

Masques (ou le nouveau visage du cinéma américain)

Georges Privet

Number 53, January–February 1991

Cinéma américain II : les marges, les acteurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22368ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Privet, G. (1991). Masques (ou le nouveau visage du cinéma américain). *24 images*, (53), 26–29.

MASQUES

PAR GEORGES PRIVET

À première vue, jamais les acteurs américains n'ont joué d'une telle indépendance. Dans les faits, coincés entre les nouveaux patrons d'Hollywood (les agents) et l'inflation des effets spéciaux, peu souvent dirigés par des metteurs en scène à la hauteur, leur marge de manœuvre est mince.

Ce qui reste de l'acteur dans le cinéma américain d'aujourd'hui, c'est ce qui res — de Peter Weller dans *RoboCop*: un morceau d'humanité masqué, cherchant à contrôler un corps de métal pré-programmé.

Après avoir longtemps été le médium privilégié par lequel l'émotion rejoignait le spectateur, l'acteur n'est maintenant plus qu'un élément audio-visuel parmi d'autres, auquel on demande de se fondre comme il peut à la matière du film. Souvent relégué à la périphérie de l'image et parfois du récit — même lorsqu'il en est le protagoniste principal, comme dans *Batman* — l'acteur est désormais à la fois réacteur et spectateur. En ce sens, le protéiforme *Darkman* représente l'acteur type des années 90: un chercheur solitaire, défiguré par l'industrie qui veut (littéralement) sa peau, et qui doit perpétuellement changer d'identité s'il veut survivre.

On s'opposera bien sûr à cette vision pessimiste, en prétextant que le succès de ces héros du cinéma fantastique — de *E.T.* à *Edward Scissorhands* — est un phénomène ponctuel qui n'est pas nécessairement représentatif de l'état du cinéma américain en général, et qu'il est hasardeux de voir dans la part que ces films font aux acteurs le symptôme d'une mutation plus profonde. Mais ce serait probablement faire erreur. Car, loin d'être temporaire ou funeste, cette redéfinition du rôle du comédien dans la mosaïque-cinéma promet d'être durable et passionnante.

Pour s'en convaincre, il suffit de penser aux films de David Cronenberg, le seul auteur à avoir su donner à quatre des meilleurs acteurs de leur génération (James Woods, Christopher Walken, Jeff Goldblum et Jeremy Irons) des rôles où les personnages posent à leurs interprètes la question implicite à laquelle sont confrontés aujourd'hui tous les acteurs du cinéma américain: comment s'adapter à un corps en pleine mutation? Le cri final de l'homme-magnétoscope de *Videodrome* («Long live the new flesh!») pourrait d'ailleurs être celui des acteurs se préparant à s'adapter aux bouleversements qu'entraînera l'arrivée des nouvelles technologies cinématographiques.

FLASHBACK

Nous sommes en 1982 et Dustin Hoffman a des problèmes. Depuis qu'il a poursuivi First Artists et Warner Bros., qui lui avaient arraché les rennes de deux de ses projets (*Straight Time* et *Agatha*), Hoffman a la réputation d'un acteur brillant mais intraitable, avec lequel personne ne veut travailler. Sa solution: filmer l'histoire d'un acteur brillant mais intraitable, avec lequel personne ne veut travailler (dixit son agent, joué par le propre metteur en scène du film, Sydney Pollack) et qui découvre qu'en se déguisant en femme, il peut devenir à nouveau employable (ironie qui n'a sans doute pas échappé aux Jill Clayburgh, Sissy Spacek et Ellen Burstyn, depuis longtemps absentes de nos écrans, mais enfin...). À l'arrivée, *Tootsie* fut un succès colossal et annonça haut et fort la voie à suivre pour les carrières en déroute: celle du déguisement.

Depuis plusieurs années déjà, le corps de l'acteur — que ce soit celui de Robert de Niro, gonflé de soixante livres pour *Raging Bull*, ou celui de Mariel Hemingway, augmenté de silicone dans *Star 80* — est en passe de devenir lui-même un trucage, infiniment malléable et publicisé (voir les «making of» sur ces effets spéciaux vivants que sont Stallone et Schwarzenegger). D'ailleurs, les scénarios commencent de plus en plus à explorer les difficultés d'un personnage (l'acteur) à habiter un nouveau corps (son rôle): pendant que *Starman*, *All of Me* et *Big*, pour ne nommer que ceux-là, font ou confirment des stars, des vedettes établies depuis longtemps remportent les plus gros succès de leur carrière en se masquant derrière des emplois où l'on ne pourra plus leur reprocher «d'en faire trop»: Jack Nicholson dans *Batman*, Michael Keaton dans *Beetlejuice* et Al Pacino dans *Dick Tracy* — film limite où tous les personnages qui affrontent l'acteur-réalisateur sont affublés de masques, et où les plus connus (y compris Dustin Hoffman, en marmonneur obsessionnel parfaitement inintelligible) n'apparaissent que fortuitement et sans être annoncés. Quant à Madonna — «Une star», selon Barry Diller de



Comment habiter un nouveau corps: Peter Weller dans *Robocop*.



