

**Dépossession et intensification d'un Tom Cruise imaginaire :
Le spectateur et la figure de performance**

Bruno Dequen

Mémoire

présenté

à

L'École de cinéma Mel Hoppenheim

**comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès Arts (Études cinématographiques)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada**

Septembre 2008

© Bruno Dequen, 2008



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-63235-2
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-63235-2

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

Dépossession et intensification d'un Tom Cruise imaginaire : Le spectateur et la figure de performance

Bruno Dequen

Le présent mémoire porte sur le rapport du spectateur à la performance de star. Malgré la grande quantité d'analyses de star produites au sein des études cinématographiques depuis une trentaine d'années, il n'existe que peu de recherches portant spécifiquement sur la performance filmique de star. En effet, les adeptes des *star studies* n'utilisent la plupart du temps les performances filmiques que pour développer l'analyse de l'image globale de la star. À l'inverse, les tenants des *performance studies* prônent le rejet de tout élément extérieur au jeu d'acteur, afin que les chercheurs puissent enfin développer des outils d'analyse précis de l'impact du jeu d'acteur au cinéma. Dans les deux cas, ces approches négligent souvent l'importance cruciale du spectateur dans le rapport à la star.

À travers la redéfinition de la performance spécifique de star comme *figure de performance*, ce mémoire désire observer l'articulation complexe de la performance de star du point de vue du spectateur. Fondée sur une quadruple articulation de *sites de sens*, la performance de star ne peut faire sens que lorsqu'elle est réappropriée par le spectateur qui la transforme en image mentale cohérente. Le modèle interprétatif proposé est illustré par l'analyse des performances de Tom Cruise dans *Eyes Wide Shut* et *Magnolia*.

Remerciements

Ce mémoire n'aurait jamais pu voir le jour sans le soutien et l'infinie patience de mon directeur, Martin Lefebvre, dont le sens critique et la rigueur intellectuelle sont une source d'inspiration intarissable pour un jeune chercheur. Sa gentillesse, sa curiosité et son ouverture d'esprit sont la marque d'un grand professeur qui aura su, plus que quiconque, faire évoluer ma pensée sur le cinéma.

Un grand merci également à Rosanna Maule, qui m'a soutenu tout au long de mon parcours académique et dont la quantité astronomique de projets m'a permis de toujours rester en contact avec le 'monde extérieur.'

Pour son enthousiasme sans cesse renouvelé envers ce projet et ses commentaires précis et constructifs, je tiens à remercier tout particulièrement mon ami Bruno Cornellier.

Je désire également rendre hommage à mes parents, Frédéric et Michèle Dequen, qui m'ont permis de quitter la France pour *faire du cinéma* et n'ont jamais douté de mes capacités à compléter ce projet.

Enfin, je dédie ce mémoire à Catherine. Son (im)patience toujours justifiée et son amour ont été ma principale source de motivation tout au long de la rédaction de ce mémoire.

À Catherine,
ainsi qu'au 'petit pépin'

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
I. La performance de star comme quadruple articulation.....	12
II. <i>Eyes Wide Shut</i> : la star dépossédée.....	49
III. <i>Magnolia</i> : la star intensifiée.....	81
Conclusion.....	100
Bibliographie.....	104
Filmographie sélective.....	109

Introduction

There is always a temptation to think of a 'star image' as some kind of fixed repertory of fixed meanings [...]. However, this seems to simplify the process, and to misstate the role of the star in producing meanings in films and beyond films. Star images are paradoxical. They are composed of elements which do not cohere, of contradictory tendencies.

- John Ellis¹

jump the couch v. To exhibit frenzied or aberrant behaviour that makes it appear as though one is completely out of control or even insane.

- <http://www.wordspy.com/words/jumpthecouch.asp>

Une (très) brève histoire des *star studies*

Mis à part l'ouvrage précurseur d'Edgar Morin², les recherches sur les stars en études cinématographiques se sont véritablement développées au début des années 80, suite à la parution de *Stars* de Richard Dyer³, qui demeure à ce jour le point de référence incontournable des *star studies*. Dyer est en effet le premier chercheur à avoir développé l'analyse de star comme champ d'étude à part entière⁴. L'influence de Dyer réside en grande partie dans son élaboration du concept d'image de star (la 'star-image'), qui est une construction intertextuelle (à travers son apparition dans les films) et intermédiate (en tant que célébrité présente dans les médias)⁵. En effet,

¹ Ellis, John (From *Visible Fictions*). « Stars as a Cinematic Phenomenon. » In Braudy, Leo and Marshall Cohen eds. *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. New York, Oxford : Oxford University Press, 1999. p. 540.

² Morin, Edgar. *Les stars*. Paris : Points (Seuil), 1972.

³ Dyer, Richard. *Stars*. London : BFI, 1979. Dyer s'affirme d'ailleurs d'emblée comme le précurseur d'un nouveau champ d'études : « The aim of this book is to survey and develop an area of work within film studies, namely, film stars. » (p. 1)

⁴ Avant Dyer, Siegfried Kracauer, Béla Balázs et Stanley Cavell notamment avaient consacré une partie de leur recherche sur la question des stars. Mais ces réflexions n'ont jamais été développées jusqu'à la rédaction d'un ouvrage spécifique sur le sujet.

⁵ « A star image consists both of what we normally refer to as his or her 'image', made up of screen roles and obviously stage-managed public appearances, and also of images of the manufacture of that 'image' and of the real person who is the site or occasion of it. Each element is complex and

selon Dyer, la multiplicité des sites discursifs à l'origine de notre conception de toute star est telle qu'il revient au spectateur de construire lui-même l'image de la star, à partir des éléments qui lui sont disponibles⁶. Dyer divise les textes producteurs de l'image de star en quatre catégories : les films, la promotion, la publicité et les commentaires et critiques⁷. En tant que spectateurs, notre lecture de toute star est donc fondée sur notre connaissance pré-établie de l'image de cette star, connaissance générée par notre assimilation d'une énorme quantité de textes de natures différentes, ce qui explique la multitude, la complexité et les contradictions inhérentes aux réactions publiques par rapport aux stars.

À travers cette conception de l'image de star, Dyer affirme vouloir réconcilier les deux approches qui ont été privilégiées jusque-là dans l'analyse de star : l'approche sociologique et l'approche sémiotique. Ainsi, l'objectif de Dyer est d'utiliser la sémiotique afin de développer des outils d'analyse textuelle relativement élaborés dans le but d'approfondir et de justifier l'impact sociologique des stars. Et cet impact sociologique est avant tout, pour Dyer, de nature idéologique : « [A]ll textual analysis has to be grounded in sociological conceptualisations of what texts

contradictory, and the star is all of it taken together." (Dyer, Richard. *Heavenly Bodies : Film Stars and Society*. New York : St. Martin's Press, 1986.: 7)

⁶ "Audiences cannot make media images mean anything they want to, but they can select from the complexity of the image the meanings and feelings, the variations, inflections and contradictions, that work for them." (Dyer, 1986: 5)

⁷ Il est important de souligner ici la distinction effectuée par Dyer entre promotion et publicité : « [*Promotion*] refers to texts which were produced as part of the deliberate creation/manufacture of a particular image or image-context for a particular star. [...] [*Publicity*] is theoretically distinct from promotion in that it is not, or does not appear to be, *deliberate* image-making. It is 'what the press finds out', 'what the star lets slip in an interview.' [...] The importance of publicity is that, in its **apparent or actual** escape from the image that Hollywood is trying to promote, it seems more 'authentic'. It is thus often taken to give a privileged access to the real person of the star. » (Dyer, 1979 : 68-69)

S'il distingue apparemment les deux types de textes, Dyer prend bien soin de suggérer qu'une telle différenciation n'est pas toujours aussi simple. De nos jours, le phénomène des 'press junkets', ces conférences de presse auxquelles les journalistes culturels sont invités tous frais payés par les studios, sont la source d'articles journalistiques qui ne sont la plupart du temps qu'une version déguisée d'outils de promotion de studios.

are, and since what they are is ideology [...], it follows that textual analysis is properly ideological analysis. » (1979 : 3-4)

Cette mise en avant de la signification idéologique des stars explique l'impact paradoxal que l'ouvrage de Dyer a eu sur la discipline qu'il a grandement contribué à bâtir. D'un côté, sa volonté de développer des outils d'analyse textuelle plus précis a permis de mettre de l'avant le fonctionnement et l'impact spécifiques des performances filmiques de stars *du point de vue du spectateur*, alors que de nombreuses analyses de performance étaient présentées auparavant *du point de vue de l'acteur*⁸. Mais d'un autre côté, l'intérêt marqué de Dyer pour la signification idéologique des stars a eu pour conséquence que la plupart des recherches inspirées par son travail ont négligé la performance spécifique des stars (particulièrement leur jeu d'acteur) au profit de leur signification intertextuelle⁹. En d'autres mots, les analyses de star ont la plupart du temps utilisé les performances de star dans le seul but de décrire l'image de la star, alors que Dyer proposait de développer un modèle inverse fondé sur l'impact de l'image pré-établie sur la signification de la performance filmique. Ce développement paradoxal des *star studies* a provoqué récemment un retournement de situation prévisible. Déçus du fait que les *star studies* aient à ce point mis l'accent sur l'image intertextuelle de la star au détriment des

⁸ Dans son introduction à l'ouvrage collectif *Movie Acting : The Film Reader*, Pamela Robertson Wojcik reconnaît l'importance de Dyer dans le développement de l'analyse de performance : « While largely interested in the actor as icon or sign, Dyer includes performance as an aspect of how to we read stars as signs, and offers some concrete descriptive parameters for analyzing acting on film. » (Wojcik, Pamela Robertson. *Movie Acting : The Film Reader*. New York, London : Routledge, 2004. p. 7)

⁹ « Since performance and persona are seen as inseparable, descriptions of acting in film tend to be descriptions of an actor's persona across a body of work, or an analysis of type, rather than close descriptions of individual performances. » (*Ibid*, p. 2) Cette description de l'impact des *star studies* sur l'analyse des performances de star semble faire l'unanimité. Paul McDonald, dans un autre recueil sur la performance, aboutit en effet aux mêmes conclusions : « Although Dyer offered suggestions for the analysis of performance, star studies developed in such a way that analysis became concerned with the meaning of the performer but not, paradoxically, the meaning of performance (that is, acting). » (McDonald, Paul. « Why Study Film Acting? » In Baron, Cynthia, Diane Carson et Frank P. Tomasulo eds. *More than a Method : Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. Detroit : Wayne University Press, 2004. p. 24-25)

performances, de nombreux chercheurs proposent désormais d'analyser l'impact des performances de star dans les films sans tenir compte de leur image pré-établie. L'un des tenants de cette approche, Sharon Marie Carnicke, affirme par exemple « More recently [...], film scholars have continued the project of disentangling actors' work from their a priori status as stars. » (2006 : 21)

Bien entendu, cette approche a pour but de se dissocier de la majorité des discours populaires produits sur les stars, qui se concentrent sur la personnalité publique des acteurs¹⁰. Il est vrai que le comportement public des stars peut susciter une quantité astronomique de réactions pour le moins contradictoires et surprenantes. Et le phénomène le plus populaire demeure bien entendu le 'scandale de star', dont l'exemple qui va suivre permettra, je l'espère, de mesurer l'ampleur et la complexité.

Le phénomène du 'jump the couch'

Le 23 mai 2005 est à marquer d'une pierre blanche dans la vie de Tom Cruise. Invité à l'émission d'Oprah Winfrey pour faire la promotion de son nouveau film *War of the Worlds* (Steven Spielberg, 2005), la star américaine, d'habitude très discret sur sa vie privée, profite de l'occasion pour annoncer au monde entier qu'il est fou amoureux de sa nouvelle compagne, la jeune actrice Katie Holmes. Jusque-là, rien n'anormal, sinon que Cruise choisit d'exprimer sa joie de façon plutôt expressive,

¹⁰ La plupart des auteurs affirment d'ailleurs que cette attention exclusive portée sur la personnalité publique des stars est la source du manque de recherche approfondie sur le jeu d'acteur en études cinématographiques. Pamela Robertson Wojcik explique ainsi ce phénomène : « There is much popular discourse about stars and film roles – in film reviews, fan magazines, gossip, entertainment news programs, fashion magazines, biographies, autobiographies, and more. But despite the attention to actors, there is little popular discussion of *acting* in movies. [...] In part, acting has probably been marginalized within film studies precisely because of its seeming dominance within popular discourse on the movies. » (1)

riant constamment et sautant sur le divan de son hôte¹¹. Cette scène, qui chez d'autres vedettes serait peut-être passée inaperçue, va faire le tour du monde¹². Que cette séquence ait été le sujet de nombreuses moqueries peut se comprendre assez facilement. Il est en effet difficile de ne pas trouver ridicule la vision d'un Tom Cruise frappant le sol de ses poings avant de s'agenouiller devant Oprah, pour ensuite se mettre à sauter de joie sur un divan. Mais une observation des nombreuses réactions que cette scène a suscitées sur l'Internet révèle deux types de réactions apparemment opposées.

De nombreuses réponses, illustrées par les multiples définitions de 'Jump the Couch' (qui signifierait « To lose control of yourself, go crazy. », selon l'*Historical Dictionary of American Slang*), considèrent que le comportement de l'acteur relève d'un cas de folie passagère et/ou d'un manque de contrôle. Mais certains internautes pensent qu'il s'agit au contraire d'une performance extrêmement calculée de la part de Cruise, dans le but de cacher maladroitement des motifs inavouables (qui seraient soit son homosexualité depuis longtemps soupçonnée¹³, soit l'artificialité de son nouveau couple qui ne serait alors que l'élément-clé d'une stratégie de marketing entourant les films à venir des deux acteurs).

¹¹ La vidéo est visible sur youtube.com : http://www.youtube.com/watch?v=21i4j5_bs40

¹² La popularité de cette scène est particulièrement visible sur l'Internet. Depuis la diffusion de l'émission, de nombreux sites tels qu'*Urban Dictionary*, *Wikipedia*, *Word Spy* ou *WiseGEEK* ont décidé d'introduire l'expression 'Jumping the Couch' dans le vocabulaire courant. Voici l'une des définitions de l'expression selon *Urban Dictionary* : « A defining moment when you know someone has gone off the deep end » (<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=jump+the+couch>). En 2005, le *Historical Dictionary of American Slang* va même jusqu'à élire l'expression 'mot de l'année.'

¹³ Les rumeurs entourant l'homosexualité de Cruise ont pris une telle ampleur que la star a déjà poursuivi en justice deux hommes ayant déclaré avoir eu des relations sexuelles avec lui. Pour plus de détails, voir l'article de Gary Susman dans *Entertainment Weekly* (Susman, 2003). Voici, par exemple la définition qu'un internaute donne de 'Tom Cruise': « A person who will reduce themselves to doing absolutely ridiculous acts to avoid being labeled as a homosexual. These acts and publicity stunts do more damage to one's reputation than coming out of the closet would.

Tom Cruise danced around like a damn fool on the Oprah show, trying to convince us all that he just LOOOVES Katie Holmes. » (<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=tom+cruise>)

Si ces deux types de lecture (folie vs. performance calculée) sont apparemment opposés, ils affirment néanmoins la même chose : le comportement de Cruise chez Oprah n'est pas authentique. Or, cette lecture unanime est d'autant plus intéressante et surprenante que le comportement de Tom Cruise se situait dans un cadre discursif (l'entrevue) qui, selon Richard deCordova, est généralement associé à la révélation d'une 'véritable' vie privée.

Après avoir observé les conditions d'apparition des premières stars cinématographiques, deCordova consacre le dernier chapitre de son ouvrage sur l'émergence du star-system américain au 'scandale de star'¹⁴. Tout d'abord à peine mentionnés dans les journaux, les problèmes domestiques des stars (en particulier les scandales sexuels) deviennent à partir de 1921 l'un des principaux centres de l'attention entourant les stars. Selon deCordova, ce phénomène est particulièrement intéressant, puisqu'il se situe dans la lignée des stratégies discursives ayant permis l'apparition des stars :

It should not be surprising that a system of discourse driven by a logic of secrecy (and revelation) would light upon the sexual as the ultimate secret – particularly since the truth of the star's identity had already been located in the realm of the private. The star system, and arguably twentieth-century culture in general, depends on an interpretative schema that equates identity with the private and furthermore accords the sexual the status of the most private, and thus the most truthful, locus of identity. (140)

Pour deCordova, cette importance médiatique accordée au scandales privés et sexuels des stars mérite d'autant plus notre attention qu'elle illustre les théories développées par Michel Foucault sur la sexualité comme source de connaissance et de vérité¹⁵ :

The sexual scandal is the primal scene of all star discourse, the only scenario that offers the promise of a full and satisfying disclosure of the star's identity. The will to knowledge about sexuality, Foucault argues, has been supported by two

¹⁴ Voir deCordova, 1990 : 117-141.

¹⁵ Voir Foucault, 1976. En particulier p. 25-49.

related forms, each of which appears as a crucial component of star discourse. The first is the constitution of the truth of sexuality as a secret. [...] The second, interrelated form supporting the will to knowledge of sexuality was, for Foucault, the confession [...]. The star system, of course, depends heavily on scenes of confession in which the stars, in interviews or in first-person accounts, bare their souls and confess the secrets of their true feelings and their private lives. (141-142)

Bien entendu, l'entrevue de Cruise chez Oprah ne relève pas du scandale sexuel. Mais l'intérêt de la réflexion développée par deCordova est de ne pas limiter son discours à la 'révélation sexuelle'. Au contraire, la sexualité des stars n'a d'importance que parce qu'elle constitue l'élément clé du domaine plus large du 'privé', qui est la source de la véritable identité (et donc de la vérité) entourant les stars. Les remarques de deCordova rejoignent ici les réflexions de Christine Gledhill sur les liens unissant le star-system au mélodrame¹⁶. En effet, selon Gledhill, l'importance accordée au 'privé', comme source d'authentification de la personnalité des stars s'apparente au fonctionnement du système rhétorique du mélodrame, selon lequel l'individu (et donc le 'privé') devient le seul site d'existence de valeurs morales dans un monde post-sacré¹⁷. Non seulement la personnalité publique des stars prend une importance considérable dans les discours entourant leurs identités, mais 'la scène de confession' devient l'un des sites primordiaux de découverte de la *vérité* entourant la star. Comment se fait-il alors que le public ait refusé que considérer la confession de Cruise comme authentique¹⁸?

En effet, pour récapituler, nous avons ainsi pu noter quatre types d'interprétations contradictoires :

¹⁶ Voir Gledhill, 1991.

¹⁷ Les réflexions de Gledhill sont fondées sur la conception du mélodrame comme signifiant développée par Peter Brooks (voir Brooks, 1976).

¹⁸ Selon Iain Johnstone, Spielberg lui-même aurait été surpris et déçu de la réception publique de l'émission. Il aurait dit : "Tom lost his cool because he was deliriously happy and now he is being punished for his public display of honesty. What Tom did on *Oprah* was exactly what Tom did when he first told me about Katie Holmes – he bared his soul." (Johnstone, 2006: 25)

1. Tom Cruise a tout simplement perdu la raison, puisqu'il ne se comporte jamais ainsi.
2. L'entrevue marque la première apparition du véritable Tom Cruise, enfin libéré du personnage public créé par sa relationniste de presse¹⁹.
3. Tom Cruise a fabriqué cette relation afin de cacher son homosexualité.
4. Tom Cruise a fabriqué cette relation afin de promouvoir son film²⁰.

Outre leurs diversités et leurs contradictions, l'un des aspects les plus remarquables des réactions à la performance télévisuelle de Cruise est le fait qu'elles recherchent toutes une explication au comportement de l'acteur dans les textes de nature publicitaire et/ou promotionnelle, qui forment la personnalité publique de l'acteur. Mais les nombreuses réactions négatives ne seraient-elles pas également, et peut-être plus profondément, le résultat d'une habitude de lecture filmique?

En 1999, dans le film *Magnolia* (Paul Thomas Anderson), Cruise interprète le rôle de Frank TJ Mackey, une sorte de gourou macho prônant lors de conférences et de publicités télévisuelles l'exploitation et la manipulation des femmes. L'une des scènes les plus importantes du film est l'entrevue télévisuelle que donne Mackey à une journaliste noire. Extrêmement démonstratif et égocentrique au début de l'entrevue²¹, le personnage est par la suite destabilisé par la journaliste, qui démontre

¹⁹ Pour Iain Johnstone (2006 : 14-34), l'origine du 'scandale' réside en effet partiellement dans le changement de relationniste de presse de Cruise. Depuis 1992, Cruise profitait des services de Pat Kingsley, l'une des agentes de presse les plus réputées d'Hollywood. Kingsley a la réputation de donner le moins d'informations possible à la presse, afin de maintenir un mystère et une aura autour de ses vedettes. Pendant la majeure partie de sa carrière, Tom Cruise adopta en effet un comportement courtois mais très distant envers les médias. Or, quelques mois avant l'émission d'Oprah, Cruise a décidé de se séparer de Kingsley au profit de sa sœur Lee Anne, scientologue comme lui. Contrairement au personnage confiant et calme créé par Kingsley depuis 1992, le 'Jump the Couch' Cruise serait donc la première apparition du 'véritable' Tom Cruise.

²⁰ Dans ce cas, si la performance sert à masquer une nature authentique, celle-ci est en fait celle d'un homme d'affaires calculateur. Cette interprétation rejoint la vision de Wensley Clarkson qui, dans la première biographie non autorisée de Cruise publiée en 1994, dresse le portrait d'une star en perpétuel état de performance : « Tom Cruise, avec l'aide de la scientologie, a foi dans le personnage qu'il s'est inventé. » (Clarkson, 1994 : 14).

²¹ Le comportement physique du personnage peut être vu comme une version "extrême" du comportement de Cruise lui-même chez Oprah. Torse nu, effectuant des pirouettes et tirant la langue pour représenter sa libido débridée, Mackey représente visuellement ce qui est censé être son état

que Mackey est en fait un menteur brisé par les événements dramatiques de son enfance. Dans ce film, le spectateur est donc invité à juger le comportement initial du personnage comme un cas de performance artificielle. Or, cette séquence est d'autant plus intéressante qu'elle ne représente pas un cas isolé dans la carrière de l'acteur. Dès ses premières apparitions à l'écran au début des années 80, Tom Cruise a rapidement développé une personnalité filmique immédiatement reconnaissable.

Dennis Bingham décrit ainsi le type de personnage indentifié à l'acteur :

He developed the persona of a callow but cocky young man whose excess of confidence, expressed with a 100-watt smile, makes him attractive but also suggests that he needs tempering and maturing. Most of Cruise's films knock him off his pedestal and make him earn back his confidence in a maturer framework.²² (253)

Dans la plupart de ses films, 'Tom Cruise' a donc habitué les spectateurs à un type de personnage et de performance spécifiques. Il interprète souvent des personnages dont l'arrogance initiale et les démonstrations physiques cachent en fait des insécurités la plupart du temps reliées à un complexe face à une figure paternelle (c'est le cas dans *Top Gun*, *The Color of Money*, *Days of Thunder*, *Cocktail*). La répétition de ce même schéma narratif permet au spectateur de développer certains réflexes automatiques de lecture. Étant donné que le comportement excessif des personnages interprétés par Cruise sert la plupart du temps à masquer de profondes insécurités, il n'est alors pas surprenant que son comportement chez Oprah ait suscité le même type de lecture²³.

d'esprit. De même, le Tom "Jump the Couch" Cruise chez Oprah présente une performance extrêmement visuelle, reproduisant physiquement le bonheur incontrôlable qui l'habite.

²² Pour compléter l'analyse de Bingham, citons simplement certains personnages interprétés par Cruise qui correspondent à cette description: Joel Goodsen dans *Risky Business* (Paul Brickman, 1983), Pete 'Maverick' Mitchell dans *Top Gun* (Tony Scott, 1986), Vincent Lauria dans *The Color of Money* (Martin Scorsese, 1986), Brian Flanagan dans *Cocktail* (Roger Donaldson, 1988), Cole Trickle (un nom extraordinaire!) dans *Days of Thunder* (Tony Scott, 1990) et *Jerry Maguire* (Cameron Crowe, 1996).

²³ Bien entendu, je ne suggère pas qu'il faille considérer les éléments de nature promotionnelle comme inutiles. Dans le cas de Cruise, il est évident que les rumeurs entourant sa sexualité et son appartenance à l'Église de Scientologie jouent un rôle majeur dans la méfiance naturelle du public

Les réactions observées sont ainsi le résultat logique d'un double phénomène spectatorial. D'une part, le comportement de l'acteur ne correspondant pas à la personnalité publique qu'il avait développée jusqu'alors, son authenticité fut immédiatement mise en doute. D'autre part, cette suspicion généralisée a été renforcée par les habitudes de lecture de la personnalité filmique de Cruise, qui associent immédiatement ce type de comportement de la part de l'acteur à un cas de performance artificielle. *Personnalité publique* et *personnalité filmique* sont ici la source de deux stratégies de lecture qui, si elles sont différentes, travaillent ensemble pour provoquer une réaction unanime. Cette analyse du scandale du 'jump the couch' permet de mettre en évidence les liens étroits unissant deux éléments distincts de l'image de Cruise. Ainsi, une attention exclusive portée à la personnalité publique de la star empêcherait l'analyste de rendre compte avec justesse de l'impact de la 'performance' de Cruise chez Oprah.

Tom Cruise et la figure de performance

De même, s'il est vrai que le jeu d'acteur joue un rôle primordial dans l'impact qu'ont les performances de star sur les spectateurs, cet aspect n'est néanmoins qu'un des éléments de cette performance. Comme le démontrait Richard Dyer, le chercheur ne peut rendre compte de la complexité d'une performance spécifique de star que s'il prend en compte la totalité potentielle des éléments composant l'image de la star. Le premier chapitre visera ainsi à développer une théorie d'interprétation de la performance de star comme figure imaginaire issue de l'interaction entre le spectateur, le film, et l'acteur. Cette figure est le résultat de l'interprétation de la part du spectateur de la quadruple articulation de sens générée

envers lui. Dans le cas de l'émission d'Oprah, je pense également que la négativité des réponses provient en partie d'une autre habitude de lecture liée à la personnalité publique développée par Cruise jusqu'en 2002.

par toute performance de star en fonction des connaissances pré-établies qu'il possède. Les deux chapitres suivants présenteront l'analyse de deux performances spécifiques de Tom Cruise, dans *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) et *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) respectivement. Ces analyses serviront à illustrer la pertinence du modèle interprétatif développé précédemment. En effet, ces performances sont d'autant plus intéressantes qu'elles 'jouent' manifestement avec l'image pré-établie de Cruise. Et notre reconceptualisation de la performance permettra de décrire avec précision la complexité de ce jeu. Enfin, une attention toute particulière sera portée sur le jeu d'acteur de Cruise comme pilier de nombreuses réarticulations de ses performances.

I

La performance de star comme quadruple articulation

Image et personnage

Stars as images are constructed in all kinds of media texts other than films, but nonetheless, films remain [...] privileged instances of the star's image.

- Richard Dyer²⁴

As with any real-life figure on the screen, his [the star's] presence in a film points beyond the film.

- Siegfried Kracauer²⁵

Avant de tenter d'analyser le fonctionnement de certaines performances spécifiques de star, il faudrait définir les paramètres pris en compte lors d'une telle démarche. Comme le suggèrent les deux extraits ci-dessus, toute présence de star dans un film est fondée sur une relation complexe entre l'image pré-établie de la star et le film. Tout en faisant partie intégrante des films, les stars *pointent* nécessairement hors des films dans lesquels elles apparaissent. Si le travail d'acteur de la star vise à créer un personnage au sein d'un univers diégétique précis, le film n'est néanmoins pas le seul site d'apparition de la star. Le statut même de star implique en effet la multiplication des sources de production d'une image pré-établie de la star. Cette image est le résultat des performances précédentes de la star dans des films, de son apparition à la télévision, des articles écrits sur elle dans les journaux et les revues de tout acabit, etc. Dans son ouvrage *Stars*²⁶, Richard Dyer tente de décrire ce phénomène en proposant d'analyser les types de présence de stars dans les films par

²⁴ Dyer, Richard. *Stars*. London : BFI, 1979. p. 99.

