*, tout près de deux clochardes. *No more blue tomorrows*, murmure l'une des deux femmes sans-abri. Incontestablement, le tournevis démontre que tous ces corps sont liés en suivant une ligne invisible vers le même point de fuite : le corps de Laura Dern. Dans *Inland Empire*, l'actrice explore des mondes possibles à travers des corps possibles. Ces explorations bouleversent le film, qui change lui aussi de visage chaque fois que Dern module le sien en différentes interprétations de Nikki ou de Susan. Comme dans *Persona*, les enchevêtrements narratifs qui structurent le film émergent du corps et du visage de l'actrice, d'où l'importance des gros plans dans les deux œuvres; gros plans qui marquent également l'incorporation mutuelle de l'actrice et du film.

96 Tremblay, Larry. 1993. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, p. 23-24.

La multiplication et/ou la fragmentation Laura Dern, permet au film de Lynch de faire état d'une remise en question de la notion de personnage. Avec *Inland Empire*, le réalisateur n'a pas écrit un personnage pour ensuite en attribuer l'interprétation à Laura Dern; il a écrit un rôle pour Laura Dern. Dans un essai sur la crise du personnage contemporain, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon amènent l'idée d'une nouvelle catégorie d'auteur : l'auteur de performance. « Chez ces auteurs, les effets réels de la présence et du travail de l'interprète l'emportent sur tout substrat de fiction...⁹⁷ ». Cette description correspond parfaitement à la démarche d'écriture de Lynch en plus d'évoquer le théâtre du jeu où la performance de l'acteur devient primordiale : l'acteur n'est pas caché derrière le personnage mais se révèle grâce à lui⁹⁸. Ainsi, le personnage entre dans un état critique parce qu'il est sans arrêt remis en cause et transformé, comme vampirisé par l'acteur qui en « déjoue » les présupposés. Dans *Inland Empire*, le spectateur assiste à la création d'un personnage (Susan Blue) puis à sa mise à mort alors que l'actrice (Nikki Grace) prend le relais pour terminer le film. Entre temps, le personnage est composé une première fois par Nikki. En témoigne la séquence de la lecture à la table de travail ou le tournage du flirt entre Billy et Susan sous la forme d'un *making of* alors que la distinction entre *On High in Blue Tomorrows* et *Inland Empire* fonctionne toujours. Le personnage est ensuite décomposé par l'actrice qui a perdu ses repères. Cette phase du travail se traduit par les scènes où Nikki se retrouve prisonnière du décor et assiste aux discussions entre les prostituées. Le personnage est ensuite re-composé. La Susan Blue de la première partie du film, une femme bourgeoise en petite robe de soleil qui se laisse séduire comme par ennui, n'a rien à voir avec la Susan Blue amochée qui fait le trottoir au coin de Hollywood et Vine. Le personnage est ensuite assassiné alors que le concept du film dans le film redevient visible. L'intrigue sera alors reprise en charge par Nikki, encore secouée par le fait qu'elle n'est pas Susan, pour se clore par une rencontre avec une spectatrice. La fiction imaginée fait ainsi place à une fiction « imageante⁹⁹ » dans la mesure où le fil narratif explose pour poser de nouveaux problèmes au film. *Inland Empire* passe de la question : qu'est-ce qui est joué?, à la question : qui joue? (Laura Dern? Nikki Grace? Susan Blue? La *Lost Girl*? Doris Side, le chœur des prostituées?)

97 Ringaert, Jean-Pierre et Sermon, Julie. 2006. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris : Éditions Théâtrales, p.8.

98 Pour Denis Guénoun, le théâtre du jeu de l'époque romaine trouve son équivalent contemporain au cinéma. Florence Dupont ajoute encore que « le théâtre du jeu contemporain est sans doute bien issu de l'irruption dans notre univers spectaculaire des images mouvantes, du cinéma et de la télévision » (Voir Dupont, p. 3).

99 Ringaert, Jean-Pierre et Sermon, Julie. 2006. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris : Éditions Théâtrales, p.15.

Dans *L'acteur et la cible*, Declan Donnellan résume en huit points tous les problèmes que rencontre un acteur lorsqu'il crée un personnage : *Je ne sais pas ce que je fais. / Je ne sais pas ce que je veux. / Je ne sais pas qui je suis. / Je ne sais pas où je suis. / Je ne sais pas comment je dois bouger. / Je ne sais pas ce que je ressens. / Je ne sais pas ce que je dis. / Je ne sais pas ce que je joue.* Ces huit petites phrases, surnommées les pattes de l'araignée, s'accompagnent des règles classiques du rapport au spectateur¹⁰⁰. Il s'agit en fait pour l'acteur de s'assurer que le spectateur ne voit pas son travail invisible, c'est-à-dire les essais, l'entraînement, la recherche, les répétitions etc. Or, dans *Inland Empire*, ce que Lynch met en scène, c'est justement une actrice en plein travail invisible qui fait face aux problèmes les plus fréquents dans la création d'un personnage. La performance de Laura Dern problématise de ce fait chacune des pattes de l'araignée décrites par Donnellan. Ainsi, l'actrice ne sait pas **qui** elle est : Nikki ou Susan? Une actrice, une femme au foyer ou une prostituée? Une femme ou plusieurs femmes? Et est-elle en train de vivre ou en train de jouer? Elle ne sait pas non plus **où** elle est : se trouve-t-elle à la table du studio en train de lire une scène ou dans le décor du film? Est-elle assise sur une chaise face à sa voisine ou sur un sofa avec ses copines? Est-elle à Lodz ou à Los Angeles? Vit-elle dans un manoir hollywoodien, une maison de banlieue, une chambre d'hôtel ou un appartement miteux? D'ailleurs, il est possible de penser que tous les lieux sont construits par l'actrice dans la mesure où ils apparaissent au fur et à mesure que Susan gagne en profondeur. Ces lieux semblent être bâtis sur les référents personnels de Nikki puisque le décor du manoir de Billy ressemble à la somptueuse maison de son mari et que ce dernier (dans le film et « dans la vie ») est joué par le même acteur. Le mari (dans le film et « dans la vie ») est également lié à la mafia dirigée par le Fantôme en plus d'être le compagnon de la *Lost Girl*, qu'il retrouve à la toute fin du film. C'est d'ailleurs par le mari de Nikki/Susan que l'accès à la Pologne devient possible puisqu'il permet à l'actrice de créer un vortex spatial entre Lodz et Los Angeles. Plus encore, l'actrice ne sait plus pas **comment bouger**. Au début du film, elle compense le manque de corps de Nikki-la *housewife* à la démarche raide, en surdynamisant son visage déjà trop tendu. Dern montre également que Nikkie-l'actrice perd complètement ses moyens physiques lorsque les paramètres du personnage de Susan se mettent à changer (le passage de la riche bourgeoise à la pauvre femme au foyer pour finir par la prostituée sans le sous s'enclenche lorsque Nikki reste coincée derrière le décor). Ainsi, lorsque les prostituées arrivent comme par enchantement

100 Donnellan, Declan. 2004. *L'acteur et la cible. Règles et outils pour le jeu*. Traduit par Valérie Latour Burney, Sussan : L'Entretiens Éditions, p. 30.

dans son univers, Nikki reste immobile, bien appuyée contre le mur. Malgré l'immense surprise causée par cette apparition soudaine, que Lynch fait se doubler d'un son épouvantable provoquant inmanquablement un *jump scared* chez le spectateur, aucun mouvement ne vient à l'actrice, aucune réaction physique ne se manifeste. Clairement, le corps ne répond plus. L'exemple le plus frappant de cet échec de l'actrice en création qui ne sait soudainement plus quoi faire de son corps, se déroule pendant la scène de la danse. Nikki est comme paralysée alors qu'ironiquement, les prostituées autour d'elle se déhanchent au rythme endiablé de la chanson de *Loco-Motion*. Nikki ne sait pas non plus **quand** elle est : hier ou demain? Le rapport de l'actrice au temps n'a rien de chronologique et/ou de linéaire parce qu'un film est toujours tourné dans le désordre. (C'est vrai pour Nikki Grace et pour Laura Dern, qui tournent toutes deux le film par fragment en ne sachant rien de l'enchaînement des scènes. Le scénario d'*Inland Empire* s'est écrit au fur et à mesure que Dern élargissait les canevas de départ proposés par Lynch). De plus, la durée de vie du personnage dépend de la durée de vie du film; d'où cette urgence qui anime Susan Blue, qui sait qu'elle doit mourir demain. « Le temps est l'ami de l'acteur mais l'ennemi du personnage¹⁰¹ » dit Declan Donnellan. La perception du temps étant essentielle à ce chapitre, mon lecteur me permettra de développer cet enjeu de manière détaillée un peu plus loin.

