

L'acteur dans le système textuel du film

André Gardies

Volume 13, Number 1, avril 1980

Cinéma et récit

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500510ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500510ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gardies, A. (1980). L'acteur dans le système textuel du film. *Études littéraires*, 13(1), 71–107. <https://doi.org/10.7202/500510ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1980

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

L'ACTEUR DANS LE SYSTÈME TEXTUEL DU FILM ¹

andré gardies

« C'est la fiction qui fait fondre en larmes. »

POUCHKINE

« ... et s'opèrera enfin cette dialectique de l'acteur et du rôle où s'épanouira la star. »

Edgar MORIN

Un ciel sans étoiles

Au firmament de la sémiologie, les étoiles ne brillent guère, et les plus grandes stars traversent les films comme des astres morts. Frappé d'une étonnante cécité, le sémiologue peut, à longueur de photogrammes, croiser Marilyn, il ne la voit pas. Ainsi, fantôme de l'ombre, le comédien se trouve condamné à errer loin des lumières de la science.

Paradoxalement, alors que le fondement économique et la portée mythique du cinéma reposent, pour une large part, sur les acteurs — le « star system » en constituant l'émergence la plus significative —, la sémiologie paraît ignorer leur présence. Au-delà, le règne des figures adorables, en-deçà, l'anonymat des visages indifférenciés. Néanmoins, certaines remarques banales et prosaïques de la vulgate journalistique — celles du type : « X est excellent dans ce rôle », « Z est parfaitement incarné par Y » — questionnent le sémiologue lorsque, indépendamment des jugements de valeur qui les sous-tendent, elles traduisent le résultat d'un effet produit par le film, d'un « effet-texte ». En ce sens, la « prestation » d'un comédien ², si elle lui doit beaucoup, ne relève pas de son seul « savoir-faire », elle résulte, au contraire, d'un ensemble d'opérations complexes dont le système textuel est le lieu.

Certes l'acteur, en tant que personne, existe en dehors du film — toute une presse spécialisée à fonction mythifiante est là pour le rappeler — mais cette existence, bien qu'elle ne soit

pas toujours sans rapport avec lui, n'entre pas dans le projet sémiologique. D'autre part, on ne saurait ramener la fonction du comédien au simple statut de personnage à moins d'affirmer, par exemple, que, dans *Les Orgueilleux*, la présence de Gérard Philippe est indifférente et qu'aussi bien Louis de Funès aurait pu lui être substitué.

Quelque part donc le comédien existe, qui n'est ni une personne, ni un personnage, et dont la réalité sémiologique doit être construite. Si l'on admet que le film, en tant que système textuel, se donne comme le lieu d'un travail de transformations, le comédien, parce qu'il est saisi dans ce procès et se manifeste à travers lui, se définit comme une instance discursive. C'est la figure filmique que produit le texte en tant que lieu d'échange et de transformations. Dès lors une approche sémiologique se révèle pertinente.

S'il ne se confond ni avec la « personne » ni avec le « personnage », le comédien entretient néanmoins d'étroites relations avec eux ; de même qu'il a quelque rapport avec le « héros », l'« actant » ou le « rôle ». Il apparaît comme un nœud de significations vers où convergent de nombreux traits hétérogènes. Dès lors, sa spécificité doit moins aux caractéristiques de ces composantes (chacune manifeste sa pertinence au sein d'un système particulier — l'« actant », par exemple, relève en propre d'une analyse sémantique du récit) qu'à leur combinaison. En somme, la singularité du comédien ne se détermine pas tant par une addition de traits pertinents et spécifiques que par une organisation spécifique de traits hétérogènes. Une telle situation n'a rien de surprenant. Christian Metz a établi depuis longtemps qu'elle était celle du cinéma lui-même³.

Ainsi l'image filmique du comédien résulte d'un jeu relationnel que l'analyse doit exhiber en le construisant. Pour cela deux niveaux d'intervention semblent privilégiés. L'un se manifeste sous la forme matérielle de traces repérables sur la pellicule même, c'est la figure iconique de l'acteur — dont la photographie n'est qu'un aspect. Contrairement au récit romanesque dans lequel le personnage apparaît comme un espace vide que le texte remplira à mesure de sa progression, le comédien entre à l'écran aussitôt porteur de multiples significations. En ce sens son arrivée n'est jamais innocente, et son image, loin de valoir pour la réalité qu'elle semble

mimer, vaut avant tout pour les significations qu'elle propose. Le rôle du comédien n'est pas d'imiter une hypothétique réalité mais de signifier. Il est lui-même signe.

L'autre se situe à hauteur de récit, car le comédien, par un lien dialectique, naît du récit en même temps qu'il le fonde. Par le travail d'échange et de transformations qui s'opère au sein du texte, c'est une figure, non seulement mouvante — douée de mouvement —, mais aussi en perpétuelle mobilité de sens qui s'organise, se fait et se défait au cours de ce voyage fantasmé qu'est le déroulement du film.

Dès lors, l'image concrète du comédien — celle qui s'inscrit dans la matière de l'expression filmique et que je peux appréhender par mes sens — entretient un rapport indiciel (au sens de Peirce) avec cette image plus globale, plus fuyante aussi, qu'élabore l'activité textuelle et que nous avons appelée « instance discursive », mais qu'il conviendrait, pour plus de précision, de nommer maintenant « instance actorielle ». Elle est, au même titre que la fiction, un effet du texte et il appartient à l'approche sémiologique de saisir l'activité productrice d'un tel effet.

Une instance composite

Engagé dans un processus fictionnel généralisé, le comédien se trouve solidaire du film qui l'accueille. De là, peut-être, provient cette impression de parfaite adéquation que l'on éprouve parfois. C'est le cas, par exemple, avec Jean-Paul Belmondo dans *Pierrot-le-fou* ou Jean-Louis Trintignant dans *L'homme qui ment*. Entre le film et son interprète une liaison si forte s'établit que l'un et l'autre, également débiteurs et créditeurs, s'équilibrent⁴. Alors de cette véritable osmose qui traduit en termes d'échange l'activité textuelle, résulte l'instance actorielle. Au reste, la preuve en serait fournie *a contrario* chaque fois que l'équilibre ne se réalise pas. Lorsqu'un ensemble de films s'articule autour d'une même figure, fabulée (Zorro, Tarzan) ou historique (Napoléon, Cléopâtre), c'est le pôle « personnage » qui s'impose, reléguant l'acteur au second plan. Le premier, invariant, sert de référence au second et celui-ci, devenu permutable, se plie aux exigences de celui-là. Si la critique peut établir une hiérarchie entre les

divers interprètes, marquer sa préférence pour Johnny Weissmuller ou Buster Crabbe, elle atteste, puisqu'elle juge une prestation singulière à l'aune d'une figure immuable, la prédominance du personnage sur l'acteur.

Inversement, c'est parfois le pôle « comédien » qui s'affirme. Toute rétrospective consacrée à un acteur célèbre (Jean Gabin, Marilyn Monroe, Humphrey Bogart, etc.) suppose que la diversité des personnages qu'ils ont interprétés s'évanouit dans l'unité de la personne et valorise ainsi les traits individuels (le physique, la gestuelle, la voix, le regard, ...) en faisant de leur permanence un critère décisif.

Ce mouvement pendulaire qui se manifeste dans l'alternance des pôles désigne le caractère hypothétique de l'instance actorielle que l'on a définie par une situation d'équilibre⁵. Il en désigne aussi la fragilité puisqu'il suffit d'une oscillation pour qu'elle s'estompe. Or cela ne saurait surprendre: l'aspect fluctuant de l'instance résulte de sa structure. Dans la mesure où celle-ci ne se détermine pas par une somme de traits pertinents mais par une combinaison spécifique de traits hétérogènes, toute modification du rapport combinatoire, en déplaçant l'accent vers d'autres pôles, tend à modifier en retour cette figure composite.