²⁵ Kracauer, Siegfried. *Theory of Film*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1997. p. 99.

²⁶ Dyer, Richard, 1979.

rapport à l'impact qu'a l'image de la star sur la construction du personnage. Dyer aboutit à trois types de situations possibles : le personnage correspond parfaitement à l'image de star (*perfect fit*), le personnage n'en possède que certains attributs (*selective fit*) ou, enfin, l'image de star crée des problèmes dans la construction du personnage (*problematic fit*).

Si la proposition de Dyer est un point de départ séduisant²⁷, elle demeure néanmoins beaucoup trop généralisante pour être véritablement applicable. À partir de quels critères est-il en effet possible de justifier la présence d'un certain *fit*? Humphrey Bogart dans *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) représente-t-il un *perfect fit* ou au contraire un *problematic fit*? Étant donné que l'image de la star est constituée d'une multitude de textes de natures différentes (Dyer les regroupe selon quatre catégories : la promotion, la publicité, les films et les commentaires/critiques), il est impossible de tout prendre en compte. Dans son introduction à l'ouvrage collectif *Stardom: Industry of Desire*, Christine Gledhill décrit d'ailleurs très justement l'ampleur de la tâche :

The star challenges analysis in the way it crosses disciplinary boundaries: a product of mass culture, but retaining theatrical concerns with acting, performance and art; an industrial marketing device, but a signifying element in films; a social sign, carrying cultural meanings and ideological values, which expresses the intimacies of individual personality, inviting desire and identification; an emblem of national celebrity, founded on the body, fashion and personal style; a product of capitalism and the ideology of individualism, yet a site of contest by marginalised groups; a figure consumed for his or her personal life, who competes for allegiance with statesmen and politicians. (xiii)

Pour peu, cette ample description donnerait presque envie d'abandonner la recherche! Mais, au contraire, elle met le doigt sur le problème auquel Dyer est confronté. D'une part, si la star est d'une telle complexité, son actualisation filmique

²⁷ Cette tension entre l'image et le personnage sera par exemple réutilisée quelques années plus tard par John Ellis qui tente de démontrer que la performance d'une star est l'actualisation toujours problématique de l'image. Voir Ellis, 1999 : 539-545.

ne peut être analysée en utilisant seulement deux éléments ('personnage' et 'image de star'). Dyer le reconnaît d'ailleurs implicitement. Voici la description qu'il donne du *selective fit* :

The film may [...] bring out certain features of the star's image and ignore others. In other words, from the structured polysemy of the star's image certain meanings are selected in accord with the overriding conception of the character in the film. This selective use of a star's image is problematic for a film, in that it cannot guarantee that the particular aspects of a star's image it selects will be those that interest the audience. To attempt to ensure this, a film must use the various signifying elements of the cinema to foreground and minimise the image's traits appropriately. (143)

Un premier problème réside donc dans le fait que le concept même d'image est constitué de *trop* de sens (qui plus est, de natures différentes) pour être un critère d'analyse fiable. Ajoutons à cela la complexité toute aussi intimidante du concept de personnage, qui selon Dyer, peut être défini à partir des éléments suivants : « audience foreknowledge, name, appearance, objective correlatives, speech of character, speech of others, gesture, action, structure, mise en scène. » (121) Outre le fait que ces « signes de personnage » ne sont également pas de même nature, tenter d'établir la relation qu'ils entretiennent avec l'image de la star devient effectivement une mission impossible.

Mais les limites de l'approche de Dyer en ce qui concerne l'analyse de la présence des stars résident également dans le fondement même de son projet, parfaitement représenté par sa description de l'image de star comme « structured polysemy », qu'il explique ainsi : « By *polysemy* is meant the multiple but finite meanings and effects that a star image signifies. » (72) Dyer est fasciné par la complexité de sens qu'une star peut générer. Pourtant, il déclare immédiatement que si les sens possibles sont multiples, ils n'en sont pas moins limités. Mais quelles sont ces limites? L'explication que donne plus loin Dyer des inférences admises lors de l'interprétation de personnages est particulièrement éclairante : « In terms of character

analysis in films, this means attempting to situate the constructed character in relation to the assumptions about human nature (and the different character types that embody them) prevalent at the time the film was produced. » (132) Le véritable projet de Dyer apparaît dans cette phrase. Bien qu'il tente de prôner l'interprétation de sens multiples, Dyer limite les sens admis à ceux que le texte aurait bien voulu nous communiquer à l'époque²⁸. Comme l'écrit Martin Lefebvre récemment à propos d'Umberto Eco, il « réduit l'interprétation à un exercice purement historiographique. » (Lefebvre, *théorie* 172). Si cette approche possède un intérêt certain que je ne mets bien sûr pas en question, je ne pense par contre pas qu'il faille exclure les autres possibilités interprétatives²⁹. Plus encore, la démarche de Dyer vise à limiter le plus possible la subjectivité à l'œuvre dans toute description de star. Or, il me semble au contraire que cette subjectivité est non seulement désirable mais indispensable, puisqu'il est impossible de décrire entièrement l'image d'une star. Revenons un instant sur le cas de Bogart. Ce cas est intéressant parce qu'il a souvent été utilisé comme modèle de la star. Or, voici par exemple comment Stanley Cavell tente, dans *The World Viewed*, de décrire la figure « Bogart » :

« Bogart » means « the figure created in a given set of films. » [...] But it is complicated. A full development of all this would require us to place such facts as these : Humphrey Bogart was a man, and he appeared in movies both before and after the ones that created « Bogart. » Some of them did not create a new star (say, the stable groom in *Dark Victory*), some of them defined stars

²⁸ En ce sens, Dyer est en fait très proche des théories développées d'ailleurs à la même époque par Umberto Eco dans son *Lector in Fabula* (1985), théories reprises et précisées par la suite dans *Les limites de l'interprétation* (1992). Sans entrer dans les détails, nous pouvons simplement préciser qu'Eco divise les activités interprétatives possibles en trois catégories selon l'origine du sens interprété : l'intentio auctoris (le sens de l'auteur), l'intentio operis (le sens du texte) et l'intentio lectoris (le sens du lecteur). Si l'utilisation de la sémiotique peircienne permet à Eco de prime abord d'insister sur le rôle fondamental de l'interprétation lors de la lecture, il n'en demeure pas moins que la bonne interprétation demeure guidée par l'intention du texte, qui mobiliserait en fait un lecteur modèle.

²⁹ Je ne suis manifestement pas le seul dans ce cas. Voir, en particulier, l'article de Marian Keane intitulé "Dyer Straits : Theoretical Issues in Studies of Film Acting." (1993). Keane démontre avec justesse que les théories de Dyer, bien qu'intéressantes sur de nombreux aspects, sont fondées sur un raisonnement foncièrement tautologique qui est non seulement très discutable théoriquement, mais qui surtout tente de limiter l'intérêt que les chercheurs peuvent porter aux stars à leur seule signification sociologique.

– anyway meteors – that may be incompatible with Bogart (e.g., Duke Mantee and Fred C. Dobbs) but that are related to that figure and may enter into our later experience of it. And Humphrey Bogart was both an accomplished actor and a vivid subject for the camera. (28-29)

Notons tout d'abord que Cavell s'intéresse à un aspect spécifique de l'image « Bogart », celle de sa « figure » filmique. Mis à part l'exposition de la complexité d'une telle figure, l'intérêt de cet extrait réside dans l'idée universellement admise que certains films seraient à l'origine de cette figure. Mais quels films peuvent donc prétendre à ce titre? Si Cavell décrit aisément les films ne faisant pas partie du corpus fondateur, il reste étrangement silencieux sur le sujet³⁰. Récemment, dans un ouvrage consacré à Jean Gabin, Ginette Vincendeau entreprend de définir ces mystérieux textes fondateurs :

Les discours sur les stars répondent à cette question par le motif de la « révélation ». le choix du film révélateur donne souvent lieu à des controverses, d'une part parce que, rétrospectivement, les premiers films sont lus différemment [...] et d'autre part [...] parce qu'il peut y avoir pour l'historien un enjeu idéologique dans le choix de ce film. (141)

Dès le départ, le choix même d'un texte filmique fondateur d'une figure reste donc un acte partiellement subjectif qui dépend souvent de l'aspect de l'image que le chercheur cherche à analyser. La conclusion de Vincendeau, si elle s'applique à un certain nombre de cas, mérite néanmoins d'être quelque peu nuancée. En effet, le choix du film fondateur se fait souvent sur le premier film majeur de la star ayant eu un impact culturel certain (*The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) pour Bogart, par exemple). L'impact culturel du film n'est pas un simple détail, car il a pour conséquence deux 'qualités' qui renforcent l'analyse de l'image de star proposée par le chercheur : le succès du film encourage *la reproduction de la performance établie*, performance dont l'impact est lié à *l'apparition d'une individualité*.

³⁰ Pour être parfaitement honnête, Cavell mentionne un peu avant *The Maltese Falcon* comme représentant un tournant majeur, sans expliquer toutefois pourquoi.

D'une part, malgré les nombreux rôles qu'interprète une star tout au long de sa carrière, le premier film majeur demeure souvent un point d'ancrage. Non seulement le public reste-t-il attaché à la performance qui lui a permis de découvrir un acteur, mais le système hollywoodien lui-même, comme le démontre Barry King dans « Articulating Stardom », a tout intérêt à reproduire le plus possible une formule gagnante :

Given the selection of actors by type, there follows the fact of typecasting as a serial phenomenon: actors are limited to a particular kind of character for their working life [...]. Just as importantly, though, actors become committed in their on- and off-screen life to personification in the hope that by stabilising the relationship between person and image on screen they may seem to be the proprietors of a marketable persona. (176)

Si l'on peut comprendre facilement les intérêts purement commerciaux des studios et les intérêts affectifs des spectateurs à voir se reproduire un type de performance qu'ils apprécient, cela n'explique pas ce qui, dans la *performance fondatrice*, suscite une telle adhésion. Selon Cavell, il s'agit de l'apparition d'une *individualité* :

What it means is that this is the movies' way of creating individuals : they create *individualities*. For what makes someone a type is not his similarity with other members of that type but his striking separateness from other people. [...] [The stars] provided, and still provide, staples for impersonators : one gesture or syllable of mood, two strides, or a passing mannerism was enough to single them out from all other creatures. They realized the myth of singularity. [...] Their singularity made them more like us. (33, 35)

La performance fondatrice d'une star serait alors celle dans laquelle s'affirme complètement pour la première fois l'individualité de l'acteur. Reprenons une dernière fois l'exemple de Bogart. À l'époque de *The Maltese Falcon*, l'acteur avait déjà joué dans près de quarante films. Bien que de nombreuses performances aient été de petits seconds rôles sans impact, Bogart n'était pas un inconnu avant le film

d'Huston³¹. Pourtant, aucun de ces rôles n'avait fait de lui une star instantanée. Avant Huston, Bogart interprétait souvent des gangsters ou de simples malfrats. Mais la continuité entre les personnages ne permettait pas de le distinguer suffisamment d'autres acteurs de soutien spécialisés dans le même type de personnage. Pour qu'il y ait individualité, il faut en partie, souligne Cavell, qu'un sens 'naturel' naisse de l'union entre un acteur et un certain type, non pas de personnage, car ils peuvent varier, mais d'individu.

Pour en finir avec Dyer, l'analyse de la construction de personnage selon un rapport à l'image globale de la star ne peut donc pas fonctionner. En fin de compte, même s'il décrit trois types de situation, Dyer finit par admettre que la plupart des cas semblent relever du *problematic fit*³². Néanmoins, contrairement à Dyer, je ne pense pas que le problème réside dans le choix des types de relation. Au contraire, ces distinctions demeurent utiles si elles sont utilisées par rapport à des éléments plus spécifiques que l'image globale de la star.

Il me semble en effet que toute performance de star met en jeu l'articulation à des niveaux différents de ces trois types de relation. Même les stars dont l'image est particulièrement stable n'échappent pas à cette articulation, pour la simple raison qu'aucune star n'interprète les mêmes personnages toute sa carrière. Comme le rappelle Christine Gledhill, une stratégie courante du cinéma américain est de retarder dans les films l'apparition de l'image complète de la star au sein d'un film.³³ La performance d'une star est donc souvent fondée sur un premier mouvement qui ne

³¹ Il avait joué des rôles marquants dans *The Petrified Forest* (Archie Mayo, 1936) et *Angels With Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938) ou *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939), entre autres.

³² « Although good cases can certainly be made for both a selective use of a star image and perfect fits between star images and film characters, it seems to me that the powerfully, inescapably present, always-already-signifying nature of star image more often than not creates problems in the construction of character. » (Dyer, 1979 : 146)

³³ Voir Gledhill, 1991 : 212

correspondrait pas tout à fait à l'image de la star (qui serait un *selective* ou *problematic fit*), pour ensuite compléter cette image (*perfect fit*), au grand bonheur des spectateurs.

La performance de John Wayne dans *The Searchers* (John Ford, 1956) fonctionne ainsi. Ethan Edwards (Wayne) est en effet sur de nombreux points fidèle à l'image développée par Wayne dans ses films précédents. Il est le symbole même de la force tranquille (*selective fit*), interprété par Wayne avec toute la nonchalance qui le caractérise (*perfect fit*). Mais le personnage est également un raciste obsédé par la vengeance (*problematic fit*), traits totalement inhabituels chez Wayne qui, d'ordinaire, ne s'est jamais montré aussi agressif envers les indiens.³⁴ Non seulement sa haine n'est pas totalement justifiée par le massacre de sa famille (il n'aime pas son neveu adopté, qui a du sang indien, dès le début du film), mais il va jusqu'à scalper son ennemi et tenter de tuer sa propre nièce. Ce n'est que lors de la séquence finale de réconciliation avec sa nièce que le spectateur retrouve pleinement le 'John Wayne' auquel il est habitué (*perfect fit*). Plus encore, ce retournement de situation, absurde et non justifié d'un point de vue narratif, n'est crédible que parce qu'il s'agit de John Wayne dans le rôle d'Edwards, homme dont la haine ne peut finalement détruire une certaine morale. Dans ce film, la performance de John Wayne est donc un *perfect fit* au niveau du jeu de l'acteur, et un mélange de *selective*, *problematic* et finalement *perfect fit* au niveau du type de personnage interprété.

Contrairement à Dyer, je ne pense donc pas qu'une performance de star puisse générer un type particulier de rapport avec l'image de la star. Je crois plutôt que le personnage représenté dans le film articule toujours les trois types de relations

³⁴ Dans *Fort Apache* (John Ford, 1948), Wayne est le défenseur de la cause indienne et dans *She Wore a Yellow Ribbon* (John Ford, 1949), il fait tout pour éviter une confrontation inutile avec une tribu indienne agressive.

décrites par Dyer par rapport à certains paramètres spécifiques de l'image (le jeu de l'acteur, le type de personnage, etc.). Il s'agit alors de préciser les paramètres mis en jeu.

Un aspect du texte de Dyer nous permet justement d'aborder cette prochaine étape : la distinction entre « présence » et « performance ». Les types de relation établies par Dyer ne concernent selon lui qu'un aspect de la relation « image-personnage ». Cet aspect n'est lié qu'au « fact of a star being in the film [...] » (142). Le second aspect concerne ce que Dyer appelle la performance, définie ainsi : « Performance is what the performer does *in addition* to the actions/functions she or he performs in the plot and the lines she or he is given to say³⁵. Performance is how the action/function is done, how the lines are said.» (151) La performance est donc le jeu de l'acteur. Mais si cette définition a le mérite d'être claire, qu'en est-il du premier aspect (the fact of the star *being in the film*)?

Présence(s), performance et articulation de l'image

It is an incontestable fact that in a motion picture no live human being is up there. But a human something is, and something unlike anything else we know.

- Stanley Cavell³⁶

Films are full of people, but what is this 'fullness' of people in films?

- Stephen Heath³⁷

³⁵ L'italique n'est pas dans le texte original.

³⁶ Cavell, Stanley. *The World Viewed*. Cambridge; London : Harvard University Press, 1979. p. 26.

³⁷ Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. London : MacMillan Press, 1981. p. 178.

Dans un article récent intitulé « Reconceptualizing Screen Performance »³⁸, Philip Drake remarque que de nombreux discours théoriques sur la performance d'acteurs sont implicitement fondés sur l'idée de présence et d'intention. Outre les discussions sur la dialectique de présence/absence générée par l'appareil cinématographique³⁹, Drake suggère que les principales théories de performance (il utilise les exemples les plus connus : les théories de Brecht et Stanislavski) considèrent à tort la présence de l'acteur comme acquise :

From their very different standpoints, both Stanislavskian and Brechtian theories of performance take the presence of the performer as a given, rather than an effect produced through performance. [...] "Presence," I argue, is a discourse produced *by* performance during its reception; it does not precede it. The self that we might infer behind a convincing screen performance provides a way through which the authority of the narrative meaning is secured, offering an embodiment of presence to which interpretative discourses can be anchored. (86-87)

L'un des principaux intérêts de l'approche de Drake⁴⁰ est de mettre de l'avant le processus d'interprétation nécessaire à l'analyse de toute performance. Les présences mêmes de l'acteur ou du personnage sont donc fondées sur les inférences des spectateurs, inférences qui sont intrinsèquement reliées aux types de discours interprétatifs choisis. Bien entendu, la présence dont parlent Drake ou Dyer n'est pas la simple présence physique de l'acteur dans le film, mais plutôt l'individualité observée par Cavell, que Dyer décrirait sous le terme de 'charisme' de l'individu à l'écran.

S'il est un point sur lequel je m'éloigne un peu de Drake, c'est au sujet du site de production du discours 'présence'. Contrairement à Drake, je considère la présence non pas comme le simple produit de la performance lors de sa réception,

³⁸ Voir Drake, 2006 : 84-94.

³⁹ Voir, entre autres, Cavell, 1979 : 26-32 et Ellis, 1999 : 539-545.

⁴⁰ Une approche inspirée, comme il l'écrit lui-même, par la définition de Grahame F. Thompson : « 'performance' is the mode of assessment of the 'textual/character/actor' interaction. Performance is interestingly placed at the intersection of the text, the actor/character and the audience. » (Thompson, 1985 : 78)

mais comme l'intersection entre ce sens généré *par* la performance et l'interprétation que fait le spectateur des différents éléments de la performance. De plus, il faut souligner que Drake s'intéresse spécifiquement à un type particulier de performance : le 'mode de performance dramatique', dont le but selon lui est de mettre en valeur la présence d'un personnage⁴¹. Ce mode de performance est en fait l'un des deux modes identifiés par Barry King dans son article « Articulating Stardom »⁴². Une performance *convaincante* selon Drake et King est donc une performance qui permet de créer une identité intra-diégétique puisque, comme le dit King, « the 'real' personality of the actor should disappear into the part. » (168)

Drake rappelle enfin que le concept même de 'présence' en ce qui concerne la performance est liée à la nature de l'identité générée par la performance. Selon le mode de performance utilisé, la présence du personnage ou celle de l'acteur est affirmée. Tout comme Dyer, Drake et King effectuent une distinction entre la présence de la star et son jeu d'acteur, qui est pour eux synonyme de performance. Si cette distinction permet d'effectuer des analyses intéressantes, il me semble néanmoins qu'une star ne génère pas que deux types de présence (acteur/personnage).

Pour Stephen Heath, par exemple, la présence humaine à l'écran forme ce qu'il nomme une *figure*, définie comme l'articulation d'une circulation de sens constante entre quatre éléments : l'agent (concept hérité de la sémiotique de Greimas),

⁴¹ Drake, 2006 : 85.

⁴² King divise les performances selon leur intention supposée. Soit la performance met en valeur le personnage (le mode *impersonation*), soit la performance est conforme à l'image que l'on a de l'acteur (le mode *personification*). Il est à noter que l'objectif de King n'est pas tant de souligner la véracité de cette division que de remarquer qu'elle constitue le concept sous-jacent à toutes les théories de performance. En fait, King cherche même à démontrer que les performances de stars se situent souvent dans un mouvement de va-et-vient entre ces deux modes : « The contradictory pressures, the paradoxes of identification that are induced by the shifts between personification and impersonation rather than some diffuse notion of a fit between stardom and capitalism provide the basic configuration of stardom in mainstream cinema. » (180)

le personnage (l'individualisation de l'agent), la personne (l'acteur ou l'actrice, mais aussi la persona) et l'image (« The person, the body, in its conversion into the luminous sense of its film presence, its cinema », dont le plus haut représentant est la star)⁴³. Il faut souligner que chez Heath, la performance acquiert alors un tout autre sens que chez King ou Drake, puisqu'il s'intéresse avant tout à la performance du texte (et du corps produit par ce texte) en tant que représentation de la multiplicité des identités contradictoires et incomplètes du sujet⁴⁴.

Le concept de figure élaboré par Heath est en quelque sorte le véritable point de départ de ma conception de la performance. Contrairement aux auteurs cités précédemment, je désire en fait étendre la définition de *performance*. S'il est évident que le jeu d'acteur est un élément primordial de la performance, il me semble que la performance d'une star peut être à l'origine d'une multitude de sens dont le jeu seul ne peut rendre compte. Plutôt que de réduire le terme 'performance' au simple jeu de l'acteur, la performance est, pour reprendre l'intuition de Heath, l'articulation d'une circulation du sens entre quatre éléments. Mais quels sont donc les quatre éléments en question?

Dans son ouvrage sur l'émergence du star system américain⁴⁵, Richard deCordova observe l'apparition du concept de star à partir des différents discours (journaux, publicités, rapports de studios, etc.) produits à l'époque sur les acteurs de cinéma. Tout d'abord identifiés comme chez Drake ou King selon leur statut d'acteur ou de personnage, les acteurs à l'écran développeront assez rapidement, à travers leurs multiples apparitions dans les films, des *picture personalities*. Mais cette nouvelle

⁴³ Pour de plus amples détails, voir Heath, 1981 : 178-183.

⁴⁴ Ce court résumé ne fait pas justice à la complexité de la pensée de Stephen Heath. Principalement inspiré par les concepts psychanalytiques de Lacan et la linguistique, Heath s'intéresse donc avant tout à la performance de la constitution du sujet.

⁴⁵ deCordova, Richard. *Picture Personalities : The Emergence of the Star System in America*. Urbana, Chicago : University of Illinois Press, 1990.

forme d'identité, bien qu'elle proviennent avant tout des films, fonde son authenticité dans la vie 'réelle'⁴⁶. Finalement, deCordova identifie la naissance des stars à partir du moment où la vie 'réelle' des *picture personalities* est devenue un sujet de discours aussi fort que les trois autres. À partir de là, la star est identifiée de quatre façons différentes, qui sont, comme le démontre deCordova, autant d'éléments d'articulation de l'image de star dans un film :

At one level, the person appearing in the film is a fictional character with a set of traits and a narrative function; at another, that person is an actor associated with certain techniques and an aesthetic heritage; the person may also be someone who has appeared in a number of films and may have – by virtue of this – an « image » or a « personality ». At yet another level that person may have a private life that has been publicized and thus an identity completely removed from his or her appearance in films. These various identities are attached to the same body in the film, but they are not contained there because they are to varying degrees irreconcilable. The process and the pleasure of the star film involves the negotiation of these collapsing levels of identity. (110-111)

Je propose donc de définir la performance d'une star comme l'articulation d'une circulation du sens entre ces quatre éléments, qui représentent selon moi les quatre types de présences co-existants en permanence lors de l'apparition d'une star à l'écran. Si les deux premiers éléments ('personnage' et 'acteur') n'ont pas besoin d'être renommés, je propose d'utiliser les termes 'personnalité filmique' et 'persona' pour les deux derniers. Par rapport aux auteurs précédemment cités, je distingue ainsi le jeu d'acteur de la performance. Désormais, le concept de performance n'est plus simplement le jeu de l'acteur, mais le sens généré par les relations qu'infère le spectateur entre le jeu, le personnage, la personnalité filmique et la persona de la star. Chaque film met ainsi en scène de façon particulière l'image de la star présente à l'écran. Comme le soulignait Barry King, la *performance* de la star n'est pas

⁴⁶ « Personality existed as an effect of the representation of character in a film – or, more accurately, as the effect of the representation of character across a number of films. It functioned primarily to ascribe a unity to the actors' various appearances in films. However, although personality was primarily an effect of the representation of character within films, the illusion that it had its basis outside the film was constantly maintained. » (86)

simplement le travail de création d'un personnage, mais plutôt la source d'un mouvement de va-et-vient entre le personnage et les autres éléments constituant l'image de la star. Ainsi, la personnalité filmique et la persona sont tout autant *performés* par la star que le personnage et deviennent deux des quatre sites de sens générés par toute performance de star.

Cette définition permet également de diviser l'image de la star (telle que définie par Dyer) selon l'articulation des trois catégories d'acteur, personnalité filmique et persona qui, même si elles sont très différentes sur bien des plans, possèdent néanmoins l'avantage de présupposer le même fondement ontologique : l'articulation d'un type de présence inféré par le spectateur à partir de sources qui sont souvent extérieures au film en tant qu'objet observable objectivement.⁴⁷ Ici réside la principale différence entre mon articulation de l'image et celle de Dyer. En effet, Dyer définit l'image en fonction de ces sources de production (promotion, publicité, critiques, etc.), ce qui a pour conséquence de mettre de l'avant la construction objective de l'image intermédiatique. Mon approche, si elle reconnaît tout à fait la présence de ses sources, désire plutôt insister non pas sur l'image en tant que construction, mais sur l'image en tant qu'objet d'interprétation. S'il est en effet possible d'analyser avec plus ou moins de précision objective les textes critiques, il est tout à fait impossible de le faire pour l'image d'une star, car cette image n'est pas de même nature : l'image n'est pas un matériau observable par les sens, elle est une construction mentale constituée par chaque spectateur à partir de la multitude de sources intermédiatiques à sa disposition.

⁴⁷ Bien entendu, le personnage représenté dans le film fait également partie de l'image de la star, puisqu'il va par la suite nourrir cette image de nouveaux sens. Je ne l'ai pas inclus ici dans l'articulation de l'image parce que je m'intéresse avant tout à la performance, c'est-à-dire au contexte précis d'articulation des trois présences pré-établies par rapport à ce personnage. Il est de toute façon évident que ces degrés de présence ne sont pas exclusifs. Bien au contraire, toute performance est fondée, comme nous l'avons vu, sur l'interpénétration constante de ces catégories entre elles.

L'un des principaux intérêts d'une telle redéfinition du terme 'performance' dans le cadre de l'analyse de performances de stars est de permettre à l'analyste de rendre compte de la richesse de sens généré par la présence d'une star dans un film. Étant donné qu'une bonne partie des études de stars dans les années 80 ont davantage accordé d'importance à la nature intertextuelle des stars qu'à la matérialité de leur jeu d'acteur, de nombreux chercheurs spécialisés dans le domaine de la performance proposent désormais d'analyser uniquement le jeu d'acteur des stars, faisant fi de leur image de star.⁴⁸ Si cette démarche est tout à fait défendable et utile (puisque qu'elle permet de développer un domaine d'analyse longtemps mis de côté par les études de star), son rejet de l'image de star n'est néanmoins pas désirable. Non seulement ce parti-pris empêche le chercheur de décrire en profondeur la richesse des performances de star, mais la distinction effectuée ne reflète pas l'expérience spectatorielle de la performance, qui est fondée (à des degrés différents, dépendamment de la connaissance que chaque spectateur a de la star observée) sur l'interprétation de l'interpénétration constante des quatre types de présences décrites plus haut. Enfin, le rejet de l'image au profit du jeu (tout comme l'inverse d'ailleurs) laisse de côté l'une des qualités essentielles du cinéma : sa capacité d'enregistrement automatique et répété de figures humaines qui acquièrent au fur et à mesure de leurs incarnations une richesse de sens qui est non seulement utilisée par les créateurs dans la conception de leurs films (à travers le type-casting décrit par King, notamment), mais qui est une source majeure de plaisir spectatorial.