L'un des moyens privilégiés par Lynch pour remettre en question le personnage dans *Inland Empire* est l'utilisation du gros plan. Plus le film avance, plus les gros plans du visage de Laura Dern sont nombreux et étirés dans le temps. Comme le démontre l'étude consacrée à *Persona*, le gros plan est un moyen d'arracher l'image à la chronologie du film et de créer une équivalence entre le masque et le visage. « Étymologiquement le visage signifie ce qui voit et ce qui est vu. Il est caractérisé par sa visibilité¹⁰² ». Sans aucun doute, Lynch rend visible le visage de l'actrice. Cependant, cette (hyper)visibilité du visage de Dern ne garantit en rien sa saisissabilité, bien au contraire : *look at me and tell me if you've known me before?*, demande Nikki/Susan aux prostituées. Et que dire de Devon/Billy qui ne la reconnaît plus après leur relation sexuelle : *it's me, Nikki!* Encore une fois, c'est le paradoxe du masque : le gros plan, peut à la fois donner et bloquer l'accès au visage de Dern. Si la « possibilité de s'approcher du

101 Ibid., p. 242.

102 Paré, André-Louis. 2016. « Politiques du visage » *Espace*, no. 114, automne, p. 3.

visage humain est l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma¹⁰³ », c'est donc à l'acteur qu'il revient de créer ce visage, à la manière d'un masque *prosopon*, pour faire exister le film. Simultanément, le film prive l'acteur de son visage, à la manière de la *persona*, puisqu'il favorise bien souvent la mobilité expressive du visage au détriment du facies, de l'identité. Dans *Inland Empire* Laura Dern se réapproprie son propre visage à travers toute une série de gros plans agissant comme un leitmotiv. Ici, le visage de l'actrice se caractérise non seulement par sa visibilité, mais aussi par son pouvoir de transformation. Le visage à la fois détendu et exacerbé de Susan Blue, la prostituée, ne ressemble en rien au visage sensuel et inquiet de Susan Blue, la bourgeoise. Ces deux visages ne ressemblent pas non plus à celui, apaisé et épanoui, de la Laura Dern du générique. Pourtant, c'est le même visage: il est à la fois reconnaissable et insaisissable. Ce double enjeu marque tous les visages féminins du film. Comme le souligne Justus Nieland, les femmes dans *Inland Empire* sont constamment en train de référer à leur propre image ou alors ramenées à leur image par les autres. Les personnages féminins du film « also comment on the visual processes of recognition¹⁰⁴» D'où cette question capitale pour l'actrice en jeu : est-ce que vous avez déjà vu mon visage? Est-ce que mon visage est identifiable même s'il change constamment? *Look at me and tell me if you've known me before?* Si David Lynch filme avec autant d'insistance le visage de Laura Dern, c'est parce qu'il lui échappe. Le gros plan du visage semble ici avoir pour fonction d'annuler une à une les différentes couches des personnages convoqués par Dern afin de provoquer leur mise à mort¹⁰⁵. Car, comme dans *Starry Eyes* et *Death Becomes Her*, l'actrice dans le film de Lynch revient littéralement d'entre les morts en portant pour toujours en elle les stigmates de cette expérience radicale de disparition. Comme le dit si bien Antoine de Baecque, chez Lynch « les corps filmés sont de retour de l'autre côté du miroir : ce sont donc des réapparitions (...) qui, très significativement, deviennent l'empreinte même du film¹⁰⁶ ». Est-ce donc à dire qu'il faut tuer le personnage pour se rapprocher du visage de l'actrice? Peut-être, mais l'explication est trop simple. Après tout, l'actrice est toujours en vie, transportant avec elle toutes les expressions que le personnage contenait. Qu'est-ce qu'un

103 Ingmar Bergman cité par Gilles Deleuze dans *L'image-mouvement* p. 141.

104 Nieland, Justus. 2012. *David Lynch. Contemporary Film Director*. Chicago : University of Illinois Press. p. 148.

105 « C'est bien parce qu'il faut faire revenir quelque chose du corps que le cinéma est vivant » dit Nicole Brenez (*De la figure en général et du corps en particulier*, p.20). C'est justement l'une des marques distinctives de la trilogie de Los Angeles de Lynch (*Lost Highway*, *Mulholland Drive* et *Inland Empire*) : le corps comme lieu d'une disparition d'où l'acteur revient.

106 De Baecque, Antoine. 2006. « Écrans. Le corps au cinéma ». Dans Courtine, Jean-Jacques (dir.). *Histoire du corps. Les mutations du regard*. Le XXe siècle. Tome 3, p. 371-391, Paris : Seuil.

acteur sinon une multitude d'expressions, de visages et de corps possibles? Et ces possibles ont-ils même une fin? Pas selon David Lynch, pour qui Laura Dern doit se décliner en série à même le film mais aussi de film en film. Si Lynch et Bergman en reviennent toujours aux mêmes acteurs, toujours aux mêmes visages, c'est justement parce qu'ils sont conscients que leur travail ne sera jamais achevé... Dans les deux films étudiés dans le cadre de ce chapitre, les visages de Laura Dern, de Bibi Andersson et de Liv Ullmann, de par l'hypervisibilité provoquée par la (sur)utilisation du gros plan, deviennent de véritables motifs. D'où le fait que leur expressivité soit impossible à saisir dans leur entièreté. Mais plus encore, dans *Inland Empire*, le visage de Laura Dern, en constante transformation au fil de la construction du personnage de Susan, devient insaisissable, puisqu'il « se tient au sortir de la consistance des choses, à l'orée de leur inconsistance (...là) où tout reste à inventer...¹⁰⁷»

En s'appuyant sur une nouvelle de Henry James intitulé *Le motif dans le tapis*, Emmanuelle André soulève trois éléments fondateurs de la notion de motif au cinéma. Tout d'abord, le motif transperce les frontières artistiques et les médiums; il résonne d'un art à un autre, d'un média à un autre. Il fonctionne comme une charnière transmédiatique entre le théâtre, la peinture, la photographie, la musique, la sculpture, le cinéma, la radio ou le web. Dans le cas qui nous intéresse, Laura Dern se promène à travers *Inland Empire*, *On High in Blue Tomorrows*, le *Marilyn Levins Starlight Celebrity Show*, la télévision de la jeune femme polonaise, la *sitcom* des lapins et une vidéo de surveillance, sans oublier le radio-théâtre *AXXon N!* Le motif se veut également un « agent de circulation spatiale et temporelle¹⁰⁸ ». Il a déjà été établi que Dern oscille constamment entre hier et demain et que c'est par l'imaginaire de l'actrice en jeu qui utilise son propre mari comme référent que le déplacement entre la Pologne et Hollywood est rendu possible. Enfin, André révèle que le motif échappe toujours à une compréhension pleine et entière. Tel que mentionné précédemment, tout le corps de Dern, particulièrement son visage en gros plan, offre une surcharge de présence en même temps qu'il oppose une résistance au film. Du simple fait qu'il soit toujours en évolution, suivant le rythme de la construction ou de la déconstruction des personnages, il est impossible de le voir autrement que comme une singularité, malgré le fait qu'il se charge de la mobilité expressive, de l'*uultus* de chacune des variations de Nikki/Susan. C'est ainsi que le visage de Laura Dern tient en lui-même un

107 Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en générale et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Université, p. 261.

108 André, Emmanuelle. 2007. *Esthétique du motif*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes p. 14.

discours sur une problématique purement cinématographique soit l'origine de l'expressivité dans le gros plan. Le motif travaille une œuvre ou un art puisqu'il a pour fonction de « mettre en mouvement le travail créatif¹⁰⁹ ». Cette expression définit à merveille le processus de l'acteur tel que mis de l'avant par Lynch et Dern dans *Inland Empire*. Il n'y a pas de progrès linéaire pour l'actrice qui recule, avance, échappe des morceaux du personnage qu'elle construit et reconstruit à travers un éventail infini de possibles. L'élaboration en dents de scie de Susan Blue par Nikki en témoigne. On l'a vu avec *Persona*, l'expressivité dans le gros plan est un phénomène complexe qui montre que l'actrice incorpore les mécanismes du film lui-même (ou des autres arts) en devenant à la fois un écran, un miroir, une partition ou un projecteur.

Dans *Inland Empire*, Laura Dern, en tant que motif, opère la mise en mouvement du travail créatif décrite par André en soulignant la relation de pouvoir à l'œuvre entre l'actrice et le réalisateur, une relation qui n'est pas sans rappeler celle qui se développe entre Alma et Elisabeth dans *Persona*. Dans le film de Lynch, Dern vient à bout de son rôle d'actrice, donc à bout du film; elle revient d'outre-tombe avec un savoir sans nom, ignore son metteur en scène et finit par tuer l'homme qui lui projette une vision grotesque d'elle-même. Lynch, en structurant son film à même le visage changeant de son actrice, lui rend en quelque sorte sa liberté de créatrice; il démontre que Dern est « l'auteure » de son visage, qu'elle maîtrise son *uultus* et son *facies*. La fusion entre les deux moitiés de visage dans *Persona* fait place à un visage démultiplié dans *Inland Empire*. Un visage que le réalisateur n'a visiblement pas l'intention de chercher à contrôler; Lynch appuie la mise en mouvement du travail créatif de Laura Dern et inversement. Le générique de fin montre une Laura Dern au visage inusité, qui n'est pas celui qu'elle montrait en jouant toutes les variations possibles de Nikki ou de Susan, mais bien celui qu'elle a gagné à travers l'expérience de ces personnages. Lynch démontre qu'il est conscient de l'insaisissabilité de Dern... *You will never get to me. I change all the time*, dit froidement Alma après avoir joué la folie devant Elisabeth en tapant des mains sur la table. *You will never have me*, murmure Patricia Arquette à son amoureux éperdu dans *Lost Highway*. Le générique et la fête finale du film de Lynch fait apparaître le visage transfiguré de la créatrice qui a traversé les mondes, les corps, la mort et l'écran jusqu'à retrouver une femme qui avait besoin d'elle. Dans *Inland Empire*, « la présence féminine n'est plus éclairée par les pleins pouvoirs d'un créateur

109 André, Emmanuelle. 2007. *Esthétique du motif*. Paris : Presses Universitaire de Vincennes p. 14.

démiurge; elle éclaire le film pour qu'il s'ouvre au féminin¹¹⁰ ». Le générique défile, la fête bat son plein; toute les femmes du film sont là et plus encore ; Lynch « libère » également Laura Harring de *Mulholland Drive* et Nastassja Kinski de *Paris, Texas*. (Dans le film de Wenders, Kinski n'existe qu'en reflets dans une vitre et grâce à un film de famille; *it's not her, it's her in a movie* devra dire son fils pour décrire sa présence).