Actant, héros, rôle, personnage, comédien, nul doute que la confusion entretenue par la relative synonymie de ces termes tend à brouiller l'analyse et qu'un examen détaillé de leur intrication devient nécessaire.

Par référence au critère d'« actualisation », trois termes peuvent être réunis en une chaîne: « actant-personnage-comédien ». Du premier au dernier maillon la différence s'impose; alors que l'un s'offre comme une figure abstraite et logique, l'autre présente les plus forts caractères de singularité. Si l'actant (dans la perspective de Greimas) appartient, comme les autres instances, au récit (filmique), il ne révèle sa pertinence qu'au sein d'une analyse sémantique, où il se définit comme pôle organisateur d'un système relationnel. Figure abstraite et intégralement construite, elle prend son sens dans une matrice paradigmatique. Par là, elle est totalement indépendante des actualisations singulières d'un récit particulier, et l'on sait qu'au sein d'une histoire, le même

actant peut être représenté par plusieurs personnages. Paradoxe de l'actant qui, ne possédant pas de visage en propre, en offre plusieurs simultanément.

Si lui, tel Protée, se métamorphose, le personnage au contraire se détermine par un ensemble de traits particuliers et stables qui, le plus souvent, suffisent à marquer son individualité; ce qu'atteste d'ailleurs l'attribution d'un nom propre⁶. Toutefois, si détaillée qu'en soit la description, si précises qu'en soient les caractéristiques, ce n'est qu'avec le visage singulier et unique du comédien que se manifestera l'actualisation ultime du personnage. Le roman qu'on adapte ou le scénario original ne contient qu'une image virtuelle de l'instance actorielle. Celle-ci ne sera «révélée» et «fixée» qu'avec le choix du comédien-interprète. Ainsi, de l'actant à l'acteur, une chaîne se dispose, qui distribue les trois figures selon un axe de croissante actualisation.

Une deuxième constellation de termes regroupe «rôle, héros et personnage» en raison de leur proximité synonymique, car, sans se confondre, ils laissent subsister, dans l'usage courant, de larges zones d'interférences.

À première vue, le rôle et le héros appartiennent tous les deux à la classe des personnages et cela pourrait suffire à justifier leur synonymie. Mais, d'une part, leur mode d'intégration n'est pas semblable, d'autre part, chacun d'eux possède des traits externes à sa sphère d'appartenance. Si le héros apparaît comme un personnage privilégié, cela suppose une structure hiérarchique le long de laquelle se distribuent les divers protagonistes. C'est ici le principe implicite d'une plus-value qui régit les rapports d'intégration. À l'inverse, le rôle correspond à une distribution horizontale, qu'atteste d'ailleurs la possibilité d'une énumération: rôle, rôle de jeune premier, de héros, de traître, etc.

Cette opposition entre une distribution verticale et horizontale recouvre un autre mode de détermination: tandis que le repérage du héros s'effectue par une mise en relation *interne* des divers personnages d'un même récit ou d'un même cycle, la spécification des rôles procède par une mise en relation *externe* à l'œuvre et en référence à une classe paradigmatique. Ce qu'une autre approche explicitera.

Si chacun des termes étudiés jusqu'ici peut se déterminer par les rapports qu'il entretient avec d'autres, c'est leur fonctionnement au sein d'un système codique particulier qui assure leur spécificité. Ainsi l'actant, on l'a vu, manifeste sa pertinence dans l'analyse sémantique du récit et sa fonction s'y trouve nettement spécifiée.

En raison probablement d'une longue tradition théâtrale, le terme « rôle », lui, offre une telle diversité de variations sémantiques que la recherche d'un commun dénominateur s'avère délicate. Cependant l'expression « tenir un rôle », à laquelle répond, d'une certaine manière, la formule « rôle de composition », peut indiquer la voie à suivre. Le verbe « tenir » désigne le rôle comme une réalité concrète qui aurait une existence extérieure au comédien ; ce que confirme l'autre expression où la nécessité pour l'acteur de composer suppose que sa prestation s'accomplira conformément à un modèle pré-existant. Le rôle renvoie donc à autre chose. C'est un « valant-pour ». Le rôle de roi vaut pour une certaine idée de la royauté et l'acteur devra travailler conformément à cette image du pouvoir ; sa personne même — à l'exception peut-être de quelques traits physiques qui fonctionnent alors comme signes — s'efface devant un ensemble d'attributs signifiants : costumes et accessoires divers. La couronne et le sceptre valent pour le roi.

Entité culturelle, les rôles pré-existent à l'œuvre, ce que confirme la présence d'un répertoire (cette classe paradigmatique déjà évoquée) variable selon les genres. Le valet de comédie ne se confond pas avec celui de la tragédie ; ce dernier ne s'appelle-t-il pas un confident ? On saisit alors le caractère spécifique du rôle : il constitue une unité minimale de genre. À ce titre, il se définit comme une figure relativement stable, cependant susceptible d'accepter, dans son actualisation, des variations mineures. Raison pour laquelle la critique pourra préférer, dans le rôle de Tarzan, Johnny Weissmuller ou Buster Crabbe. Tous les deux introduisent dans l'actualisation de cette figure mythique de menues variations sans toutefois pervertir le modèle.

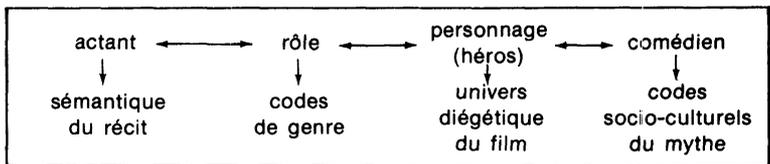
Ici, on n'aura pas manqué de noter un glissement de terme. Alors qu'antérieurement Tarzan avait été cité comme exemple de personnage, c'est maintenant à propos du rôle qu'il surgit. Une telle hésitation ne saurait être fortuite. Elle marque

l'interférence des deux instances, car l'homme-singe se définit aussi bien comme personnage que comme rôle sans qu'on puisse, pour autant, conclure à l'identité des deux termes. Si je parle de Tarzan en faisant référence à cette figure mythique, indépendante du récit qui l'actualise et réparable par un ensemble de traits caractéristiques (force physique, puissante musculature, extrême agilité, ruse et honnêteté, pagne et coutelas), c'est au rôle que je fais allusion, dont le comédien-interprète pour l'incarner devra manifester les composantes minimales ; mais si, faisant allusion à tel récit, je parle des aventures auxquelles se trouve mêlé l'homme-singe, des obstacles qu'il a dû vaincre, du temps nécessaire à l'épreuve, des lieux où se déroulent ses exploits, c'est au personnage que je me réfère, car le propre du personnage c'est d'être lié à une fiction, d'appartenir à l'univers diégétique du récit dont il constitue une unité, de prendre son sens par rapport aux codes fictionnels mis en jeu.

Si l'actant, le rôle et le personnage⁸ sont engagés, bien qu'à des niveaux différents et spécifiques, dans le processus narratif, le comédien, en tant qu'individu, semble lui être extérieur. Tout se passe comme si, venu de l'au-delà du texte, il entrait dans le film pour donner corps à des êtres virtuels, puis glissait vers d'autres incarnations, ne laissant de lui qu'une figure d'ombre et de lumière. Mais dans ces traversées répétées, ou parfois dans la fulguration solitaire d'une évanescence, quelque chose d'autre naît et se déploie, à la fois plus ample et moins saisissable que la seule image filmique de l'acteur : sa dimension mythique qui, par un mouvement réflexif, prend sa source dans le film en même temps qu'elle l'irrigue. Le comédien, on le sait depuis longtemps et particulièrement depuis l'analyse d'Edgar Morin⁹, ne se réduit pas à cette ombre lumineuse que je contemple sur l'écran car, toujours en marche vers le mythe, il porte en lui son propre dépassement. Étant à la fois lui-même et plus que lui-même, l'acteur n'entre jamais innocemment dans un film ; par la permanence de ses traits physiques (même si le vieillissement de Simone Signoret fait de l'héroïne de *Casque d'or* une personne différente de *La Veuve Couderc*, le mythe « Signoret » prend le relai pour assurer l'identité), à laquelle s'ajoute son « aura » personnelle, lorsqu'il circule de film en film, il tisse entre eux, par delà leurs différences propres, une relation de

communauté. Par lui s'instaure une véritable intertextualité. Alors qu'il apparaissait comme extérieur au film, il joue en fait un rôle unitaire en s'articulant sur les archétypes socio-culturels du mythe qu'il réinvestit dans le texte d'accueil.