Avant de procéder à l'analyse de deux performances spécifiques de Tom Cruise, il est nécessaire de détailler un peu plus précisément les composantes des

⁴⁸ Comme l'écrit Sharon Marie Carnicke : « More recently [...], film scholars have continued the project of disentangling actors' work from their a priori status as stars. » (2006 : 21)

quatre présences en jeu, de même que les outils interprétatifs nécessaires au travail d'analyse de performance.

La persona

Pour Edgar Morin, un acteur devient star à partir du moment où son nom devient aussi sinon plus important que ceux de ses personnages⁴⁹. Cette conception de la star est de nos jours unanimement acceptée. Selon Christine Geraghty, il s'agit ici de la présence de la star en tant que célébrité (ou personnalité publique) :

This is the area where the intertextuality may be most important since knowledge of the star's 'real' life is pieced together from gossip columns and celebrity interviews, establishing a range of discourses in which the star features. [...] the films are relatively unimportant and the star can continue to command attention as a celebrity despite failures at the box office. (188, 189)

Les propos de Geraghty méritent tout d'abord d'être nuancés. S'il est vrai, comme le souligne l'auteure, que la persona d'une star peut continuer à exercer un fort attrait en dépit de ses échecs professionnels (Julia Roberts, qui a connu un bon nombre d'échecs dans le courant des années 90, n'a jamais vu son 'étoile' diminuer)⁵⁰, il n'est pas tout à fait vrai que les films jouent un rôle mineur dans la construction de cette forme de présence. Au contraire, la persona d'une star provient bien souvent, à l'origine, de la personnalité filmique que cette dernière a développée dans ses films. Comme le soulignait Barry King, une stratégie majeure du cinéma américain a d'ailleurs toujours été de construire (à travers les types de discours décrits par Geraghty) une persona proche de la personnalité filmique établie (dans les films). Ce qui est vrai, par contre, est que la persona puisse progressivement se développer de plus en plus séparément des apparitions filmiques de la star.

⁴⁹ Voir Morin, 1972 : 17-18

⁵⁰ Précisons toutefois que l'«étoile» de Roberts ne s'est maintenue au sommet que jusqu'au début des années 2000. Depuis, son retrait volontaire des feux de la rampe (pour élever ses enfants, puis pour se consacrer au théâtre), de même que son vieillissement, ont largement fait diminuer son niveau de célébrité.

L'importance de la persona au sein de la performance filmique semble être de prime abord inférieure aux autres présences. Bien sûr, les connaissances que chaque spectateur a de la persona peuvent affecter sa lecture de performance. Récemment, une amie m'a notamment avoué qu'elle considérait que la performance de Tom Cruise dans *Mission : Impossible III* (J.J. Abrams, 2006) ne 'fonctionnait' pas, puisque les multiples controverses entourant sa persona l'empêchait de croire qu'il puisse être un agent secret sain d'esprit et amoureux. Dans ce cas toutefois, la connaissance de la persona joue un rôle sur le jugement de valeur de la performance, et non sur son sens.

Dans la plupart des cas, les films utilisent en effet la connaissance de la persona de ses stars pour enrichir le plaisir et l'identification des spectateurs aux personnages. Un exemple récent de ce type de stratégie est la série des *Ocean's Eleven* (Steven Soderbergh, 2001, 2004, 2007). L'un des principaux (peut-être même l'unique) intérêts de cette série de films est l'observation des relations décontractées et naturelles qu'entretiennent les personnages entre eux. Non seulement une bonne partie des acteurs du film sont des stars, mais les sources discursives extérieures au film (magazines, entrevues, etc.) exposent en permanence le bonheur que ces acteurs ont à joué ensemble. Les discours entourant la 'véritable' amitié unissant les stars du film (au niveau de leur persona) jouent ici un rôle majeur dans l'authenticité (inférée par le spectateur) des relations observées dans le film. Nous ne venons pas seulement voir Danny Ocean et Rusty Ryan rire ensemble, mais bien aussi 'George Clooney' et 'Brad Pitt'. La plupart des films utilisent la persona de cette façon : comme une 'valeur ajoutée' et une source d'authentification des personnages représentés. Selon Christine Gledhill, cette 'valeur ajoutée' de la persona s'explique par le fait que cette dernière est fondée en partie sur l'existence réelle dans le monde d'un individu

particulier (et potentiellement imprévisible) qui possède un degré d'authenticité sur lequel les films s'appuient :

The real person is the site of amorphous and shifting bodily attributes, instincts, psychic drives and experiences. In contrast, the film character or role is relatively formed and fixed by fictional and stereotypical conventions. The persona, on the other hand, forms the private life into a public and emblematic shape, drawing on general social types and film roles, while deriving authenticity from the unpredictability of the real person. The persona's attachment to a living person who is submitted to intense interrogation by the electronic media bypasses the need for novelistic psychologisation of character while hanging on to the emblematic dimension necessary to melodramatic identity. (214-15)

Contrairement à notre quadruple articulation, Gledhill regroupe ici personnalité filmique et persona en une seule et même identité paradoxale : la persona est fondée tout autant sur l'imprévisibilité potentielle de l'être humain réel et la stabilité des stéréotypes et des personnages que la star représente. Cette inclusion de la personnalité filmique au sein de la persona possède l'avantage de mettre en évidence le rapport étroit qui unit ces deux types de personnalité. Tout comme King, Gledhill insiste ainsi sur l'importance qu'ont les films sur la création de la persona. De plus, Gledhill souligne avec justesse que la création de personnage au cinéma utilise la persona de deux façon : comme une source d'authentification et comme un raccourci narratif. Pour que ces deux stratégies fonctionnent, il est alors crucial que la persona corresponde au personnage (qu'il y ait un *perfect fit* entre persona et personnage).⁵¹

Récemment, la série anglaise *Extras* (Ricky Gervais et Stephen Merchant, 2005-2006) apporte un éclairage intéressant par rapport à ce que nous venons de démontrer. Cette série a été entièrement fondée sur l'utilisation de caméos de stars hollywoodiennes et anglaises dans leurs propres rôles qui détournaient (et/ou

⁵¹ L'importance de cette similarité entre persona et personnage explique notamment les efforts gigantesques que les studios produisent pour cacher les éléments de l'être humain qui ne correspondraient absolument pas avec les personnages interprétés. L'homosexualité de Rock Hudson en demeure l'exemple le plus célèbre.

simplement accentuaient) constamment leur propre persona. Orlando Bloom devenait ainsi un jeune arrogant dénigrant constamment Johnny Depp, son partenaire dans *Pirates of the Caribbean* (Gore Verbinski, 2003, 2006, 2007), Kate Winslet devenait une actrice extrêmement vulgaire prête à tout pour recevoir enfin l'Oscar qui lui a toujours échappé, etc. Cette série représente un cas de figure particulièrement intéressant, puisque la compréhension même des performances qui y sont représentées est presque entièrement fondée sur les connaissances intertextuelles qu'ont les spectateurs de la persona de chaque star.⁵² Néanmoins, pour que l'humour de la série fonctionne, il faut que le spectateur interprète la persona représentée à l'écran comme inauthentique. Dans un épisode, par exemple, Chris Martin, le chanteur du groupe rock *Coldplay* est présenté comme un manipulateur sans vergogne qui se fait passer pour un bienfaiteur humanitaire dans le seul but de vendre plus d'albums. Pour que cette séquence fonctionne, il faut que le spectateur soit au courant de la persona de Martin (dont l'engagement humanitaire est reconnu), et qu'il comprenne que la série présente en fait un *faux* caméo. À travers le détournement de persona, la série révèle finalement notre propre croyance dans l'authenticité de la persona de star.

Bien entendu, ce cas de détournement ludique de persona est d'autant plus intéressant qu'il ne représente pas la majorité des productions.

L'acteur

Reconnaître la star en tant qu'acteur dans un film, c'est avant tout reconnaître le travail, les compétences mêmes de la star en tant qu'artiste. Comme nous l'avons vu précédemment, Barry King a divisé le jeu d'acteur des stars en deux

⁵² Cet aspect est particulièrement évident pour un spectateur étranger puisque la série alterne constamment entre les caméos 'internationaux' et les caméos de célébrités de la culture anglaise. Une discussion avec un ami anglais m'a permis de réaliser que je n'avais absolument pas compris l'humour des caméos anglais. Ne connaissant pas leur persona, je ne pouvais comprendre le jeu de détournement effectué.

catégories (fondées sur leur rapport à l'intentionnalité) : la *personification*, qui met en valeur la présence de la personnalité filmique de la star, et l'*impersonation*, qui met en valeur le personnage :

At its extreme, the prioritisation of intentionality – the intention, in this case, to communicate some 'truth' about the interior reality of the character – has a Cartesian ring about it: the maximisation of conscious control over acquired dispositions, inherited characteristics (the utopia of make-up) and their conventionalised meanings in the culture at large. [...] More routinely, it leads to the norm of impersonation. This states that in playing any character, the 'real' personality of the actor should disappear into the part or, conversely, that if the range of the actor is limited to parts consonant with his or her personality then this constitutes 'poor' acting. This latter, negatively valued converse, I shall refer to, hereafter, as personification. (168)

Selon King, cette division du jeu d'acteur en deux catégories n'implique pas nécessairement que la performance d'une star dans un film fasse partie de l'une ou l'autre de ces catégories exclusivement. Bien au contraire, comme nous le verrons plus tard lors de l'analyse de performances spécifiques, la richesse du jeu d'acteur des stars est d'osciller constamment entre ces deux modes de jeu.

Le premier mode, la *personification*, génère chez la star son idiolecte :

It is important, therefore, to make the point that *all* star performances must to an extent therefore be already encoded ostensive signs. This is in part due to the way individual stars become associated with a repertoire of performance signs : their "idiolect," the performing tropes strongly associated with a particular actor. (Drake : 87-88)

Cet idiolecte est un élément important de la construction narrative des films américains, puisqu'il permet, comme le souligne Drake, de réaliser une 'économie narrative'. La présence physique d'une star étant immédiatement liée à un certain idiolecte qui génère a priori certains sens particuliers, il n'est pas toujours nécessaire de développer de façon explicite la personnalité du personnage.⁵³ Drake cite

⁵³ Cette idée rejoint les remarques de Gledhill sur l'impact de la persona que nous avons citées précédemment.

notamment l'exemple de Sean Connery dans *Robin Hood : Prince of Thieves* (Kevin Reynolds, 1991) :

[T]he unexpected appearance of Sean Connery as King Richard at the end of *Robin Hood : Prince of Thieves* (1991) draws upon Connery's star presence and image as narrative shorthand for patrician authority. (88)⁵⁴

L'analyse de Drake est assez intéressante, mais son association exclusive de l'idiolecte au jeu de la star laisse de côté un élément fondamental du concept de *personification* de King : la mise en valeur par la répétition de présence de la même figure humaine de caractéristiques physiques et comportementales involontaires. Quel que soit le talent d'un acteur, il possède en effet *malgré lui* des caractéristiques intrinsèques que le cinéma fait ressortir. C'est pourquoi la description de l'idiolecte d'une star déborde souvent de l'analyse du simple jeu pour décrire les qualités involontaires des stars. Les yeux bleus d'Henry Fonda, et la rigidité de son physique participent ainsi tout autant de son idiolecte que son type de jeu. Le plaisir généré par la reconnaissance d'un idiolecte n'est pas simplement le plaisir de la répétition mais aussi celui de l'involontaire (qu'il soit vrai ou faux) que Béla Balázs valorisait tant dans le visage humain à l'écran :

L'homme maîtrise plus ou moins le mouvement des traits de l'ensemble de son visage. Il a la faculté, s'il s'y entend, de *ne pas* montrer ses sentiments sur sa face, et même d'en simuler d'*autres*. Il peut donc ruser, mentir – il peut masquer son expression. Mais la caméra peut s'approcher si près qu'elle peut faire voir des fragments de visage. On constate alors qu'il y a des régions du visage sur lesquelles la volonté humaine est presque sans pouvoir ou même impuissante, et don't l'expression non seulement est involontaire, mais encore inconsciente et qui contredisent traîtreusement l'expression de l'ensemble des traits. C'est une chose d'importance essentielle pour l'art, parce que le langage, c'est-à-dire celui de l'homme adulte et à jeun, n'a pas d'éléments non intentionnels ou inconscients. (68)

Le rapport de l'involontaire (le naturel) à la catégorie de jeu (l'artificiel) est un élément clé du jeu d'acteur, car il met en évidence le paradoxe sur lequel la distinction

⁵⁴ Nous pouvons rajouter ici qu'au-delà de son autorité 'évidente', la présence de Connery rappelle également son rôle de Robin des Bois dans *Robin and Marian* (Richard Lester, 1976).

des deux catégories de jeu est fondée. Étant donné que la *personification* est évaluée négativement en terme de jeu, il s'en suit que la stratégie de performance la plus efficace en terme de valorisation culturelle est l'adoption du mode *impersonation*. En effet, ce mode de performance, qui vise à amoindrir le plus possible la personnalité filmique de l'acteur au profit du personnage, est fondé sur la mise en valeur du 'travail de composition'. D'une part, ce travail, étant donné qu'il rompt avec l'image à laquelle les spectateurs sont habitués, met souvent autant (voire plus) en valeur la présence de la star en tant qu'acteur que sa présence en tant que personnage. Lorsque Charlize Theron détruit complètement son idiolecte pour interpréter la tueuse en série Aileen dans *Monster* (Patty Jenkins, 2003), l'Oscar de la meilleure actrice qui vient récompenser son travail est le signe de cette valorisation culturelle paradoxale. D'un côté, le prix récompense la capacité extraordinaire de métamorphose *intentionnelle* de Theron, métamorphose visant à effacer les signes de son image de star pour mettre de l'avant le personnage. Mais d'un autre côté, non seulement l'incroyable capacité d'effacement de l'idiolecte chez Theron n'est impressionnant que si le spectateur reste constamment conscient du gouffre séparant 'Charlize Theron' d'Aileen, mais cette prise de conscience du contraste entre personnage et star provoque un effet de distanciation (puisque le spectateur remarque alors le jeu de l'actrice). En d'autres termes, le jeu de type *impersonation*, pour pouvoir être pleinement reconnu, nécessite la mise en valeur paradoxale de l'image de la star (sa persona, sa personnalité filmique et son jeu d'acteur habituels, qui sont normalement le résultat d'une *personification*) au détriment du personnage.⁵⁵

⁵⁵ Comme me l'a fait remarquer Martin Lefebvre, ce paradoxe est assez similaire au rapport du spectateur aux effets spéciaux numériques *invisibles*. Dans un article sur le montage numérique, Lefebvre et Marc Furstenau observaient avec justesse l'effet de distanciation paradoxal que provoquent les effets numériques :

Ce paradoxe est, comme le soulignent Geraghty, King et Gledhill, amplifié par le choix même de la technique de jeu privilégiée depuis plus de 50 ans pour atteindre l'*impersonation* : le *Method acting*. La longueur de ce mémoire ne permet pas de rentrer dans les détails du *Method acting*, qui est à la fois une technique et un discours sur le jeu.⁵⁶ Deux aspects paradoxaux du *Method acting* méritent toutefois d'être mentionnés. Le premier est lié à la situation évoquée plus haut :

Method acting, in particular, claims cultural status by making the celebrity trappings part of the detritus which has to be discarded if the performance is to be understood [...]. P. 192 Although the aim of the method may be 'the merging of self and character' (Gledhill, 1991b : 223), the audience who follows the 1990s' performer is aware of the gap between star and character in which the performance is taking place. [...] Cinematic method performances work to draw the audience into the inner depths of the character while at the same time the 'stream of behavioural minutiae' (Counsell, 1996 : 56) alerts the spectator to the value of the performance itself as something worthwhile. [...] cinematic Method acting is now a way of marking performance as work and thus claiming cultural value. (Geraghty : 192-193)

Le second élément est relié à un aspect spécifique de la technique de jeu enseignée à l'Actor's Studio :

Strasberg developed the use of affective memory [...] and improvisation as techniques for reaching the ultimate goal of the Method: the merging of self and character. Since in this perspective, the unconscious and emotion constitute the essence of the personal self, Method actors were trained to rely 'more on the devices of gesture, expression and stance, and less upon memorised dialogue and props to communicate the point of the action'. (Gledhill : 223)

There is, moreover, a further paradox in all of this, namely the fact that these montage effects, as believable as they may be, are used in ways that call attention to themselves. The tension between knowing that something is not the case (e.g., Russell Crowe's fight with tigers, Gary Sinise's amputation) and seeing otherwise leaves the spectator asking "How did they do that?" Such digital montage effects belong to the attractions of contemporary cinema – offering us a veritable montage of digital attractions, to pastiche Eisenstein. (Lefebvre et Furstenau, 2002 : 89)

Pour une discussion plus approfondie du paradoxe des effets spéciaux numériques, voir Lefebvre et Furstenau, 2002 : 80-90.

⁵⁶ Pour une description détaillée du *Method acting*, voir notamment Blum, Richard A. *American Film Acting : The Stanislavski Heritage* (Ann Harbor, Michigan : UMI Research Press, 1984) et Baron, Cynthia, Diane Carson et Frank P. Tomasulo ed. *More than a Method : Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. (Detroit : Wayne University Press, 2004).

Le paradoxe généré par une telle méthode est que l'acteur se retrouve alors parfois à privilégier ses propres instincts d'artiste aux nécessités du texte filmique. Cette technique de mémoire affective, alliée aux techniques de relaxation corporelle enseignées par la 'méthode' pour atteindre le maximum de naturel sur scène, expliquent la stabilité de gestuelle et de mouvements que l'on peut observer dans l'interprétation de rôles pourtant très différents les uns des autres chez nombre d'acteurs plus ou moins issus de cette école. Ainsi, l'un des plaisirs qu'éprouve le spectateur devant nombre de performances de Brando, l'un des acteurs les plus versatiles de son temps et une référence du jeu naturaliste actuel, est la répétition de tropes de performance relativement stables, tels que sa démarche pesante mais néanmoins gracieuse, la délicatesse de ses gestes opposée à la force virile dégagée par sa physionomie et son physique.

Les deux catégories de jeu observées sont donc extrêmement paradoxales, et se situent en quelque sorte à mi-chemin entre l'image pré-établie de la star et le personnage représenté à l'écran.

La personnalité filmique

La personnalité filmique est le type de présence relativement stable générée par les multiples performances d'une star dans ses films. Cette présence correspond en partie à ce que Geraghty nomme la 'star-as-professional' :

The star-as-professional makes sense through the combination of a particular star image with a particular film context. It arises when we check 'whether an actor's presence in a film seems to correspond with his or her professional role' (Naremore, 1990 : 262) and often involves the star's identification with a particular genre. [...] I would suggest that for the star-as-professional a stable star image is of crucial importance. (189)

Contrairement à la persona, la personnalité filmique est un type de présence généré exclusivement par les apparitions de la star dans les films. Selon Geraghty, la

star fonctionne ainsi comme un genre. Dans les vidéo-clubs, le classement par star (les films de Jean-Claude Van Damme, par exemple) permet souvent au spectateur de se faire une idée tout aussi précise du produit proposé que le classement par genre. Cette comparaison mérite d'être nuancée cependant. En effet, comme le souligne Geraghty, cette utilisation de la star comme genre dans le processus de sélection de film fonctionne avant tout pour les personnalités filmiques stables associées à un genre particulier. S'il est possible, à travers le visionnement de quelques films, de se faire une idée précise de ce qu'est 'une comédie avec Jim Carrey', il est nettement plus difficile de visualiser le contenu potentiel d'un 'film avec George Clooney'.

Mais la question la plus importante concerne la nature même de la personnalité filmique. Comment le spectateur reconnaît-il cette stabilité de l'image de star à travers des films où la star n'interprète jamais le même personnage? Afin d'élucider ce mystère, Geraghty s'attarde sur le cas d'Harrison Ford, qui est, selon elle, l'une des personnalités filmiques les plus réussies et les plus stables des dernières années. La stabilité d' 'Harrison Ford' est d'autant plus remarquable qu'il n'est pas attaché à un genre de film particulier.⁵⁷ Selon Geraghty, la stabilité de Ford provient avant tout de son jeu d'acteur :

Given this variation, it is noteworthy that Ford is absolutely consistent in performance, and enjoyment of a Ford film very much depends on watching the contrast between easy expressiveness of his body movements and the impassive face with its limited range of expressions. In this respect, Ford represents a continuation of the Hollywood studio style which Dyer analyses in his study of stars. (190)

La personnalité filmique ne serait alors pas tant liée au type de personnage interprété qu'au type de jeu utilisé, qui serait dans ce cas un jeu de type *personification*. Contrairement à Geraghty, je ne pense pas que le jeu seul détermine

⁵⁷ Bien entendu, cela ne signifie pas non plus que Ford s'est illustré dans tous les genres. S'il est connu pour ses rôles dans des films policiers, de suspense, dramatique, de science-fiction, et parfois même des comédies, il est assez difficile de l'imaginer vedette enjouée d'une comédie musicale.

la personnalité filmique d'une star. Certains types de contre-emplois jouent notamment sur le contraste entre un jeu stable et identifiable et un type de personnage inhabituel. L'un des exemples les plus célèbres est la performance d'Henry Fonda dans *Once Upon a Time in the West* (Sergio Leone, 1969). Dès le début du film, le personnage de Frank (Fonda) assassine froidement un jeune garçon, seul survivant du massacre de sa famille. Cette scène est d'autant plus troublante que Frank est tout d'abord identifié à 'Henry Fonda', qui est devenu l'une des figures majeures de la morale et de la justice américaine à travers ses rôles dans *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939), *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940), *The Ox-Bow Incident* (William Wellman, 1943) et *12 Angry Men* (Sidney Lumet, 1957), entre autres. Lorsque Frank apparaît, ses mouvements, sa démarche si singulière (le corps tendu, les jambes très droites), son regard sont ceux de Fonda. Mais son action vient brutalement rompre la stabilité de cette personnalité filmique pour nous faire découvrir un personnage à part entière. Dans ce cas, ce n'est pas un changement dans le jeu d'acteur qui fait disparaître la personnalité filmique comme présence majeure à l'écran, mais le changement de valeurs morales du type de personnage interprété. Chez Leone, la rigidité corporelle de Fonda n'est plus associée à la solidité de valeurs morales, mais à l'implacabilité imperturbable d'un tueur sans pitié.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'existence d'une personnalité filmique est en fait liée à la reconnaissance d'un idiolecte stable. Et cet idiolecte n'est pas uniquement le jeu de l'acteur. C'est plutôt, comme le suggère Stanley Cavell, l'existence d'une individualité. En outre, cette individualité ne doit pas être confondue avec le concept d'individu (qui relève plus du personnage). La personnalité filmique est plutôt le résultat d'un amalgame d'individus. En quelque sorte, la personnalité filmique est la création par le spectateur d'une *image composite*

stable à partir de l'accumulation de performances générées par une star⁵⁸. Comme chez Galton, la création d'une *image générique* à partir de la multiplicité des performances a pour but d'associer un certain type de comportement à une étendue spécifique de valeurs et de traits de personnalité. Cette création d'une image composite nécessite de mettre l'accent sur les similarités unissant les performances, au détriment de leurs évidentes différences. Si toutes les performances de star participent à la création de l'individualité que représente la personnalité filmique, l'inévitable sélection explique bien entendu le fait que toutes les performances d'une star n'ont pas la même importance au sein de l'image créée. Ce qui importe dans la personnalité filmique, c'est la reconnaissance d'un facteur de répétition qui permet d'associer automatiquement certains tropes de performance à des traits de personnalité et des valeurs précises. Ainsi, même les acteurs les plus versatiles n'échappent pas à ce phénomène. Les performances récentes de Robert De Niro dans plusieurs films comiques américains illustrent bien le phénomène de création d'une personnalité filmique⁵⁹. En effet, bien que De Niro soit réputé pour son talent d'acteur et sa capacité à interpréter un grand nombre de personnages très différents les uns des autres⁶⁰, ses interprétations marquantes de personnages violents⁶¹ l'ont associé à un type d'individu potentiellement dangereux sur lequel jouent ces comédies familiales⁶².

⁵⁸ Ce concept d'image composite est inspiré des travaux photographiques de Francis Galton (1822-1911), qui utilisa la surimposition de portraits d'individus-types (en particulier les criminels) afin de créer l'image 'générique' d'un criminel.

⁵⁹ Je fais référence ici aux films *Analyze This* et *Analyze That* (Harold Ramis, 1999 et 2002), de même que *Meet the Parents* et *Meet the Fockers* (Jay Roach, 2000 et 2004).

⁶⁰ Pensons notamment au saxophoniste de *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977), au vétéran du Vietnam de *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) ou à l'handicapé de *Awakenings* (Penny Marshall, 1990).

⁶¹ En particulier chez Martin Scorsese avec Travis Bickle (*Taxi Driver*, 1975), Jake La Motta (*Raging Bull*, 1980), Jimmy Conway (*Goodfellas*, 1990) et Max Cady (*Cape Fear*, 1991).

⁶² Cette personnalité filmique est si reconnue qu'elle sert de descriptif à la fiche de l'acteur sur [imdb.com](http://www.imdb.com) : « Often played characters that were often prone to brutal violence and/or characters who were borderline psychotics. » (<http://www.imdb.com/name/nm0000134/bio>)

Le personnage

In films, stars play characters, that is, constructed representations of persons.

- Richard Dyer⁶³

Les recherches narratologiques ont toujours été relativement silencieuses en ce qui concerne les personnages des récits. Comme le suggère Seymour Chatman dans *Story and Discourse* (1978), les personnages ont la plupart du temps été analysés en tant qu'actants du récit. Si cet aspect formel de la nature des personnages ne fait aucun doute, il n'en demeure pas moins que les personnages narratifs sont bien plus que de simples pions actifs. Selon Chatman, la contemplation de personnages est même en soi l'un des principaux intérêts qu'offre le récit moderne.

Mon objectif est donc de démontrer que tout personnage représenté à l'écran par une star est le fruit de l'interprétation par le spectateur de la quadruple articulation de présences en fonction d'une cohérence narrative. Je ne suis bien évidemment pas le premier à définir le personnage comme résultat d'une interprétation. Seymour Chatman déclarait déjà en 1978 que : « Implication and inference belong to the interpretation of characters as they do to that of plot, theme, and other narrative elements. » (117) Précurseur des théories cognitivistes actuelles, Chatman insiste sur l'activité du lecteur/spectateur dans la création du personnage. Néanmoins, son approche est, tout comme celle d'Umberto Eco mentionnée plus haut, limitée par une conception du sens correct comme nécessairement produit d'une communication de l'œuvre au lecteur :

⁶³ Dyer, Richard. *Stars*. London : BFI, 1979. p. 99.

