

## Appel à communications

Date limite : 30 mars 2022

### Colloque

## **L'acteur et la star comme anomalies : accords imparfaits et dissonances expressives**

Mardi 28 et mercredi 29 juin 2022  
Université Sorbonne Nouvelle – Paris

« Un bon acteur ne fait qu'occuper dans le film la place prévue pour sa présence », écrit Jacqueline Nacache (*L'Acteur de cinéma*, p. 161) : ce colloque se propose quant à lui d'envisager les cas où l'acteur·ice/la star ne parvient précisément pas à trouver sa place dans l'économie narrative et formelle d'une œuvre. Les figures tutélaires de la recherche sur l'acteur·ice de cinéma ont envisagé ce dérèglement de l'harmonie filmique par l'interprète et la vedette de deux manières. Dès son ouvrage pionnier, *Stars*, Richard Dyer met en évidence l'existence d'*accords imparfaits* (*problematic fits*) lorsque les deux signes complexes que sont la star et le personnage entrent en conflit. Quant à James Naremore, dans le champ des études actorales, il analyse la manière dont des accidents de jeu singuliers peuvent mettre en péril la *cohérence expressive* (*expressive coherence*) de l'ensemble d'une interprétation. Dans les deux cas sont mis en jeu l'adhérence de l'acteur et du personnage, et la capacité de croyance du spectateur dans ce qu'il voit à l'écran : l'interprète devient anomalie au moment où, consciemment ou non, il ou elle fait obstacle à l'immersion dans la fiction. Mais son jeu peut également entrer en dissonance avec l'esthétique générale du film : soit la discordance entre différents styles de jeu au sein d'un film peut briser la cohésion du système actoral de l'œuvre ; soit une prestation singulière peut – dans son ensemble ou dans des moments isolés – contredire le discours ou l'esthétique du film. Les pistes lancées par Dyer et Naremore n'ont cependant jamais conduit à une étude systématique : ce colloque aura vocation à cartographier quelles formes peut prendre ce conflit entre star, acteur·ice et personnage et quels effets il entraîne sur la signification, l'esthétique et la réception des œuvres.

Les propositions s'intéresseront à ces phénomènes de disjonction dans le cinéma de fiction, à leurs effets et significations à l'écran mais aussi à leur contexte de production et aux discours externes aux œuvres qui viennent parfois recouvrir le travail concret de l'acteur·ice. On pourra se concentrer sur l'analyse de performances individuelles d'actrices et d'acteurs dans des films ou sur des corpus et problématiques plus vastes, en envisageant par exemple :

## Les formes et significations de « l'accord imparfait »

La star de cinéma peut être sciemment mobilisée à contre-emploi, et produit ainsi une contradiction entre certaines dimensions de son image (traits de caractère, appartenance sociale, identité nationale, genre, etc.) et les caractéristiques du personnage qu'elle incarne – l'exemple canonique étant celui d'Henry Fonda dans *Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1968), mis en avant par Richard Dyer. Bien que fréquemment relevée, cette modalité d'utilisation de la star a rarement fait l'objet d'une étude spécifique : il s'agira ici de l'analyser à travers une diversité de configurations possibles, afin de proposer une analyse approfondie de ses motivations, de ses modalités et de ses effets.

On pourra distinguer :