C'est donc au prix d'une double détermination que l'actant, le rôle, le personnage et le comédien voient leur sens se préciser. L'une suppose leur mise en relation horizontale, chacun des termes se définissant par rapport aux autres; l'autre demande une liaison verticale, chacun des éléments assurant sa pertinence par son intégration dans un plus vaste système codique :



En tant que résultante de ces diverses composantes, l'instance actorielle, bien qu'explicitement absente de l'analyse ainsi résumée, n'était en fait guère distante puisqu'elle comprend tous ces éléments sans se réduire néanmoins à leur somme. Si, analysant l'activité de Jean-Louis Trintignant dans *L'homme qui ment*, je puis déterminer sa fonction actantielle, mettre à jour la figure donjuanesque qui, en filigrane, dessine le rôle, définir un ensemble de traits caractéristiques du personnage de Boris ou relever dans l'apparence physique de l'acteur les contraintes archétypiques du faux-héros, tout en distinguant divers niveaux d'intervention, je n'aurai encore rien dit de l'instance actorielle puisqu'elle ne commence qu'au-delà, dans la combinaison des composantes et non dans leur addition.

Un signe géminé

Contrairement à celui du roman, le héros d'un film (de facture classique du moins) possède une double identité mais bien souvent il n'en déclare qu'une, celle que lui confère la diégèse : son nom de personnage. L'autre ne s'avoue guère, c'est celle du comédien-interprète. Si les protagonistes du

drame sont censés connaître la première, seuls les spectateurs connaissent la seconde. Certes, quelques rares films énoncent la double nomination — c'est le cas de *Trans-Europ-Express* (A. Robbe-Grillet) où sous les traits d'Élias un voyageur reconnaît Jean-Louis Trintignant — mais l'usage dominant, dans sa recherche de l'effet de réel, impose la censure du nom de l'acteur (le générique seul, cette plage parfaitement circonscrite, admet sa mention). Cependant un réglage si coercitif ne parvient pas à effacer chez le spectateur le sentiment d'une double identité, comme en témoigne la constante oscillation du discours critique où le héros se voit désigné tantôt comme personnage, tantôt comme comédien. Une telle hésitation ne va pas sans signification.

Elle suggère certes l'étroite correspondance de ces deux composantes mais aussi la part prépondérante qu'elles prennent par rapport à l'actant et au rôle. La perspective qui est la nôtre (saisir le travail d'échange qui s'effectue entre le film et la figure actorielle) accuse cette inégalité. Parce qu'il implique l'effacement des particularités individuelles, l'actant ne saurait entretenir de rapports directs avec notre propos ; parce que le rôle se définit par son invariance, il s'oppose à la mobilité que suppose le travail d'échange. Ainsi le personnage qui se réduirait à un rôle, si important fût-il, ramènerait aussitôt l'apport du comédien à une simple adéquation, lui interdisant par là toute intervention « créatrice » dans le travail du texte. Sans pour autant écarter de l'analyse ces deux composantes, le procès de transformation qu'est le film, en raison de sa mobilité même, conduit à accentuer les pôles susceptibles de mouvance.

L'une des mésaventures qui menace l'acteur de cinéma consiste en ce que quelqu'un raconte le film puisqu'alors, sous l'effet de la verbalisation, il se volatilise. La langue fait disparaître le comédien au profit du personnage, tandis que le récit demeure et se trouve même relancé par l'activité verbale. Si le personnage transite d'un médium à l'autre, l'acteur ne peut renoncer à sa configuration iconique. Le premier constitue une unité fondamentale du récit, le second une donnée spécifique du film. D'une certaine manière — mais cette bipartition appellera des réajustements — le signifiant « acteur » a le personnage pour signifié.

On conçoit alors que nombre de propositions avancées par Philippe Hamon¹⁰ soient largement recevables dans le contexte cinématographique pour peu que celui-ci se propose comme récit, en particulier celles qui concernent le niveau du signifié. Personnage spécifié comme support de conservation et de transformation du récit, ou se définissant par un assemblage de traits différentiels et distinctifs, ou se construisant par le jeu des répétitions, des oppositions et des récurrences, ces trois caractéristiques que détermine Philippe Hamon concernent aussi bien le film que le roman, et l'on ne peut que renvoyer le lecteur au détail de son analyse.

Mais, s'agissant de la face signifiante, les données du problème subissent une mue profonde, provoquée par la radicale différence de matière de l'expression. Au signe linguistique arbitraire répond le caractère motivé des signes visuel et sonore. Or, c'est précisément de la dimension iconique du signe filmique que naîtra l'instance actorielle. Il suffit, pour s'en convaincre, de songer que le modèle analytique proposé par Hamon conviendrait parfaitement à l'étude d'un scénario ; saisi dans sa gangue d'écriture, le héros fait figure de personnage ; sitôt qu'il subit l'épreuve de l'iconicité, il accède à un autre statut, celui du comédien.

L'effet de cette mutation est double ; d'une part l'image de l'acteur — le signe iconique donc — récupère, du fait même de l'actualisation qu'elle réalise, les signifiés propres au personnage, d'autre part elle réfère à la personne du comédien dont elle atteste l'existence. Toutefois, ce n'est pas à l'être physique et réel de l'acteur que renvoie le signe iconique mais à d'autres figurations filmiques de ce même acteur. De lui, je ne connais que son analogon. Par un effet de tourniquet, les images se réfléchissent l'une l'autre tout en se garantissant mutuellement. Ainsi, un système auto-référentiel s'instaure, qui produit la figure mythique du comédien, ce référent imaginaire dont les traces matérielles ont l'étrange pouvoir de se ressembler sans jamais se confondre.

Par son hésitation à nommer le héros, le discours critique ne fait donc que souligner la gémation singulière de ce signe bicéphale qui pour un même signifiant offre deux signifiés.

Cependant, constater cette ambivalence ne saurait satisfaire, encore faut-il l'expliquer. Elle a pour origine la contradiction que porte en lui ce signe puisqu'il se manifeste, au sein du système filmique, à la fois comme partie et comme totalité.

Nul doute que les traits physiques, la silhouette, la démarche, en un mot, comme on le verra plus loin, une large part de ce qui constitue l'image de l'acteur, participent d'abord de la composition du personnage filmique. Ils en sont des éléments, au même titre, par exemple, que les actions par quoi se définit aussi ce dernier. L'analogon se spécifie donc ici comme partie constitutive du personnage filmique. Mais, dans le même temps, tout ce que le récit élabore concernant celui-ci (l'ensemble de ses signifiés notamment) est rapporté à celui-là. L'image de l'acteur, ici donc, prend en charge et véhicule le signifié global du personnage. Déjà bicéphale, le signe iconique se nourrit d'une contradiction pour être à la fois partie et tout.

Mais, précisément, de ce paradoxe naît l'instance actorielle. On l'a définie, on s'en souvient, comme le résultat d'un procès de transformations; c'est en termes économiques qu'il convient maintenant de l'appréhender: l'instance actorielle résulte d'un échange dont elle constitue la plus-value.