Original ou copie? Marlon Brando dans *The Freshman*.

la Fox, «même si ses films ne marchent pas» —, elle remporte enfin son premier vrai succès public en se révélant à la fin sous le masque du mystérieux «Blank», le criminel sans visage.

Le paradoxe du vedettariat cinématographique aujourd'hui, c'est que les stars ne sont jamais plus populaires que lorsqu'elles se déguisent en acteurs de soutien: Connery et De Niro dans *The Untouchables*, Pacino et Hoffman dans *Dick Tracy*, Nicholson dans *Terms of Endearment* et Marlon Brando dans tous ses films depuis quinze ans...

BRANDO

Nous y voilà enfin: Brando a longtemps représenté ce à quoi ils ont tous aspiré mais il incarne aujourd'hui ce qu'ils craignent tous de devenir. Et qu'ils deviendront inévitablement, est-on vite tenté d'ajouter, tant Brando s'est fait, dans ses choix bons et mauvais, l'éclaireur involontaire mais infaillible de trois générations d'acteurs.

Comment ne pas frissonner en voyant la scène finale — la plus terrible — de *Raging Bull* où De Niro/La Motta, boxeur fini et amuseur raté, se répète seul dans sa loge, à voix haute, le célèbre monologue du jeune Brando dans *On the Waterfront*? Comme ne pas voir dans le rythme accéléré avec lequel De Niro enchaîne maintenant ses films, ou dans celui, hésitant, avec lequel Pacino choisit les siens, le reflet des excès, dans un sens comme dans l'autre, de leur maître commun?

La passation des pouvoirs, dans *The Godfather I et II*, d'abord à celui qui jouait son fils, puis à celui qui l'incarnait plus jeune, aura été plus que métaphorique (ce n'est pas un hasard si Kazan avait été le premier cinéaste envisagé pour remplacer Coppola pendant le tournage du premier film). Coïncidence? Exactement seize ans après l'original, Pacino et James Caan se retrouvent en mafieux rivaux dans *Dick Tracy*, pendant que De Niro décape dans *GoodFellas* le mythe qu'il a contribué à créer et que Brando pastiche Don Corleone dans *The Freshman* (où il



L'acteur en guerre contre les effets spéciaux: Michael Keaton dans *Beetlejuice*.



Se masquer pour exister: Al Pacino dans *Dick Tracy*.



Deux effets spéciaux en un: Schwarzenegger et son masque (*Total Recall*).

joue, en un génial tour de passe-passe, le *vrai* Parrain, transformant dans l'esprit du spectateur l'original en vulgaire copie...). Entre la sortie de la comédie d'Andrew Bergman et celle de l'ultime chapitre de la saga Coppola, l'éclatement paroxystique des *GoodFellas* confirme une fois pour toutes qu'une époque est bel et bien terminée: la Famille, tant chez Coppola que chez Scorsese, n'existe plus.

CHACUN POUR SOI

Si, libéré de la coupe des studios et développant indépendamment ses propres projets, l'acteur bénéficie théoriquement d'une liberté plus grande que jamais, il ne s'en porte pas mieux pour autant. À l'exception de Touchstone Pictures (le studio qui ressuscite les morts: Richard Dreyfuss, Bette Midler, Nick Nolte...), personne ne semble désormais capable de mettre au point le proverbial «véhicule» permettant à la star de rejoindre son public. Le pouvoir accru des acteurs n'aura eu en fait qu'un seul et clair bénéficiaire: les agents (voir Michael Ovitz, pdg de la CAA, dont on ne cesse de répéter qu'il est «l'homme le plus puissant d'Hollywood») qui montent maintenant des projets clés en main à même leurs listes de clients, comme jadis les studios dont ils ont pris la place. L'étendue de leur influence n'est pas à sous-estimer: après en avoir traîné le projet de studio en studio pendant dix ans, Scorsese a pu monter *The Last Temptation of Christ* trois mois après avoir signé chez Michael Ovitz. Avec pour vedette Willem Dafoe, un client de CAA.

Du coup, les agences ont redéfini les alliances traditionnelles qui unissaient acteurs et réalisateurs, au profit de plus lucratives mais moins créatrices associations acteurs-producteurs. Les collaborations de type Redford-Pollack ou De Niro-Scorsese semblent destinées à être remplacées par des associations de type Bruce Willis-Joel Silver (*Die Hard*, *Hudson Hawk*) ou Tom Cruise-Simpson/Bruckheimer (*Top Gun*, *Days of Thunder*).