3.5 Digital Dern : un temps d'actrice, prise 2.

Il convient maintenant de revenir sur l'idée du temps d'actrice développée en lien avec la performance de Béatrice Dalle dans *H Story*; un présent qui se définit comme le temps du corps en jeu, mais aussi, par le temps qui permet de mettre le corps en jeu. Cette temporalité particulière fait état d'une sensation de flottement; limbe temporelle où l'actrice, quelque part entre « elle-même » et le personnage, se tient prête à jouer, entre deux prises ou entre deux scènes. Dans le chapitre premier, j'émet également l'hypothèse que cette temporalité du jeu, sous la forme d'un présent perpétuel, relève de « l'anachronisme contrôlé¹¹¹ », transformant de ce fait le corps de Béatrice Dalle en une représentation du présent d'Hiroshima. L'anachronisme contrôlé du corps de l'actrice problématise également le temps historique en soulignant d'un seul trait que le corps féminin reste en marge de l'histoire parce qu'il met en échec la chronologie des événements¹¹². Le blanc de mémoire de Béatrice Dalle met ainsi en exergue l'impossibilité de faire l'histoire d'Hiroshima, d'où l'idée d'un flottement temporel; l'actrice se retrouve comme suspendue entre le passé et le présent, entre l'est et l'ouest, entre l'heure de Paris et l'heure du Japon¹¹³.

110 Arnaud, Diane. 2014. « Illuminations féminines : Lynch, Von Trier, Sokourov et Kurosawa ». *Positif*, no. 635, janvier, p. 64.

111 Wahnich, Sophie. 2005. « Sur l'anachronisme contrôlé », *Espace Temps*, 87-88. *Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, p. 140-146.

112 Pour Bliss Cua Lim, toute personne colonisée (c'est-à-dire les personnes racisées, les femmes ou les minorités sexuelles) se voit privée de sa perception de la temporalité à même le temps historique et se retrouve automatiquement en marge. Par exemple, l'idée du progrès suggère que tous les parcours temporels s'équivalent ou peuvent être déduit à partir du temps historique des peuples colonisateurs : « *their future can be extrapolated from our past* ». C'est cette manière de penser le temps (« une timeless view of time ») que Lim critique, à l'aide des « temporal otherness » dans le cinéma fantastique et des théories de Bergson. (*Translating Time*, p. 12 et 14).

113 C'est d'ailleurs sur ce même état de suspension que Yoshi Oida a construit sa théorie du jeu. Voir Oida, Yoshi. 1992. *L'acteur flottant*. Paris : Actes Sud.

Dans le chapitre 2, j'ai établi que les corps hystériques d'Alex Essoe et de Meryl Streep produisent des effets de *déjà vu*, « des souvenirs du présent¹¹⁴ ». Bien sûr, l'idée que l'on puisse se souvenir de ce qui est en train de se passer est paradoxale. Or, comme le démontre Bergson dans *Matière et mémoire*, le souvenir fait état d'une rencontre avec le passé; il ne s'agit pas de ramener le passé dans le présent mais bien d'une immersion dans le passé. Si j'avais l'impression de reconnaître Alex Essoe alors que je ne l'avais jamais vue, c'est parce qu'Essoe me montrait qu'elle transporte le passé avec elle : « the past is ¹¹⁵ » nous rappelle Bergson. L'impression de reconnaissance provoquée par le *déjà vu* indique « le mouvement par lequel le passé et le présent arrivent au contact l'un de l'autre¹¹⁶ ». Par le fait même, Essoe et Streep en réfèrent à l'image du corps hystérique comme un passé qui est toujours actif, toujours en train d'être présent. Le corps de l'actrice hystérique annule donc instantanément l'idée que la temporalité, c'est le passage du temps. D'où cette durée du passé dans le présent à laquelle Didi-Huberman fait référence à travers Artaud en parlant d'un: « temps féminin prolongé¹¹⁷ ».

Avec la performance de Laura Dern dans *Inland Empire*, je peux amener cette réflexion encore plus loin. En examinant les pattes de l'araignée établies par Donellan, force est d'admettre que l'actrice fait de la construction du personnage un enjeu temporel qui met évidence l'échec d'une création linéaire et chronologique (ou de ce que Bergson nomme le *temps homogène*). Dans le film de Lynch, l'actrice ne peut pas savoir avec précision **qui** elle est, **où** elle est et **quand** elle est; elle oscille constamment entre hier et demain. Il me semble donc nécessaire de préciser la définition du présent de l'actrice amorcée à travers la performance de Béatrice Dalle. Le temps du corps en jeu doit ici s'enrichir grâce au concept du Aïon tel que caractérisé par Deleuze dans *Logique du sens*¹¹⁸. L'Aïon peut se définir comme un présent...qui n'existe pas puisqu'il se manque toujours lui-même; le présent n'est jamais « ici, maintenant » il est déjà passé ou à venir, se déclinant donc à l'infinif. C'est une forme temporelle pure, qui

114 Vetö, M. (2005). « Le passé selon Bergson ». *Archives de Philosophie*, tome 68,(1), 5-31. <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2005-1-page-5.htm>.

115 Lim, Bliss Cua. 2009. *Translating Time. Cinema, the Fantastic and Temporal Critique*. Durham/London: Duke University Press, p.15.

116 Bergson cité par Vetö, p. 19.

117 Artaud cité par Didi-Huberman dans *L'invention de l'hystérie*, p. 257.

118 Je suis bien consciente que la relation des théories de Deleuze avec la phénoménologie est particulièrement compliquée...Elle n'est cependant pas impossible à établir, en témoigne de travail d'Elena del Rio ou de Astrida Neimanis.

opère une sorte de fracture à même le temps; qui fait se dédoubler le temps. L'Aïon est une mise en mouvement du temps; il est le temps de l'événement lui-même. C'est exactement la forme temporelle qui émerge du corps de Laura Dern et du film de Lynch. *Inland Empire* et Laura Dern posent au temps cette « double question : qu'est-ce qui va se passer, qu'est-ce qui vient de se passer?¹¹⁹ ». Ange-Henri Pieraggi examine ce fonctionnement géminé de l'Aïon dans son analyse de *Inland Empire* en prenant pour exemple la trame narrative du meurtre. Dans le film de Lynch, le meurtre s'est déjà produit : les deux acteurs de la version originale de *On High on Blue Tomorrows* sont déjà morts, d'où le remake mettant en vedette Nikki et Devon. Pourtant, il est aussi à venir : en témoigne le meurtre de Susan Blue par Doris Side à la fin du film. Et même lorsque ce meurtre n'a pas encore eu lieu, il s'est déjà produit; comme dans cette scène où Doris Side confesse son futur crime en ayant déjà le tournevis planté dans le ventre. Ainsi, « à la fois passé et futur, le temps de l'événement (ici, le meurtre) s'étire dans un *infinitif*, un *mourir* qui survole éternellement les corps : Aïon ». L'Aïon de Deleuze, le film de Lynch et la performance de Laura Dern nous disent en fait ceci : « le corps est toujours pris dans le mouvement. Ainsi, les habituelles définitions qui présupposent un corps comme déjà donné et donc immuable s'effondrent¹²⁰ ». Dans *Inland Empire*, le corps de Laura Dern est constamment en création, mettant ainsi en évidence que le « maintenant » de l'actrice en jeu est en fait un instant insaisissable; un temps de pure possibilité¹²¹. Tout au long du film, Dern « divise le présent en passé et en futur¹²² » justement parce qu'elle joue; d'où le fait que Deleuze s'appuie sur l'exemple du travail de l'acteur pour définir le fonctionnement de l'Aïon¹²³. Larry Tremblay soutient que le jeu est une forme d'anatomie puisqu'il opère automatiquement une fragmentation du corps de l'acteur. Laura Dern, déclinée en série (en plusieurs versions de Susan et de Nikki) ou en plusieurs échos somatiques (le groupe de prostituée ou le personnage de Doris Side) démontre que cette anatomie ludique s'applique à la *chair* du temps elle-même; l'actrice fait se fissurer le temps en fragmentant son corps. Le corps en jeu de Laura Dern produit un « unlimited past end future ¹²⁴» que *On High in Blue Tomorrows* n'arrive pas

119 Pieraggi, Ange-Henri. 2007. « Lynch aux confins du sens ». *Positif*, no. 555, mai, p. 40.

120 Jacoby Estelle. 2002. « Penser la danse avec Deleuze ». Dans : *Littérature*, n°128, p. 93.

121 *Nul ne sait pas ce que peut un corps*, disait Spinoza.

122 Jacoby Estelle. 2002 « Penser la danse avec Deleuze ». Dans : *Littérature*, n°128, p. 97.

123 Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris: Éditions de minuit, p. 188 et 209, entre autres.

124 Sellars, John. 2007. *Aion and Chronos. Deleuze and the Stoic Theory of Time*, p. 4. (En ligne: http://www.academia.edu/9816442/Ai%C3%B4n_and_Chronos_Deleuze_and_the_Stoic_Theory_of_Time)

à contenir et qui dépasse aussi les limites de *Inland Empire* (la fête du générique par exemple). On l'a déjà vu avec Béatrice Dalle; le temps d'acteur menace constamment le temps du film lui-même.