Dans le procès qui tout au long du récit construit progressivement le personnage, et dans lequel l'image du comédien intervient donc comme l'un des éléments, le caractère sémiologique singulier de celle-ci, l'iconicité de son signe, a pour conséquence de transformer cette image en référent. Le signe iconique de l'acteur a pour signifié le personnage qui lui-même prend le signe iconique pour référent. Or, ce dernier étant inscrit dans le film, c'est à lui que le système filmique rapporte toutes les informations concernant le personnage. Il se voit donc, au terme de multiples transactions, enrichi de significations qu'il ne possède pas lui-même mais qui lui sont rapportées. Dès lors, l'instance actorielle ne saurait se réduire à l'analogon de l'acteur ni se confondre totalement avec le personnage tel que le définit l'analyse structurale du récit, cependant elle comporte simultanément les deux termes et se nourrit de leur échange. Elle est cet échange lui-même.

Un signifiant hétérogène

On le sait, l'une des particularités du système filmique consiste à travailler en même temps plusieurs matières de l'expression, dont l'image et le son, bien sûr, mais au sein desquelles il convient de distinguer, suivant en cela les propositions devenues classiques de Christian Metz, les mentions écrites et l'image mouvante d'une part, le verbal, le bruitage et la musique d'autre part. De plus, et cela en dépit de la pratique dominante qui tend à les hiérarchiser, ces diverses substances sont indépendantes.

Si le film peut les brasser toutes (ou n'en retenir que certaines), cela ne signifie pas qu'elles concernent toutes notre propos. Ainsi, à la distinction metzienne, justifiée par une approche sémiologique générale du fait cinématographique, on préférera un autre clivage, celui qui regroupe d'un côté les substances à caractère non iconique — les mentions écrites, la musique, le verbal —, de l'autre celles où l'iconicité domine : l'image mouvante et le bruitage.

La raison d'un tel choix est simple. Ce qui différencie le personnage romanesque de celui d'un film, on l'a vu, c'est son actualisation sous la forme de l'image de l'acteur¹¹. Or, celle-ci, dans sa face signifiante, se matérialise par la mise en jeu des deux substances à caractère iconique. Elles, et elles seules, véhiculent les traits signifiants de l'instance actorielle et en constituent la spécificité.

À la regarder de plus près, cette image renvoie simultanément à deux ordres différents : ce qui relève de l'apparence physique du comédien, ce qui appartient au personnage que ce dernier interprète. Dégager clairement la répartition semblerait une démarche méthodologique correcte. Mais, outre qu'une telle tentative s'avère pour le moins délicate et non dénuée d'arbitraire, on courrait le risque d'un contresens. Cela pour deux raisons.

La première parce que l'acteur, on le sait, n'a aucune réalité physique. Certes la permanence des traits suggère qu'existe bien, quelque part, une personne réelle ayant servi de modèle, mais cet acteur-là, au moment où je le vois, est déjà absent car il ne relève pas du filmique mais du profilmique. De lui, je n'ai qu'un substitut, son analogon. La deuxième tient à la fonction

même du comédien qui, lorsqu'il apparaît sur l'écran, n'est rien d'autre que le personnage qu'il joue. Si l'acteur — comme le dit l'expression populaire — « prête son visage » au héros, celui-ci, en retour, transfère ses propres qualités sur son interprète. Ainsi, l'image de l'acteur vaut pour l'image du personnage et réciproquement. Lorsque Lino Ventura, par exemple, au cours d'une bagarre réglée, assène un violent coup de poing à son adversaire, à qui doit-on créditer la force physique ainsi manifestée, au personnage ou à l'acteur ? Vouloir en décider reviendrait, en privilégiant un pôle au détriment de l'autre, à nier l'osmose des deux instances, trait caractéristique de l'image actorielle, dont il importe, maintenant, de dégager les éléments pertinents.

L'image de l'acteur ne se réduit donc pas à sa seule photographie, la bande sonore produit ses propres marques, sous la forme du bruitage en particulier. Ce terme, naturellement, ne sera pas entendu au sens restreint que lui confèrent les techniciens de la profession, mais se définira par opposition au verbal et au musical. Le premier désigne la réalité linguistique des échanges verbaux, qu'ils se manifestent par le dialogue, le monologue ou les commentaires divers. Le deuxième se caractérise par l'absence visuelle de la source sonore¹²; cela correspond à ce que nous-même, définissant les sons par leur fonction, avons nommé ailleurs¹³ « son producteur », par opposition au « son illustratif ». Ainsi le bruitage recouvre des phénomènes acoustiques beaucoup plus larges que ceux convoqués habituellement sous ce vocable. En ce sens, l'aspect phonique de la voix de l'acteur, indépendamment du contenu sémantique de ses propos, relève bien de ce domaine. Une preuve supplémentaire en serait fournie par l'opération technique du doublage puisque le choix de la « doublure » dépend, non de la réalité linguistique du texte à dire, mais des caractéristiques phoniques du son vocal.

Saisie au sein du procès filmique, la singularité d'une voix — elle se distingue des autres et par son fondement iconique peut suffire à la reconnaissance du comédien — met en jeu de multiples traits spécifiques étagés en niveaux de croissante codification culturelle.

Le premier regroupe l'ensemble des caractères physiques : timbre, hauteur, puissance, résonance. Certes le recours à

des critères acoustiques, à des codes extra cinématographiques donc, permettrait d'affiner l'analyse, mais l'approche sémiologique, sans adopter le détail d'une étude physico-acoustique pour laquelle elle n'est pas compétente, pourrait ne retenir que les éléments significatifs par rapport à sa propre perspective. Ainsi la voix de Delphine Seyrig semble se singulariser par l'indécision du grave et de l'aigu — la différenciation syllabique repose moins sur l'accentuation que sur les changements de hauteur — et la résonance d'une « voix de gorge ».

Le deuxième niveau regroupe des traits que l'on appellera, de façon peu heureuse, « physiologico-psychologiques » et qui portent sur les modulations du débit phrastique. Celui-ci semble s'organiser autour de deux pôles : la vitesse et la fluidité. Celle-là évalue donc le degré de rapidité du débit ; toutefois il sera utile de lui adjoindre un autre facteur d'évaluation, la constance, car une voix peut se caractériser précisément par ses brusques variations ou sa mesure toujours égale. Quant à la fluidité, elle tente d'appréhender l'aspect continu ou discontinu de l'élocution ; le bégaiement constituant un exemple-type de discontinuité.

Ces divers traits permettent de saisir ce qu'on appelle communément un ton « posé » par exemple, ou bien un ton péremptoire. Si certains d'entre eux reposent sur des caractéristiques physiologiques (le bégaiement), la plupart connotent, et cela par référence à des codes culturels, des traits de caractère (le ton posé serait signe de calme assurance) qui eux-mêmes sont aussitôt rapportés au signifié du personnage.

Avec le troisième niveau on pénètre dans le domaine des connotations socio-culturelles. Deux traits seront marqués : l'élocution, l'accent. Nul doute que la plus ou moins grande clarté avec laquelle un personnage articule les syllabes et les phonèmes peut fonctionner comme signe d'éducation, de savoir, de prise sur le langage. Une certaine civilité s'accommode mal — de même que l'autorité — d'une élocution hasardeuse, celle qui précisément efface les traits linguistiques distinctifs. Le personnage frustré se reconnaît souvent — c'est devenu un cliché — à cela. Quant à l'accent, il joue un rôle prépondérant de repère. Repère géographique, bien sûr. La célèbre opposition entre Panisse et Monsieur Brun en

donne un exemple savoureux. Mais repère géo-sociologique aussi. L'accent faubourien, tout en dénotant une aire localisable (Clichy, Belleville, etc.), connote le «peuple». Il y a fort à parier que la relative constance des rôles tenus par Raymond Bussières doit beaucoup à son accent rocailleux d'extraction populaire.