A viable theory of character should preserve openness and treat characters as autonomous beings, not as mere plot functions. It should argue that character is reconstructed by the audience from evidence announced or implicit in an original construction and communicated by the discourse, through whatever medium. (119)

Selon Chatman, le lecteur construit donc le personnage à partir des *traces* explicites ou implicites produites par le discours du film. En fait, Chatman définit l'identité du personnage comme un amalgame de *traits de personnalité*. Ces traits sont inférés par le lecteur non seulement à partir des éléments matériels du récit, mais aussi des 'schémas de traits' à l'œuvre dans la culture à laquelle appartient le lecteur. Pour Chatman, les traits sont des éléments de personnalité relativement stables. Il est alors important de distinguer ces traits des actions, sentiments ou même pensées des personnages. Ces éléments permettent de déterminer les traits, mais sont la plupart du temps de nature plus ponctuelle. Parfois, ceux-ci entrent même en conflit avec les traits de personnalité, figure récurrente du récit mélodramatique, puisque les éléments dramatiques de ce type de récit proviennent souvent d'actions de la part des personnages qui sont contraires à leur personnalité. Cette distinction entre les émotions ou actions éphémères et les traits est un aspect qui intéresse particulièrement certains chercheurs cognitivistes de nos jours, en particulier Greg M. Smith qui développe un modèle d'analyse de l'émotion au cinéma fondé sur la distinction entre les émotions à proprement parlé et les « moods » qui sont des éléments émotifs plus localisés et diffus, mais qui participent et préparent l'émergence de l'émotion⁶⁴.

L'utilisation de schémas pré-établis pour la compréhension d'une œuvre fait partie de ce que les cognitivistes nomment la perception *top-down*. Bien que les recherches cognitivistes en cinéma n'utilisent pas toutes les mêmes références.

⁶⁴ Smith, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge and New York : Cambridge University Press, 2003.

théoriques, leur point commun est de considérer l'activité du spectateur comme un mouvement de va-et-vient entre le spectateur et le film. Placé devant tout film, le spectateur modèle est ainsi en mesure d'utiliser les différents schémas de compréhension à sa disposition, du plus général (le schéma « action humaine » ou « couple hétérosexuel ») au plus précis (le schéma « juif intellectuel new-yorkais » pour les films de Woody Allen, par exemple). Ces schémas permettent au spectateur d'effectuer des inférences sur le contenu présent et à venir du film. Par la suite, les éléments spécifiques du film confirment ou réfutent les inférences effectuées. Ce processus est appelé *bottom-up*. Le spectateur révisé donc le contenu de ses inférences et répète le processus jusqu'à la fin du film.

Si les cognitivistes se sont attardés plus particulièrement à deux domaines, la compréhension narrative et les émotions, Murray Smith, lui, est le seul qui se soit penché plus spécifiquement sur le rapport aux personnages, en particulier dans son ouvrage *Engaging Characters : Fiction, Emotion, and the Cinema*. Selon Smith, le spectateur entretient trois types de relations avec le personnage : la *reconnaissance*, l'*alignement* et l'*allégeance*. La *reconnaissance* est en fait assez similaire au processus établi par Chatman. Il s'agit en effet du niveau de la création du personnage, de l'établissement de ses traits de personnalité. Selon Smith, le schéma « persona de star » joue ici un rôle primordial. À travers notre connaissance pré-établie de la star du film (en particulier de son idiolecte), nous sommes ainsi en mesure d'établir dès les premières séquences d'un film des traits de personnalité au personnage à l'écran. Smith rappelle ensuite que ces premières inférences sont bien sûr susceptibles de réévaluation en fonction des éléments qui vont suivre. Les deux autres types de relations établis par Smith sont en fait directement inspirés des idées développées par

Bordwell dans *Narration in the Fiction Film*⁶⁵. L'*alignement* et l'*allègence* traitent du positionnement du spectateur par la *narration*.

L'*alignement* concerne la distribution de la connaissance narrative entre le spectateur et les personnages. Selon Smith, il s'agit ici d'un travail de type *bottom-up*, puisque le spectateur est dépendant des stratégies narratives du film. Reprenant Bordwell, Smith divise alors notre *alignement* par rapport au personnage selon deux catégories : notre *attachement spatio-temporel*, qui détermine la quantité d'informations que nous possédons par rapport au personnage; et notre *accès à la subjectivité* du personnage, qui détermine la profondeur de notre savoir⁶⁶. Pour Edward Branigan, le type de connaissance que le spectateur peut avoir sur un personnage est divisé en trois catégories : la narration neutre ou non-focalisée, la focalisation externe et la focalisation interne. Dans le premier cas (narration neutre), nous observons un personnage de l'extérieur et n'avons accès qu'à ses gestes, paroles et actions. La focalisation externe est un cas de semi-subjectivité, dans lequel le personnage est le centre d'attention, mais n'est pas nécessairement la source de vision. En focalisation interne, par contre, nous partageons le point de vue du personnage. Ce point de vue peut être purement sensoriel (nous 'voyons' ce que voit le personnage) ou plus profond (nous avons accès à ce que pense le personnage)⁶⁷. L'intérêt du modèle d'analyse développé par Branigan est que sa précision permet de

⁶⁵ Voir Bordwell, 1985. En particulier p. 57-60.

⁶⁶ Voir Smith, 1995 : 150-52. Chez Bordwell, ces catégories sont celles de l'étendue du savoir ('range of knowledge') (qui peut être restrictive (au personnage) ou non) et de la profondeur du savoir ('depth of knowledge') (qui peut être subjective ou non). Voir Bordwell, 1985 : 57-60.

⁶⁷ Voir Branigan, 1992 : 100-107. Branigan, tout comme Bordwell, reprend ici des concepts développés par Gérard Genette dans *Figures III* (Genette, 1972 : 206-211). Chez Genette, la focalisation zéro est liée à l'omniscience d'un narrateur, la focalisation externe représente les personnages sous la forme d'agents narratifs actifs, alors que la focalisation interne (quelle soit fixe, variable ou multiple) associe le point de vue du narrateur à celui du ou des personnage(s). Contrairement à Genette, Branigan n'utilise le concept de focalisation que pour expliquer le rapport au personnage, alors que Genette le lie au narrateur.

rendre compte plus précisément des stratégies narratives à l'œuvre dans les films que le modèle bordwellien.

Alors que l'*alignement* nécessite exclusivement un processus de lecture *bottom-up*, l'*allègence*, qui concerne l'évaluation morale et émotionnelle par le spectateur des actions des personnages, est le type de travail spectatoriel qui, avec la *reconnaissance*, fait le plus l'usage de nos schémas de connaissance pré-établis, et notamment de notre connaissance des stars :

[w]e should acknowledge that the process by which we evaluate characters and respond to them emotionally is often framed or informed by our evaluation of the star personae of the stars who perform these characters. Star 'charisma' – the elusive appeal that stars possess, often deriving from their embodiment of central social concerns in a particularly intense or compelling way – can obviously be used to direct our sympathies. (Smith : 193)

En ce qui nous concerne, si Smith évoque l'importance des schémas « persona de star » dans la constitution de personnages, il n'en demeure pas moins que cet aspect n'est que peu abordé dans son ouvrage, ce qu'il reconnaît lui-même, incitant les chercheurs à approfondir cette voie. En fait, le seul exemple précis qu'il utilise est l'introduction de la version de 1954 de *The Man Who Knew Too Much* :

The first titles [...] immediately provide us with schemata which will enable us to individuate the major characters and provisionally assign traits to them : the schemata that structure our knowledge of the 'star personae' of Stewart and Day. In the case of Stewart, these traits are (something like) loyalty, impetuosity, and moral uprightness [...]. Common to both personae is a commitment to traditional family values. I will refer to these initial shemata, subject to ongoing revisions, as 'character models' – cultural models of character types. These may be prompted by factors other than star personae, as we will see, but in the prototypical classical film, the star system provides an especially well-developed set of character models. (119)

Je n'entends pas ici remettre en question la véracité d'une telle analyse, mais je tiens à souligner un élément que Smith ne mentionne pas. S'il est vrai que l'image de Stewart comporte les éléments mentionnés par Smith, il me semble néanmoins

important de souligner que ces éléments ne forment qu'une partie bien spécifique de son image, à savoir la personnalité filmique développée par Stewart avant la guerre – dans les films de Capra et les *screwball comedies*. Dès la fin des années 40, une tout autre personnalité filmique apparaît chez Stewart dans les westerns qu'il tourne avec Anthony Mann. Dans ces films, Stewart n'est plus le jeune naïf maladroit des débuts, mais au contraire un homme d'action mûr et souvent torturé. Les traits que souligne Smith sont donc justes, mais l'inférence qu'il effectue n'est pas aussi simple qu'elle en a l'air. Tout comme Dyer, Smith a tendance à considérer un peu simplement l'image de star comme évidente, négligeant ainsi la part de subjectivité à l'œuvre dans la sélection spécifique et l'interprétation d'éléments de cette image. S'il est vrai que Stewart possède une personnalité filmique relativement stable malgré les multiples personnages qu'il a interprétés, c'est avant tout parce que son idiolecte, est toujours demeuré stable (en particulier son élocution, qui connote les valeurs du midwest). Il joue ainsi de la même façon l'avocat maladroit mais assoiffé de justice dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) et l'aventurier sans peur assoiffé de revanche dans *Winchester 73*' (Anthony Mann, 1950). Cette stabilité de technique de jeu permet non seulement au spectateur de s'identifier immédiatement à un certain nombre de personnages parfois très troubles (Hitchcock joue merveilleusement sur notre identification à Stewart dans *Vertigo* (1954)), mais justifie diégétiquement les renversements de situation un peu abruptes de certains films (le Stewart individualiste qui comprend soudainement l'importance de la justice et de la communauté à la fin de presque tous les westerns d'Anthony Mann).

Enfin, il faut souligner que la construction du personnage dans le film n'est pas le simple résultat du *travail* de la star. La mise en scène, le montage, le choix de la musique et des décors participent également à cette création de présence. Le jeu

d'acteur au cinéma est extrêmement médiatisé, et cette médiatisation joue un rôle majeur dans notre rapport à la performance.

La figure de performance

La redéfinition proposée du terme 'performance' va ainsi permettre de rendre compte plus précisément de la richesse des performances de star dans les films. Quadruple articulation de présences qui, tout en étant *nécessairement* générée par la simple présence physique de la star, nécessitent l'interprétation du spectateur, la performance de star est l'un des éléments les plus riches de sens de l'univers cinématographique.

Étant donné la multiplicité des rapports de sens potentiellement générés par une performance, l'interprétation du spectateur devient un élément indispensable à la création de sens. En effet, à supposer que le jeu de l'acteur soit un élément susceptible d'être décrit objectivement (je ne le pense pas, mais c'est ce que semblent croire de nombreux chercheurs dans ce domaine⁶⁸), il n'en est pas de même pour la performance. Je propose donc d'identifier sous le terme 'figure de performance' ce que nous retenons en tant que spectateurs d'une performance de star dans un film.⁶⁹ La figure de performance est ainsi l'interprétation que fait le spectateur de la quadruple articulation d'identités nécessairement générée par toute performance de

⁶⁸ Les dix dernières années ont notamment vu se multiplier les publications centrées sur la performance. La plupart de ces approches prônent ce que l'on pourrait définir comme une poétique de la performance. À travers l'analyse des 'éléments matériels du corps et de la voix de l'acteur' (pour reprendre la formulation de Paul McDonald), ces études désirent mettre de côté non seulement l'aspect intermédiaire des stars, mais aussi les théories de performance, puisque ces deux types de discours relèvent de l'acte interprétatif. Tout cela bien sûr dans le but d'analyser avec la plus grande objectivité les performances dans toute leur matérialité. Voir notamment Kevlan, Andrew. *Film Performance. From Achievement to Appreciation*. London and New York : Wallflower, 2005.; Baron, Cynthia, Diane Carson et Frank P. Tomasulo ed. *More than a Method : Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. Detroit : Wayne University Press, 2004.; Baron, Cynthia and Diane Carson, eds. *Journal of Film and Video*. Vol. 58, nos. 1-2 (Spring/Summer 2006)

star⁷⁰ en fonction des connaissances pré-établies qu'il possède (sur la star, sur le cinéma, sur la narratologie, etc.). Plus précisément, la figure est l'organisation cohérente sous forme d'image mentale des réseaux de sens impliqués dans toute performance⁷¹. En effet, le but de la figure est de faire sens, c'est-à-dire d'organiser de façon rationnelle (logique) et justifiable (à travers l'utilisation d'exemples appropriés) la « quantité indéfinie de possibles »⁷² que peut contenir la performance. De plus, comme le souligne Martin Lefebvre, cette cohérence du sens est déterminée par rapport à la visée de l'interprétation⁷³.

Or, comme nous l'avons vu précédemment, bien qu'il existe de nombreuses approches très différentes les unes des autres, elles partagent toutes un point commun : leur but est de constituer une identité cohérente à partir des éléments de performance choisis. Bien entendu, le principe de cohérence peut être celui d'une fragmentation paradoxale d'identités multiples. Ou au contraire, cette cohérence peut être définie selon un principe de symbiose entre personnage et star. Bref, à partir de la quantité indéfinie d'articulations de sens générées par une performance, tout spectateur peut constituer un nombre tout aussi indéfini de figures (qui sont tout

⁷⁰ Cette conception de la figure de performance est plus que redevable des propositions avancées par Martin Lefebvre dans son ouvrage *Psycho : De la figure au musée imaginaire* (Lefebvre, 1997). À travers l'analyse d'une séquence marquante du film d'Hitchcock, Lefebvre développe l'idée de figure qui est « un objet mental, une représentation intérieure, qui appartient au spectateur et dont l'émergence repose sur la façon dont ce dernier se laisse impressionner par un film, se l'approprie et intègre à sa vie imaginaire et à l'ensemble des systèmes de signes grâce auxquels il interagit avec le monde. » (Lefebvre, 1997 : 11) Le concept de figure développé ici est différent de celui de Stephen Heath évoqué précédemment. Chez Heath, la figure est l'ensemble des circulations de sens possibles entre l'agent, le personnage, la personne et l'image (qui ne sont pas tout à fait les mêmes éléments observés lors de la 'figure de performance'). Étant donné qu'il est impossible de rendre compte de la totalité des circulations de sens possibles, Heath admet que nous ne pouvons finalement obtenir que des 'versions de cohérence' (voir Heath, 1981 : 182). Ces dernières sont en fait très proches de notre concept de figure.

⁷¹ Comme le souligne Lefebvre : « La figure est le résultat d'un travail – celui de l'imagination – sur ce qui, dans un film, laisse son impression sur la mémoire du spectateur. La figure relève donc de ce qui est mémorable, mais tout ce qui impressionne n'est pas forcément figure. On pourrait dire, plutôt, que tout ce qui impressionne est matière de figure ou amorce de figure. C'est que l'expérience de la figure suppose une totalité organisée de façon non fragmentaire dans la mémoire. » (Lefebvre, 1997 : 22)

⁷² Lefebvre, 2007 : 185

⁷³ Pour de plus amples détails et une discussion beaucoup plus approfondie des questions d'interprétation, voir Lefebvre, 2007.

autant d'identités) selon la visée de son interprétation et les connaissances qu'il possède sur la star, le jeu d'acteur, etc.

Dans les deux prochains chapitres, nous analyserons les performances de Tom Cruise dans *Eyes Wide Shut* et *Magnolia* en fonction des éléments théoriques développés jusqu'ici. De prime abord, ces deux performances sont assez semblables puisqu'elles jouent toutes deux manifestement sur l'image de star de Tom Cruise. Jan Campbell décrit ainsi le lien unissant ces deux films :

Tom Cruise's character in Kubrick's *Eyes Wide Shut*, where he played a psychologist, sharply contradicts his macho image of a sexual action hero both on screen and in his life; his subsequent great performance in the film *Magnolia* goes one further in satirically deconstructing that macho performance. (190)

S'il est évident que les deux films détournent en partie l'image de Cruise, notre analyse de performance permettra de démontrer de façon précise le fonctionnement de ce détournement. Nous verrons alors que les deux figures de performance sont en fait aux antipodes l'une de l'autre, mais qu'elles partagent toutes deux une articulation de présences très complexe. L'une des principales différences entre les deux figures de performance est le travail effectué par Cruise sur son jeu d'acteur. La différence fondamentale entre les deux techniques de jeu employées et leurs rapports avec les autres présences générées par Cruise sont au cœur du fonctionnement de ces performances. L'importance accordée au jeu de l'acteur dans les analyses qui vont suivre vise à démontrer l'utilité d'intégrer de façon plus précise le jeu dans l'analyse de performance de star, et l'appauvrissement de sens que provoque le rejet par de nombreux théoriciens de la performance de l'image de star dans leurs analyses. La redéfinition de la performance en tant que quadruple

articulation de sens interprétés par le spectateur permet de produire une analyse plus précise du rapport que le spectateur entretient envers une performance de star.

Dans les chapitres qui vont suivre, *Eyes Wide Shut* et *Magnolia* seront ainsi analysés exclusivement du point de vue de la performance de Tom Cruise. Ce parti-pris permettra non seulement de produire des interprétations originales et cohérentes des deux films, mais aussi de mettre à jour l'image de star développée par Cruise tout au long de sa carrière.

II

Eyes Wide Shut : la star dépossédée

« Baby Did a Bad Bad Thing » : une introduction paradoxale

Peu de films récents ont fait couler autant d'encre avant même leur sortie que le dernier film de Stanley Kubrick. Comme le soulignait Richard Schikel, le film comportait effectivement les trois éléments susceptibles de retenir l'attention du public : un réalisateur célèbre, des stars et une histoire apparemment 'piquante'.⁷⁴

Eyes Wide Shut était le premier film tourné par Kubrick depuis *Full Metal Jacket*, sorti en 1987. Cet élément seul aurait largement suffi à provoquer une curiosité médiatique importante. Or, quelques mois avant la sortie du film, le réalisateur mythique s'éteint. Le film, qui bénéficiait déjà d'une couverture médiatique imposante, devient alors un événement incontournable, puisqu'il est transformé de facto en testament cinématographique de l'un des 'plus grands réalisateurs de l'histoire du cinéma'.

De plus, comme le souligne l'affiche du film, Kubrick n'est pas le seul nom vendeur au générique. La présence du couple hollywoodien Tom Cruise-Nicole Kidman prend en effet autant de place sur l'affiche que le nom du réalisateur⁷⁵. Si la combinaison Cruise-Kidman au sein d'un même film ne représentait pas en soi une première⁷⁶, leur association à un réalisateur prestigieux et les rumeurs d'un contenu sexuel et adulte ont provoqué un véritable ras de marée médiatique.

⁷⁴ Voir Schikel, 1999: 36

⁷⁵ *Eyes Wide Shut* est d'ailleurs le premier film de Kubrick dans lequel le nom du réalisateur apparaît après celui de ses vedettes au générique.

⁷⁶ Après s'être rencontrés sur le plateau de *Days of Thunder* (Tony Scott, 1990), Cruise et Kidman ont par la suite partagé la vedette dans *Far and Away* (Ron Howard, 1992).

À la suite d'un tournage épique qui a duré près de quinze mois, de nombreuses rumeurs ont circulé sur le contenu de ce mystérieux projet. Ces rumeurs étaient provoquées par deux indices aguichants : d'une part, le studio annonça que le sujet du film était l'obsession sexuelle.⁷⁷ D'autre part, la bande-annonce suggérait fortement la présence d'un contenu sensuel et sexuel, centré sur le couple de stars.⁷⁸

En outre, toutes ces attentes et rumeurs ont été déçues par l'absence totale d'informations disponibles sur le film, le réalisateur et ses vedettes. Non seulement le tournage du film s'est déroulé dans le plus grand secret à l'intérieur de studios londoniens très surveillés, mais les artistes du film étaient à l'époque tous réputés pour leur réticence à dévoiler les éléments de leur vie privée.⁷⁹ Le film promettait donc aux spectateurs un accès privilégié à un couple célèbre et mystérieux.⁸⁰ Et le refus de Kubrick de se plier de façon évidente à ce jeu a été la source de nombreuses déceptions.⁸¹

La promotion même du film permet de développer chez le spectateur plusieurs attentes par rapport à la performance *potentielle* de Tom Cruise. En s'associant à un réalisateur tel que Kubrick, Cruise semble de prime abord vouloir affirmer son statut d'*artiste/acteur*, puisque l'association au cinéma d'auteur (que représente Kubrick) est automatiquement liée à une certaine valorisation culturelle. Selon Ginette

⁷⁷ Voir <http://www.movie-page.com/1999/EyesWideShut.htm>

⁷⁸ Cette bande-annonce, l'une des plus ironiques et trompeuses des dernières années, utilisait le seul plan du film montrant un rapprochement physique entre les deux stars. Cette esquisse sensuelle était d'autant plus aguichante qu'elle était accompagnée (comme dans le film) de la chanson de Chris Isaak *Baby did a bad, bad thing*.

⁷⁹ Comme nous l'avons vu lors dans l'introduction, Pat Kingsley, l'attachée de presse du couple à l'époque du film, était réputée pour ne divulguer que le minimum d'informations possible aux médias, ce qui explique l'épais mystère entourant le couple et son divorce subséquent.

⁸⁰ « Faire jouer un film sur la jalousie et les fantasmes par le plus star des couples d'acteurs était susceptible de lui donner un mélange de flamboyance et d'authenticité. » (D'Yvoire, 1999 : 25). Mario Falsetto résume ainsi les attentes spectatorielles de l'époque : « The audience that came to see what many thought would be the most sexually explicit film of the summer [...] » (Falsetto, 2001 : xii)

⁸¹ « Malheureusement, cette dimension hyper-réaliste n'est que de courte durée. Dans les scènes qui suivent, le couple Cruise-Kidman, plutôt que d'exprimer le naturel et la complicité, semble au contraire atteint d'une certaine raideur, voire d'une certaine gêne. » (D'Yvoire, 1999 : 25)

Vincendeau, le concept même de star permet d'ailleurs habituellement d'opposer cinéma d'auteur (et valorisation culturelle) et cinéma populaire :

Le cinéma populaire propose donc une autre politique des auteurs, qui situe la star comme source principale de la signification d'un film. Cette évidence a toujours été reconnue par les magazines populaires de cinéma et par le public, sinon par les histoires « savantes » du cinéma, dont la méthodologie – avouée ou non – est toujours sous-tendue par l'idéologie du réalisateur-artiste-auteur héritée des *Cahiers du cinéma* et même auparavant [...]. (135)

Pour Vincendeau, les stars constituent ainsi un discours (à la fois économique et textuel) si puissant qu'il s'oppose implicitement au réalisateur-auteur en tant que 'source principale de signification du film' (puisque le réalisateur ne peut complètement contrôler les multiples sens générés par l'image de star). Cette puissance discursive de la star explique selon Vincendeau l'absence de stars chez de nombreux auteurs⁸². Sous cet angle, la participation de Cruise chez Kubrick implique alors potentiellement la mise en avant de son statut d'*acteur* (soumis au discours du réalisateur)⁸³.

Mais d'un autre côté, la présence de sa femme au générique et les rumeurs concernant le sujet du film renforcent la présence de Tom Cruise dans le film en tant

⁸² Vincendeau cite notamment l'exemple de Truffaut, qui aurait toujours refusé d'utiliser Gabin dans ses films : « François Truffaut, par exemple, était conscient qu'une star comme Gabin constituait un discours trop puissant pour être entièrement soumis à celui du réalisateur [...]. » (2006 : 135) Cette affirmation mérite d'être nuancée puisque, s'il est vrai que Truffaut n'utilisa jamais Gabin, il n'hésitera cependant pas à utiliser Catherine Deneuve, Gérard Depardieu ou Jeanne Moreau.

⁸³ Je n'évoque ici que l'attente potentielle que génère l'association Kubrick-Cruise. Et cette attente n'est que la conséquence de la distinction cinéma populaire-cinéma d'auteur évoquée par Vincendeau. Je tiens néanmoins à souligner que cette distinction, aussi utile soit elle, ne représente bien sûr pas la réalité de la production cinématographique. S'il est vrai que de nombreux auteurs sont réputés pour leur refus d'utilisation de stars (Vittorio de Sica, Robert Bresson ou, plus récemment, Bruno Dumont illustrent bien cette tendance), il est néanmoins un peu hâtif de généraliser ce phénomène. D'une part, la liste de cinéastes-auteurs ayant utilisé des stars est trop longue pour être négligée (Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Luchino Visconti ont tous utilisé des stars dans un bon nombre de leurs films). D'autre part, l'utilisation spécifique et unique d'une star est, pour un réalisateur, un moyen d'affirmation de son statut d'auteur (citons notamment l'utilisation de James Stewart par Alfred Hitchcock ou, plus récemment, de Bill Murray par Wes Anderson). Du point de vue de Tom Cruise, il serait alors plus juste de d'affirmer que sa présence dans un film de Kubrick engendre potentiellement une confrontation de son discours de star-auteur à celui de Kubrick, réputé pour son obsession du contrôle.

que *persona*. L'originalité de la performance de l'acteur va en fait résider dans les glissements progressifs qu'elle va effectuer entre les niveaux de présence partiellement pré-conçus par le spectateur, glissements souvent provoqués par le jeu lui-même de l'acteur. Pour reprendre la terminologie de Barry King, le jeu d'acteur de Tom Cruise, tel que contextualisé par le paratexte du film⁸⁴, est immédiatement situé *entre* les deux types de jeu habituellement observés chez les stars. L'association à Kubrick suggère la possibilité d'un jeu de type *impersonation* (mettant en valeur le *personnage*), alors que la présence du couple promet au contraire une *personification* (mettant en valeur la *persona* et/ou la *personnalité filmique*).

Dès les premiers plans du film, nous sommes plongés au cœur du quotidien du couple. « Honey, have you seen my wallet? » Cette question banale, posée par William 'Bill' Harford, médecin huppé de New York, à sa femme Alice est la première phrase d'*Eyes Wide Shut*. Le couple se prépare à assister à une soirée mondaine. Pendant que Bill, distrait et pressé, cherche son portefeuille, sa femme achève de se préparer dans la salle de bain. Lorsque son mari la rejoint, Alice demande son approbation. Sans la regarder, Bill lui confirme qu'elle est superbe, comme toujours.⁸⁵ Avant de poursuivre, notons simplement que cette séquence n'est pas la première scène du film. Avant même le générique, le film s'ouvre en effet sur un plan fixe d'Alice/Nicole Kidman se déshabillant avec délicatesse entre deux poutres de marbre. Non seulement ce plan est immédiatement contrasté par le plan

⁸⁴ Nous utilisons ici le terme 'paratexte' selon l'usage qu'en fait Gérard Genette, qui désigne sous cette appellation l'ensemble des éléments textuels 'entourant' l'oeuvre: titre, préface, illustration, etc. (voir Genette, 1982: 10-11). En ce qui nous concerne, la simple réunion des trois noms au générique implique nécessairement une série de relations transtextuelles permettant de contextualiser le film et de développer certaines attentes.

⁸⁵ Pour plus de précision, voici un extrait de leur échange : Alice : Is my hair okay? Bill: It's great. A: You're not even looking at it. B: It's beautiful. You always look beautiful.

suisant, qui montre Alice sur le bol de toilette, mais le spectateur ne peut qu'être frappé par le manque d'attention que William/Tom Cruise accorde à sa femme, dont le plan d'ouverture magnifiait pourtant la plastique « sans faille ».

Revenons à cette séquence d'ouverture. Le couple quitte son appartement après avoir souhaité bonne nuit à leur fille, et se retrouve dans l'opulente soirée organisée par un patient 'privilegié' de Bill, le richissime Victor Ziegler, interprété par Sydney Pollack. Au cours de cette soirée, Bill retrouvera un ami d'université devenu pianiste, flirtera avec deux top-modèles très aguicheuses lui promettant de l'emmener 'over the rainbow', avant d'être appelé à l'aide par Ziegler, dont la call-girl vient de faire une overdose. Alice, de son côté, observera les agissements de son mari du coin de l'œil, tout en se laissant séduire, amusée, par un bêtête bulgare quinquagénaire. De retour dans leur appartement, Bill et Alice entament des préliminaires sexuels devant un miroir. Ainsi se conclue la séquence d'ouverture du film, qui met en place une articulation de performance provisoire et fragile.