Cette perception du temps induite par le corps de l'actrice en jeu a également à voir avec le passage de l'analogique au numérique¹²⁵. *Inland Empire* et la performance de Laura Dern permettent au spectateur d'expérimenter « the peculiar *liveness* of electronic –specifically digital media (...) on a phenomenological level¹²⁶ ». Le temps d'actrice de Laura Dern fonctionne exactement comme la pulsation viscérale du film, comme « the intermittent heart of Lynch's digital ecology¹²⁷ »; le temps du numérique « s'incarne » à travers le film de la même manière que le corps de l'actrice en jeu. « In *Inland Empire*, to experience as its protagonist does, the kind of flickering life the self share with electronic media is to explore embodied consciousness¹²⁸ ». Lynch a réalisé *Inland Empire* avec une petite caméra *Sony PD-150* (un modèle déjà daté à l'époque du tournage) produisant par le fait même une image à très basse définition, à mille lieux de l'esthétique léchée de *Lost Highway* ou *Mulholland Drive*. Ces images de « pauvre » qualité font écho à la vulnérabilité des corps numériques (du film et de l'actrice). Ainsi, Lynch souligne constamment les similitudes qui existent entre les deux corps; la fragilité, la mortalité et les possibilités plastiques et esthétiques du numérique sont constamment mises en relief par les possibilités du corps performatif de Laura Dern. À noter que pour Lev Manovich, théoricien des nouveaux médias, le numérique en appelle aux origines même du cinéma, au technique d'animation du 19^e siècle¹²⁹. En ce sens l'image digitalisée évoque d'emblée les viscères du film. Rappelons que, pour Jennifer Barker, les techniques d'animation dites « primitives » permettent à la musculature du film de faire apparaître la (dis)continuité temporelle de l'image cinématographique.

Dans *Inland Empire*, l'actrice et le film font l'expérience de ce que Garrett Stewart nomme *digitime*, soit la perception du temps modifiée, altérée par l'image numérique. Selon

125 C'est avec *Inland Empire* que Lynch « touche » au numérique pour la première fois.

126 Nieland, Justus. 2012. *David Lynch. Contemporary Film Director*. Chicago : University of Illinois Press, p. 135 et 140.

127 Ibid., p. 138.

128 Ibid., p. 138.

129 Manovich, Lev. 2002. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.

Stewart, le temps 2.0 prend une forme « malleable, even reversible¹³⁰ » en plus de se définir comme « a portable interface¹³¹ ». Autrement dit, le corps numérique porte en lui-même sa propre temporalité. Une telle formulation ne va pas sans rappeler la perception du temps telle que définie par Merleau-Ponty : « le temps se constitue (...) du point de vue de quelqu'un qui en est¹³² ». La manière d'être au monde suggérée par la plasticité du *digitime* évoque pour Justus Nieland la temporalité du corps féminin. À travers l'actrice qui, comme la *chair* du temps elle-même, se fracture en différents corps possibles, le film évoque sensoriellement les « anxieties about the female body in time¹³³ ». En y pensant bien, Laura Dern nous dit la même chose que Meryl Streep dans *Death Becomes Her* : même remodelé par le numérique dans un univers de *I* et de *0*, le corps de l'actrice transporte toujours avec lui les mêmes problématiques, la même vulnérabilité. L'éternelle jeunesse de Madeline Ashton ne l'empêchera pas de redevenir désuète, « passée date », comme la caméra *PD-150*, de David Lynch! Constamment sous pression, constamment sexualisé, constamment soumis au regard de l'autre – « l'espérance de vie », du corps de l'actrice, sa durée (sa *cigarette burn!*), est toujours ramenée à sa capacité d'inspirer le désir sexuel masculin. Il n'y a qu'à penser au discours que tiennent les prostituées devant Nikki-Susan : tant que l'on a *some nice tits and ass* on peut s'en sortir. Il y a encore la troublante agonie de Nikki Susan sur Hollywood Boulevard et cette étrange conversation entre les femmes sans abri. Leur perception du temps (quelque chose presse –*what time is it*, demande l'une des femmes? *After midnight*, répond l'autre) reprend exactement celle de l'étrange voisine-oracle de l'actrice, pour qui 9h45 devient aussi *after midnight*. Vient ensuite l'histoire de Nikko, qui comme Nikki, *knows that her time has run out* à cause de cette blessure qui va du sexe à l'intestin. Un « network » de *Lost Girl*, de *women in trouble*, se crée dans le film de Lynch et toutes ces femmes partagent la même « temporal vulnerability¹³⁴ ». Le temps, le corps du film et le corps de l'actrice se dédoublent et se fissurent: les similitudes sont frappantes : « Susan is like Nikki, who is like the *Lost Girl*, who is like the dancing girls, who are like the prostitutes on Hollywood Boulevard, who are like Nikko who is like Nikki¹³⁵ »... Et la fragmentation temporelle et corporelle provoquée par l'Aïon de l'actrice en création

130 Stewart, Garrett. 2007. *Framed Time. Toward a Post Filmic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, p. 7

131 Ibid., p. 7.

132 Merleau-Ponty, Maurice. 1964 (2016). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, p. 235

133 Nieland, Justus. 2012. *David Lynch. Contemporary Film Director*. Chicago : University of Illinois Press, p. 143.

134 Ibid., p. 144.

135 Ibid., p. 145-146.

fonctionne comme le *digitime* de *Inland Empire*¹³⁶. Par contre, le temps d'actrice de Laura Dern et le *digitime* de *Inland Empire* soulignent aussi les possibilités créatrices qui existent à la surface d'un corps toujours en mouvement. C'est d'ailleurs par la création de l'actrice en jeu que toutes les femmes émergent saines et sauvées du film, *on the other side*, pendant le générique. Les corps numériques sont fragiles et subissent la pression du temps, certes, mais ils sont aussi complètement protéiformes : « the limitless body of the feminized digital (...) helps to flesh out an ethereal technology¹³⁷ » L'expérience créatrice permet à l'actrice de regagner le contrôle de son corps et de donner corps au film. *Inland Empire* se termine par une véritable « experience of pulsation »; la vivifiante victoire du corps créateur. Laura-Nikki-Susan, radieuse et détendue, devient l'hôte d'une fête dans sa somptueuse maison de Los Angeles. On y retrouve également Laura Haring, Nastassja Kinski, Nikko, les prostituées et les sans-abris. Toutes les femmes, à l'unisson, vibrantes de la même pulsion créatrice : POWER!!!, s'exclame l'une des danseuses alors que le générique défile.

3.6. Anatomie temporelle

*All time is unredeemable
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility...*¹³⁸

En entrant en contact avec un film tel *Inland Empire*, un étrange phénomène se produit; voilà que je suis « démasquée », voilà que je ne suis plus certaine de distinguer avec précision entre mon corps, celui du film et celui de l'actrice. Je reconnais, dans *Inland Empire*, ce qu'il y a d'insaisissable dans mon propre visage. Voilà que je suis, moi aussi, *fleshed out*. Voilà que je suis, moi aussi, une *Lost Girl*. Parce que je développe une relation avec *Inland Empire*, je ne suis plus simplement assise devant mon écran. Je suis aussi ailleurs: « seated in the theater, but invested bodily in the actions on (and of) screen, we must ask, *where are we in this picture?*¹³⁹» Pour Jennifer Barker, la réponse se trouve quelque part entre les deux : « (...) between *here* and

136 De plus, à l'instar du corps de l'actrice qui fait résonner celui de toutes les femmes, le corps du film numérique semble relier tous les médias. *AXXon N.*, le radio-théâtre de l'ouverture, se matérialise dans *Inland Empire* sous la forme d'une entrée de cinéma!

137 Ibid., p. 145.

138 T.S. Elliott dans *Four Quartets*.

139 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 7.

there, and between *us* (the viewers), *them* (the characters), and *it* (the film)¹⁴⁰». Bien évidemment, je ne suis pas dans *Inland Empire* lorsque que je regarde *Inland Empire*... par contre je ne peux pas dire que je suis en dehors du film non plus, exactement comme Laura Dern à l'envers du décor de *On High in Blue Tomorrows*. Grâce au corps en jeu de Laura Dern, j'accède avec elle à un « transformative space of betweenness¹⁴¹ », à l'espace entre deux respirations, entre deux battements de cœur. L'émergence de cet espace crée un mouvement qui, procédant par immersion, fait accéder sensuellement à la *chair* d'une idée, à l'endroit où cette idée me touche, là où l'expérience du sensible se met à résonner. Et je réalise ainsi que je ne possède pas « ma » sensibilité, je réalise que le sensible émerge dans cet espace co-constitué par mon propre corps, le corps de Laura Dern et le corps de *Inland Empire*.

Dans le film de Lynch (et dans le film de Bergman), cet espace d'émergence du sensible se charge d'une qualité temporelle tangible; la perception du temps de l'actrice est exprimée par *Inland Empire* sous la forme d'une dis/continuité et engendre un conflit entre deux temporalités : la chronologie du film se heurte à l'Aïon de Laura Dern. L'inconfort provoqué par cette temporalité disjointe me rappelle cette sensation de vertige qui coupe le souffle lorsque l'ascenseur s'arrête mais que la sensation du mouvement continue. *Illusion of motion picture*. La structure temporelle intermittente de *Inland Empire* provoque cette « palpable recognition that the inner clockwork of our bodies and the film's body are surprisingly similar. Our tactile, visceral body grasp the implication immediately: like the cinema itself, our own (...) vital rythms mark with every breath the perpetual possibility of stillness and death¹⁴²». Et c'est à travers les gros plans du visage de l'actrice que la pulsation du film remonte à la surface, que les viscères se font peau, puisque le gros plan brouille la distinction entre l'écran et le visage. D'où cette vulnérabilité du corps de l'actrice; le gros plan comme une opération à coeur ouvert. Laura Dern, Bibi Andersson et Liv Ullmann nous montrent que les viscères d'une actrice doivent être « envisagées »; que le sensible doit traverser l'entièreté du corps pour que la possibilité du sens puisse émerger de l'autre côté. Les trois actrices étudiées dans ce chapitre, en jouant os à travers le gros plan, nous montrent qu'au cinéma, les viscères se font visage. Bibi Andersson, Liv

140 Ibid. p. 7.

141 Ibid. p. 12.

142 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 144.