- Les films dans lesquels cet accord imparfait de la star et du personnage contribue paradoxalement à renforcer la cohérence du projet filmique : c'est le cas par exemple de Delphine Seyrig dans *Muriel ou le Temps d'un retour* (Alain Resnais, 1963) ou *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), où la disjonction provoquée par son image hiératique et par son jeu ostentatoire dans des univers réalistes contribue à la forme de mise à distance du réel construite par ces œuvres.
- Les films dans lesquels cet accord imparfait produit, à l'inverse, une rupture de la croyance en la fiction qui se joue sous nos yeux : pourquoi Gregory Peck n'est-il pas crédible en Capitaine Achab torturé et violent dans *Moby Dick* (John Huston, 1956), pourquoi Gad Elmaleh ne parvient-il pas à émouvoir dans *La Rafle* (Roselyne Bosch, 2010) ?
  - S'agit-il d'une défaillance de l'acteur·ice dont l'interprétation ne parvient pas à combler l'écart entre image de star et personnage filmique ? On pourra étudier l'exemple de ces stars qui ne jouent pas, recyclant les mêmes maniérismes d'un film à l'autre aux dépens des rôles qui leur sont confiés. On pourra également tenter d'appréhender ce qui, dans le jeu des interprètes, empêche l'immersion dans la fiction : par exemple, la raideur du jeu d'acteur·ices comiques qui, voulant gommer leurs excès expressifs habituels pour s'immerger dans un rôle dramatique, parviennent à une forme d'atonie ; ou au contraire, une forme de cabotinage démonstratif perceptible, par exemple, dans l'imitation malheureuse d'accents (Nicole Kidman dans *Nine Perfect Strangers*, 2021).
  - S'agit-il d'une intervention malheureuse de la mise en scène dont les efforts pour amoindrir l'écart entre la star et le personnage par le truchement du maquillage, des costumes, ou de la coiffure peuvent se révéler contre-productifs ? On pensera à Christophe Lambert dans *Vercingétorix : La Légende du druide roi* (Jacques Dorfmann, 2001).
  - Ou bien est-ce la force de la persona qui vient dévorer le personnage ? On pourra tenter d'évaluer en quoi la persona des stars peut influencer négativement sur la perception de leur interprétation et nuire à la crédibilité de leur personnage, ou encore faire écran à leurs talents d'acteur·ice : Adrienne McLean a ainsi noté que l'image de *pin-up* de Rita Hayworth a contribué à dévaluer la qualité de son travail de danseuse et d'interprète. Cette question pourra également être abordée du point de vue de la légitimité culturelle : Lindsay Lohan, Kristen

Stewart, Christian Clavier ou Johnny Halliday sont-ils réellement de mauvais·es comédiens ou sont-ils victimes des préjugés rattachés à leur personnalité publique ou aux genres de cinéma auxquels ils ont été associés ?

## Les formes et les significations de l'incohérence et de la dissonance expressive

Dans la perspective des études actorales, l'anomalie n'est pas tant perceptible dans le choix de distribution que dans les nuances de l'interprétation, des accidents expressifs venant briser la cohésion d'ensemble de l'interprétation et mettre en danger l'illusion d'une identité stable et cohérente du personnage. Dans ce cas de figure, le comédien ou la comédienne ne parvient pas totalement à négocier entre, d'une part, une exigence de vraisemblance, de justesse, de crédibilité qui a historiquement joué un rôle croissant dans la disparition de l'interprète derrière le personnage et, d'autre part, une exigence inverse d'expressivité, le plaisir du spectateur provenant de la dimension ostentatoire de l'interprétation, du goût qu'il a à « sentir » l'acteur·ice derrière le personnage. Au-delà de la cohérence de l'image représentée – liée à une conception naturaliste de la fonction de l'acteur·ice –, il s'agira également d'étudier en quoi l'interprète peut entrer en dissonance avec le film comme ensemble formel doté d'une cohésion esthétique propre.