Que le stéréotype vienne à figer le trait marqué en signe, et l'on passe de la connotation à la dénotation. Ainsi, dans les films de guerre français, un certain «abolement» dénote l'Allemand tandis que la connotation, changeant de niveau, désigne l'ennemi, le tortionnaire ou la brute sans cœur. Nul doute qu'une typologie des accents filmiques fournirait une délicieuse collection de poncifs.

On distinguera enfin un quatrième niveau plus spécifiquement cinématographique celui-là, en ce sens qu'il relève d'un choix arrêté, consciemment ou non, par le réalisateur, celui de la diction. Ce qu'on appelle une diction «naturelle», on le sait, n'est rien d'autre que le résultat d'une adéquation entre une certaine évolution et les codes culturels et artistiques d'un genre et d'une époque donnés. Elle se trouve donc fortement liée aux règles qui régissent le vraisemblable et qui interviennent aussi, au niveau de l'image, pour moduler le «jeu» de l'acteur. La diction «naturelle» correspondrait ainsi à une sorte de degré zéro du marquage par rapport auquel s'évalueraient les ruptures. Par rapport à lui pourrait se mesurer le travail de Robert Bresson par exemple. D'autre part, une telle analyse contribuerait largement à une typologie des genres : le film intimiste et l'épopée guerrière ne recourent pas à la même diction.

Bien que celle-ci, rapportée à la prestation d'un seul comédien, ne constitue pas toujours un trait distinctif puisque le code soumet tous les personnages d'un film donné au même régime de diction, il ne sera cependant pas inutile de veiller à son éventuel marquage dans telle ou telle actualisation singulière.

Resterait à ajouter un cinquième niveau mais qui, lui, ne dépend pas du pouvoir de l'acteur, on veut parler des marques de la duplication. Les traits phoniques retenus jusqu'ici supposaient que l'enregistrement sonore reproduisait l'original sans distorsions, en conservant à la voix son grain réel.

Or, les traitements électro-acoustiques (filtrage, effet d'écho, etc.) sont susceptibles d'introduire de profondes mutations aux connotations diverses. On n'aura pas oublié la voix mécanisée d'*Alphaville* ni les commentaires critiques sur sa signification philosophique et humaniste. Plus prosaïquement, des effets aux connotations stéréotypées — voix d'outre-tombe, de martiens, de robots futuristes ou d'êtres énigmatiques — ont pour origine la manipulation inconsiderée d'appareils électro-acoustiques mais instaurent, en même temps, une sorte de sous-code des films spécialisés.

S'ils ne sauraient constituer un éventail exhaustif, les divers traits phoniques que l'on a regroupés en cinq niveaux permettent d'affiner l'approche de cette composante actorielle qu'est la voix du comédien. Bien que la plupart renvoient à des codes non cinématographiques, ils jouent un rôle déterminant dans la figuration filmique de l'acteur, dans la mesure où ils remplissent une double fonction : une fonction discriminatoire lorsqu'ils permettent de distinguer et de singulariser les personnages du récit, une fonction connotative lorsque, par le relai des codes culturels, ils renvoient à un signifié global du personnage¹⁴. Cependant cette double fonction n'est pas spécifique de la voix, on la retrouvera pour tous les éléments iconiques de l'instance actorielle.

Si celle-là, en raison de la permanence de ses traits, offrait une prise à l'analyse, il n'en va pas de même avec les autres composantes du bruitage dont la disparité invite à l'énumération plus qu'à la saisie méthodique. Entre le bruit d'une claudication et celui d'une gifle retentissante, on ne relève guère de similitude. Néanmoins l'un et l'autre entrent dans la composition de l'image actorielle lorsque, par exemple, le premier singularise la démarche du personnage et que le second atteste sa force ou sa colère. La question de leurs traits spécifiques ne saurait se poser en termes semblables à ceux de la voix car, tandis que celle-ci appartient en propre à l'acteur — ou est donnée comme telle par le film —, les bruits sont provoqués par l'activité du personnage. Ils sont un signe du comportement et non de l'existence.

Dès lors, leur lecture passe par la bande images ; c'est elle qui détermine la relation d'appartenance. Les effets signifiants proviendront de la conjonction, à la fois synchronique et sémantique, de l'image et du son. Aussi la force avec laquelle

Lino Ventura assène un coup de poing pourra être attestée, voire amplifiée, par le bruit du choc. Dans ce cas, les informations véhiculées par chacun des deux canaux sont redondantes. Cependant le travail du film peut ne pas obéir à cette règle élémentaire et disposer un système d'écarts producteurs d'effets de sens. Mais, à l'usage, cette combinatoire trop simple n'offre guère de perspectives semble-t-il.

Plus riches seront les liaisons audio-visuelles qui transforment l'événement sonore en signe rapporté au personnage. Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'effets de sens spécifiquement auditifs — mais dus à la conjonction et donc à une actualisation singulière — certains signes sonores pourront entrer dans la composition de l'image actorielle. Le héros de *// était une fois dans l'Ouest* ne se spécifie-t-il pas d'abord par le son de l'harmonica ? Cet instrument de musique constitue un attribut du personnage — si important du reste qu'il peut fonctionner comme substitut — au même titre que le chapeau rabattu sur le front ou sa démarche mesurée.

Ainsi le bruitage, en tant que matière de l'expression et exception faite de la voix, ne paraît pas proposer des traits signifiants spécifiques de l'image actorielle. Cela ne saurait étonner si l'on songe que le bruit désigne l'activité du personnage et non sa personne. Il relève de l'agir et non de l'être. C'est par le jeu des relations audio-visuelles qu'il accède pleinement au travail de signification. Contrairement à la voix qui, par référence à divers codes, renvoie directement à l'image actorielle, le bruitage, lui, n'y parvient qu'au prix d'une double articulation : le bruit est donné d'abord comme signe de l'agir et c'est cet agir ensuite qui devient signe de l'être du personnage.

Que la figure du comédien inscrive dans l'image mouvante ses traits les plus importants ne saurait surprendre : si l'on peut concevoir qu'un acteur soit intégralement doublé sur le plan sonore, ce n'est que dans de rares circonstances — pour les scènes périlleuses par exemple — qu'il le sera à l'écran. De plus, l'image propose, dans la simultanéité, une grande complexité de signes, et l'analyse devra, en distinguant divers niveaux, dissocier ce que le spectateur perçoit globalement.

Selon deux axes essentiels se répartissent les informations qui empruntent le canal visuel, celles qui dérivent du physique

de l'interprète c'est-à-dire l'analogon du profilmique —, celles qui relèvent des attributs du personnage (costumes, accessoires divers, etc.). Bien qu'un tel clivage tende à réactiver une opposition dont on a déjà souligné l'arbitraire, sa commodité invite à la conserver, à condition toutefois d'en préciser les limites.

À première vue, un critère simple permet l'appréhension de la « personne » de l'acteur: la permanence, à travers les multiples films où il intervient, de sa morphologie. Tout ce qui, en dépit de la diversité des rôles, demeure serait porté au compte du comédien et non du personnage. Cependant deux objections invalident un tel critère. Le vieillissement d'abord. Simone Signoret jeune pouvait être l'héroïne de *Casque d'or*, ce n'est plus la même personne qui joue dans *La Veuve Couderc*. Les reconversions ensuite. L'exemple de Jean Richard est parfaitement éloquent. On se souvient probablement du spectaculaire revirement qu'il dut opérer pour pouvoir tenir le rôle de l'inspecteur Maigret. Entre l'image comique du naïf de Champigneules et la figure austère de Maigret, l'écart était si grand qu'il semblait impossible qu'un même comédien pût passer d'un rôle à l'autre. Or la gageure a été tenue et cette réussite prouve que ce qui semble propre à l'individu (le visage, le corps) relève en fait du métier de comédien. En marquant un accent de terroir, en accusant la rondeur poupine d'une face lunaire, Jean Richard était ce naïf comique de Champigneules, en gommant ce même accent, en effaçant l'impression juvénile par des tempes grisonnantes et une stature plus imposante, il est devenu l'inspecteur Maigret tout en restant le même individu. L'art du comédien consiste d'abord à modeler son propre physique. En ce sens il est déjà en représentation. Dès lors, il serait illusoire de porter les traits physiques de l'acteur au compte de l'individu, car ils relèvent en fait de l'instance actorielle.