Ullmann et Laura Dern sont exactement comme les trois femmes du poème de Sylvia Plath : ... *it is as if my heart put on a face and walked into the world*¹⁴³.

Dans *Inland Empire*, l'Aïon de Laura Dern se double du *digitime* de l'image numérique. Cette perception du temps amène à penser qu'au même titre que *Persona*, le corps d'*Inland Empire* se rapproche d'un corps féminin. Justus Nieland a effet démontré que le *digitime* fait état de la vulnérabilité temporelle du corps féminin. Il met en exergue de manière exemplaire un corps « périssable » supposément soumis à une « horloge biologique » et/ou au regard masculin; le sexe féminin devient ainsi un enjeu de vie ou de mort et rappelle que les viscères, de l'actrice et du film, engendrent « a palpable connection between temporality and sex¹⁴⁴ ». Dans *The Tactile Eye*, Barker établit cette connexion avec le corps d'Annabelle Whitford Moore, l'actrice engagée par les Studio Edison pour reproduire les chorégraphies de Loie Fuller dans *Serpentine Dance* (1895). Toute une dramaturgie féminine s'est établie à même ce phénomène; pensons au personnage d'Ophélie par exemple. D'ailleurs, la version d'Heiner Muller est probablement celle qui marque avec le plus d'emphase que « the spectacle of sex (has) everything to do with temporality¹⁴⁵ ». Dans *Hamlet Machine*, l'auteur parle des viscères d'Ophélie comme d'une horloge : « Hier j'ai cessé de me tuer. Je suis seule avec mes seins, mes cuisses, mon ventre. (...) Je déterre de ma poitrine l'horloge que fut mon cœur¹⁴⁶ ». Ophélie propose ensuite à Hamlet de manger son cœur; ce dernier répond qu'il préférerait être une femme. Ophélie fabrique donc pour Hamlet un « masque de putain » qu'il porte afin d'aller danser avec Horatio sur le cercueil de Polonius et ce, pendant que « le cancer du sein rayonne comme un soleil ». Impossible ici de ne pas penser au masque grotesque de Laura Dern qui se superpose au visage du fantôme et dont la bouche rappelle la plaie ouverte sur le ventre de Susan Blue. Impossible de ne pas faire un lien avec l'étrange Nikko, la prostituée qui ressemble à une actrice et qui, comme Susan Blue, voit les dernières secondes de sa vie s'écouler à cause d'un intestin perforé jusqu'à son sexe. Mais le *digitime* ne fait pas que marquer la fragilité du corps féminin; il en souligne également la qualité protéiforme. Le pouvoir de transformation du corps de l'actrice lui permet de dépasser

143 Extrait du poème *Three Women* de Sylvia Plath.

144 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 144.

145 Ibid., p. 135.

146 Cette citation d'*Hamlet Machine* (et les deux suivantes) sont tirées respectivement des tableaux 2 et 3 de la pièce de Muller.

les règles temporelles qui sous-tendent son asservissement; Nikko et Nikki émergent saines et sauvées de l'autre côté du film de Lynch. Le futur des femmes d'*Inland Empire* ne relève plus de leur passé¹⁴⁷; l'Aïon de l'actrice, dont la puissance de fragmentation est comme démultipliée par le numérique, produit d'infinis possibles corporels et temporels.



Illustration retirée / Figure 14 *Persona*, Ingmar Bergman, 1966. Visage-viscère: la pellicule brûle le prosopon d'Alma



Illustration retirée / Figure 15. *Inland Empire*, David Lynch, 2006. Visage-viscère: le visage de Nikki, projeté sur celui du Fantôme, se transforme en plaie ouverte.

Dans *Persona*, la dimension temporelle de l'anatomie ludique est exacerbée par l'écoute. La relation entre qui se crée entre Bibi Andersson et Liv Ullmann met évidence « the relationship among listening (in), speaking (out) and seflhood ¹⁴⁸». Le *sonic body* qui émerge de l'espace de résonance entre Andersson et Ullmann révèle, en faisant se fusionner les deux femmes, le travail réciproque des actrices et de l'appareillage cinématographique. La réversibilité de l'écoute permet aussi de démontrer comment Andersson devient actrice au contact de Liv Ullmann. *Persona* et les deux actrices font aussi état de la nature temporelle de l'ouïe. Dans sa lecture de Merleau Ponty, Elizabeth Grosz souligne d'ailleurs que l'écoute « is usually understood as a temporal sense in wich duration is a major characteristic¹⁴⁹ ». Pensons encore une fois à la goutte d'eau, qui crée une continuité spatio-temporelle dans l'ouverture en donnant l'impression d'une fusion, entre le son et l'image. Et il y a encore le son de la corne de brume, qui permet d'établir le passage du temps pendant la rencontre nocturne entre Alma et Elisabeth. Ces sons modifient l'écoute du spectateur, du film et des actrices. Par ailleurs, le

147 Il «ne faut pas que le passé fasse l'avenir» dit Hélène Cixous dans *Le rire de la méduse* (p. 37).

148 Barker, Jennifer M. dans *Theorizing Film Acting*, p. 254.

149 Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, p. 98.

phénomène de l'écoute, en réverbération à travers le jeu des actrices, contamine le corps du film jusqu'aux viscères. L'image de la pellicule qui s'enflamme se superpose au visage d'Andersson; visage-viscère, visage-os. La *chair* du temps s'expose à travers le visage de l'actrice qui prend feu en regardant directement la caméra. Une image qui évoque bien entendue la brûlure de cigarette provoquée par Dern, dans *Inland Empire*. Blessure viscérale à même le corps du film qui se retrouvera aussi à même les viscères de l'actrice.

Conclusion

J'ai amorcé la rédaction de ce mémoire en septembre 2017, guidée par une fascination pour le corps en jeu qui remonte jusqu'à mon enfance et qui a été exacerbée par de nombreuses formations et expériences en tant qu'actrice. En octobre 2017, alors que j'étudiais Hiroshima à travers les radiations émergeant du corps de Béatrice Dalle, le fil d'actualité de mon *wall* Facebook explose lui aussi de ce qu'il convient de nommer aujourd'hui : l'*Affaire Weinstein*. Catastrophée, je lis les témoignages d'Ashley Judd et de Rose McGowan dans le *New York Times*¹. Une semaine plus tard, une autre actrice, Alyssa Milano, fait s'enflammer le web et les réseaux sociaux d'un brasier terrible qui se répand à la vitesse de l'éclair : avec le mot clic *#metoo*², Milano invite toute les femmes qui le souhaitent à témoigner des abus dont elles ont souffert, à l'instar de Judd et McGowan. En 24 heures, *#metoo* est utilisé par plus de 4.7 million de personnes dans 12 millions de *post*³. Les témoignages se multiplient : les actrices sont de plus en plus nombreuses à parler au cours de l'automne et de l'hiver suivants: Sarah Polley, Gwyneth Paltrow, Romola Garai, Claire Folarni, Angelina Jolie, Judith Godrèche, Eva Green, Uma Thurman, Lupita Nyong'o, Annabella Siciorra et Mira Sorvino, pour ne nommer que celles-là. Au total, près d'une centaine d'actrices ont témoigné publiquement des agissements du grand patron de la Miramax. Bien entendu, les enquêtes sont toujours en cours; il ne s'agit pas ici de faire le procès d'Harvey Weinstein mais de mettre au jour le mouvement mondial que cet événement a déclenché. Un mouvement qui s'ancre à même le corps et la parole des femmes et qui s'incarne médiatiquement à travers la figure de l'actrice⁴.

Je me revois, médusée devant mon ordinateur par ce matin d'automne frisquet, à me demander comment tenir compte de cet événement. Évidemment, je ne pouvais pas rédiger un mémoire portant sur les enjeux esthétiques, philosophiques, politiques et poétiques qui sillonnent le corps de l'actrice au cinéma sans prendre cette affaire en considération. J'ai

1 Le scandale Weinstein éclate le 5 octobre 2017 suite à la parution d'un article coup de poing signé par Jodi Kantor et Megan Towe, deux journalistes du *New-York Times*. (En ligne : <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>)

2 Le mot clic *#metoo* a été lancé en 2006 par l'activiste Tarana Burke avant d'être popularisé par Milano sur *Twitter*.

3 Tous ces chiffres proviennent de la page Wikipédia dédiée à *metoo*. (En ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Me_Too_movement)

4 C'est aussi vrai pour l'*Affaire Rozon* au Québec; c'est l'actrice Patricia Tulasne qui représente le collectif « Les courageuses ».

finalement décidé de laisser les corps et les performances parler. Grâce à Emmanuelle Riva, Béatrice Dalle, Meryl Streep, Alex Essoe, Bibi Andersson, Liv Ullmann et Laura Dern, j'ai dû me rendre à l'évidence : cet événement s'était déjà produit alors même qu'il était en train de se dérouler et qu'il restait encore à venir – Aïon fulgurant. (*Ça recommencera*, disait Riva. Tout près du dôme de Genbaku. Sur l'île de Farö. À l'intersection de Hollywood et Vine. De la Suède, au Japon, de la France aux États-Unis. *Ça recommencera...*) J'ai voulu rendre hommage au travail créatif des actrices étudiées en le décrivant au meilleur de ma sensibilité : en le regardant, en le touchant, en l'écoutant, en le laissant me traverser. Ce faisant, j'espère avoir réussi à rendre compte de ce travail immense, à le traduire, à le re-médiatiser. Ces actrices sont toutes auteures de ce mémoire. C'est à elles que je dois ma plume; c'est avec, par, et pour elles que je me suis, moi aussi, faite mimésis; peau, muscles, nerfs, viscères et os.