De prime abord, la performance de Tom Cruise semble s'articuler autour d'une double présence : la focalisation sur les éléments quotidiens et la relation de couple (ce que Christophe D'Yvoire décrivait comme la « dimension hyper-réaliste » du film) mettent de l'avant la persona de Cruise. Il semble en effet y avoir à certains égards un *perfect fit* entre persona et personnage lors de cette scène d'introduction. La richesse du couple et la visualisation de leur environnement s'apparente à l'image que tout spectateur peut avoir de Cruise/Kidman comme couple jet-set habitant un sublime appartement au cœur de New York et participant à de superbes soirées dans lesquelles ils sont tous deux objets de désirs. De plus, le statut de père de famille marié fait directement référence à l'image publique de l'acteur, puisqu'il n'a jamais

joué ce rôle à l'écran⁸⁶. Enfin, la relation de pouvoir socio-économique entre les deux personnages semble similaire à celle de leurs interprètes. Bill le médecin et sa femme gérante de galerie d'art au chômage rappelle le statut socio-économique inférieur de Kidman par rapport à Cruise à l'époque du tournage du film. Même s'il s'agit d'un détail mineur remarquons également que les cadrages et le choix des acteurs entourant Tom Cruise (non seulement Kidman, mais aussi Sydney Pollack et les deux top-modèles) mettent en évidence sa petite taille, fait reconnu au niveau de sa présence publique (il suffit de regarder la moindre émission de tapis rouge dans laquelle Cruise est apparu aux côtés de Kidman), mais la plupart du temps masqué dans ses films⁸⁷.

Au-delà des similitudes au niveau de la *persona*, le type de personnage représenté et le jeu de l'acteur correspondent à la *personnalité filmique* de Cruise décrite par Dennis Bigham :

Tom Cruise was the most successful of the men who became stars at unprecedentedly young ages during the youth film mania of the mid-1980s. He developed the persona of a callow but cocky young man whose excess of confidence, expressed with a 100-watt smile, makes him attractive but also suggests that he needs tempering and maturing. Most of Cruise's films knock him off his pedestal and make him earn back his confidence in a maturer framework. (253)

Non seulement les traits de personnalité évoqués sont présents tout au long de la séquence, mais ils sont renforcés par les traits physiques du personnage (décrit par Bingham comme un "hair-fellow-well-met") et le jeu de l'acteur qui met de l'avant son assurance physique et son célèbre sourire. De prime abord, le personnage de Bill Harford semble donc correspondre en tout point à la *persona* et la *personnalité filmique* de la star. Cette introduction au personnage est d'ailleurs peu commune,

⁸⁶ Il serait plus juste de dire qu'il n'a jamais joué ce rôle de cette façon là. L'acteur n'apparaît marié que dans deux films : *The Firm* et *Jerry Maguire*. Mais dans le premier, il n'a pas d'enfants, alors que dans le second, nous assistons au développement progressif d'un mariage qui n'est au début que de raison.

⁸⁷ À ce sujet, les rumeurs affirmeraient par exemple que Cruise aurait exigé de porter des talons pendant tout le tournage d'*Interview with a Vampire* (Neil Jordan, 1994), afin de ne pas paraître trop petit en face de Brad Pitt.

puisque, comme le souligne Christine Gledhill, l'une des stratégies narratives les plus fréquentes dans les films de star est de différer l'arrivée de la 'personnalité filmique' (voir Gledhill : 212). La plupart des films sont ainsi construits autour de l'attente de la part des spectateurs de l'apparition de la star *complète*⁸⁸. Et cette attente est d'autant plus forte que, pour reprendre les idées de John Ellis, le film est perçu comme le site de *complétude imaginaire* de l'image fragmentaire et contradictoire de la star⁸⁹. D'entrée de jeu, *Eyes Wide Shut* inverse ainsi la stratégie classique, puisque le film semble nous présenter 'Tom Cruise' dès les premières scènes. Cette correspondance initiale à l'image de star est d'une importance cruciale pour le fonctionnement de la performance à venir. En effet, l'efficacité du processus de déconstruction de l'image de Cruise à l'œuvre dans le reste du film est fondée sur une *reconnaissance* (au sens de Murray Smith) immédiate d'un certain type de personnage, reconnaissance d'autant plus forte qu'elle est soutenue par le fort degré d'authentification que produit la mise en avant de la persona de Cruise, qui semble ainsi développer une performance de type *personification*.

Néanmoins, si le personnage de Tom Cruise s'apparente à la plupart de ses autres incarnations filmiques en terme de réussite sociale⁹⁰, il faut tout de même souligner qu'un élément majeur est absent chez Bill : la compétence extraordinaire. Contrairement à ce qu'affirme Bingham dans son article⁹¹, Tom Cruise n'a en effet jamais interprété d'homme ordinaire. Bien au contraire, ce qui a souvent distingué ses personnages est la possession d'un talent hors-norme dans leurs domaines

⁸⁸ Un excellent exemple de ce type de stratégie narrative est *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992). Tout le film est presque une longue attente de l'arrivée du Eastwood vengeur et indestructible.

⁸⁹ « The star image is paradoxical and incomplete so that it functions as an invitation to cinema, like the narrative image. It proposes cinema as the completion of its lacks, the synthesis of its separate fragments. » (Ellis : 540)

⁹⁰ Seuls Ron Kovic dans *Born on the Fourth of July* (Oliver Stone, 1989) et Ray Ferrier dans *War of the Worlds* (Steven Spielberg, 2005) ne sont pas des exemples de grande réussite personnelle.

⁹¹ Voir Bingham, 2004 : 253

respectifs⁹². Même lorsqu'il interprète un barman, Tom Cruise devient le barman le plus spectaculaire de tous les temps! Cette sur-compétence des personnages explique bien entendu la forme de récit habituellement construite autour d'eux. Le trop-plein de talent génère nécessairement un excès d'assurance qui doit être calmé⁹³. Plus encore, cette spectacularité de la personnalité filmique de Cruise est probablement l'aspect le plus important de l'image de Tom Cruise, car il s'agit d'un élément présent à la fois dans sa personnalité filmique et sa persona⁹⁴. Voici la description que le magazine français *Studio* faisait de Cruise à l'époque de la sortie du film :

Travailleur, obstiné, beau, doué, exigeant, intense (« trop intense », lui disait-on même lors de ses premiers castings), il a mené sa carrière avec l'habileté, l'efficacité et l'ivresse avec lesquelles il conduit ses voitures, ses bateaux et ses avions. (Lavoignat : 79)⁹⁵

Les compétences extraordinaires sont à Tom Cruise ce que la cigarette et le regard blasé sont à Bogart : un élément indispensable à leur image de star. En blague, il serait ainsi possible d'interpréter l'implication de Tom Cruise dans l'église de scientologie comme une conséquence logique du développement de son image : le statut d'homme hors-norme n'étant plus suffisant, il est désormais devenu extra-terrestre, agrandissant encore plus le gouffre le séparant du commun des mortels!

Il faut enfin souligner que cette particularité de l'image de Cruise implique nécessairement un type de jeu de la part de l'acteur qui lui soit adapté. Ainsi, cette spectacularité de Cruise est accompagnée d'un jeu très physique, qui met de l'avant le corps entier de l'acteur. Dans ses films, Cruise est non seulement toujours en

⁹² Une brève vue d'ensemble de ses films permet d'illustrer cet aspect. Dans *Top Gun*, *The Color of Money*, *Cocktail*, *Days of Thunder*, *The Firm*, *Jerry Maguire* et bien sûr *Mission: Impossible*, les personnages interprétés par Cruise sont tous les meilleurs de leur discipline.

⁹⁴ Rappelons à ce sujet les nombreuses 'nouvelles' annonçant les exploits du 'véritable' Tom Cruise, qui serait un héros de tous les jours. Pour une liste sommaire de ses 'véritables' exploits, voir http://www.celebitchy.com/9028/tom_cruise_had_his_private_jet_save_an_injured_hawk_maybe/

⁹⁵ Nous pouvons ajouter à cela le contenu de la plupart des commentaires et 'documentaires' présents sur les DVDs des films de Cruise, qui présentent tous l'acteur comme un homme sans peur, capable d'effectuer lui-même les pires cascades.

mouvement, mais souvent filmé en plan moyen, afin que le spectateur puisse 'croire' que les actions du personnage sont réalisées par 'Tom Cruise'. L'exemple le plus représentatif est bien entendu la scène d'infiltration de la C.I.A, dans *Mission Impossible* (Brian de Palma, 1996), séquence entièrement fondée sur les capacités d'acrobate manifestes de l'acteur. Il n'est pas surprenant que Paul Warren ait décrit Tom Cruise comme l'héritier d'un type de jeu (dont le précurseur serait Marlon Brando) impliquant tout le corps de l'acteur⁹⁶.

L'astuce d'*Eyes Wide Shut*, qui va avoir des conséquences importantes sur l'articulation de la performance de l'acteur, est donc de présenter un personnage qui, tout en étant probablement très compétent professionnellement, n'est pas spectaculaire⁹⁷. Cette suppression d'un élément de la personnalité filmique de Cruise crée en fait une rupture importante au sein de l'idiolecte de Cruise, puisque le jeu d'acteur habituellement développé par la star (son extériorisation physique permanente) n'est plus automatiquement relié à un trait de personnalité habituellement stable (son talent).

De plus, ces tropes de performance (en particulier son énergie physique) apparaissent ici comme des excès, car ils ne sont pas *absorbés* par des performances similaires. Un exemple précis permet d'illustrer cet aspect, soit la scène de retrouvailles avec Nick Nightingale, un ancien ami d'université. Lorsque Bill le salue, son large sourire et sa franche poignée de main (accompagnée d'une main sur

⁹⁶ Warren, 1989: 96. Remarquons d'ailleurs que la première scène marquante de Cruise au cinéma était justement une scène mettant en valeur son corps et son énergie physique, puisqu'il s'agit de la scène-culte de la danse en sous-vêtements dans *Risky Business* (Paul Brickman, 1983).

⁹⁷ Si le film respectait à la lettre la personnalité filmique de l'acteur, Bill Harford aurait dû être le meilleur chirurgien cardiaque de New York, et non un 'bon' médecin généraliste... Cette ordinarité inhabituelle du personnage est d'ailleurs pointée dans les dialogues mêmes du film. Lorsqu'une des deux top-modèles raconte que Bill lui a 'sauvé la vie' en lui donnant un mouchoir, ce dernier répond: "That is the kind of hero I can be sometimes".

l'épaule) semblent très excessifs par rapport à la réaction placide et neutre de Nick (interprété d'ailleurs, comme le personnage de Sydney Pollack, par Todd Field, un acteur avant tout reconnu pour son travail de réalisateur). Afin de comprendre le changement opéré au sein des performances secondaires entourant la star, il suffit d'observer certaines séquences de *Top Gun*, par exemple, où le comportement physique excessif de Cruise est constamment encadré de performances identiques de la part des acteurs secondaires⁹⁸. Le comportement de Nick, n'étant pas sur le même registre que celui de Bill, isole (puisque la réaction n'est pas adaptée à l'action) et problématise (en en soulignant l'excès) le comportement de ce dernier. Le film décontextualise ainsi un jeu d'acteur pourtant familier, ce qui rappelle notamment l'importance de l'encadrement narratif et performatif de toute performance. En effet, l'impression de justesse générée par une performance n'est pas le résultat du simple jeu de l'acteur, mais également de l'univers au sein duquel la performance a lieu. Cet aspect, qui pourrait sembler bénin au début du film, deviendra l'une des principales stratégies de performance d'*Eyes Wide Shut*. Plus le film avance, plus le comportement de Bill/Cruise ne suscite pas les réponses attendues. Il n'est donc pas surprenant que la séquence d'ouverture s'achève sur une scène extrêmement ambiguë : un Tom Cruise dont le pouvoir de séduction habituellement pris pour acquis est questionné par ce regard à la caméra/miroir de Nicole/Alice.

⁹⁸ Voir, par exemple, la scène de drague entre Maverick et Charlie dans la boîte de nuit au début du film. Maverick, non content de simplement discuter avec sa 'proie', décide de monopoliser toute l'attention en lui chantant, maladroitement mais avec assurance, une chanson. Le comportement excessif du personnage, qui aurait pu être la source d'un malaise intense, est immédiatement *supporté* par l'ensemble des pilotes présents dans le bar, uniformisant ainsi un comportement qui, autrement, aurait été perçu comme anormal.

Inversion de performance : le réceptacle passif de regard

Le lendemain de la soirée, le couple a une dispute durant laquelle Alice avoue avoir eu des pensées infidèles un an auparavant. Cette scène, qui est probablement la scène la plus analysée du film par les exégètes de la performance, est le véritable point tournant du film. Elle ouvre une nouvelle séquence de performance qui se terminera après la scène de l'orgie.

Dennis Bingham et Sharon Marie Carnicke ont tous deux produits des analyses particulièrement intéressantes sur le jeu de Cruise et Kidman lors de la scène de dispute. Pour Bingham⁹⁹, le jeu des deux acteurs est profondément brechtien, ce qui permet selon lui de questionner et mettre à jour l'artificialité du type de masculinité habituellement présentée par Hollywood :

When Stanley Kubrick works with a star in the heroic Everyman tradition, he boils the archetype down to its barest outline. [...] and has the actor play the skeletal outline with a Brechtian awareness of the type as a type. Thus the actor is not called on to embody a character or to enact emotions. (253)

Selon Bingham, la défamiliarisation du jeu des acteurs (à travers l'absence d'émotions apparentes et la passivité de Cruise et la théâtralité affirmée de Kidman) provoque nécessairement une distance qu'il interprète comme une stratégie de jeu brechtienne (qui met de l'avant le jeu en tant que jeu).

De son côté, Carnicke remet en question certaines affirmations avancées par Bingham, démontrant au contraire que les jeux des deux acteurs sont d'autant plus intéressants qu'ils sont différents. Carnicke s'intéresse particulièrement à un aspect technique du jeu, les *objets d'attention*¹⁰⁰, qui met en évidence que si le jeu de Cruise

⁹⁹ Voir Bingham, 2004.

¹⁰⁰ Les objets d'attention sont l'une des techniques de jeu les plus réputées de Lee Strasberg, fondateur de l'Actor's Studio. Cette technique consiste à diriger son regard dans l'environnement en fonction des préoccupations internes du personnage. Le style de jeu naturaliste, en particulier, favorise une dispersion constante du centre d'attention de la part de l'acteur : « [...] naturalistic performance generally relies upon the aesthetic assumption that psychologically rich characters, authentically

peut effectivement apparaître comme brechtien, celui de Kidman est au contraire naturaliste. De ce point de vue, le jeu de Kidman, tout en mouvements et variations du regard, est fortement contrasté par rapport à celui de Cruise, tout en immobilité (du corps et du regard). Toutefois, si les deux auteurs présentent des points de vue différents en ce qui concerne le jeu de Kidman, ils s'accordent tous deux sur le type de jeu produit par Cruise (défini comme 'brechtien'), qu'ils appliquent ensuite à la totalité du film.

Bien que les analyses de Bingham et Carnicke comportent des descriptions du jeu des acteurs extrêmement précises (dans le cas de Carnicke tout particulièrement) et la plupart du temps pertinentes, ces deux approches souffrent néanmoins d'une lacune. Si leur description du jeu 'brechtien' de Cruise s'applique en effet à de nombreux passages du film, il est non seulement inexact mais surtout simplificateur de réduire le jeu de l'acteur dans le film entier à cette simple approche¹⁰¹. Non seulement le jeu de l'acteur dans la première séquence du film ne correspond pas au type de jeu détaché et non-interactif qu'ils décrivent, mais même son jeu dans la scène de dispute analysée par les deux auteurs passe d'un registre à l'autre au fur et à mesure du déroulement de la conversation. Enfin, nous verrons plus loin que l'un des principaux intérêts de la performance de Cruise dans le reste du film réside plus dans l'inadaptation et les modulations de son jeu par rapport à l'environnement particulier du film que dans une certaine fixité du jeu de l'acteur.

portrayed, are those who interact deeply with their fictional world in ways that can be read by the viewer as realistically familiar. » (Carnicke, 2006 : 28)

¹⁰¹ Voici par exemple la description que Carnicke donne du jeu de Cruise : « Cruise physicalizes Dr. Bill's vacuity by means of a blank, noninteractive performance that suggest Brechtian techniques of estrangement. » (2004 : 59-60)

Revenons maintenant sur la scène de la dispute. Comme nous l'avons vu précédemment, la performance de l'acteur dans la première séquence du film est partiellement destabilisée par deux éléments : une absence de spectacularité dans le personnage et une absence d'encadrement narratif et performatif d'un jeu d'acteur pourtant familier. Cette absence d'encadrement approprié est à la source de la dispute entre les deux personnages. Rappelons que la scène commence par Alice questionnant Bill sur ses activités lors de la fête de la veille. Partageant le même espace (le lit) et utilisant la même gestuelle et le même phrasé décontracté provoqué par le joint qu'ils viennent de fumer, les deux personnages (et les deux jeux d'acteur) sont tout d'abord sur le même niveau. Même si Alice provoque de plus en plus Bill, celui-ci se défend avec toute la rhétorique dont il est capable. De plus, la gestuelle de l'acteur, même si elle est moindre que celle de Kidman, qui se déplace constamment autour de la chambre, n'en est pas moins variée et claire. Au début de la scène, Bill, qui fonctionne sur un mode de séduction, caresse Alice et se déplace sur le lit pour l'enlacer. Par la suite, lorsque la conversation s'envenime, il utilise abondamment ses mains pour soutenir ses affirmations et se prend la tête en signe d'irritation lorsqu'Alice devient de plus en plus inquisitrice. Le jeu de l'acteur est, dans la première partie de la conversation, parfaitement naturaliste, chaque intervention de Kidman provoquant chez Cruise un mouvement corporel, une réponse et un regard adéquats.

Le véritable point tournant de la scène se produit lorsqu'Alice explose de rire en réponse à l'affirmation nette de Bill (« I'm sure of you »). C'est à ce moment précis que le contraste entre les deux performances est affirmé. Ce moment-clé est de plus souligné par l'irruption brutale d'un mouvement de caméra à l'épaule, seul mouvement de ce type dans toute la séquence. Par la suite, il est vrai que le jeu, et

donc le comportement, de Cruise/Bill se fige, alors que celui de Kidman demeure sur le même registre naturaliste. Cet immobilisme soudain et troublant de Bill est de plus accentué par les cadrages effectués par Kubrick. Au moment où Alice dévoile l'existence de sa pensée infidèle, Kubrick, qui se contentait jusque là de filmer des champs/contre-champs de face des acteurs, rompt la continuité visuelle établie afin de filmer pour la première fois Alice de profil. Ce cadrage, qui accentue bien sûr l'importance narrative du moment, est suivi d'un plan sur Cruise identique au précédent. L'ambiguïté du jeu de l'acteur est ici amplifiée par le choix du cadrage, qui met de l'avant non seulement l'immobilisme physique de personnage, mais aussi l'immobilisme de son regard. Alors que précédemment Bill suivait clairement du regard les déplacements d'Alice, il semble désormais perdu dans ses pensées, son regard n'étant plus porté vers l'environnement extérieur. Par rapport à ce que nous avons observé lors de la première séquence, il nous semble alors que la réaction d'Alice à l'affirmation de Bill n'est que l'aboutissement d'un processus de performance établi dès le début du film. Nous avons en effet observé lors de la scène d'introduction que la performance de Cruise, qui semblait de prime abord représenter un *perfect fit* tant par rapport à sa persona qu'à sa personnalité filmique était en fait complexifiée par le rejet d'un élément important de son idiolecte (son talent) et par l'absence d'un *encadrement performatif* adéquat. Ce concept d'encadrement performatif, que nous avons abordé rapidement et qui sera crucial pour la suite de notre analyse, s'inspire d'un article de Philip Drake¹⁰² dans lequel ce dernier observe notamment la dynamique des performances lors de la scène d'introduction de *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972). Selon Drake, la scène superpose deux *économies de jeu* radicalement différentes. D'un côté, la performance de Brando met

¹⁰² Voir Drake, 2006.

de l'avant son jeu d'acteur – à travers l'utilisation abondante et très visible de techniques du *Method acting*, tels que l'utilisation expressive d'objets environnants (un chat, dans ce cas), les mimiques faciales et les pauses réflexives. Cette virtuosité manifeste de Brando court potentiellement le risque de générer un effet de distanciation. Or, si le comportement de Brando demeure 'authentique' d'un point de vue diégétique, c'est grâce à la performance de l'acteur de soutien, qui sert un double rôle d'ancrage narratif et de mise en valeur de la star. Non seulement le jeu beaucoup plus sobre de Salvatore Corsitto laisse à Brando le privilège de son statut de star, mais la justesse de ses réactions et de sa motivation psychologique permettent d'ancrer en permanence sa performance (et celle de Brando) au monde diégétique représenté. Selon Drake, cette dynamique de performances est l'une des stratégies clés des performances de star. L'intérêt de la proposition de Drake réside dans l'importance qu'il accorde au jeu des acteurs de soutien pour le bon fonctionnement de la performance de star :

The front of the [star's] performance is maintained by the nonstar performance, which is not invested with the same extratextual signification but instead functions according to the conventions of realism that operate within the narrative. All star performances operate against a background of supporting actors who, together with other formal elements (such as mise-en-scène, framing, sound) work to guarantee the realism of the diegetic world. These little-discussed performers anchor star performances (and their visible idiolects) in a way that also ostends stars as extraordinary performative signs. (92)

Si Drake s'attarde particulièrement sur le jeu d'acteur des stars, il mentionne tout de même l'importance des réactions des personnages secondaires par rapport à la présence de l'idiolecte (et donc de la personnalité filmique que cet idiolecte implique) de la star. Or, c'est justement cet encadrement performatif crucial au bon développement de l'idiolecte qui est absent dans la scène d'*Eyes Wide Shut*.

Le type de jeu pratiqué par l'acteur, qui représente un type de personnalité assurée et arrogante établie lors de ses précédents rôles, est dépossédé des réactions sur lesquelles il s'appuie habituellement. Lorsque Bill/Cruise affirme ce qu'il semble pour lui une certitude, il est désormais source de moqueries¹⁰³. Les réactions d'Alice/Kidman dans la scène ne correspondent absolument pas au fonctionnement normal de l'idiolecte de Cruise qui, d'habitude, domine les scènes et les conversations. Cette soudaine absence (dont la séquence d'introduction, comme nous l'avons vu, présentait les prémisses) de l'encadrement performatif nécessaire au bon fonctionnement de l'idiolecte cruisien provoque une rupture entre le personnage de Bill et la personnalité filmique de Cruise. Cette rupture est accentuée par la présence de Kidman dans le rôle d'Alice. En effet, alors que le début du film semblait mettre de l'avant un *perfect fit* entre les personnages de Bill et Alice et les personas de Cruise et Kidman, cette séquence vient détruire les pré-conceptions du spectateur sur la persona Cruise/Kidman (fondée sur une domination de Cruise au sein du couple).

Cette rupture de l'idiolecte cruisien a deux conséquences immédiates dans le film. D'une part, le jeu de l'acteur, élément essentiel de l'idiolecte, change abruptement. D'autre part, Bill (personnage désormais détaché de Cruise, bien qu'il soit toujours incarné par le même corps) imagine sa propre ex-personnalité filmique comme étant la source des fantasmes d'Alice, situation d'autant plus ironique qu'Alice est interprétée par Nicole Kidman, femme de 'Tom Cruise' dans la vie. L'aveu d'Alice provoque en effet chez Bill la visualisation répétée (cinq fois dans le

¹⁰³ Afin d'être plus précis, soulignons tout de même que ce n'est pas la première fois qu'un personnage de Tom Cruise est tourné en ridicule. Pensons notamment à la réaction hilare de Cuba Gooding Jr. dans *Jerry Maguire* face à Jerry qui tente désespérément de le convaincre de changer son attitude. À plusieurs reprises dans ce film, le comportement ultra-convaincu et normalement convaincant du personnage est ainsi ridiculisé. Mais, contrairement au personnage d'*Eyes Wide Shut*, les compétences hors-normes de Jerry (il est probablement le meilleur gérant de sportifs de la planète) ne sont, elles, jamais remises en question. Dans le film de Kubrick, c'est l'association de réponses inadéquates et de suppression d'un élément essentiel de la personnalité filmique de Cruise qui provoquent une telle rupture dans la performance de l'acteur.

film) de l'infidélité d'Alice. Hans-Thies Lehmann décrit ainsi la nature de cette visualisation interne :

For soon afterwards we are shown Bill's fantasy, stimulated by Alice's story : a bluish coloured scene, Bill's *blue movie*, with a sexual scene between Alice and the Navy officer. But there is a complication here. What we see is not the cinematic representation of Bill's fantasy of a scene which he was told about. Instead, what we see is a scene that never existed. *What we see is not a reality, but Alice's desire – 'seen' through Bill's eyes.* (238)

Ce fantasme est d'autant plus intéressant qu'il est le pur produit de Bill, et non d'Alice. Et comme le souligne Bingham, le contenu de ce fantasme peut sembler de prime abord paradoxal :

Unlike Alice, who evidently channels her fantasies and flirtations into her sex life with her husband, Bill cannot merge himself into Alice's fantasy, as Tom Cruise, who played Navy men in two of his best-known films, *Top Gun* (Tony Scott, 1986) and *A Few Good Men* (Rob Reiner, 1992), might be expected to do. (251)

Bill se retrouve en quelque sorte troublé par la menace imaginaire d'une compétition incarnée par ce qui s'avère être nul autre que la personnalité filmique habituelle de Cruise (qui incarne Bill)! Ce parallélisme est d'ailleurs renforcé par les choix esthétiques du fantasme, dont l'éclairage bleu-glacé et le cadrage de profil un peu au-dessus du lit rappellent inévitablement la scène d'amour entre Cruise/Maverick et McGillis/'Charlie' dans *Top Gun*. Cependant, contrairement à Bingham, je ne pense pas que cet élément soit surprenant. Vidé des capacités spectaculaires essentielles à sa personnalité filmique et, de ce fait, dépourvu de l'idiote sur lequel est fondé son aura de star cinématographique, il n'est pas surprenant que Bill, cette nouvelle incarnation filmique de Cruise, visualise la personnalité filmique habituelle de la star comme source de menace. L'ironie de la situation est démultipliée si on prend en compte la présence de la star dans le film comme 'célébrité'. On se retrouve alors face à un Tom Cruise qui, conscient que Nicole Kidman n'a pas épousé 'Tom Cruise', se retrouve réduit à fantasmer qu'il

puisse réellement être ce ‘Tom Cruise’ capable de susciter le désir chez Kidman¹⁰⁴. Mais surtout, la déconstruction de la performance de l’acteur met en évidence les liens étroits existant entre le jeu de l’acteur et sa personnalité filmique. Il suffit que quelques éléments (un élément de la personnalité filmique et un encadrement performatif adéquat) soient modifiés pour que l’idiolecte de la star ne fonctionne plus.