Précisément, on peut les diviser en deux groupes, ceux qui se rapportent à la morphologie, ceux qui concernent la gestuelle.

S'agissant du premier, une description anatomique ne présenterait aucun intérêt — ni même les mensurations qui pourtant font les beaux jours d'une presse mythifiante —; on ne retiendra que la valeur signifiante des qualités morphologiques. Ainsi on opposera la finesse et la lourdeur des traits

d'un visage. Il semble difficilement imaginable qu'Alain Delon et Michel Simon aient pu entrer en concurrence pour un même personnage. De la même manière on tiendra pour pertinentes les caractéristiques liées au teint, au regard, à la coiffure, aux signes particuliers (nez cassé de Belmondo, menton troué de Kirk Douglas, etc.). Autant de traits sur lesquels se fonde la différenciation des personnages. Pour l'ensemble du corps, on distinguera la taille, la stature, la corpulence, les proportions, à quoi il convient d'ajouter encore les caractéristiques de la silhouette, sans oublier les distinctions majeures de sexe et d'âge.

Ces divers critères, on l'aura remarqué, ne vont pas sans évoquer quelque fiche signalétique de police ; cela se conçoit puisque l'un et l'autre remplissent la même fonction de reconnaissance et de distinction, en l'absence de laquelle les personnages ne seraient plus différenciés.

Dans le même sens travaille la gestuelle, cependant elle ajoute, par le relai des codes culturels, d'autres signifiés. Elle pourra se déterminer alors par les catégories sémiques ; l'ensemble gestuel devient signe de pondération, d'assurance ou d'aisance, au contraire de nervosité, d'indécision ou de timidité. À ces composantes « psychologiques » pourraient s'adjoindre des signifiés directement articulés sur les stéréotypes socio-culturels comme, par exemple, la féminité et la virilité, eux-mêmes susceptibles de multiples variantes (la femme-objet, la séductrice, la vamp ou le beau ténébreux, le don Juan, le mâle impassible, etc.). Certes, une approche plus systématique devrait dégager les traits pertinents qui dénotent de tels signifiés, cependant avec la perspective qui est la nôtre cela paraît peu utile. En effet, s'agissant de la présence physique de l'acteur, il importe de souligner surtout sa fonction de représentation. Le comédien, sitôt transformé en image, devient signe articulé sur les mythes d'une civilisation. Ainsi le visage fortement marqué de Jean-Paul Belmondo, rompant avec la figuration traditionnelle du jeune premier, connote une vie aventureuse et marginale, de caractère a-social.

L'acteur n'entre jamais innocemment dans un film. Sa singularité morphologique et gestuelle — plan de la dénotation — renvoie simultanément — sur le plan connotatif — aux mythes socio-culturels d'une civilisation et d'une époque

données. Il est toujours lui-même et plus que lui-même. C'est précisément sur cette plus-value que repose la notion d'échange, fondatrice de l'instance actorielle.

Mais, au sein de tel récit filmique particulier, cette relative permanence des traits physiques de l'acteur se combine avec les éléments plus ponctuels que sont les attributs du personnage. En premier lieu, bien sûr, le costume. Au cinéma, contrairement à ce qu'affirme le dicton, l'habit fait le moine. Signe social de la vie quotidienne, le vêtement devient à l'image, et en raison de ses diverses fonctions, source de multiples informations que la distinction peircienne entre indice, symbole et icône permettra de mieux appréhender.

Par sa fonction indicielle, le costume offre des renseignements d'ordre historico-géographique d'abord (lieux, époques, modes, micro-univers, etc.), d'ordre socio-économique ensuite lorsqu'il rend manifestes les signes sociaux du pouvoir politique avec ses diverses hiérarchies (l'uniforme militaire en constituant l'exemple-type) et du pouvoir économique en désignant l'appartenance de classe.

La fonction symbolique, elle, permet de lire, par référence aux codes culturels (ceux de la vie quotidienne) comme aux codes de genre (propres donc à la production artistique), la signification d'un élément vestimentaire. Le manichéisme du blanc pour le héros positif et du noir pour l'ennemi est trop connu pour être détaillé. Ce n'est pas le même costume que revêtent le gangster cinématographique américain et son confrère français. La querelle entre le western-spaghetti et son homologue orthodoxe s'alimente largement à la différence d'usage dans la symbolique vestimentaire.

Quant à la fonction iconique, en renvoyant l'image à d'autres images, elle fait de l'habit un trait discret. C'est lui qui permet de distinguer et de singulariser le personnage. Le héros de *Salvatore Giuliano* — ce film sans héros — n'existe que sous la forme de son imperméable clair. Sur l'écran, se perdre dans la foule signifie rejoindre les autres en s'habillant comme eux.

Le costume sur le plan social fonctionne essentiellement comme un signe. Porté à l'écran, il réfère alors triplement : à l'univers quotidien qu'est censé mettre en scène la diégèse du film, au genre spécifique auquel appartient le récit, au personnage enfin qu'il habille. Dans les trois cas, les informations

qu'il véhicule sont rapportées et mises au compte de l'image actorielle. Elles entrent ainsi en relation (de complémentarité, de contradiction, de redondance, etc.) avec celles que fournissent les caractéristiques physiques du comédien, avec celles que le système textuel produit dans son ensemble.

De façon identique travaillent les « accessoires ». Par ce terme, il faut entendre les divers objets dont le personnage, de façon plus ou moins permanente, s'entoure et qui suffisent parfois à le singulariser. Détails annexes de la tenue vestimentaire (chapeau, parapluie, canne, pochette, sac, bijoux, etc.), objets prolongeant familièrement l'activité du héros (monocle, cigare, pipe, revolver, etc.); indices de son statut professionnel (étoile de shériff, pèlerine et bicyclette de telles désuètes forces de l'ordre, etc.) ou marques spécifiques de l'univers social où il évolue (voiture, maison, objets domestiques, etc.), la liste serait longue de ces accessoires dont la fonction commune consiste à compléter — au besoin à contredire ou à nuancer — ce que déjà le costume signalait, à la façon d'une panoplie.

Peut-être conviendrait-il d'ajouter à cela cette composante particulière qu'est l'ombre portée du comédien? Figure en creux, image d'une image, attribut paradoxal, par sa plasticité essentielle, elle propose les contours mobiles de ce double qu'elle joue à transformer sans jamais se détacher de lui. Parfois, véritable substitut de ce qui reste dans l'ombre, elle dit par sa seule présence la menace d'une absence précaire. Quand à l'ombre se réduit l'image actorielle, le signe iconique tient alors le langage mystérieux des êtres qu'on ne reconnaît plus sans toutefois les méconnaître.

Ainsi, qu'il s'agisse de la voix, du bruitage ou de l'image mouvante, le caractère iconique des signes qu'ils véhiculent propose de multiples informations qui, toutes, contribuent à composer l'image de l'acteur. Celle-ci, qui ne saurait donc se réduire aux seuls traits physiques, se présente comme un ensemble complexe de signes hétérogènes, tant au plan du signifiant — en raison de la diversité des matières de l'expression —, qu'à celui des signifiés — en raison de la diversité des codes mis en jeu. Cependant, au-delà de cette hétérogénéité, une commune double fonction assure leur similarité : au niveau dénotatif chacun des signifiants iconiques assure la

singularité de l'image actorielle qui se distingue alors des autres ; par le jeu des connotations, cette image singulière se charge de significations.