Parcourir le corps de l'actrice et du film, m'a permis d'établir la nature réversible de l'expérience expressive. Une expérience qui finit par imploser du poids de sa propre *chair* : « depth becomes surface again and everything is turned inside out⁵ ». Entre l'actrice et le film, une *chair* qui n'est pas frontière mais plutôt, un point de contact. Autrement dit, ce qui sépare le corps de l'actrice et le corps du film est aussi ce qui permet à ces corps d'entrer en relation, d'établir une connexion. Cette connexion installe les possibles de la vision selon Merleau-Ponty; le film ne peut pas voir l'actrice s'il n'est pas lui-même visible et vice versa, révélant ainsi une « insertion réciproque⁶ » entre les deux corps⁷. Cette relation entre le corps de l'actrice et le corps du film rappelle que « le spectacle visible appartient au toucher⁸ ». Le regard porté sur l'actrice par le film ne fait donc pas de celle-ci qu'un objet pour la vision; elle devient aussi un sujet du visible, du sensible. Et c'est cela que démontre le travail en écho de Barker sur le film et de Tremblay sur l'acteur; une anatomie commune basée sur l'immersion dans la matérialité du monde, qui est aussi, qui est surtout, celle du corps. D'où le fait que la division anatomique du film proposée par Barker (peau, musculature, viscères) rejoigne les styles de jeu décrit par Tremblay (peau, chair, os). Il n'est donc pas surprenant de constater que, pour Tremblay, le

5 Barker, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 145.

6 Merleau-Ponty, Maurice. (1964) 2016. *Le visible et l'invisible*. Coll. «Tel». Paris: Gallimard, p. 180.

7 Cette idée d'insertion réciproque entre le corps humain et le corps du film se retrouve également chez Nicole Brenez, qui parle d'une « isomorphie entre le corps humain et le dispositif cinématographique ». (Brenez, p. 399).

8 Ibid., p. 175

corps en jeu travaille le motif de sa propre apparition visuelle en donnant « à la couche du visible une épaisseur supplémentaire⁹ » Grâce à l'anatomie ludique, l'épaisseur du visible dont parle Tremblay peut revêtir différentes formes selon l'intention de l'actrice (ou du film). Il peut s'agir de se glisser entre les pores de la peau pour faire surgir une texture ou un relief; d'investir le muscle pour prendre possession du geste; de se tourner vers le rythme des viscères pour faire surgir une qualité temporelle; de se faire os pour suspendre la marche du temps.

À travers les sept performances analysées, j'ai aussi pu mettre en lumière ce que le fait de vivre son corps en tant que « femme » peut signifier. Ces particularités de l'expérience féminine n'émergent pas d'une quelconque essence ou nature et n'ont ici rien à voir avec des différences biologiques entre les sexes; il s'agit plutôt de marqueurs culturels, marqueurs « invisibles » dont la phénoménologie de Merleau-Ponty ne tient pas compte¹⁰. Par exemple, comme le démontre avec force *Hiroshima mon amour*, *Starry Eyes* et *Persona*, une actrice ne joue pas avec ses cheveux de la même manière qu'un acteur. Pourquoi? Parce qu'elle n'expérimente pas ses cheveux de la même manière qu'un acteur. Pourquoi? Parce que les attentes culturelles qui marquent les possibilités corporelles entourant la chevelure ne sont pas les mêmes pour les hommes et les femmes. Ce faisant, performer la chevelure en tant qu'actrice permet d'établir à la fois un discours sur le jeu et sur l'expérience féminine, expérience en elle-même déjà « dramatisée ». On ne coupe pas seulement la longue crinière de Riva dans *Hiroshima mon amour*; on en fait un spectacle. L'actrice et le film nous montrent que la femme ET l'actrice doivent être vues en train de perdre leurs cheveux pour expérimenter ce que constitue la perte des cheveux d'une femme. Le corps de Riva, dans cette séquence, vibre autant du fait de sentir les mèches qui tombent les unes après les autres autour de sa tête que du fait d'être vue en train de d'expérimenter cette sensation; la réaction du « public » dans cette scène est partie prenante des sensations qui traversent le corps de Riva. Dans *Persona*, Elisabeth Vogler ne cesse pas de parler soudainement à même son quotidien; elle arrête de parler sur scène, coincée entre le public du film et le public de la pièce de théâtre. Dans *Death Becomes Her*, le film ne montre pas tant la transformation magique de l'actrice que Madeline Asthon en train d'observer

9 Tremblay, Larry. 1993. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, p. 130.

10 Tel que mentionné dans le chapitre 1, la dimension culturelle de la perception et de l'expression constitue l'angle mort de la philosophie de Merleau-Ponty; l'universalité de l'expérience telle que décrite dans *Phénoménologie de la Perception* ne permet pas de prendre acte de la manière dont le corps vécu est médiatisé ou historicisé. D'où l'importance du travail de Vivian Sobchack ou Iris Marion Young, qui s'attardent à décrire les particularités du corps vécu féminin.

sa propre métamorphose alors même qu'elle la sent se produire dans son propre corps. Dans *Inland Empire*, Nikki/Susan/Laura montre constamment au spectateur qu'elle est consciente de son regard. L'actrice sent sur elle les yeux humides de la *Lost Girl* et se voit jouer sur un écran; elle incarne Susan Blue qui admet qu'elle vit en s'observant comme dans une salle de cinéma. Tous les films analysés font état de cette mise en spectacle, de cette double médiation des sensations corporelles de l'actrice.

Mais les performances analysées ne s'arrêtent pas là; toutes les actrices démontrent que le corps en création dépasse, détourne, utilise ou déconstruit l'enjeu du regard. Tous les œuvres étudiées dans le cadre de ce mémoire révèlent qu'il est impossible de réduire le corps de l'actrice à un dispositif qui sert à déployer le regard du film¹¹. De manière plus ou moins assumée selon les cas, les films à l'étude interrogent tous le corps de l'actrice selon différentes manières d'être au monde; ils se moulent à lui, l'écoutent, le touchent, s'en éloignent, s'en rapprochent, s'y attaquent ou s'y heurtent. Le film ne peut pas regarder l'actrice sans être regardé par elle en retour, d'où le fait que les œuvres analysées font état du rapport de l'actrice à l'expressivité. J'en appelle ici aux remarquables esquisses des possibles de l'acteur chez Nicole Brenez, inspirée elle aussi par Merleau-Ponty pour décrire le corps en jeu. Ainsi, l'actrice peut décider de se servir du film pour exprimer un registre (par exemple, l'hystérie chez Streep et Essoe). Elle peut aussi choisir d'incarner l'expressivité d'un autre média (Liv Ullmann). L'actrice peut également mettre en lumière le fait qu'elle transporte en son propre corps « la possibilité de tous les personnages du monde¹² » (Laura Dern). Elle peut transmettre au film des sensations; décider que le toucher (Emmanuelle Riva et Béatrice Dalle) ou l'ouïe (Bibi Andersson et Liv Ullmann) servira à former la structure visuelle de la performance. Les actrices étudiées dans le cadre de ce mémoire font du corps une « étude anatomique ¹³ ». En inventant les paramètres ludiques de la perception et de l'expression, elles s'appuient sur une expérience féminine pour affirmer, que, paradoxalement, la « *femme* n'est pas la fin du corps¹⁴ ». Ces

11 D'où le fait que la notion de *gaze* telle que pensée par Mulvey et reprise dans la très grande majorité des essais consacré aux *feminist film studies* me semble très problématique.

12 Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Université, p. 276.

13 Ibid., p. 279.

14 Cette expression de Merleau-Ponty : « l'homme n'est pas la fin de corps » est utilisé par Brenez pour exemplifier le travail de l'acteur élaborant de « nouvelles formes de montage figuratif ». Voir l'ouvrage de Brenez à la page 282.

actrices nous rappellent ainsi que le corps créateur est un média par lequel émerge l'écriture actorale; ce qui met en mouvement la perception et l'expression. Ce mouvement est comme décuplé par la mise en spectacle culturellement attendue du corps marqué comme féminin. De là le fait que les performances analysées débordent des contours du corps et remettent en question la « bonne forme » ou le jeu normatif. L'approche phénoménologique du corps de l'actrice permet de ce fait d'en révéler la qualité subversive : impossible à contenir, impossible à « dompter », chargé d'une anatomie modifiable à volonté, ce corps d'actrice devient porteur d'une réelle puissance d'invention.

À travers Emmanuelle Riva, Béatrice Dalle, Meryl Streep, Alex Essoe, Bibi Andersson, Liv Ullmann et Laura Dern, « retrouver une possibilité de croire au corps¹⁵ »...

15 Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Université, p. 424.