Cette modification de la performance de Cruise (d’un jeu naturaliste vers un jeu restreint et non-interactif) va se poursuivre jusqu’à la scène de l’orgie. Pendant toute la séquence qui suit, Bill est ainsi limité la plupart du temps à deux types de positions : les mains dans les poches de son manteau lorsqu’il marche dehors, et les bras croisés devant lui lorsqu’il écoute quelqu’un. Loin du comportement que nous avons observé lors de la première séquence, la gestuelle est désormais restreinte, toujours proche du corps, et jamais vers l’environnement extérieur. Ce repli physique sur soi permet d’accentuer d’autant plus l’immobilité du regard de Bill, et permet, comme le souligne Michel Chion, de rejeter une technique importante du jeu naturaliste, qui est l’utilisation symbolique ou psychologique des objets environnants¹⁰⁵. Cette technique de jeu, tout comme celle des ‘objets d’attention’ évoquée par Carnicke, fait partie d’une stratégie de jeu héritée du *Method acting*, dont l’un des principaux objectifs, inspiré par les théories de Stanislavski, qui était contemporain de Freud, est la capacité d’exprimer extérieurement l’inconscient des personnages. L’exemple le plus célèbre de ce type de jeu est probablement la scène du gant dans *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954). Brando, à travers sa manipulation du gant d’Eva Marie Saint, dévoile merveilleusement le désir

¹⁰⁴ Il est d’ailleurs amusant de remarquer que le fantasme d’Alice a été généré par un simple regard que lui aurait porté l’officier de marine. Or, Tom Cruise, dans *Mission Impossible 2*, sorti à peine un an après *Eyes Wide Shut*, retrouvera cette ‘puissance du regard’, puisqu’il lui suffira d’un seul regard intense lors d’une poursuite en voiture pour qu’une femme sublime lui tombe dans les bras.

¹⁰⁵ Voir Chion, 2002 : 23-24.

qu'éprouve son personnage pour cette jeune femme. Fredric Jameson, dans un passage de *Signatures of the Visible*, a merveilleusement décrit l'effet paradoxal du *Method acting*, à travers une analyse de la performance d'Al Pacino dans *Dog Day Afternoon* (Sidney Lumet, 1975)¹⁰⁶. Pour Jameson, ce type de jeu permet de rendre parfaitement compréhensible et articulé l'inconscient et l'inarticulable. Cette démonstration, brillante, mérite d'être citée longuement :

Method acting was the working out of the ideology of the anti-hero in that relatively more concrete realm of theatrical style, voice, gesture [...]. Here for the first time perhaps we can understand concretely how what is best about *Dog Day Afternoon* is also what is least good about it: for Al Pacino's performance as Sonny by its very brilliance thrusts the film further and further back into the antiquated paradigm of the anti-hero and the method actor. Indeed, the internal contradiction of his performance is even more striking than that: for the anti-hero, as we suggested, was predicated on non-communication and inarticulacy [...]; and the agonies and exhalations of Method acting were perfectly calculated to render this asphyxiation of the spirit that cannot complete its sentence. But in Pacino's second-generation reappropriation of this style something paradoxical happens, namely, that the inarticulate becomes the highest form of expressiveness, the wordly stammer proves voluble, and the agony over uncommunicability suddenly turns out to be everywhere fluently comprehensible. » (42-43)

L'un des aspects les plus intéressants du texte de Jameson est le fait qu'il associe les contradictions inhérentes au *Method acting* à la 'seconde génération' d'acteurs. Il souligne ainsi l'importance du spectateur au sein de la performance. Si la performance de Pacino génère des effets paradoxaux, c'est parce que la technique de performance qu'il utilise est désormais reconnue par les spectateurs, qui associent alors automatiquement certains sens précis aux actions/réactions de l'acteur¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Barry King a également mis de l'avant ce paradoxe du jeu d'acteur américain, qu'il définit comme un 'déplacement de l'intériorité' (voir King, 1991: 175-76). Pour King, cette stratégie de performance favorise notamment le type-casting.

¹⁰⁷ Les remarques de Jameson permettent également de problématiser les sources d'accès à la subjectivité des personnages (pour reprendre l'expression de Murray Smith) proposées par les narratologues cognitivistes. En effet, Smith (tout comme David Bordwell et Edward Branigan) considère que notre connaissance possible de la subjectivité des personnages, contrairement à la reconnaissance et à l'alléance, est exclusivement le résultat des stratégies narratives mises en place par le film. Or, Jameson nous démontrent bien que nos habitudes de lecture de certains types de jeu génèrent automatiquement certaines interprétations. Dans le cas spécifique des stars, notre connaissance pré-établie de certains idiolectes nous permet ainsi de produire des inférences

De ce point de vue, le jeu restreint et ambigu pratiqué par Cruise est d'autant plus intéressant que le film, basé sur un roman d'Arthur Schnitzler très influencé par les théories psychanalytiques, favoriserait à priori l'utilisation de techniques de jeu 'démonstratives'. Plus encore, le casting même de l'acteur suggère de prime abord un type-casting qui, comme le démontre Barry King, est lui aussi dépendant d'un jeu d'acteur 'visible' et évident.

Mais l'originalité de la performance réside également dans le contraste établi entre cette nouvelle technique de jeu et un environnement adapté à l'idiolecte habituel de la star. Comme l'a démontré Paul Warren dans son ouvrage sur le star-système américain¹⁰⁸, l'un des éléments fondamentaux des performances de stars américaines est le *reaction shot*, qui est la relation de regards entre les protagonistes à l'écran. La force du cinéma américain est non seulement d'avoir su faire de ses stars le centre permanent des regards à l'écran, mais d'avoir forgé un type de jeu fondé sur la réaction-action des stars suite à leur absorption de l'environnement. Tout comme l'encadrement performatif observé par Drake, cette stratégie de regards facilite avant tout l'ancrage psychologique du spectateur qui peut alors réagir avec (et par) la réaction des personnages/acteurs. La qualité de nombreux acteurs américains réside donc dans leur capacité à susciter et absorber les regards, et dans leur capacité d'action face aux stimuli extérieurs¹⁰⁹. Du double-mouvement du jeu d'acteur essentiel au fonctionnement même du cinéma américain selon Warren, *Eyes Wide Shut* n'en conserve que le premier élément. À partir du moment où Bill sort de son

automatiques. Ainsi, même le niveau *smithien* de l'*alignement* fait appel à notre connaissance de l'image de star.

¹⁰⁸ Warren, Paul. *Le secret du star system américain : Une stratégie du regard*. Montréal, L'Hexagone, 1989.

¹⁰⁹ Une description éclairante de ce type de jeu est le film *Taxi Driver*. Comme le démontre Warren, tout le jeu de De Niro dans le film est fondé sur ce double mouvement d'absorption/réaction poussé à l'extrême.

appartement pour entamer son périple nocturne, le personnage est constamment assailli de stimuli, de regards et de tentations. Tout commence avec Marion, la fille d'un patient décédé, pour se poursuivre avec la prostituée Domino, la jeune fille du magasin de costume et, finalement la scène de l'orgie.

La séquence avec Marion est tout particulièrement intéressante. Diane Morel, en examinant les différentes actualisations de la figure du double au sein du film¹¹⁰, a remarqué l'étrange parallélisme établi entre Bill et le personnage du futur mari de Marion. Non seulement les deux personnages se ressemblent physiquement (même coupe de cheveux, même taille, même genre de vêtements), mais leurs entrées respectives dans l'appartement fonctionnent comme des miroirs l'une de l'autre. D'un côté, ils effectuent les mêmes actions de la même façon : en entrant, ils donnent leurs manteaux à la bonne, marchent lentement dans le couloir donnant vers la chambre, et frappent légèrement à la porte, attendant un court instant avant de l'ouvrir eux-mêmes. Dans les deux cas, la scène est filmée en un seul plan de steadycam qui s'ouvre sur un plan moyen du hall d'entrée pour se poursuivre en travelling jusqu'à la porte de la chambre. Par contre, l'entrée de Bill est cadrée depuis la droite de la porte, alors que celle du fiancé est cadré depuis la gauche. De même, le travelling sur Bill est constamment cadré de derrière, alors que le fiancé est tout d'abord filmé de face, avant que la caméra ne se place derrière lui dès son entrée dans le couloir. Cette mise en parallèle des deux personnages est particulièrement intéressante, puisque le cœur de la scène est la déclaration d'amour que Marion fait à Bill. Alors que Marion établit une différence entre Bill et son fiancé, la mise en scène et l'interprétation des acteurs nous poussent au contraire à les comparer. De plus, l'un des arguments que Marion donne pour justifier sa peur du mariage est l'aspect 'ordinaire', de son fiancé, futur

¹¹⁰ Voir Morel, 2002 : 50-64

professeur de mathématiques. Cette 'médiocrité' du fiancé est ainsi dévalorisée par rapport au statut de Bill. Toute la scène joue en fait sur un énorme effet de contraste entre le comportement du personnage de Marion, qui désire 'Tom Cruise', le médecin potentiellement spectaculaire, alors que tout le reste du film et la mise en scène même de la séquence nous rappellent constamment qu'il n'y a en fait que peu de différences entre 'Bill' et le fiancé¹¹¹.

La plupart des autres femmes que Bill rencontrera tout au long du film manifesteront ce même désir sous-jacent envers le personnage (même le réceptionniste de l'hôtel dans la dernière partie du film est manifestement transi devant Bill, qui ne semble rien remarquer!), désir auquel 'Tom Cruise' est habitué, mais auquel Bill, dépossédé d'une caractéristique essentielle de cette personnalité filmique, ne peut répondre. Lors de toutes les rencontres avortées qui forment cette première séquence nocturne, la dynamique de jeu entre les acteurs est finalement inversée par rapport au début du film. Dans la première partie, Tom Cruise jouait comme 'Tom Cruise' alors que certains acteurs autour de lui (Kidman et Field) utilisaient un jeu non adapté. Dans la séquence nocturne, au contraire, ce sont les personnages secondaires qui jouent pour 'Tom Cruise' qui, en tant que 'Bill', n'est plus limité qu'à la réception passive¹¹². Comme nous l'avons mentionné plus haut, cette passivité du personnage est manifestée par le jeu de Cruise, qui limite au maximum ses mouvements. Un exemple parfait de ce type de jeu est la scène dans l'appartement de la prostituée. Dès qu'il entre dans la cuisine, Bill se positionne

¹¹¹ Il n'est pas surprenant, de ce point de vue, que Bill ressente le besoin tout au long du film de sortir sa carte de médecin, dernière preuve tangible, en l'absence de preuves 'visibles' sur le personnage, de son appartenance à un corps professionnel respecté.

¹¹² Laurence Giavarini, dans les *Cahiers du cinéma* décrit très justement cette passivité du personnage : « Le sujet du film – au sens de son propos – n'est pas *les fantasmes de Bill*, mais *Bill au pays des fantasmes* [...]. Bill qui est donc d'abord dans cette histoire l'objet d'une expérience, dont l'enjeu serait son aptitude à devenir sujet d'un désir. » (Giavarini, 2000 : 41)

debout le long du comptoir, les bras le long du corps, s'appuyant sur le rebord. Cet immobilisme du corps de l'acteur est maintenu lorsque, quelques instants plus tard, Domino l'embrasse. C'est le visage de Domino qui s'approche de celui de Bill, qui se contente de recevoir le baiser sans bouger.

La performance de Cruise dans ces séquences est le fruit d'une articulation complexe entre le jeu même de l'acteur, sa personnalité filmique, sa persona, le jeu des autres acteurs du film et les choix de mise en scène. De plus, la présence de Cruise dans le film n'est pas le seul élément susceptible de générer des liens intertextuels. Sharon Marie Carnicke, par exemple, propose de comparer les stratégies de performance dans *Eyes Wide Shut* et *The Shining*, puisqu'il s'agit des deux films de Kubrick portant sur la crise d'un couple¹¹³. Si Carnicke concentre son analyse sur deux scènes spécifiques de dispute dans les deux films, je désire plutôt mettre l'accent sur une très courte séquence d'*Eyes Wide Shut*, dont la performance de Cruise, le contexte narratif et le choix de mise en scène font directement référence à *The Shining*. Lorsque Bill sort de l'appartement de Marion et se déplace sans but dans la rue, il visualise pour la seconde fois dans le film le fantasme de l'officier de marine. Cette 'vision' provoque chez lui une frustration grandissante (que Cruise exprime au moyen d'un resserrement progressif de la mâchoire) qui explose de façon plutôt sobre lorsque Bill se frappe dans les mains. Cette courte scène semble faire directement référence à la scène de frustration de Jack Torrance dans un couloir de l'hôtel Overlook, lorsque le personnage effectue des mouvements de bras violents suggérant la montée incontrôlable d'une frustration sur le bord d'exploser. Dans *The Shining*, la scène précède d'ailleurs la première rencontre de Jack avec le fantôme du barman, rencontre qui marque le début de la détérioration de la santé mentale de Jack.

¹¹³ Voir Carnicke, 2006

Non seulement ces deux scènes se situent dans le même contexte narratif (la montée d'une frustration suite à une dispute conjugale), mais elles utilisent le même cadrage et mouvement de caméra (un travelling arrière présentant un plan moyen de personnages se déplaçant seuls en ligne droite). Ces similitudes, qui sont bien sûr renforcées par le fait qu'il s'agit de deux films du même réalisateur, soulignent d'autant plus les disparités de performance. Alors que Jack/Nicholson exprime très visuellement (et donc très clairement) sa frustration, suggérant ainsi l'arrivée imminente d'une action de sa part, Bill/Cruise limite au maximum ses mouvements et se contente d'un petit geste de frustration. Incapable d'action à ce moment-là, contrairement à Jack, Bill se fait alors bousculé par une bande de jeunes qui l'insultent et remettent en question son statut d'homme dominant. L'immobilisme et l'absence de réaction de Bill/Cruise n'est donc pas seulement mise en évidence par le jeu des autres acteurs du film, mais aussi par les comparaisons que sa performance, la mise en scène et la présence de Kubrick invitent à faire avec des performances dans d'autres films.

La scène de l'orgie représente un autre moment de transition dans la performance de Cruise. D'un côté, Bill, pour la première fois depuis son départ de l'appartement, démontre son aptitude à agir sur les événements. En effet, contrairement aux deux scènes de rencontre précédentes, il n'est pas emporté vers un lieu, mais il décide contre l'avis de son ami d'infiltrer un environnement dans lequel il n'est pas invité. Il va même jusqu'à trouver un costume alors que les circonstances (la fermeture de toutes les boutiques) jouent contre lui. Mais d'un autre côté, l'orgie représente la culmination de la passivité du personnage, qui n'y va que pour observer

ce qui l'entoure. Cette position d'observateur passif est bien entendue amplifiée par le port d'un masque et d'un costume, accoutrement fonctionnant comme une barrière de protection entre le personnage et son environnement. Cette séquence représente alors la culmination de ce 'regard sans sujet' décrit par Giavarini. Dépossédé de ses attributs physiques essentiels, puisque le costume et le masque cachent entièrement le corps de l'acteur, le personnage n'est plus qu'un voyeur, un observateur passif. Il n'est plus acteur, mais spectateur de son environnement.

Cette transformation du personnage en spectateur est accentuée par les stratégies narratives du film. Alors notre rapport au personnage de Bill était une *focalisation neutre* (nous observions Bill de l'extérieur ou à travers le regard d'Alice) au début du film, toute les séquences nocturnes alternent constamment en *focalisation externe* (point de vue semi-subjectif) et *focalisation interne* (non seulement à travers les plans du *point de vue* de Bill, mais surtout à travers la visualisation de *son* fantasma d'Alice). Comme dirait Murray Smith, notre expérience du récit est alors fondée sur un *attachement spatio-temporel* maximum au personnage de Bill. Nous ne voyons en effet plus que ce que Bill voit. Néanmoins, si cette stratégie narrative augmente notre accès à la subjectivité du personnage, il ne s'agit, comme le souligne Edward Branigan, que d'un type bien spécifique de subjectivité : l'expérience sensorielle : « Focalization (reflection) involves a character neither speaking (narrating, reporting, communicating) nor acting (focusing, focused by), but rather actually *experiencing* something through seeing or hearing it. » (101) En tant que spectateurs, nous partageons ainsi les *sensations* du personnage. L'astuce d'*Eyes Wide Shut* est de créer un contraste entre cette forte identification et l'absence quasi-totale d'accès aux pensées du personnage provoquée par l'interprétation ambiguë de Tom Cruise. Ainsi, le personnage devient progressivement un regard sans sujet,

réceptacle vide à travers lequel le spectateur fait l'expérience du monde diégétique. L'utilisation quasi-exclusive du travelling avant dans le dos de Bill/Cruise pendant la première partie de la scène de l'orgie est ainsi le point culminant de la stratégie narrative mise en place dans le film, puisque cette scène présente exclusivement une focalisation externe dans laquelle nous ne pouvons même pas voir les réactions du personnage (puisqu'il est filmé de dos et porte un masque).

Bruno Cornellier, dans son analyse féministe du film de Kubrick, utilise la distinction effectuée par John Berger entre 'nudity' et 'nakedness' :

On the representation of women in Western artistic tradition (ranging from the first pictorial depiction of the Genesis to Twentieth Century photography), John Berger proposes a specific distinction between 'nudity' and 'nakedness', a distinction which he defines in the following terms: "To be naked is to be oneself. To be nude is to be seen naked by others and yet not recognized for oneself. A naked body has to be seen as an object in order to become a nude. (...) Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display" (p.54). (Cornellier, 2003)¹¹⁴

Cornellier utilise la distinction effectuée par Berger afin de décrire le développement du personnage d'Alice dans le film. Présentée au début du film en état de 'nudity', comme simple objet de regards extérieurs, Alice/Kidman est progressivement dotée d'une subjectivité propre qui la présente par la suite en état de 'nakedness' :

Thus, it is when Bill (Tom Cruise), while smoking marijuana with his wife Alice (Nicole Kidman), makes an apparently inoffensive remark about her sex-appeal to other men - who saw her as an exquisite and consenting bearer of their look - that emerges the threat of female subjectivity (and not merely as an object of fantasy). Hence Alice's incisive and empowering words which echo throughout the entire film: "If you men only knew", after which she tells Bill about a fantasy she had a while ago involving a naval officer for whom she would have given up everything if he had accepted to spend a single night with her.

Comme le démontre Cornellier, il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que la pire chose qui puisse arriver au personnage de Bill soit de se dénuder en public :

¹¹⁴ Les citations de Berger sont tirées de *Ways of Seeing* (New York: Penguin, 1977.)

Bill's own subjectivity is threatened when his illicit presence is unmasked. Led into a circle of masks, he is "invited" to remove his mask and clothes, as hundreds of hidden pairs of eyes (in parallel with the spectator's eyes) threaten to transform his subjectivity into a mere naked and impotent object of display for the gaze of all.

Cette séquence est interprétée sous un angle féministe, la nudité étant une source d'angoisse tant pour le personnage, qui serait ainsi privé de sa subjectivité et potentiellement soumis au regard homo-érotique, que pour le spectateur, qui s'est naturellement identifié au personnage de Bill. Mais, du point de vue de la performance de Cruise, la scène prend une tout autre signification. L'importance de la menace n'est alors pas tant reliée au fait qu'elle puisse transformer Cruise/Bill en pur objet, mais plutôt au fait que cette nudité révélerait finalement au grand jour l'absence de subjectivité déjà présente depuis un moment dans le film. Au niveau de la performance et des stratégies narratives, Cruise/Bill est en effet, depuis la scène de dispute, un réceptacle passif. Or, cette passivité a été constamment contrastée par les performances des personnages secondaires, qui ont continué à couvrir Cruise/Bill du regard. La scène de l'interrogatoire est ainsi le développement logique de la stratégie de performance établie précédemment. Cruise ayant modifié sa performance au point de devenir potentiellement un simple objet de regards est confronté à la possibilité terrifiante de se dévoiler entièrement alors qu'il est dépouillé des éléments essentiels de son image, ces éléments lui permettant justement d'apparaître si souvent dénudé à l'écran sans jamais craindre le regard des autres.

La supériorité du 'père' : tentatives malheureuses de réappropriation de l'image

Suite à l'humiliation subie lors de la soirée, Bill va par la suite modifier son attitude, devenant plus entreprenant et refaisant en sens inverse son trajet de la veille. Jusqu'à son retour final dans son appartement, Bill va ainsi tenter d'agir sur les

événements et les gens par rapport auxquels il était resté passif la veille. L'astuce de cette séquence est de faire constamment jouer Cruise sur deux niveaux, entre le 'Tom Cruise' observé au début du film et le 'Bill' de la première séquence nocturne. Si la scène avec la colocataire de Domino peut être utilisée comme exemple, la discussion finale avec Ziegler/Pollack demeure le point culminant de cette nouvelle stratégie de performance. La scène se déroule en trois temps.

Ziegler dévoile tout d'abord à Bill qu'il est au courant de tout, et qu'il doit cesser ses investigations. Dans cette première partie de la discussion, Cruise utilise le même type de jeu développé dans la seconde partie du film, en particulier dans la scène de dispute conjugale. Encore une fois, Kubrick utilise deux types de jeu qui sont d'autant plus différents que les choix de mise en scène accentuent les contrastes entre les deux acteurs.

Ainsi, tout comme Alice/Kidman précédemment, Ziegler/Pollack est constamment en mouvement, se déplaçant le long de la table de billard, s'assoyant sur un fauteuil à l'extrémité de la pièce, pour finalement se relever, aller chercher un verre, se rasseoir et se placer devant la table de billard. De plus, l'acteur utilise le plus possible les objets environnants (meubles, boules de billard, verre de scotch) et déplace souvent son regard. Ce jeu de type naturaliste est mis en valeur par le choix de Kubrick de cadrer l'acteur en plans moyens, permettant ainsi au spectateur de visualiser une bonne partie du corps de l'acteur, stratégie de mise en scène propre au *Method acting*¹¹⁵. À l'opposé, Cruise/Bill ne quitte pas sa position près de la table de billard. Son seul mouvement notable est lorsqu'il pose sa main sur le rebord de la table lorsque les révélations commencent. Plus encore, Cruise/Bill maintient sa tête

¹¹⁵ Voir Warren, 1989: 81-96. Warren démontre dans son chapitre sur Marlon Brando que l'importance de la star est reliée à l'utilisation de son corps entier dans la performance. Cette apparition du corps (qui se distingue d'un jeu fondé sur les gros-plans) marque, selon Warren, l'émergence du jeu naturaliste moderne.

penchée, le regard fixé sur la table de billard, ne regardant pas une fois son interlocuteur. Par la suite, il se déplace vers un fauteuil, les bras croisés, tournant le dos à Ziegler/Pollack, puis s'assoie sur le fauteuil, la tête penchée et la main sur le visage. L'immobilisme physique de l'acteur est accentué par une stratégie de cadrage inverse de celle utilisée pour Pollack, puisque les plans sur Cruise sont presque tous des gros plans fixes cachant presque tout son corps.

Le point tournant de la scène survient lorsque Bill, persuadé d'avoir découvert les raisons de la mort de la prostituée, décide pour la première fois de confronter Ziegler. À ce moment, le jeu de Cruise se modifie complètement. Il se déplace dans l'espace, contourne Pollack tout en le fixant du regard, et utilise sa main pour ponctuer et soutenir ses affirmations, une gestuelle qu'il avait utilisé avec succès dans *A Few Good Men* (Rob Reiner, 1992), dans le rôle d'un avocat dont la force oratoire avait fini par vaincre le personnage interprété par Jack Nicholson. Mais ce dernier instant de résistance est vain. Bill est immédiatement contredit par Ziegler, et reprend son comportement précédent. À partir du moment où Ziegler/Pollack démonte les arguments de Bill/Cruise, ce dernier arrête de se déplacer, puis tourne à nouveau le dos à son interlocuteur, les bras croisés et la tête baissée. Cette capitulation finale est accentuée par le geste condescendant de Ziegler, qui vient lui mettre les mains sur les épaules.

Si, du point de vue du jeu de l'acteur, cette scène est riche de modulations, cette stratégie de jeu est d'autant plus intéressante qu'elle sert un récit qui s'oppose radicalement au type de récit normalement développé autour de la personnalité filmique de Cruise. Ziegler est en effet la dernière incarnation d'une longue lignée de pères de substitution présents dans presque tous les films de Cruise, personnages qui ont d'ailleurs la plupart du temps été interprétés par des stars (ou du moins des acteurs

de composition) des années 60-70 : du commandant de la base aérienne dans *Top Gun* (interprété par Tom Skerritt) au Jim Phelps de *Mission: Impossible* (interprété par Jon Voight), en passant par Fast Eddie Felson dans *The Color of Money* (interprété par Paul Newman) ou Avery Tolar dans *The Firm* (interprété par Gene Hackman)¹¹⁶. Les films de 'Tom Cruise' mettent souvent en scène une compétition entre Cruise et ses pères de substitution, qui s'avèrent la plupart du temps décevants¹¹⁷. Non seulement Cruise finit toujours par surpasser ses 'pères' (il devient un meilleur pilote, agent secret, joueur de billard et avocat que tous ces personnages), mais cette volonté de se surpasser est liée à la prise de conscience des faiblesses ou défauts inhérents à ces personnages. Un bel exemple de ce type de rapport est le film *Cocktail* (Roger Donaldson, 1988). À peine arrivé à New York, Brian Flanagan (Cruise), jeune homme ambitieux sans éducation, est immédiatement employé par Doug Coughlin (Bryan Brown), l'un des barmans les plus réputés de New York. Après avoir pris sous son aile le jeune homme, Doug réalise rapidement que les ambitions et le talent de Brian dépassent de loin ses propres capacités. Jaloux de l'attention croissante dont jouit Brian, Doug finit par trahir le jeune homme, avant de s'engager dans une compétition malsaine qui ne fera ressortir que ses propres faiblesses. Le suicide de Doug permettra finalement à Brian de comprendre les véritables valeurs à suivre (fonder une famille, posséder un pub modeste mais chaleureux...).

¹¹⁶ Notons d'ailleurs que le premier choix de Kubrick pour le rôle de Ziegler était Harvey Keitel, acteur de la même génération que ceux qui viennent d'être mentionnés. Le choix de Sydney Pollack, s'il est moins intéressant de ce point de vue, reste tout de même fidèle à cette présence dans les films de Cruise d'une figure marquante des années 60-70.

¹¹⁷ Cette obsession envers la figure du père est particulièrement intéressante dans *Rain Man* (Barry Levinson, 1988). Dans ce film, Charlie Babbitt (Cruise), un jeune vendeur de voitures de luxe qui découvre, à la mort de son père, l'existence de Raymond, son grand frère autiste (interprété par Dustin Hoffman, encore une figure marquante des années 60-70). Non seulement Charlie n'avait plus parlé à son père depuis des années suite à une dispute concernant l'obsession de son père pour une voiture de luxe (!), mais il se souvient d'un *rain man* (qui n'était nul autre que Raymond) qui était la seule personne pouvant calmer ses angoisses et son manque d'affection lorsqu'il était enfant. Dans ce film, la figure du père est doublée, puisque Raymond apportait à Charlie l'affection qu'il n'avait pas de son père. À la fin du film, Charlie devient à nouveau une version 'améliorée' de son père, décidant de prendre soin de Raymond.

Dans *Eyes Wide Shut*, le rapport établi entre Bill et Ziegler est similaire. Jeune médecin ambitieux, Bill est manifestement flatté de l'attention que lui porte Ziegler, à qui il donne des 'visites à domicile'. Tout comme Ziegler, Bill séduit d'ailleurs des escortes lors de la soirée, sans toutefois passer à l'acte comme son 'mentor'. Sous un certain angle, *Eyes Wide Shut* est le récit d'un jeune ambitieux désirant accéder à cette classe supérieure que représente Ziegler¹¹⁸. Néanmoins, Ziegler possède certains défauts qui vont décevoir Bill. La scène du billard se situe donc à priori dans la lignée des nombreuses scènes de confrontation, dans lesquelles Cruise a toujours réussi à surpasser ses mentors. Or, non seulement Bill est totalement dominé par Ziegler, mais ce dernier n'éprouve même pas le moindre regret ou doute par rapport à ses actions. Et cet échec final est d'autant plus marquant que Bill tente justement de se réapproprier sans succès la gestuelle développée par 'Cruise' en des temps plus optimistes.