Si le nom propre, image écrite du personnage, s'offre, selon Philippe Hamon, comme un vide que le système textuel s'efforcera de combler (en un sens l'activité diégétique du roman traditionnel s'identifie à cette activité de comblement), il n'en va pas de même au cinéma. L'image de l'acteur entre dans le film aussitôt porteuse d'informations. Par le pouvoir de prévisibilité qui ainsi la spécifie, elle programme largement la suite du récit dont le travail essentiel consistera alors à moduler cette image initiale¹⁵.

Un signifiant fragmenté, puis combiné

Dans le chapitre qu'il consacre à l'acteur de cinéma, Iouri Lotman¹⁶ rappelle fort justement que le jeu du comédien est un système complexe codé à trois niveaux. Le premier, celui du comportement, est en prise directe sur une sémiologie du quotidien, elle-même profondément marquée historiquement ; il s'agit de la gestuelle reproduite par référence à l'usage social et donc extra-cinématographique. Le second, en relation avec certains codes de la production artistique (particulièrement ceux du genre) serait composé « d'un entrelacement de plusieurs systèmes d'organisation structurelle sémantique hétérogènes¹⁷ » ; c'est lui qui contribue largement à produire l'illusion de naturel en régulant le régime de diction aussi bien que, mais à un autre niveau, celui de la gestuelle. La façon dont parle et agit le comédien subit, par rapport à la vie « réelle », une série de distorsions propres à la transposition cinématographique, elle-même accentuée par les nécessités spécifiques d'un genre. Dans la mesure où ces deux grands régimes codiques entrent dans la composition de l'image actorielle, il y a été fait allusion précédemment. Quant au troisième niveau, il concerne le rôle du réalisateur. Celui-ci régule le jeu du comédien grâce à deux types d'intervention différents. Par ce qu'il est convenu d'appeler la « direction d'acteur », il oriente, guide et contrôle le comportement scénique de son interprète. Il travaille ici dans l'ordre du profilmique. Ensuite, par une activité spécifiquement cinématographique (puisqu'elle touche aux codes propres à l'image

mouvante), il découpe cette réalité profilmique — grâce au cadrage, à l'éclairage, à la composition, etc. — pour la faire entrer alors dans l'ordre du filmique. Cette fragmentation du signifiant est la condition expresse de son accès au film ; c'est à partir d'elle que s'instaure l'échange fondateur de l'instance actorielle.

Alors que dans le récit écrit, toujours selon Philippe Hamon, la récurrence et la stabilité du nom propre, à quoi s'ajoute une étiquette sémantique (pronoms et périphrases) relativement pauvre, assurent la permanence du personnage — ses figures signifiantes sont en nombre limité et aisément dénombrables —, le récit filmique n'offre jamais — sauf cas de répétition stricte de plan — deux figures identiques de l'acteur. Aucune image ne peut, comme le fait le nom propre, jouer le rôle de signifiant ultime. Selon une technique proche du portrait-robot, je ne puis que reconstituer mon image idéale de l'acteur, nulle part attestée dans le film. La permanence naît ici de la diversité ; paradoxe qu'il faudra expliquer.

Filmer donc, c'est choisir ce qui, du profilmique, accèdera au statut de l'image ; par le cadrage s'opère une irréductible découpe. Aussi, l'angle de prise de vues, la profondeur de champ, la mobilité de l'appareil, la focale de l'objectif, l'échelle des plans contribuent-ils, chacun de façon spécifique, à donner de l'acteur une image mobile, en perpétuel état de transformation. Le signifiant visuel offre une indéfinie profusion. Tantôt saisi intégralement, tantôt réduit à une partie de lui-même, le comédien subit les plus vives mutilations sans jamais perdre son intégrité. Seul son mode de présence à l'écran diffère.

Sans les concevoir comme trois catégories nettement délimitées, mais plutôt comme des degrés, selon trois registres différents se manifeste cette présence. Dans le premier cas, l'acteur occupe à lui seul la quasi-totalité de l'espace écranique et se donne comme centre polarisateur de l'information. Dans le deuxième cas, il n'intervient que partiellement, soit parce qu'il est saisi en amorce, soit parce qu'autour de lui d'autres sources d'informations (décor, objets, personnages) lui font concurrence. Sa présence entre en conflit avec les autres. Enfin, dans le troisième cas, il délègue à des substituts (objets personnels, accessoires divers désignés dans la diégèse comme lui appartenant) le soin d'affirmer simultanément

et contradictoirement sa présence aussi bien que son absence. Il n'apparaît alors que sous forme de traces.

Si dans le roman, comme le note Philippe Hamon, en raison du caractère discontinu de la chaîne écrite, le signifiant du personnage se rencontre de façon intermittente, le régime de son apparition/disparition n'est en rien comparable à celui du signifiant visuel. Là il relève des contraintes du système linguistique, ici du fonctionnement diégétique. Au cinéma, l'absence, sur l'écran, du signifiant actoriel signifie d'abord que le personnage est absent de l'espace profilmique visible ; elle est donc aussitôt convertie en valeur diégétique. Car le propre du personnage cinématographique c'est d'appartenir à l'espace en même temps qu'il contribue à le construire. Ainsi, le classique champ/contre-champ entre deux acteurs, en les faisant surgir et disparaître alternativement, construit un espace plus vaste que celui effectivement montré. L'absence maintenant de l'un des deux comédiens dit son absence de l'espace visible, mais affirme simultanément sa présence dans un plus vaste espace, celui de l'unité diégétique de la scène, que, par là même, il élabore.

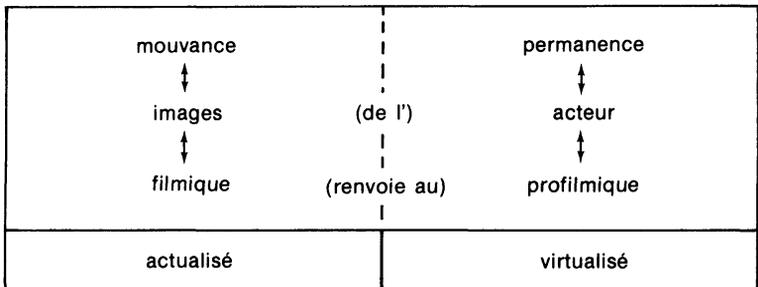
Précisément, par référence à ce rapport spatial, on ne saurait confondre deux modes de fragmentation du signifiant actoriel. La caméra peut ne saisir qu'une partie du visage, par exemple. Mais selon qu'il apparaîtra en très gros plan ou en amorce sur les bords du cadre, son sens changera. Comme l'a justement montré Noël Burch¹⁸, placer en amorce un personnage c'est lui assigner la tâche de conjoindre le champ et le hors-champ. Par son intermédiaire, le non visible, encore caché et cependant dévoilé, tend à investir la fragile assurance du visible. Trait d'union entre l'ici et l'ailleurs proche, le fragment actoriel ne vaut pas seulement pour lui-même ; il vaut pour le personnage d'abord, pour l'espace diégétique latéral ensuite, dont la présence est brusquement devenue sensible, nécessaire. Le sens tend alors à se déporter vers les marges.

Avec le (très) gros plan, au contraire, et bien qu'il s'agisse toujours d'un fragment, un recentrage se produit puisqu'un tel cadrage invite à la convergence du regard — ce que manifeste le zoom avant lorsque son mouvement désigne et le sens et le point de la convergence. Alors, par la disparition des repères latéraux mais aussi parce que l'image dit avec insistance que

sur l'écran figure l'information essentielle, l'espace hors-champ s'efface, perd sa nécessité. Le (très) gros plan se suffit à lui-même. Si le fragment en amorce invite à prolonger la lecture au-delà de l'écran, le fragment agrandi s'offre comme un système auto-suffisant. À l'effet centrifuge de l'un s'oppose l'effet centripète de l'autre ; leur rendement filmique ne saurait être identique.