Bibliographie

Monographies

- ANDRÉ, Emmanuelle. 2007. *Esthétique du motif*. Paris : Presses Universitaire de Vincennes.
- ANDRÉ, Emmanuelle. 2011. *Le choc du sujet : de l'hystérie au cinéma (XIXe-XXIe siècle)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- ARTAUD, Antonin. (1964) 2003. *Le théâtre et son double*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard.
- BADLEY, Linda. 1995. *Film, Horror and the Body Fantastic*. Westport: Greenwood Press.
- BARKER, Jennifer M. 2006. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- BARON, Cynthia et CARNICKE, Sharon Marie. 2008. *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- BLAIR, Rhonda. 2008. *The actor, image, and action: acting and cognitive neuroscience*. New-York: Routledge.
- BENJAMIN, Walter. 2012 (1936). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit par Lionel Duvoy. Paris : Éditions Allia.
- BOUVIER-CAVORET, Anne (dir.). 2003. *Masques. Théâtre et modalités de la représentation*. Paris : Ophrys.
- BRENEZ, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Université.
- CARBONE, Mauro. 2011. *La chair des images*. Paris: Vrin
- CARUTH, Cathy. 2006. « Litterature and the Enactment of Memory (Duras, Resnais, Hiroshima mon amour) ». Dans Saltzman, Lisa et Rosenberg, Eric (dir.). *Trauma and Visuality in Modernity*. Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press/University Press of New England.
- CAVELL, Stanley. 1994. « L'opéra et la voix délivrée », *Un ton pour la philosophie. Moments d'une autobiographie*. Traduction de Sandra Laugier et Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003.
- CHAUDHURI, Shohini. 2006. *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Theresa de Laurentis, Barbara Creed*. New-York/London : Routledge.

- CHEKHOV, Michael. 1995. *L'imagination créatrice de l'acteur*. Traduction de Isabelle Famchon Paris : Pygmalion.
- CIXOUS, Hélène. 2010. *Le rire de la méduse et autres ironies*. Paris : Galilée.
- CLASSEN, Constance. 1998. *The Color of Angels. Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*. New-York/London: Routledge.
- COMOLLI, Jean-Louis. 2004. *Voir et pouvoir : l'innocence perdue. Cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse : Verdier.
- CREED, Babara. 1993. *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- DANEY, Serge. 1983. *La rampe. Cahier critique 1970-1982*. Paris : Gallimard/Cahiers du cinéma.
- DANEY, Serge. 1991. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*. Lyon : Aléas.
- DE BAECQUE, Antoine. 2006. « Écrans, le corps au cinéma » dans Courtine, Jean-Jacques (dir.). *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Tome 3. Paris : Seuil.
- DELEUZE, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris: Éditions de minuit.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris: Éditions de minuit.
- DELEUZE, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1982. *Invention de l'hystérie : Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula.
- DONNELLAN, Declan. 2004. *L'acteur et la cible. Règles et outils pour le jeu*. Traduit par Valérie Latour Burney, Sussan : L'Entretemps Éditions.
- DUPONT, Florence. 2000. *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*. Paris : Presses universitaires de France.
- DURAS, Marguerite. (1960) 2006. *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogues*. Paris : Éditions Gallimard.
- DE NAVACELLE, Marie-Christine (dir.). 2009. *Tu n'as rien vu à Hiroshima*. Paris : Gallimard.
- ELLIOT, T.S. (1979) 1995. *Four Quartets*. London : Faber and Faber.
- FISCHER, Lucy. 1989. *Shot/Countershot : Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. 1995. *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris : Flammarion.
- GENETTE, Gérard. 2004. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Seuil

- GOTTSCHALK, Simon, VANNINI, Phillip et WASKUL, Dennis. 2012. *The Senses in Self, Society, and Culture. A Sociology of the Senses*. New-York/London : Routledge.
- GUÉNOUN, Denis. 1997. *Le théâtre est-il nécessaire?*, Paris : Circé
- GROSZ, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- HOLLINGER, Karen. 2006. *The Actress. Hollywood Acting and the Female Star*. New-York/London: Routledge.
- HOWES, David (dir.). 2014. *A cultural history of the Senses in the Modern Age*, vol. 6. Bloomsbury, London/New-York.
- HUBNER, Laura. 2007. *The films of Ingmar Bergman : illusions of light and darkness*. Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan.
- IHDE, Don. 1986. *Experimental phenomenology. An Introduction*. Albany: State University of New-York Press.
- IHDE, Don. 2002. *Bodies in Technology*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- LAGIER, Luc. 2007. *Hiroshima mon amour*. Coll. « Les petits Cahiers ». Paris : Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNPD.
- LECOQ, Jacques. 1997. *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*. Arles : Actes Sud.
- LIM, Bliss Cua. 2009. *Translating time. Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*. Durham/London: Duke University Press.
- MANOVICH, Lev. 2002. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- MICHEALS, Lloyd. 1998. *The Phantom of the Cinema : character in modern film*. Albany: State University of New-York Press.
- MICHEALS, Lloyd (dir.). 2000. *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge/New-York: Cambridge University Press.
- MARKS, Laura U. 1999. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2016. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Coll. « Tel ». Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2016. (1964). *Le visible et l'invisible*. Coll. « Tel ». Paris: Gallimard

- MILLER, Eric (dir). 2014. *Hell Comes To Hollywood II: Twenty-Two More Tales of Tinseltown Terror*. Los Angeles: Kindle.
- MULLER, Heiner. (1985) 2003. *Hamlet Machine; Horace; Mauser; Héraclès 5 et autres pièces*. Paris : Les éditions de minuit.
- MULVEY, Laura. (1975) 1989. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan.
- NANCY, Jean-Luc. 2002. *À l'écoute*. Paris: Galilée.
- NIELAND, Justus. 2012. *David Lynch*. "Coll". Contemporary Film Director. Chicago : University of Illinois Press.
- OIDA, Yoshi. 1992. *L'acteur flottant*. Paris : Actes Sud.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1976. *L'expérience hérétique : langue et cinéma*. Coll. « Traces », Paris : Payot.
- PLATH, Sylvia. 1981. *Collected Poems*. London/Boston : Faber and Faber.
- POTOLSKI, Matthew. 2006. *Mimesis*. New-York/London: Routledge.
- RAYMOND, Sébastien. 2015. *Un temps d'acteur*. Montréal : Somme Toute.
- RINGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie. 2006. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris : Éditions Théâtrales.
- SHAVIRO, Steven. 1993. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SCHEFER, Jean-Louis. 2014. *Pour un traité des corps imaginaires*. Paris : P.O.L éditeur.
- SHOWALTER, Elaine. 1997. *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Media*. New-York: University of Columbia Press.
- SILVERMAN, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror : The Female Voice in Psychoanalysis and cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- SOBCHACK, Vivian. 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of the Film Experience*. Princeton, New-Jersey: Princeton University Press.
- SOBCHACK, Vivian. (2001). « Thinking through Jim Carrey ». Dans Baron Cynthia, Carson Diane et Tomasulo Frank. 2004. *More than a method. Trends and traditions in contemporary film performance*. Detroit : Wayne State of University Press.
- SOBCHACK, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- STANISLAVSKI, Constantin. 1984. *La construction du personnage*. Traduit par Charles Antonetti. Paris : Pygmalion.

- STEWART, Garrett. 2007. *Framed Time. Toward a Post Filmic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- STOLLER, Paul. 1997. *Sensuous Scholarship*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- STRASBERG, Lee. (1969) 2001. *Le travail à l'Actors Studio*. Traduit par Dominique Minot. Paris : Gallimard.
- TAYLOR, Aaron (dir.). 2012. *Theorizing Film Acting*. New-York : Routledge.
- TREMBLAY, Larry. *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac
- WITTIG, Monique. 1973. *Le corps lesbien*. Paris : Éditions de minuit.
- WOOD, Robin. 2013. *Ingmar Bergman*. Detroit : Wayne State University Press.
- YOUNG, Iris Marion. 2005. *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- ZIMMER, Christian. 1983. « Persona, une fugue à deux voix ». Dans *Ingmar Bergman: la mort, le masque et l'être*, édité par Michel Estève, pages 53-60. Paris: Minard.

Articles de périodiques

1956. « No fear for Fess... Actors Studio criticized... Monroe vs Mansfield» *Modern Screen*, Mai, p. 24.
- ARNAUD, Diane. 2014. « Illuminations féminines : Lynch, Von Trier, Sokourov et Kurosawa ». *Positif*, no. 635, janvier, p. 61-65.
- BERTHET, Frédérique. 2017. « Histoire par gestes, connaissance par contact ». *Rwanda 1994-2014 : récits, constructions mémorielles et écriture de l'histoire*, V. Brinker, C. Coquio, A. Dauge-Roth et al. (dir.), Presse du Réel, p. 295-304.
- CARDINAL, Serge. 2012. « Les convulsion paroxystique de l'acteur. La synchronisation de l'image et du son sur le corps de Jerry Lewis ». *Intermédialité*. Printemps, no. 19, p. 65-83.
- DANEY, Serge. 1992. «Le travelling de Kapo», *Trafic*, no. 4, automne.
- DOANE, Mary Ann. 1988. «Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator». *Discourse*, 1 October 1988, Vol.11(1), pp.42-54.
- GARDIES, André. 1980. « L'acteur dans le système textuel du film ». *Études littéraires*, vol. 13, no. 1, avril, p. 71-107.
- GRANGE, Marie-Françoise. 2011. « Le film pour mémoire : sur H Story ». *CiNéMAS*, vol. 21, no.2-3, p. 171-183.

- Jacoby, Estelle. 2002. « Penser la danse avec Deleuze ». *Littérature*, n°128, p. 93-103.
- PARÉ, André-Louis. 2016. « Politiques du visage » *Espace*, no. 114, automne, p. 2-5.
- PIERAGGI, Ange-Henri. 2007. « Lynch aux confins du sens ». *Positif*, no. 555, mai, p. 39-42.
- SKOW, John. 1981. « What Makes Meryl Magic » *Time*, no. 118, Sept. 7.
- TESSON, Charles. 2001. « Rencontre. Nobuhiro Suwa » *Cahiers du Cinéma*, no. 561, octobre, p. 70-73.
- WILLIAMS, Linda. 1991. « Film bodies: Gender, Genre and Excess ». *Film Quarterly*, vol.44, no. 4, p. 2-13.
- WAHNICH, Sophie. 2005. « Sur l’anachronisme contrôlé », *Espace Temps*, 87-88. Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales, p. 140-146.