- Comment la continuité de la performance et la cohérence de la construction du personnage peut-elle être rompue par des incohérences expressives ? James Naremore prend l'exemple d'un plan isolé de Lillian Gish dans *Le Pauvre amour* (*True Heart Susie*, D.W. Griffith, 1919) où la posture et l'expression confiante de l'actrice brisent momentanément la cohérence de son personnage de jeune ingénue. Plus récemment, la séquence de la mort de Marion Cotillard dans *The Dark Knight Rises* (Christopher Nolan, 2012) a rappelé qu'il suffisait d'un seul « faux pas » expressif pour déstabiliser l'ensemble d'une prestation.
- Il sera possible d'appréhender cette disjonction dans la cohérence d'une performance/du personnage au prisme des études culturelles, et en particulier des approches *gender* et *queer* : comment les maniérismes de jeu ou l'image médiatique d'un·e acteur·ice peuvent-ils contribuer à déstabiliser ou fragiliser la cohérence apparente de l'identité de genre ou de la sexualité du personnage ?
- On pourra également envisager la manière dont la question de l'incohérence expressive se retrouve mise en abyme à l'intérieur de la fiction : le personnage de Barbara Stanwyck dans *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) est ainsi confrontée à son incapacité à « interpréter avec succès les rôles qu'elle s'est choisie » (James Naremore) et celui de Ben Affleck dans *Gone Girl* (David Fincher, 2014) se retrouve soupçonné d'avoir tué son épouse car il « joue mal » les veufs éplorés.
- On pourra s'intéresser aux décalages expressifs induits par la fragmentation du système actoral d'un film, le registre de certain·es comédiens venant s'inscrire en contrepoint de celui de leurs partenaires de jeu : il pourra par exemple s'agir de l'immersion d'acteur·ices professionnel·les au sein d'un groupe d'amateur·es (Juliette Binoche dans *Camille Claudel 1915* de Bruno Dumont ou dans *Ouistreham* d'Emmanuel Carrère) ou de l'opposition entre les jeunes comédiens formés par l'Actors Studio ou Stella Adler (comme James Dean ou Marlon Brando) et celles et ceux issus de la génération précédente dans le cinéma hollywoodien des années 1950.

- On pensera enfin aux interprétations « monstrueuses », capables de déstabiliser l'équilibre d'un film tout entier par leur intensité dans l'excès cabotin ou l'atonie : le critique Michael Koresky qualifie ainsi la performance de Faye Dunaway dans *Mommie Dearest* (Frank Perry, 1981) d'« objet d'une démente à couper le souffle, moins de l'ordre de l'incarnation que de la possession démoniaque [...] qui détruit en même temps qu'elle sauve le film. » On pourra d'ailleurs étudier plus largement l'exemple de comédien·nes comme Nicolas Cage (dans *Army of one*, *Mandy*, *Pig*, *The Unbearable Weight of Massive Talent*, etc.) qui deviennent, au fil du temps, des anomalies que l'on engage en tant que telles : l'acteur·ice est alors systématiquement sollicité·e pour faire dévier une œuvre, pour créer un décalage en son centre.

## **L'importance du contexte et de la réception dans l'appréhension du jeu**

La perception de l'acteur·ice comme anomalie est nécessairement sous-tendue par la question du jugement de goût et des critères d'évaluation de la performance actorale, elle-même fonction de différents contextes de production et de réception :

- On s'intéressera par exemple à l'influence du contexte historique dans l'appréciation de l'interprétation. Comme l'a montré Christian Viviani, l'éloquence de la gestuelle et le respect des codes expressifs issus de la pantomime ou l'énonciation audible et expressive du texte, l'histrionisme débridé ou l'*underplay* ont été diversement valorisés selon les pays et les époques, et certain·es interprètes au jeu trop moderne ou trop daté ont pu faire figure d'anomalies dans leur période d'activité quand iels nous semblent aujourd'hui en avance ou en retard sur leur temps.
- Par ailleurs, on soulignera l'importance de la dimension nationale dans la persona et dans le jeu d'un·e acteur·ice, qui peut faire figure d'anomalie dans le cadre de productions transnationales : comment le statut d'étranger des stars est-il mis en abyme et problématisé dans la fiction ? On pensera notamment à la confrontation entre vedettes européennes et états-uniennes dans les films produits par la Paramount. Par ailleurs, le passage de relais entre un·e interprète et un·e autre dans le cadre de *remakes* internationaux peut trahir l'esprit de l'œuvre originale : le comique de Camille Cottin est-il réellement compatible avec celui de Phoebe Waller-Bridge dans *Mouche* (Jeanne Herry, 2019), l'adaptation française de *Fleabag* (Phoebe Waller-Bridge, 2016-2019) ? Enfin, les contextes nationaux peuvent aussi impacter – de manière plus ou moins négative – la réception et l'appréciation du jeu des acteur·ices : pourquoi les performances de Mélanie Laurent ou de Diane Kruger dans *Inglorious Basterds* de Tarantino ont-elles été aussi peu appréciées dans leurs pays d'origine ?
- Il sera enfin possible d'envisager le sujet dans l'optique des études de réception. Selon quels critères les critiques professionnel·les ou les communautés de spectateur·ices évaluent-ils la qualité d'une interprétation et son adéquation avec le film ? Comment des communautés de fans peuvent-elles se constituer autour de comédien·nes célébré·es de manière ironique pour leur jeu défaillant ou limité dans certains films : on pensera à *The Room* de Tommy Wiseau (2003).