Cette défaite face à Ziegler explique le type de performance effectuée par Cruise dans la dernière scène du film. Ayant été définitivement dépossédé des attributs qui lui sont habituellement accordés (son jeu d'acteur, le récit établi autour du personnage, et même la mise en scène et le jeu des autres acteurs), Cruise/Bill accomplit finalement sa transformation, devenant pour de bon un réceptacle passif, regard sans sujet. Sa femme a toutes les réponses, il n'a qu'à l'écouter, les mains dans les poches ou les bras croisés.

Sous un certain angle, *Eyes Wide Shut* apparaît alors véritablement comme un film *sur* Tom Cruise. L'originalité du film réside dans les nombreuses variations qu'il

¹¹⁸ Sur ce point, il est intéressant de comparer les appartements et les habitudes de vie des deux personnages. Alors que Bill possède un bel appartement décoré de plusieurs tableaux (sa femme lui emballa d'ailleurs un ouvrage sur Dali pour Noël), Ziegler possède littéralement une galerie d'art à l'étage de son appartement. Alors que Bill se détend en prenant une bière (non seulement chez lui, mais aussi dans le club de jazz, lieu pourtant plus associé à l'alcool fort qu'à la bière), Ziegler déguste du scotch.

effectue sur les rapports entre la persona, l'image, le jeu et le personnage incarné par l'acteur. Le film commence en effet par nous présenter ce qui semble être un *perfect fit* absolu entre ces éléments, avant de modifier un par un les paramètres constituant les performances *habituelles* de Cruise. À la fin du film, Tom Cruise a été véritablement *dépossédé* de son image de star. Et cette dépossession a d'autant plus d'impact que la promotion du film et son casting favorisait justement des attentes trompeuses. De ce point de vue, la séquence finale devient alors un exemple fascinant d'*impersonation*. Ce qu'il reste de Tom Cruise disparaît dans l'échec de sa confrontation avec Ziegler. À la fin, il ne reste plus que Bill.

III

Magnolia : la star intensifiée

« Respect the Cock! » : stratégies de défamiliarisation

La caméra s'approche d'un téléviseur. Sur l'écran, le personnage interprété par Tom Cruise annonce immédiatement ses intentions au téléspectateur. Son nom est Frank TJ Mackey, et il peut nous apprendre comment transformer toute femme en objet sexuel soumis. Tout au long de sa présentation, le numéro de téléphone explicite (1-877-TAME-HER) de sa compagnie, la bien-nommée 'Seduce and Destroy', apparaît en bas de l'écran. Les cheveux longs attachés en queue de cheval, la chemise moulante surplombée d'un gilet de cuir, Frank avance d'un pas assuré dans le décor, bombant le torse, les mains sur les hanches.

Cette scène représente la première apparition de Tom Cruise dans *Magnolia*, le troisième film du jeune réalisateur Paul Thomas Anderson¹¹⁹. Comme le rappelle Murray Smith, les premières séquences d'un film sont cruciales pour le spectateur, puisqu'elles permettent au spectateur de fonder ses premières hypothèses de lecture des personnages :

Openings have a special function in our experience of narrative, because we base our viewing strategies and expectations on the information we receive at the beginning of a text, a phenomenon known as the 'primary effect'. (118)

L'introduction d'un personnage nous permet ainsi de construire un 'character model', c'est-à-dire un schéma initial d'interprétation du personnage représenté.

Cette *reconnaissance* initiale du personnage est l'une des actions spectatorielles

¹¹⁹ Après avoir réalisé *Hard Eight* en 1996, Paul Thomas Anderson s'est fait connaître du grand public dès la sortie de son deuxième film, *Boogie Nights* (1997), pour lequel il reçut une nomination à l'Oscar du meilleur scénario, en plus de lancer la carrière cinématographique de Mark Wahlberg et de relancer celle de Burt Reynolds. Depuis, Anderson a réalisé deux autres films : *Punch-Drunk Love* en 2004 et *There Will Be Blood* en 2007.

faisant le plus appel à notre connaissance de l'image de la star, puisque nous produisons avant même le début du film des inférences sur la nature potentielle du personnage en fonction de son interprète. Or, dans *Magnolia*, le spectateur est immédiatement placé face à un personnage qui semble rompre avec la personnalité filmique développée par Tom Cruise dans ses précédents films. Physiquement, la coupe de cheveux et les vêtements moulants contrastent fortement avec la coupe de yuppie parfait arborée par Cruise dans la plupart de ses rôles. Mais c'est avant tout le discours du personnage qui trouble. Misogyne, vulgaire, d'une arrogance sans borne, Frank TJ Mackey n'a en apparence rien du bon garçon un peu immature interprété habituellement par l'acteur. De prime abord, il ne semble n'y avoir aucun *fit* entre le personnage et la personnalité filmique/persona de Tom Cruise. Il s'agirait alors d'une performance de type *impersonation* de la part de l'acteur, stratégie apparemment gagnante d'un point de vue institutionnel puisque ce rôle lui valut le Golden Globe du meilleur acteur de soutien.

Cette lecture préalable de la performance est renforcée par le contexte même d'actualisation de cette performance, qui est également inhabituel pour l'acteur. En terme de casting, c'est en effet la première fois depuis son rôle dans *The Outsiders* (Francis Ford Coppola, 1983) que la star accepte de jouer un second rôle dans un film¹²⁰. Ce choix fait partie d'une stratégie de carrière très courante dans le cinéma américain contemporain : l'alternance entre les projets commerciaux fondés sur la

¹²⁰ Iain Johnstone décrit ainsi une partie des réactions à l'annonce de cette nouvelle : « To some observers, it seemed strange that Cruise would forfeit his status as a leading man to join this group, especially as the foul-mouthed misogynist [...] » (Johnstone, 2006 : 277) Ce type de réaction mérite cependant d'être nuancé. Si le rôle est en effet un second rôle, il faut néanmoins préciser que le film ne comporte pas de premier rôle à proprement parler. Plutôt que d'être un rôle mineur, il est donc plus juste de définir sa présence dans le film comme un partage de la vedette. Or, il s'agit d'une situation assez familière pour l'acteur, lui qui partagea la vedette auparavant avec Paul Newman et Dustin Hoffman.

personnalité filmique des stars et les films indépendants pour lesquels les stars acceptent de baisser leur cachet (Cruise n'aurait été payé que le salaire syndical pour *Magnolia*) dans le but de rehausser leur 'valeur culturelle', pour reprendre l'expression de Christine Geraghty¹²¹. Et cette valorisation culturelle passe avant tout par l'accent porté sur le jeu même de l'acteur, sur ses compétences professionnelles d'acteur (ou de *performer*, pour reprendre l'expression de Geraghty), qui sont d'autant plus visibles qu'elles diffèrent de ses traits de performance habituels.

Dans le cas spécifique de *Magnolia*, cette stratégie de défamiliarisation est accentuée par le statut même du film et de son réalisateur. Non seulement Anderson est reconnu à l'époque pour la crudité de ses sujets (*Boogie Nights* explore l'univers de l'industrie pornographique de la fin des années 70), mais *Magnolia* est produit par le studio *New Line*, qui est avec *Miramax* l'un des principaux studios semi-indépendants américains, que Justin Wyatt appelle les *majors independants*¹²². D'un point de vue industriel, *Magnolia* est donc un type de production hybride. Financé par un studio indépendant très reconnu et distribué, contrairement aux films plus difficiles du studio, à travers la filière *New Line*, le film d'Anderson représente l'exemple parfait du film dont la caractérisation d'indépendant permet une association à un certain cinéma d'auteur plus marginal, et dont les moyens financiers assurent un bon rayonnement culturel. Bref, non seulement le type de personnage et l'apparence

¹²¹ Quelques exemples récents : George Clooney, qui passe de *Ocean's Twelve* (Soderbergh, 2004) à *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), pour lequel il a été récompensé de l'Oscar du meilleur acteur de soutien. Brad Pitt, également, à la suite du succès remporté avec *Seven* (David Fincher, 1995), a choisi d'interpréter un second rôle dans *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, 1995), rôle qui lui valut également le Golden Globe.

¹²² Dans son article intitulé « The Formation of the 'major independent' : Miramax, New Line and the New Hollywood » (Wyatt, 1998), Justin Wyatt analyse l'histoire et le développement des deux plus gros studios indépendants américains, Miramax et New Line Cinema. Fondée en 1967, New Line Cinema répartit ses productions en 3 catégories : les films commerciaux et les franchises, les films plus ambitieux mais néanmoins abordables, et les films à public très spécifique. En 1990, New Line crée la filière Fine Line Features, qui se chargera de distribuer ces films plus spécialisés. Leurs productions inclueront notamment *The Player* (Robert Altman, 1991), *Short Cuts* (Robert Altman, 1993), *Little Odessa* (James Gray, 1994) et *Crash* (David Cronenberg, 1996).

physique adoptée par Tom Cruise sont à l'opposé de sa personnalité filmique habituelle, mais le contexte même de production du film génère des attentes d'*impersonation* chez le spectateur. Ainsi il n'est pas surprenant que certains critiques aient qualifié la performance de l'acteur de contre-emploi¹²³.

Pourtant, certains éléments permettent de nuancer cette première lecture. D'une part, le rôle de Frank Mackey, s'il représente une rupture avec les personnages précédents de Cruise, a néanmoins été écrit par Anderson spécifiquement pour l'acteur. Ayant particulièrement aimé *Boogie Nights*, Tom Cruise écrivit un mémo à Anderson, lui disant qu'il aimerait vraiment faire un film avec lui n'importe quand. Anderson a alors écrit le personnage de Frank Mackey avec Tom Cruise en tête. Plus tard, après avoir accepté le rôle, Cruise a d'ailleurs invité Anderson sur le plateau d'*Eyes Wide Shut*¹²⁴. Ce rapprochement entre l'acteur et le personnage est renforcé par les propos d'Anderson, qui explique que la scène finale de confrontation entre Mackey et son père (interprété par Jason Robards) aurait été entièrement improvisée par Tom Cruise, révélation d'autant plus intrigante que l'acteur lui-même ne se serait réconcilié avec son père alcoolique que sur le lit de mort de ce dernier.¹²⁵ Bien que le réalisateur justifie la qualité de la performance en louant les capacités de jeu extraordinaires de Cruise, il n'en demeure pas moins que les similitudes suggérées entre personnage et persona sont troublantes. De ce point de vue, le personnage de Mackey, s'il diffère de la personnalité filmique de Cruise, est sous certain aspects très proche de la persona de la star.

¹²³ Voir Barrette, Pierre, 2000 et Hoberman, J., 1999.

¹²⁴ Tous ces renseignements proviennent d'une entrevue de Paul Thomas Anderson dans la revue française *Positif*. Voir Henry, Michael, 2000.

¹²⁵ Voir Johnstone, Iain, 2006 : 97

« How to turn that 'friend' into your sperm receptacle » : médiatisation, ambiguïté et intensification de la performance

Magnolia étant un film choral comportant plus de quinze personnages principaux, les apparitions de Cruise dans le film ne sont pas nombreuses. En effet, il n'a dans le film que quatre scènes majeures : des présentations orales en tant que conférencier (deux scènes, si on ne compte pas le spot publicitaire d'introduction décrit au début du chapitre), une entrevue avec une journaliste et une scène au chevet de son père. Ces scènes sont bien entendu entrecoupées de petites scènes de transition (Frank dans le couloir, dans sa voiture, à l'entrée de l'hôpital), mais ce sont les quatre scènes majeures qui constituent principalement la performance de Cruise dans le film.

Comme nous l'avons vu précédemment, Cruise semble présenter tout d'abord une performance à l'opposé de sa personnalité filmique habituelle. Cette impression est partiellement renforcée dans la première scène majeure du personnage : le séminaire de Mackey pour hommes célibataires. Comme dans la petite scène d'introduction du personnage décrite précédemment, ce sont avant tout les propos de Mackey qui semblent se situer aux antipodes de celle de 'Tom Cruise'. Deux éléments ressortent particulièrement : la misogynie sans borne du personnage et sa vulgarité. Non seulement Mackey donne un cours complet sur toutes les techniques de manipulation imaginables (inventer des scénarios tragiques, feindre la sensibilité) permettant de convaincre les femmes de coucher avec lui, mais il décrit les femmes comme de simples objets sexuels sur lesquels il ne faut surtout pas compter. Ces propos sont d'autant plus surprenants de la part de Mackey/Cruise qu'il utilise un langage verbal et corporel extrêmement vulgaire. Les références au pénis sont nombreuses et les femmes sont qualifiées de 'bushes', 'cunts' ou, plus délicatement encore, 'sperm receptacles'. Ces déclarations sont amplifiées par le jeu

particulièrement physique de l'acteur, qui utilise des mouvements amples et mime chacune de ses paroles (qu'il s'agisse d'une scène de sodomie, d'une visualisation de jeune femme arrogante à la poitrine imposante, ou même d'une conversation téléphonique). Cruise détourne même certains aspects les plus connus de son idiolecte, en particulier son célèbre sourire, qui devient désormais l'expression d'une jouissance cynique de la part du personnage face à ses propres excès misogynes.

Tous ces éléments semblent confirmer le schéma initial de lecture du personnage en tant que contre-emploi. Mais cette lecture simplifie grandement la performance de l'acteur. D'un point de vue diégétique, il faut tout d'abord souligner que le comportement du personnage depuis le début du film n'a jamais été observé dans des conditions 'naturelles'. Qu'il s'agisse du spot publicitaire ou du séminaire, Mackey est constamment placé en situation de performance. Ce que nous observons est donc Tom Cruise interprétant Frank Mackey jouant son rôle de gourou devant un public. Cette absence de connaissance 'naturelle' du personnage est complexifiée par les stratégies narratives du film. En tant que spectateurs, nous sommes en effet placés dans une position paradoxale vis-à-vis du personnage. D'un côté, notre *étendue de connaissance* narrative (pour reprendre l'expression de David Bordwell) est assez large. En effet, la structure du film en récits multiples nous permet constamment de savoir plus de choses que les personnages. Lorsque Frank débute son séminaire, nous savons déjà que Phil, l'infirmier de son père mourant, tente de le retrouver. De ce point de vue, la narration de *Magnolia* suit le modèle du mélodrame, dans lequel le spectateur est constamment placé en position de supériorité par rapport au personnage, afin de générer le pathos¹²⁶. Par contre, la *profondeur* de notre connaissance (ou notre accès à la subjectivité du personnage) est nulle. Non

¹²⁶ Nous approfondirons un peu plus loin l'importance de la structure mélodramatique dans *Magnolia*.

seulement Mackey est, comme nous l'avons vu, toujours représenté en situation de performance, ce qui met en question la moindre inférence sur le personnage, mais la mise en scène du film privilégie une focalisation neutre. À aucun moment nous ne partageons le champ de vision de Frank, même si la caméra suit ses moindres mouvements. Enfin, la mise en scène de la performance de Cruise/Mackey effectue un détournement de la *méthode Strasberg/Kazan* (pour reprendre l'expression de Paul Warren) qui génère une position ambiguë du spectateur par rapport à la performance. Comme le démontrait Warren, l'ancrage psychologique des spectateurs au personnage dans le cinéma classique hollywoodien était la plupart du temps généré par l'identification du spectateur aux relations de regards à l'écran, et en particulier aux regards (et réactions) des personnages secondaires sur la star. L'impact considérable du *Method acting* réside dans l'investissement constant du champ par l'acteur qui, à travers la puissance d'un jeu d'acteur impliquant tout le corps, *investit* lui-même le reaction shot. Cette omniprésence de l'acteur dans le champ répond, selon Warren, à la diminution de l'aura extra-filmique des stars¹²⁷. Cette omniprésence et cette réappropriation de tous les reaction shots par la star elle-même a permis, selon Warren, de fonder un type de jeu favorisant encore plus l'identification du spectateur au personnage. La performance de Cruise/Mackey dans la première scène de séminaire correspond parfaitement à la description de Warren. La caméra reste fixée sur le personnage tout au long de la séquence et le seul insert sur le public est filmé du point de vue du personnage. Par contre, les réactions du public sont constamment audibles en hors-champ. Et tout comme Brando/Antoine le faisait dans *Julius Caesar*, Cruise/Mackey utilise ces réactions pour nourrir sa performance. L'astuce du film ici est donc de faire un choix de performance favorisant à l'extrême notre identification

¹²⁷ Voir Warren, 81-96. Warren y analyse longuement la scène du discours d'Antoine/Brando devant la foule dans *Julius Caesar* (Joseph Mankiewicz, 1953).

au personnage, alors que celui-ci est présenté comme un être pour le moins douteux¹²⁸. Sous un certain angle, la séquence peut être vue comme un commentaire ironique sur l'efficacité supposée du *Method acting*, tel qu'utilisé par Mackey.

Cet effet ironique est également présent à deux endroits dans la scène. L'élément le plus évident est l'affiche même de la compagnie de Frank, qui représente un loup en rut à la poursuite d'une petite chatte blanche. Non seulement l'affiche est un dessin, mais le loup a les mêmes vêtements et la même coupe de cheveux que Mackey. Cet humour quelque peu puéril contraste avec l'intensité cynique qui semble habiter le personnage. Un autre détail important est la musique d'ouverture de la conférence de Mackey : le *Zarathoustra* de Strauss. Ce choix musical est justifié au sein de la diégèse par le fait que Frank se compare effectivement à un sur-homme (il prend des poses de bodybuilder et se compare avantageusement à Superman et Batman au cours de l'entrevue) qui se présente devant son public pour prodiguer les conseils d'un homme qui s'affranchit des barrières morales et sociales. Mais cette musique n'implique pas seulement une référence nietzschéenne, elle renvoie également le spectateur vers l'univers de Stanley Kubrick, puisque *2001* demeure l'exemple absolu et incontournable d'utilisation de ce morceau au cinéma. Et la présence même de Tom Cruise renforce cette référence, puisque le film précédent de l'acteur, à l'époque de la sortie de *Magnolia*, était justement *Eyes Wide Shut*. Or, *Eyes Wide Shut* est le film dans lequel la personnalité filmique de Cruise, fondée sur une assurance professionnelle et sexuelle, a été le plus déconstruite. L'apparition de Mackey sur cette musique provoque alors un double effet. D'un côté, la réappropriation de ce thème kubrickien par un personnage plus arrogant que jamais résonne comme une revanche sur la démythification de Cruise opérée par Kubrick.

¹²⁸ Murray Smith dirait probablement ici que les propos du personnage génèrent une absence d'allégerce de la part du spectateur.

Mais d'un autre côté, le souvenir du personnage égaré et impuissant d'*Eyes Wide Shut* suggère la possible artificialité du personnage de Mackey, dont l'arrogance et la misogynie ne seraient plus que les traces d'une sur-compensation générée par la démythification précédente. L'hypermasculinité de Mackey ne serait alors qu'un déguisement visant à masquer l'impotence du personnage.

L'ambiguïté générée par ces éléments est amplifiée par le jeu, les vêtements et la coupe de cheveux de Cruise/Mackey qui, tout en mettant de l'avant une certaine assurance associée à une forme d'hypermasculinité décomplexée, révèlent néanmoins une certaine féminité. Le gilet et le bracelet de cuir, la chemise et le pantalon extrêmement moulants, les mains posées sur les hanches et la petite queue de cheval sont généralement associés à un type de personnage poseur et préoccupé de son image. Ces attributs sont généralement associés aux femmes, plus particulièrement dans les films où les personnages féminins sont souvent l'objet des regards. Cette féminité du personnage est également exploitée dans la scène de l'entrevue, lorsque Frank réarrange activement sa coiffure, geste peu fréquemment vu chez les hommes à l'écran¹²⁹. De plus, l'association du cuir et du discours sexuel renvoie implicitement le personnage à un imaginaire sexuel ambigu (le port de vêtements de cuir chez l'homme est particulièrement associé à un certain homo-érotisme)¹³⁰. Cette ambiguïté du personnage de Mackey est amplifiée par son statut même d'objet au sein des scènes dans lesquelles il apparaît (qui sont des scènes de performance). Plus encore, le public visé par sa performance n'est pas un public féminin, mais un public masculin. Tout en prétendant démontrer aux hommes sa masculinité et son pouvoir

¹²⁹ Notons également la peur du personnage envers les chiens, preuve d'une certaine faiblesse contradictoire avec son image de sur-homme.

¹³⁰ Le film de Kenneth Anger, *Scorpio Rising* (1964) dévoilait avec justesse l'homo-érotisme latent de la jeune culture populaire nées dans les années 50. Voir également l'article de James Naremore sur l'importance culturelle de Brando (Naremore, 2000). Soulignons enfin que le seul film dans lequel la performance de Cruise est à ce point maniérée et survoltée est *Interview With a Vampire* (Neil Jordan, 1994), film dont le sous-texte homo-érotique est évident.

de domination sur les femmes, Cruise/Mackey, à travers ses vêtements et sa gestuelle, apparaît également comme un objet de représentation homo-érotique. Et cette ambiguïté sexuelle inhérente au personnage est d'autant plus intéressante qu'elle renvoie aux rumeurs d'homosexualité qui ont toujours fait partie de la persona de Cruise, comme le souligne Jan Campbell :

Tom Cruise is on one level an all heterosexual male star, and precisely because of that 'macho' performance becomes a representation of homoeroticism for gay men. Indeed, the rumours about Tom Cruise's alleged gay identity, which he has strongly rebutted, only add to this complexity. (191)

Bref, si de nombreux éléments de performance semblent de prime abord permettre une *reconnaissance* claire du personnage, la complexité de la performance de Cruise génère également de nombreuses ambiguïtés qui placent le spectateur dans une situation paradoxale, entre identification et suspicion.

La première partie de la scène de l'entrevue amplifie davantage les traits de performance observés jusqu'ici. Le personnage poursuit tout d'abord ses techniques de représentation. Ses déplacements et ses mouvements incessants sont fortement contrastés avec la présence de la journaliste, qui demeure assise sur sa chaise. Et le comportement du personnage est plus excessif que jamais : il se met torse nu, prend une pose de bodybuilder, se passe la main dans les cheveux constamment, s'acroupit devant la journaliste, , puis réalise une culbute acrobatique. La respiration rapide et tendue, Mackey termine son introduction par cette phrase : « I am what I believe », une déclaration qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à Cruise lui-même, si l'on en croit son biographe Wensley Clarkson.

Tout en accentuant les traits de performance de Mackey, la mise en scène d'Anderson souligne de plus en plus la médiatisation de cette performance,

contextualisant ainsi le personnage comme un objet de représentation. Contrairement à la séquence du séminaire, dans laquelle le corps de Mackey dominait tout le champ, la scène s'ouvre sur un plan d'ensemble permettant de mettre de l'avant les outils d'enregistrement de sa performance : deux caméras (et leurs techniciens) sont visibles en avant-plan et en arrière-plan, alors que les sources d'éclairages se situent à droite et en arrière-plan. Lorsque Mackey finit par s'asseoir en face de la journaliste, Anderson choisit de cadrer la journaliste, reléguant ainsi le personnage de Cruise au bord de l'écran. De plus, pour la première fois depuis le début du film, le spectateur est invité à observer le regard d'un personnage sur Mackey, dont les mimiques (il est à ce moment-là en train de mimer un chien en rut) ne sont plus visibles sous ce nouvel angle de caméra. Cette mise en scène rompt avec la mise en scène observée jusque-là. Désormais, la performance de Mackey prend progressivement moins d'importance que le regard qui la fixe. Ce choix de mise en scène permet de prendre une certaine distance par rapport à la performance du personnage, distance indispensable au fonctionnement narratif de la séquence de l'entrevue, qui est fondée sur le dévoilement par la journaliste de l'artificialité du personnage, dévoilement que nous attendons, puisque nous savons déjà que Frank Mackey n'est pas ce qu'il prétend être, qu'il est en fait le fils d'Earl Partridge, le personnage interprété par Jason Robards. D'un point de vue narratif, le film nous invite ainsi de plus en plus à mettre en perspective critique la performance de Mackey.

Sur un autre niveau, l'énergie dégagée par le personnage et la démonstration acrobatique peuvent également être interprétés comme étant une version amplifiée de la personnalité filmique de Tom Cruise. Contrairement à un film comme *Eyes Wide Shut* qui supprimait radicalement certains éléments de la personnalité filmique de

Cruise, *Magnolia* semble plutôt détourner et amplifier les traits déjà existants chez la star. Ainsi, le célèbre sourire ne disparaît pas dans *Magnolia*, il est simplement recontextualisé. Alors qu'il signifiait auparavant une confiance en soi débordante, il représente ici une arrogance dérangeante. Comme nous l'avons vu lors de notre analyse d'*Eyes Wide Shut*, Tom Cruise s'est toujours un peu distingué du style de jeu américain classique par son énergie démonstrative. Ici, cette énergie devient clairement excessive. Ainsi, dans presque tous ses films, Cruise réalise une acrobatie quelconque.¹³¹ Cette acrobatie est tout le temps justifiée diégétiquement par un contexte approprié (Tom Cruise fait de l'escalade, Tom Cruise cambriole la CIA...). Mais dans *Magnolia*, l'irruption soudaine d'une telle démonstration acrobatique dans une pièce étroite destinée à recevoir une entrevue, si elle n'est pas surprenante étant donné la personnalité filmique de Cruise, apparaît néanmoins ici comme une pure démonstration gratuite de prouesse physique (justifiée ici par la personnalité arrogante du personnage). Dans une certaine mesure, le film d'Anderson exemplifie une stratégie narrative que David Bordwell observe dans le cinéma américain contemporain :

Hollywood's current concern with giving its heroes and heroines a character arc usually doesn't yield neurotic extremes of behavior. Most of our protagonists [...] display forgivable flaws [...]. One way to innovate, then, is to push your protagonist to extremes. He might be quirky to the point of delusion, like Brewster McCloud or Donnie Darko. He might be shy to the point of passive-aggressive mania, like Barry Egan in *Punch-Drunk Love* (2002). (2006 : 83)

L'objectif de Bordwell dans son avant-dernier ouvrage est de démontrer la validité de la définition qu'il a donné (avec Kristin Thompson et Janet Staiger) du

¹³¹ Dès *The Outsiders* (Francis Ford Coppola, 1983), Cruise, alors dans un petit second rôle, réalise un back-flip sur le capot d'une voiture. Dans *The Firm* (Sydney Pollack, 1993), il pousse ses acrobaties plus loin, effectuant alors une série de back-flips avec un jeune garçon croisé dans la rue. Et je ne parle même pas de la série des *Mission: Impossible*, dont la structure narrative semble être une excuse pour exposer le plus souvent possible les capacités acrobatiques de Cruise.

cinéma hollywoodien dans *The Classical Hollywood Cinema*¹³². Bordwell cherche donc à démontrer que la plupart des changements observés dans les films contemporains, loin de remettre en question le système tout entier du cinéma classique, ne sont que des évolutions mineures au sein d'un système stable. En ce qui concerne la construction des personnages, il définit ainsi certains personnages contemporains comme des versions poussées à l'extrême de personnages hollywoodiens classiques.¹³³ Cette interprétation s'adapte parfaitement au personnage de Frank Mackey, qui, loin d'être un réel contre-emploi pour Tom Cruise (ce que Lestat le vampire était davantage), est en fait une version poussée à l'extrême de la personnalité filmique de l'acteur. La misogynie du personnage, par exemple, n'est pas un nouveau trait chez Cruise. Déjà, dans *Top Gun*, Maverick faisait des paris avec ses amis sur sa capacité de séduire n'importe quelle fille, pari qui est reproduit quelques années plus tard dans *Cocktail*. De ce point de vue la misogynie cynique de *Magnolia* n'est qu'une version noire du machisme immature déployé dans les rôles précédents. Il en est de même de la nature démonstrative de 'Tom Cruise', qui est désormais placée dans un contexte lui permettant de la déployer au maximum. Pour reprendre la terminologie de Bordwell, nous avons dans *Magnolia* un 'Tom Cruise' intensifié, et non un 'Tom Cruise' métamorphosé ou déconstruit (comme dans *Eyes Wide Shut*). Cette conservation fondamentale de l'idiolecte de 'Tom Cruise' chez Mackey explique la réaction troublée de Kent Jones qui écrivait dans son article sur le film :

There's a creepy feeling of simultaneity between Cruise's perceived narcissism as an actor and his character. Frank, the foul-mouthed king of male

¹³² Bordwell, David, Kristin Thompson and Janet Staiger. *The Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985.