Articles, thèses en ligne et pages web

- AGENCE FRANCE-PRESSE. « Les premiers violons sans doute conçus pour imiter la voix humaine » *La presse*. 21 mai 2018. (En ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201805/21/01-5182643-les-premiers-violons-sans-doute-concus-pour-imiter-la-voix-humaine.php>) Consulté le 26 juin 2018.
- BELLAN, Lucile. 2017. « Béatrice Dalle cannibale : l’actrice dévoile avoir mangé un petit bout d’oreille humaine ». *Gala*. (En ligne : https://www.gala.fr/l_actu/news_de_stars/beatrice_dalle_cannibale_l_actrice_devoile_avoir_mange_un_petit_bout_d_oreille_humaine_401699)
- CARDINAL, Serge. 2015. « Le sonore et le visuel se touchent l’une l’autre. Notes sur Pourquoi y-a-t-il plusieurs art et non un seul?, de Jean-Luc Nancy » *La création sonore*. (En ligne : http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2015/10/resumes_serge-cardinal_le-sonore-et-le-visuel-se-touchent-lun-lautre.pdf) Consulté le 15 juin 2018.
- CARDINAL, Serge et HUGOLO, Marie-Pascale. 2007. « Les espaces de la voix. Dialogue entre les arts et les médias ». (En ligne : <http://www.sergecardinal.ca/pdf/espaces-de-la-voix.pdf>) Consulté le 23 juin 2018.
- CHESTIER, Aurore. 2007. « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Corps*, 2007/1 (n° 2), p. 105-110. (En ligne : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm>) Consulté le 20 juin 2018.

- EBERT, Roger. 2004. *Monster*. Sur le site internet de Roger Ebert : Roger Ebert.com (En ligne : <https://www.rogerebert.com/reviews/monster-2003>) Consulté le 20 novembre 2017.
- ELSAESSER, Thomas. 2014. « The Persistence of Persona » *The Criterion Collection*. (<https://www.criterion.com/current/posts/3116-the-persistence-of-persona>) Consulté le 3 mai 2018.
- FERENCZI, Aurélien. 2011. « Entretien avec Dominique Besnehard ». *Télérama*. (En ligne : <https://www.telerama.fr/cinema/dominique-besnehard-j-ai-vu-beatrice-dalle-arriver-je-me-suis-dit-cette-bouche-ca-ne-passera-jamais,66771.php>)
- FOURNIE, Fanny. 2012. *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions. Le cas de Giselle et de MayB*. Université de Grenoble. (En ligne)
- GOHIER-DROLET, L. 2015. « Merleau-Ponty et la connaissance de soi », *Ithaque*, 17, p. 108. (En ligne ,URL : <http://www.revueithaque.org/fichiers/Ithaque17/Gohier-Drolet.pdf>)
- HERSEY, John. 1946. « Hiroshima ». *The New-Yorker*, 31 août. (En ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/1946/08/31/hiroshima>)
- KANTOR, Jodi et TOWHEY, Megan. 2017. « Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades » *New York Times*. (En ligne : <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>)
- PERRIGNON, Judith. 2014. « Béatrice Dalle, cherchez le mythe ». *M le magazine du Monde*. (En ligne : http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/08/01/beatrice-dalle-cherchez-le-mythe_4465032_4497186.html)
- PIER, John et SHAEFFER, Jean-Marie. 2005. « Introduction. La métalepse aujourd’hui ». *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : Écoles des hautes études en science sociales. (En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/pierschaeffer.html>) Consulté le 2 juillet 2018.
- RICOEUR, Paul. 1977. « Expliquer et comprendre. Sur quelques connexions remarquables entre la théorie du texte, la théorie de l’action et la théorie de l’histoire ». *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 75, n°25, p.141. (En ligne : http://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1977_num_75_25_5924).
- SELLARS, John. 2007. « Aion and Chronos. Deleuze and the Stoic Theory of Time », (En ligne: http://www.academia.edu/9816442/Ai%C3%B4n_and_Chronos_Deleuze_and_the_Stoic_Theory_of_Time) Consulté le 2 juillet 2018.

- SINHA, Amresh. 2000. «Adorno on Mimesis in Aesthetic Theory» dans Briel, Holger and Andreas Kramer,(dir). *In Practice: Adorno, Critical Theory and Cultural Studies*. Bern: Lang, 2000. En ligne: <https://www.scribd.com/document/211237783/Adorno-on-Mimesis-in-Aesthetic-Theory>
- VETÖ, M. 2005. « Le passé selon Bergson ». *Archives de Philosophie*, tome 68,(1), 5-31. <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2005-1-page-5.htm>.
- WIKIPEDIA. 2017 « *Metoo* » (En ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Me_Too_movement)
- WILLIS, Louis-Paul. 2011. « Vers un Nouveau Hollywood. Considération sur la métalepse dans le cinéma populaire contemporain. » *Kinephanos*, vol.2, no. 1, p. 75 (En ligne : www.kinephanos.ca) Consulté le 2 juillet 2018.

Filmographie

***Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959**

***Persona*, Ingmar Bergman, 1966**

***Death Becomes Her*, Robert Zemeckis, 1992**

***H Story*, Nobuhiro Suwa, 2001**

***Inland Empire*, David Lynch, 2006**

***Stary Eyes*, Kevin Kolsch et Dennis Widmyer, 2014**

Annabelle Serpentine Dance, William Dickson et William Heise, 1895

The Great Train Robbery, Edwin S. Porter, 1903

Kid Auto Race at Venice, Henry Lehrman, 1914

Casablanca, Michael Curtis, 1942

The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942

The Night of the Hunter, Charles Laughton, 1955

Une femme est une femme, Jean-Luc Godard, 1961

La jetée, Chris Marker, 1962

Répulsion, Roman Polanski, 1965

Fuses, Carolee Schneemann, 1967

Night of the Living Dead, George A. Romero, 1968

Carrie, Brian de Palma, 1976

Eraserhead, David Lynch, 1977

Halloween, John Carpenter, 1978

Kramer vs Kramer, Robert Benton, 1979

Sophie's Choice, Alan J. Pakula, 1982

The Thing, John Carpenter, 1982

Videodrome, David Cronenberg, 1983

Paris, Texas, Wim Wenders, 1984

A Nightmare on Elmstreet, Wes Craven, 1984

The Purple Rose of Cairo, Woody Allen, 1985

37.2 le matin, Jean-Jacques Beineix, 1986

Blue Velvet, David Lynch, 1986

The Fly, David Cronenberg, 1986
She-Devil, Susan Seidelman, 1989
Post Card from the Edge, Mike Nichols, 1990
Wild at Heart, David Lynch, 1990
Night on Earth, Jim Jarmusch, 1991
Last Action Hero, John McTiernan, 1993
The River Wild, Curtis Hanson, 1994
Wes Craven's New Nightmare, Wes Craven, 1994
Friends (série créée par David Crane et Martha Kaufman), saison 2, épisode 11 « The One with the Lesbian Wedding » (Réal. Thomas Schlamme, 1995)
Looking for Richard, Al Pacino, 1996
Scream, Wes Craven, 1996
The Blackout, Abel Ferrara, 1997
Lost Highway, David Lynch, 1997.
Fight Club, David Fincher, 1999.
Trouble Every Day, Claire Denis, 2001
Mulholland Drive, David Lynch, 2001
The Hours, Stephen Daldry, 2002.
Sometimes in April, Raoul Peck, 2005
The Devil Wears Prada, David Frankel, 2006
JCVD, Mabrouk El Mechri, 2008
I'm Still Here, Casey Affleck, 2010
The Iron Lady, Phyllida Lloyd, 2011
The Congress, Ari Folman, 2013
The Final Girls, Todd Strauss-Schulson, 2015
Twin Peaks (série créée par Mark Frost et David Lynch), 2017

Annexe 1

La persona romaine et les fonctions du visage

(Un lexique établi d'après les ouvrages de Florence Dupont et de Françoise Fronsiti-Ducroux)

Persona : Le masque de l'acteur romain. Permet de séparer l'acteur et le personnage. Ne se confond pas avec le visage de l'acteur. Point d'articulation du dire et du voir.

Prosopon : Le masque de l'acteur grec. Permet de faire se confondre l'acteur et le personnage. Désigne à la fois le masque et visage. Point d'articulation du dire et du voir.

Visage : Se compose principalement de deux éléments essentiels : l'uultus et le facies. Degré zéro de la parole. Confond voir et être vu.

Uultus : Expressivité sans identité. Fait référence au mouvement et à la mobilité des traits du visage. Rend visible les mouvements de l'âme, les états d'esprit qui se succèdent. Un visage possède plusieurs uultus mais un seul facies.

Facies : L'équivalent de l'empreinte digitale pour le visage. Le facies est unique et inimitable; il représente l'identité singulière, les traits immobiles ou inexpressifs. Un visage ne possède qu'un seul facies mais de nombreux uultus.

Os : L'unité, l'équilibre des différentes composantes du visage. Désigne en même temps la bouche, la parole et les yeux.

Animus (ou motus animi) : Ce qui fait se mouvoir l'os et l'uultus. Pulsion expressive et/ou créative qui relève autant de l'affect que de l'action. À ne pas confondre avec le pathos grec, qui désigne une expressivité sans affect et qui s'oppose au déroulement de l'action ou du geste.

Actio : Énonciation du discours. L'aspect actif de la parole.

Imago : Miroir ou image en reflet. Désigne aussi le masque mortuaire qui prend la forme du facies.