Si les axes thématiques qui précèdent seront privilégiés, toutes les propositions se saisissant de la star et de l'acteur·ice comme anomalie seront envisagées et pourront être retenues. Ces propositions pourront concerner des acteur·ices de toute nationalité, et pourront dépendre du champ des *star*

*studies* comme des études actorales, l'objectif de ce colloque étant de se trouver à l'intersection de ces deux pôles – voire de se superposer à d'autres questionnements.

## **Informations pratiques**

### **Comité d'organisation**

Hugo Girard – Université Sorbonne Nouvelle (Ircav)

Anne Kaftal – Université Sorbonne Nouvelle (Ircav)

Alexandre Moussa – Université Sorbonne Nouvelle (Ircav)

Leticia Weber Jarek – Université Sorbonne Nouvelle (Ircav)

### **Comité scientifique**

Mathias Lavin – Professeur des universités – Université de Poitiers

Gwénaëlle Le Gras – Maître de conférences – Université Bordeaux Montaigne

Raphaëlle Moine – Professeure des universités – Université Sorbonne Nouvelle

Jacqueline Nacache – Professeure des universités – Université de Paris

Thomas Pillard – Maître de conférences – Université Sorbonne Nouvelle

Pierre-Olivier Toulza – Maître de conférences HDR – Université de Paris

Ginette Vincendeau – Professeure des universités – King's College London

### **Calendrier**

Date limite de remise des propositions : 30 mars 2022

Retour des expertises : 30 avril 2022

### **Modalités de participation**

Les communications en français ou en anglais auront une durée de vingt minutes (trente minutes en cas de communication à deux intervenant-es) et leur publication sera envisagée. Un support de présentation audiovisuel sera mis à la disposition des participant-es afin qu'ils puissent illustrer leurs propos à l'aide d'images et d'extraits.

Le colloque est ouvert aux praticien-nés professionnel-les, aux chercheur-euses ainsi qu'aux étudiant-es à partir du Master 2.

Les propositions de communication devront comporter :

- le titre envisagé ;
- un résumé de 3 000 signes (espaces comprises) ;
- une courte notice bio-bibliographique de l'auteur-ice (5 lignes maximum) ;
- trois à cinq mots-clés.

Les propositions de communication sont à envoyer au format PDF sous le titre NOM\_Prénom\_colloque.acteur.anomalie.pdf à l'adresse suivante :

[colloque.acteur.anomalie@gmail.com](mailto:colloque.acteur.anomalie@gmail.com)

## **Bibliographie indicative**

Vincent AMIEL, Jacqueline NACACHE, Geneviève SELLIER et Christian VIVIANI (dir.), *L'Acteur de cinéma, approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2007.

Christophe DAMOUR (dir.), *Jeu d'acteurs : Corps et Gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016.

Richard DYER et Paul MCDONALD, *Le Star-système hollywoodien, suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, traduit par Noël Burch, Jacqueline Nacache et Sylvestre Meininger, Paris, L'Harmattan, 2004.

Adrienne L. MCLEAN, *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004.

Jacqueline NACACHE, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 [2003].

James NAREMORE, *Acteurs : Le jeu de l'acteur au cinéma*, traduit par Christian Viviani, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Alastair PHILLIPS et Ginette VINCEDEAU (dir.), *Journeys of Desire: European Actors in Hollywood. A Critical Companion*, Londres, BFI, 2006.

Christian VIVIANI, *Le Magique et le Vrai : L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2015.