¹³³ Dans son article sur *Magnolia*, Desmond Traynor identifie la même tendance que Bordwell, qu'il définit, de façon moins délicate cependant, comme le « Fucked-up Americans with Trauma's genre » (Traynor, 2000 : 47)

sexual actualization feeds off the actor's self-regard, and in turn gives Cruise a charge he never gets from his more bankable projects. (39)

L'observation de Jones est tout à fait juste, mais ses remarques sur l'acteur sont de notre point de vue reliées avant tout à la personnalité filmique de Cruise, dont les prouesses démonstratives suggèrent un narcissisme sous-jacent. Alors que les premières séquences d'introduction au personnage laissaient supposer que le personnage représenté était complètement différent de l'image pré-établie de Tom Cruise, l'évolution de la performance permet de constater que de nombreux aspects de l'idiolecte de Cruise sont bien présents chez Mackey. Cette réapparition progressive de l'idiolecte génère un réel sentiment d'*inquiétante étrangeté* chez le spectateur qui assiste au détournement négatif d'un idiolecte familial.¹³⁴

« I am quietly judging you » : la progression du désarroi, l'acceptation du père et la stabilité de l'image

La stratégie de performance de Cruise dans *Magnolia* peut être ainsi définie comme une intensification négative de sa personnalité filmique. Et la suite du film confirme cette impression, à travers une structure narrative conventionnelle et un jeu d'acteur extraordinaire de Cruise, qui retranscrit parfaitement la situation conflictuelle dans laquelle se retrouve son personnage.

La suite de l'entrevue consiste en un interrogatoire serré de la part de la journaliste, qui expose la véritable identité de Frank Mackey, fils d'un riche producteur télé qui a abandonné Frank et sa mère lorsque cette dernière se mourait du cancer. L'interrogatoire se déroule en deux temps. Mackey tente tout d'abord de résister aux questions de la journaliste. La tension du personnage est rendue palpable

¹³⁴ J'emprunte ici le concept d'*Unheimliche* développé par Freud, qu'il définit ainsi : « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. » (31-33)

par le jeu de Cruise, qui multiplie les tics physiques (regards fuyants, mâchoire serrée, mains dans les cheveux...). Au moment où la journaliste pose une question sur ses diplômes universitaires, Cruise/Mackey regarde vers la gauche et commande un café à son assistant, interrompant ainsi la conversation. Cette montée de tension est accentuée par les choix de mise en scène d'Anderson, qui cadre Cruise brutalement de profil au moment où la journaliste lui demande son véritable nom, dévoilant ainsi la mâchoire tendue du personnage, qui mord sa lèvre inférieure. S'il semble de plus en plus tendu, Cruise/Mackey conserve néanmoins dans cette partie l'attitude arrogante et joyeusement cynique qu'il a démontré depuis le début du film. Lorsque la journaliste pose une question sur son père, il démontre ainsi ses qualités de performer, déclarant sans hésitation que son père est mort, tout en adoptant un air un peu triste mais résigné. Plus les questions se poursuivent, plus Cruise/Mackey est cadré de près, ce qui a pour effet d'augmenter la présence de la journaliste dans 'son' champ et de mettre en valeur les mouvements du visage de Cruise, qui est désormais coupé du reste de son corps. À partir du moment où la journaliste cesse de poser des questions à Mackey pour se contenter d'affirmer les informations qu'elle a en sa possession sur sa véritable identité, le personnage, dont nous ne voyons plus que le visage, réagit en deux étapes. Tout d'abord, il tente de résister aux affirmations de la journaliste. Cette première phase demande à Cruise d'effectuer un changement dans son jeu, puisqu'il doit démontrer l'impact que les paroles de la journaliste ont sur lui, tout en conservant une partie de l'assurance inhérente au personnage. Chaque question de la journaliste provoque ainsi un mouvement de va-et-vient dans le visage de Mackey/Cruise dont le regard semble soudainement se vider, avant de reprendre une pose amusée sans conviction. La progression du désarroi de Mackey est également exprimée dans le dialogue même de la séquence et dans l'intonation de Cruise. Au cours de la

séquence, Cruise/Mackey répète par exemple trois fois la même question ('What's the question?', 'What question?' et 'What's the fucking question?') avec une intonation de plus en plus faible et tendue.

Un changement radical s'opère au moment où la journaliste révèle la véritable identité de Mackey. Soudainement, le visage de Cruise/Mackey s'immobilise, et le personnage ne répondra plus à une seule question jusqu'à la fin de l'entrevue. Cette soudaine immobilité contraste fortement avec le dynamisme physique dont le personnage avait fait preuve jusqu'alors. Au niveau du jeu de l'acteur, cet immobilisme ressemble de prime abord au type de réaction observée dans la scène de confrontation avec Nicole Kidman/Alice dans *Eyes Wide Shut*. Dès que le personnage interprété par Cruise se fait démonter, il devient alors un masque passif. Mais cette similarité immédiate est réfutée par deux éléments d'une importance cruciale, qui établissent la différence fondamentale entre les deux performances de Cruise. D'une part, le regard de Cruise dans *Magnolia*, s'il est tout aussi fixe que dans *Eyes Wide Shut*, possède un centre d'attention évident (la journaliste). D'autre part, le fonctionnement de la scène entre parfaitement dans le mode de jeu absorption-réaction observé par Paul Warren. Cruise/Mackey n'est pas simplement passif dans cette scène, il est passivement confrontationnel. D'ailleurs, dès que l'entrevue se termine, il s'empresse de se rapprocher de la journaliste pour l'insulter. La montée de la frustration chez le personnage est également visible grâce au très gros plan effectué sur le visage du personnage. Cette grosseur de plan permet à Anderson de venir chercher sur le visage de Cruise cette micro-physionomie chère à Béla Balázs, dont l'une des descriptions du gros-plan semble parfaitement s'adapter à notre scène :

Il [le gros plan] a pu représenter l'excitation invisible d'un *calme apparent* dans une tension à briser les nerfs, et faire sentir l'ouragan qui gronde sous la surface au moyen de mouvements ténus, épiés, et de regards fugitifs. (77-78)

En effet, si le visage de Cruise ne bouge pas, le gros plan permet d'observer le moindre tremblement de paupière et la tension de la mâchoire, qui dénotent cette 'tension à briser les nerfs', invisible sur un plan moyen.

Ce choix de performance et de mise en scène, s'il est assez rare dans un cinéma contemporain qui privilégie les plans moyens et un type de performance prenant en compte la totalité du corps de l'acteur, n'en est pas moins fidèle à une stratégie de performance classique, que Balazs affectionnait particulièrement chez Griffith. Cette nouvelle stratégie de performance est d'ailleurs d'autant plus intéressante qu'elle effectue en quelque sorte un retour en arrière, puisqu'elle appartient à un type de jeu (du cinéma classique) que le jeu précédent développé par Cruise (de type Method acting) avait remplacé.

Alors le film de Kubrick dépossédait Cruise de certains aspects fondamentaux de sa personnalité filmique (notamment son jeu d'acteur et son assurance), *Magnolia* présente finalement une intensification négative d'un type de performance relativement classique. *Magnolia* présente en fin de compte un type de récit parfaitement *cruisien*, dans lequel le personnage de Cruise, hanté par une figure paternelle qui est, pour la première fois dans un de ses films, non pas simplement un père de substitution mais son véritable père, finit par se réconcilier avec son père et en prend finalement la place. En effet, à la fin de *Magnolia*, Mackey décide d'aller s'occuper lui-même de la femme de son père (interprétée par Julianne Moore), symbole évident de sa prise en charge du rôle patriarcal au sein de la famille.

De même que l'intensification de certains aspects de l'idiolecte de Cruise permettait de mettre à l'avant-plan ce qui relevait auparavant du sous-texte (la misogynie, l'arrogance, le narcissisme), la présence actuelle d'un véritable père dans le film permet enfin d'identifier définitivement le type de récit sur lequel a été bâti la

personnalité filmique de Cruise. Comme nous l'avions remarqué précédemment, si la structure narrative du film s'apparente à un type de récit mélodramatique, le rapport au père et la scène de révélation (l'entrevue) confirment cette impression. *Magnolia* se situe en effet parfaitement dans la continuité du genre que Thomas Schatz appelait le « male weepie »¹³⁵. Selon Schatz, cette variante du mélodrame familial est notable pour la place centrale qu'y occupe le conflit père-fils :

Each of these melodramas [*Cobweb*, *Bigger Than Life*] is a sustained indictment of the social pressures which have reduced the well-meaning patriarch to a confused, helpless victim of his own good intentions. [...] They emphasize not only Dad's own past failures and lingering anxieties but also the social basis for those anxieties, as well as one man's impotence in effecting a change in the status quo. (163)

Si le mélodrame familial porte de façon générale sur la crise de la famille nucléaire, le « male weepie » porte plus spécifiquement sur la remise en cause de la figure patriarcale, un aspect que David Rodowick considère d'ailleurs être commun à tous les mélodrames familiaux, puisque la figure patriarcale (incarnée ou non) y est omniprésente¹³⁶. Quoi qu'il en soit, le cœur du mélodrame demeure la réconciliation paradoxale du personnage au système patriarcal, réconciliation qui passe nécessairement par la réalisation de la part du personnage de sa propre identité, auparavant masquée par ses démons et son rejet de la cellule familiale¹³⁷. De nombreux mélodrames sont donc fondés sur l'attente de la part du spectateur de l'accomplissement identitaire du personnage, dont la situation tragique naît du contraste établi par le récit entre ses objectifs et ses actions :

In this respect, melodrama is a drama of misrecognition and clarification, the climax of which is an act of 'nomination' in which characters finally declaim their true identities, demanding a public recognition till then thwarted by

¹³⁵ Voir Schatz, 1991. Je ne fais bien sûr allusion qu'aux parties du film impliquant le personnage de Tom Cruise. Il existe également des personnages féminins troublés dans le film, même si le drame provient toujours de l'échec de la figure paternelle.

¹³⁶ Voir Rodowick, 1991 : 240.

¹³⁷ Comme l'affirme Robert Lang : « The melodrama, I contend, is first a drama of identity. » (8)

deliberate deceptions, hidden secrets, binding vows and loyalties. (Gledhill, 1991: 211)

Dans le cas de *Magnolia*, la mise en avant de cette structure mélodramatique est particulièrement intéressante, puisqu'elle souligne le fondement de la personnalité filmique de Tom Cruise. Frank Mackey est ainsi, comme la plupart des personnages interprétés par l'acteur, un fils profondément déçu par une figure paternelle défaillante qu'il tentera paradoxalement d'imiter (en devenant, dans le cas de ce film, encore plus misogyne et cruel que son père¹³⁸), avant d'accepter d'en devenir une meilleure version. Enfin, cette reconnaissance du mélodrame comme fondement de l'image filmique de Cruise est d'autant plus fascinante que le fonctionnement du récit mélodramatique est, comme le rappelle Christine Gledhill, le même que celui du star système. En effet, tous deux sont fondés sur la possibilité d'articulation d'une véritable identité source de valeurs morales : « These features of melodramatic identity are replicated in the personae of film stars which promise expression of an access to clearly articulated personal identities. » (212)

Tout comme *Eyes Wide Shut*, *Magnolia* apparaît ainsi comme étant un film *sur* Tom Cruise. Mais, alors que le film de Kubrick proposait tout d'abord ce qui semblait être l'image de Cruise, qu'il a ensuite dépossédé de ses attributs, *Magnolia* présente de prime abord un personnage opposé à l'image de Cruise, qui s'avère finalement être une version *intensifiée* de la personnalité filmique de l'acteur.

¹³⁸ Et, n'oublions pas, en bâtissant sa réputation sur l'utilisation habile du médium même que représente son père : la télévision.

Conclusion

Si, comme l'affirme Ginette Vincendeau, « [l]e cinéma populaire propose une autre politique des auteurs, qui situe la star comme source principale de la signification d'un film » (135), il est primordial de développer des outils d'analyse permettant de rendre compte avec précision de l'impact que les performances de stars ont sur les spectateurs. Véritables « invitations au cinéma » (pour reprendre l'expression de John Ellis), les stars *débordent* toujours des films dans lesquels elles apparaissent, et nécessitent l'interprétation des spectateurs pour accomplir leur(s) signification(s). Les stars jouent ainsi un rôle décisif dans le rapport du spectateur au film, et l'analyse de performances spécifiques permet d'enrichir notre compréhension de l'impact que les films ont sur nous.

Alors que de nombreux chercheurs actuels tentent de développer des approches interprétatives exclusives qui privilégient certaines composantes de l'identité des stars sur d'autres, le présent mémoire propose un modèle d'interprétation de performance permettant, je l'espère, de rendre compte de la complexité de sens générée par toute performance de star.

Étant donné que la majorité des *star studies* n'analysent les performances de stars que pour mettre au jour une image générale de la star qui n'a d'intérêt que si elle leur permet de développer une critique sociologique/idéologique, l'importance des performances de stars comme sources de signification *dans les films* est un terrain qui reste à défricher. Partant de la proposition de Richard Dyer d'observer la performance comme résultat du rapport établi entre l'image de la star et le personnage représenté, j'ai tenté de reconceptualiser la performance en tant que quadruple articulation de sens. Persona, personnalité filmique, acteur et personnage deviennent

ainsi les principaux *sites de sens* mis en œuvre dans toute performance. Puisqu'il existe potentiellement une quantité infinie d'articulations possibles, j'ai ensuite défini le rapport du spectateur à la performance selon le concept de *figure de performance*, qui est une image mentale de la performance générée par la rencontre entre le film et le spectateur. Cette figure est le résultat de l'interprétation faite par le spectateur des éléments de performance dont il fait sens non seulement en fonction de ses propres connaissances pré-établies (de la star, du cinéma, de la narratologie, etc.) mais aussi en fonction des traits filmiques observés.

Cette reconceptualisation de la performance permet non seulement de mettre en évidence l'importance du processus d'interprétation à l'œuvre dans toute analyse de performance, mais aussi d'analyser avec plus de précision les changements constants d'articulation du sens que toute performance génère. De plus, l'attention constante portée à tous les *sites de sens* qu'implique la présence d'une star met à jour l'interpénétration constante de ces sites entre eux. Contrairement à certains chercheurs contemporains de la performance, je considère que l'acte de limiter la performance au simple jeu de l'acteur est un parti-pris qui, en ce qui concerne les stars, non seulement appauvrit l'analyse, mais surtout nie le simple fait que le jeu d'acteur ne peut prendre tout son sens que s'il est contextualisé par rapport à la personnalité filmique qu'il a contribué à bâtir.

De ce point de vue, les deux performances de Tom Cruise dans *Eyes Wide Shut* et *Magnolia* me semblaient être des exemples judicieux, puisque les deux films jouent manifestement avec l'image de Tom Cruise. Les analyses produites ont démontré que les deux performances modifiaient constamment les rapports entre les quatre sites de sens au fur et à mesure des films.

Alors que le début d'*Eyes Wide Shut* semblait proposer une performance identique à l'image pré-établie de Tom Cruise, le changement radical de jeu opéré par Cruise, de même que l'absence de certains de ces traits de personnalité habituels et le manque d'encadrement performatif adéquat ont finalement mis de l'avant une *figure dépossédée*, désincarnée. Non seulement cette figure ne conservait presque plus de liens avec l'image de Cruise, mais les stratégies narratives du film (de même que le jeu de l'acteur) empêchant tout accès à la subjectivité du personnage, le spectateur se retrouvait finalement face à un regard sans sujet, transformation radicale pour une star dont l'existence est fondée, comme le souligne Christine Gledhill, sur la promesse de réalisation d'une « identité clairement articulée » (212, ma traduction).

À l'inverse, *Magnolia* semblait de prime abord générer une performance radicalement opposée à l'image de Cruise. Mais une analyse détaillée du jeu de l'acteur et des stratégies narratives du film ont permis de découvrir qu'il s'agissait plutôt d'une *figure intensifiée*. Cette intensification de l'image filmique de Cruise a également permis de mettre en évidence la structure mélodramatique au cœur de cette image.

Si je conserve dans mon approche l'idée maîtresse de Richard Dyer, selon laquelle toute performance établit un certain type de rapport avec l'image de la star, la division de cette image en quatre sites de sens s'interpénétrant constamment, a permis de démontrer que les catégories de correspondance (les *fits*) utilisées par la plupart des critiques ne peuvent aboutir à un seul type de rapport. Au contraire, chaque élément de la performance réarticule tout au long du film les rapports entre le personnage représenté et les trois autres sites de sens, réarticulation qui nécessite l'interprétation du spectateur pour faire sens. Enfin, je tiens à noter que, contrairement à Dyer, je ne conçois pas la présence de la star comme un site de résistance à une certaine idéologie

proposée par le film. Cette proposition implique l'existence d'une distinction nette entre le sens de la performance et le sens du film qui me semble peu fondée. Au contraire, la performance de star est plutôt l'une des sources de signification du film, et participe ainsi à l'interprétation que chaque spectateur fait du film.

La longueur de ce mémoire a nécessité de limiter les exemples à deux films. De plus, il est évident que mes analyses ne prétendent pas épuiser les sens possibles des deux figures observées. Au contraire, ces figures demeurent le fruit de mon interprétation des performances, interprétation qui est nécessairement limitée non seulement par la longueur du texte, mais aussi par mes propres connaissances de l'image de Tom Cruise.

Enfin, il serait particulièrement intéressant d'utiliser le modèle interprétatif proposé afin d'observer les performances spécifiques de stars en fonction des genres dans lesquels ils apparaissent. Dans mon premier chapitre, j'ai évoqué rapidement le cas de James Stewart, dont la performance change en fonction du genre (de la *screwball comedy* au western, en passant par les suspenses hitchcockien). Une étude comparative de ces différentes performances permettrait sûrement de comprendre davantage les rapports du spectateur au film, puisque les stars et les genres demeurent deux des schémas de compréhension les plus utilisés du cinéma populaire.

Bibliographie

- Balázs, Béla. *Le cinéma : Nature et évolution d'un art nouveau*. Paris : Payot, 1972.
- Baron, Cynthia and Diane Carson, eds. *Journal of Film and Video*. Vol. 58, nos. 1-2 (Spring/Summer 2006)
- Baron, Cynthia, Diane Carson et Frank P. Tomasulo ed. *More than a Method : Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. Detroit : Wayne University Press, 2004.
- Barrette, Pierre. « Magnolia ». *24 Images* 101 (Printemps 2000) : 57-58.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. New York : Penguin, 1977.
- Bingham, Dennis. « Kidman, Cruise, and Kubrick. A Brechtian Pastiche. » In Baron, Cynthia, Diane Carson et Frank P. Tomasulo ed. *More than a Method : Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. Detroit : Wayne University Press, 2004. p. 248-73.
- Blum, Richard A. *American Film Acting : The Stanislavski Heritage*. Ann Harbor, Michigan : UMI Research Press, 1984.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1985.
- . *The Way Hollywood Tells It : Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, Los Angeles and London : University of California Press, 2006.
- Bordwell, David, Kristin Thompson and Janet Staiger. *The Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London ; New York : Routledge, 1992.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- Campbell, Jan. *Film and Cinema Spectatorship*. Cambridge : Polity Press, 2005.
- Carnicke, Sharon Marie. « Screen Performance and Directors' Visions. » In Baron, Cynthia, Diane Carson et Frank P. Tomasulo ed. *More than a Method : Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. Detroit : Wayne University Press, 2004.
- . « The Material Poetry of Acting : "Objects of Attention," Performance Style, and Gender in *The Shining* and *Eyes Wide Shut*. » In Baron, Cynthia and Diane Carson, eds. *Journal of Film and Video*. Vol. 58, nos. 1-2 (Spring/Summer 2006) : 21-30

Cavell, Stanley. *The World Viewed*. Cambridge; London : Harvard University Press, 1979.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1978.

Chion, Michel. *Eyes Wide Shut*. BFI: London, 2002.

Clarkson, Wensley. *Tom Cruise*. Anne Fabry & Carlo Lefèvre trad. Bruxelles : Lefrancq, 1994.

Cornellier, Bruno. *The Gendering of Representation. On Kubrick's Eyes Wide Shut*. <http://www.cadrag.net/films/eyeswideshut/eyeswideshut.html>

deCordova, Richard. *Picture Personalities : The Emergence of the Star System in America*. Urbana, Chicago : University of Illinois Press, 1990.

Drake, Philip. « Reconceptualizing Screen Performance. » In Baron, Cynthia and Diane Carson, eds. *Journal of Film and Video*. Vol. 58, nos. 1-2 (Spring/Summer 2006) : 84-94.

Dyer, Richard. *Stars*. London : BFI, 1979.

---. *Heavenly Bodies : Film Stars and Society*. New York : St. Martin's Press, 1986.

D'Yvoire, Christophe. « Eyes Wide Shut ». In *Studio Magazine*, no. 148, septembre 1999, p. 25.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985.

---. *Les limites de l'interprétation*. Paris : Grasset, 1992.

Ellis, John (From *Visible Fictions*). « Stars as a Cinematic Phenomenon. » In Braudy, Leo and Marshall Cohen eds. *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. New York, Oxford : Oxford University Press, 1999. p. 539-45.

Falsetto, Mario. *Stanley Kubrick. A Narrative and Stylistic Analysis*. Praeger: Westport, Connecticut, London, 2001.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres textes*. Trad. Fernand Cambron et J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, 2001.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

---. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.

- Geraghty, Christine. « Re-examining stardom : questions of texts, bodies and performance. » In Gledhill, Christine and Linda Williams eds. *Reinventing Film Studies*. London : Arnold, 2000. p. 183-201.
- Giavarini, Laurence. « Puissance des fantasmes. A propos de *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick. In *Cahiers du cinéma*, no. 542, janvier 2000, p. 41-43.
- Gledhill, Christine, ed. *Stardom: Industry of Desire*. London and New York: Routledge, 1991.
- Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. London : MacMillan Press, 1981.
- Henry, Michael. « Entretien : Paul Thomas Anderson. Une affaire de vie ou de mort. » *Positif* 469 (Mars 2000) : 16-19.
- Hoberman, J. « Your Shows of Shows. » <http://www.villagevoice.com/1999-12-14/film/your-shows-of-shows/>
- Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York : Routledge, 1992.
- Johnstone, Iain. *Tom Cruise : All the World's a Stage*. London : Hodder & Stoughton, 2006.
- Jones, Kent. « Kent Jones Tours P.T. Anderson's *Magnolia*. » *Film Comment*, 36-1 (January-February, 2000) : 38-39.
- Keane, Marian. « Dyer Straits : Theoretical Issues in Studies of Film Acting. » *Post Script* 12.2 (Winter 1993) : 29-39.
- Kevlan, Andrew. *Film Performance. From Achievement to Appreciation*. London and New York : Wallflower, 2005.
- King, Barry. « Articulating Stardom. » In Gledhill, Christine, ed. *Stardom: Industry of Desire*. London and New York: Routledge, 1991. p. 167-182
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1997.
- Lang, Robert. *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1989
- Lavoignat, Jean-Pierre. « Tom Cruise. La voie royale. » In *Studio Magazine*, no. 148, septembre 1999, p. 78-86.
- Lefebvre, Martin. *Psycho : De la figure au musée imaginaire*. Paris, Montréal : L'Harmattan, 1997.
- . « Théorie, mon beau souci. » In *Cinémas*, Vol. 17, no. 2-3 (Printemps 2007) : 143-192.

Lefebvre, Martin et Marc Furstenau. « Digital Editing and Montage : The Vanishing Celluloid and Beyong. » In *Cinemas*, Vol. 13,no. 1-2 (Automne 2002) : 69-107.

Lehmann, Hans-Thies. « Film/Theatre. Masks/Identities in Eyes Wide Shut. » In *Kinematograph*, « Stanley Kubrick », nr. 20, 2004, deutsches filmmuseum : p. 232-243.

McDonald, Paul. « Why Study Film Acting? » In Baron, Cynthia, Diane Carson et Frank P. Tomasulo eds. *More than a Method : Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. Detroit : Wayne University Press, 2004. p. 23-57.

Morel, Diane. *Eyes Wide Shut ou l'étrange labyrinthe*. Paris, PUF, 2002.

Morin, Edgar. *Les stars*. Paris : Points (Seuil), 1972.

Naremore, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1988.

Rodowick, David N. "Madness, Authority, and Ideology in the Domestic Melodrama of the 1950s" In Landy, Marcia, ed. *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne University Press, 1991. p. 237-247.

Schatz, Thomas. "The Family Melodrama." In Landy, Marcia, ed. *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne University Press, 1991. p. 148-167.

Schikel, Richard. « All Eyes on Them ». In *Time* (Toronto), vol. 154, no. 1, july 5, 1999, p. 34-38.

Smith, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge and New York : Cambridge University Press, 2003.

Smith, Murray. *Engaging Characters : Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford : Clarendon Press, 1995.

Susman, 2003 : Susman, Gary. *Minority Report*.
<http://www.ew.com/ew/article/0,,408677,00.html>

Thompson, Grahame F. « Approaches to 'Performance' : An Analysis of Terms. » *Screen* 26.5 (Sept-Oct 1985) : 78-90.

Traynor, Desmond. « Magnolia » *Film Ireland* 75 (April-May 2000) : 47.

Vincendeau, Ginette et Claude Gautéur. *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe*. Paris : Nouveau monde éditions, 2006.

Warren, Paul. *Le secret du star system américain. Une stratégie du regard*. Montréal : L'Hexagone, 1989.

Wojcik, Pamela Robertson. *Movie Acting : The Film Reader*. New York, London : Routledge, 2004.

Wyatt, Justin. « The Formation of the 'major independent' : Miramax, New Line and the New Hollywood. » In Neale, Steve et Murray Smith ed. *Contemporary Hollywood Cinema*. London and New York : Routledge, 1998.

Filmographie sélective

The Maltese Falcon (John Huston, 1941)
Winchester 73 (Anthony Mann, 1950)
Julius Caesar (Joseph Mankiewicz, 1953)
Vertigo (Alfred Hitchcock, 1954)
On the Waterfront (Elia Kazan, 1954)
The Searchers (John Ford, 1956)
The Man Who Shot Liberty Valance (John Ford, 1962)
Once Upon a Time in the West (Sergio Leone, 1969)
The Godfather (Francis Ford Coppola, 1972)
Dog Day Afternoon (Sidney Lumet, 1975)
Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)
The Shining (Stanley Kubrick, 1980)
The Outsiders (Francis Ford Coppola, 1983)
Risky Business (Paul Brickman, 1983)
Top Gun (Tony Scott, 1986)
The Color of Money (Martin Scorsese, 1986)
Cocktail (Roger Donaldson, 1988)
Rain Man (Barry Levinson, 1988)
Born on the Fourth of July (Oliver Stone, 1989)
Days of Thunder (Tony Scott, 1990)
Robin Hood : Prince of Thieves (Kevin Reynolds, 1991)
Unforgiven (Clint Eastwood, 1992)
A Few Good Men (Rob Reiner, 1992)
The Firm (Sydney Pollack, 1993)
Mission Impossible (Brian de Palma, 1996)
Jerry Maguire (Cameron Crowe, 1996)
Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999)
Ocean's Eleven (Steven Soderbergh, 2001)
Monster (Patty Jenkins, 2003)
Extras (Ricky Gervais et Stephen Merchant, 2005-2006) [TV]
War of the Worlds (Steven Spielberg, 2005)
Mission : Impossible III (J.J. Abrams, 2006)