Avec pour résultat que c'est maintenant l'acteur, plus souvent que le réalisateur, qui doit lutter et se battre seul pour qu'un

projet existe: *Rain Man* et *Total Recall* ont épuisé des bataillons de scénaristes et de cinéastes, pendant les années de développement où leurs vedettes étaient seules à les piloter. Même sur le plan des structures de production alternatives, les acteurs semblent décidés à prendre la relève des cinéastes: il y a quinze ans, les jeunes auteurs espéraient rejoindre Lucasfilm ou l'American Zoetrope de Coppola. Aujourd'hui, ils vont frapper aux portes du Sundance Institute de Redford ou à celles du complexe TriBeCa de Robert De Niro.

Passer derrière la caméra, comme l'ont fait récemment Kevin Costner et Jodie Foster, n'est plus un caprice de star mais un moyen de survie, et la seule manière de préserver le sens et la direction de son image. Le cinéma a de plus en plus besoin de vedettes, mais les studios qui les fabriquaient n'existent plus, et les cinéastes d'aujourd'hui ne savent ni les faire, ni les filmer. Il s'en suit que les nouvelles stars seront celles qui sauront le mieux combler cette absence de vision. Et pour cela, il n'y a pas de meilleur école que ce serpent sans tête qu'est la télévision.

STAND UP

Robin Williams et Eddie Murphy sont deux exemples de cette race d'acteurs-auteurs. Murphy a inventé, avec *48 Hours*, un alliage particulier de violence et d'humour. Le comique verbotomoteur de Williams, fondé sur un intarissable bagou, détermine le type de rôles qu'il interprète (animateur de radio dans *Good Morning Vietnam*, vendeur de voitures dans *Cadillac Man*). Que le premier soit filmé par Tony Scott ou Martin Brest et que le second soit dirigé par George Roy Hill ou Barry Levinson n'a, à la limite, aucune importance: leur façon de parler et d'occuper l'espace impose à elle seule un découpage et un montage. S'ils sont capables de s'accaparer une place que les acteurs de cinéma ne savent plus réclamer, c'est parce que, nés au confluent de la scène et de la télévision — une combinaison qui est l'équivalent moderne de la fosse aux lions — ils ont appris à domestiquer la caméra et à gérer l'espace qui les entoure. En les engageant, un



Meryl Streep, l'une des rares à avoir traversé indemne la décennie, fût-ce comme «guest-star».

producteur s'assure à la fois l'acteur et l'improvisateur, en réservant à celui-ci suffisamment de plages d'où il pourra prendre son envol, sachant très bien que ce sont ces moments non scriptés qui assureront le succès du film. Parce qu'ils ont un jeu incontrôlable et qu'ils improvisent fréquemment du matériel supérieur à celui qu'on leur donne, les comédiens issus du «stand up» parviennent à faire ce que peu réussissent aujourd'hui : plier un film aux contours de leur jeu. Bref, ils ont trouvé le moyen de faire de la télévision au cinéma.

N'AJUSTEZ PAS VOTRE APPAREIL

Les performances d'acteurs, dans le sens où on les comprenait il y a vingt ans, sont maintenant du domaine de la télévision (voir la version Hoffman-Schlöndorff de *Death of a Salesman*) ou de ceux qui en proviennent (Sidney Lumet et autres «actor's directors»). À défaut d'en être, on peut toujours faire semblant : de *Network* à *Broadcast News* en passant par *King of Comedy*, les meilleures performances des quinze dernières années ont presque toutes été livrées par des acteurs qui s'adressaient, dans la fiction du film, à des caméras de télévision. Meryl Streep n'aura jamais été plus populaire qu'en actrice à la dérive s'accrochant à ses célèbres «guest stars» et au filmage télévisuel de Mike Nichols dans *Postcards from the Edge*. Quant à Jack Nicholson — l'un des très rares acteurs à ne jamais passer à la télévision —, il y est confiné le temps d'un caméo télévisuel — et non crédité — dans *Broadcast News*, où il vient périodiquement lire les nouvelles, et pour une partie de *Batman*, où il vient périodiquement les interrompre.

Suivre ou ne pas suivre la programmation télévisuelle, telle est la question. Pour les acteurs qui hésitent entre le travail sur la forme (de plus en plus expressionniste au cinéma) et travail sur le fond (de plus en plus naturaliste à la télévision), le temps est venu de choisir son camp et son écran. ■



Eddie Murphy, véritable auteur de ses films.



Le Joker passe à la télé, l'acteur fait sa réclame (Jack Nicholson dans *Batman*).