L'un ne vaut donc que par les relations qu'il entretient avec les éléments avoisinants de l'écran ainsi qu'avec ce plus vaste hors-champ qui se devine ; en ce sens son mode de présence est du même type que celui pour lequel le comédien, saisi en entier, n'occupe l'image que parcellairement. L'autre relève du premier mode de présence. Paradoxalement, plus la figuration de l'acteur se fragmente, plus elle gagne en surface. Le gros plan d'un visage n'est plus alors appréhendé comme partie du corps mais comme un univers autonome porteur de ses propres significations, et l'on ne saurait définir celui-là comme synechdoque du comédien car, contrairement à la logique du quotidien, ici, la valeur du fragment est égale à celle de la totalité.

Un tel paradoxe est du même ordre que celui pour lequel la permanence naissait de la diversité. Tous les deux ont pour origine la relation conflictuelle de deux instances : celle du profilmique, celle du filmique. La mouvance, qui est le fait des images multiples et différentes du même objet, et parce qu'elle est effectivement actualisée, relève du filmique. À l'inverse la permanence, constituée par l'image globale de l'acteur que construit mentalement le spectateur, n'a de réalité que dans l'ordre du profilmique. Sur l'écran, elle ne se donne qu'à l'état virtuel. Ce que résume le tableau suivant :



Or, c'est sur la confusion des deux instances — le filmique me permet d'accéder au profilmique et tandis que je crois saisir celui-ci je n'appréhende que celui-là — que repose l'illusion de réalité, celle-là même qui fonde le paradoxe. Au cinéma, il n'y a de réalité que celle des signes, et penser le gros plan comme partie d'un plus vaste tout c'est jauger une image actualisée à l'aune d'une image virtuelle. C'est tomber sous le coup de l'illusion référentielle. S'agissant de la mise en amorce, il en va autrement car, ici, la fragmentation est effective : l'objet filmique n'occupe qu'une portion de l'espace cadré. Ainsi le (très) gros plan ne saurait être considéré comme l'image parcellaire d'un plus vaste au-delà. Il est à lui-même suffisant et possède sa propre autonomie.

Par là, peut-être, s'explique cette constatation de Jean Epstein, reprise par Edgar Morin¹⁹, et selon laquelle, au cinéma, «les pieds ont une âme». Peut-être que là aussi s'origine le pouvoir métaphorique du détail agrandi. Dans les deux cas, le cadrage, par le même geste, découpe la réalité profilmique et coupe le plan de son hors-champ. Certes, spectateur, je sais que les pieds que je vois en ce moment sont ceux *de* quelqu'un, et d'une certaine manière je tends à établir une liaison, mais en même temps ce détail-là dit autre chose que son appartenance à une plus grande unité. Ainsi ces yeux gigantesques qui occupent l'écran, s'ils sont les yeux de quelqu'un, ont surtout pour moi valeur de regard. Une conversion s'opère par laquelle le dénotatif, bien que jamais totalement absent, s'efface au profit du connotatif. Le brusque agrandissement qu'est le (très) gros plan ne propose pas seulement un changement d'échelle, il m'offre un nouvel ensemble de traits iconiques différents et spécifiques. La variation scalaire n'a pas pour fonction de modifier les proportions de l'objet filmé mais de proposer des objets filmiques sans cesse nouveaux. Le (très) gros plan, en accentuant l'écart, fonde sa relative autonomie.

Condition impérative de son accès au film, la fragmentation du signifiant actoriel a pour conséquence majeure de produire des images sans cesse différentes; si l'objet filmé reste *virtuellement* le même, dans ses actualisations successives, il est *effectivement* et toujours nouveau. Ses diverses figurations sont comme autant d'unités différentes. On conçoit qu'elles se prêtent à un vaste jeu combinatoire.

« La capacité qu'a le cinéma de diviser la figure humaine en "morceaux" et de disposer ces segments en une chaîne qui se déroule dans le temps transforme la figure extérieure de l'homme en texte narratif », division en unités discrètes, et disposition sur l'axe syntagmatique, telles sont, selon Iouri Lotman²⁰, les deux conditions que remplit l'image actorielle pour accéder au texte, et dans le même temps entrer dans l'activité combinatoire. Or, de l'échange que celle-ci permet, naît l'instance actorielle. Il reste donc à en déterminer les règles élémentaires d'émergence.

Le signifiant actoriel semble se combiner avec d'autres éléments filmiques selon deux grands types de relation : à l'intérieur du plan, d'un plan à l'autre. Dans le second cas, il conviendra de distinguer encore entre les liaisons de consécution simple et celles qui se produisent à distance. Représentant ici la terminologie de Jean Ricardou²¹, on qualifiera les premières d'« actuelles » et les secondes de « virtuelles ». Pour celles-là la consécution est effectivement établie par le texte, pour celles-ci c'est le spectateur qui opère mentalement la mise en relation.

On l'a vu, chaque fois que l'image de l'acteur occupe partiellement l'espace écranique, elle rencontre la co-présence d'autres éléments filmiques. Alors un jeu relationnel s'établit, qui tisse entre eux — et cela bien qu'ils soient référentiellement étrangers les uns aux autres — des rapports contradictoires (de complémentarité aussi bien que d'opposition) dont l'effet de sens global est supérieur à la somme des effets de sens particuliers.

Ainsi en va-t-il, pour reprendre un exemple conventionnel, de l'image d'un homme cheminant, solitaire au milieu d'un paysage désertique. Un tel plan s'organise autour de deux axes principaux : la marche de l'homme (elle-même décomposable en unités plus petites), le paysage (lui-même décomposable en unités dénotatives du désertique). Or, du fait même de cette co-présence, un échange s'établit. L'hostilité qui émane du paysage désolé est rapportée à l'avancée de l'homme ; celle-ci paraît d'autant plus pénible qu'elle entre en conflit avec une force contraire. L'image de l'acteur ne prend son sens véritable que par les liens qu'elle tisse avec les éléments co-présents ; nul doute que, considérée isolément,

sa signification en serait appauvrie. De l'échange naît une plus-value aussitôt portée au crédit du signifiant actoriel.

Or, un tel rapport conflictuel entre deux forces opposées s'inscrit matériellement sur la surface de l'écran. On conçoit que son efficace empruntera non seulement à la valeur dénotative de ses éléments mais aussi à la composition de l'image : le cadrage, l'éclairage, l'équilibre des masses, l'angle de prise de vue, la profondeur de champ, parce qu'ils structurent l'espace du photogramme, contribuent tous à la mise en évidence du rapport conflictuel. Chacun de ces paramètres intervient dans la production d'un effet de sens qui, rapporté à l'image du comédien, en transforme la signification. Celle-ci ne saurait donc se lire indépendamment du montage interne qui organise le plan.

C'est d'un principe similaire que ressortit la consécution syntagmatique. Depuis la fameuse expérience de Koulechov, on sait que l'effet de sens de deux plans successifs doit moins à leur somme qu'à leur multiplication. Sur ce postulat repose notamment la conception eisensteinienne du montage. Or, dans la perspective qui est la nôtre, les enseignements dispensés par cette expérience sont capitaux ; il importe d'en relater brièvement le déroulement en citant pour cela Iouri Lotman²² : « Dès 1918, (Koulechov) joignit une même photo de l'acteur Mozjoukhine à plusieurs plans successifs, mais d'un contenu émotionnel différent (un enfant qui joue, un cercueil, etc.). Les spectateurs admirèrent unanimement la richesse de la mimique de l'acteur, sans soupçonner que l'expression de son visage n'avait pas changé, et que seule avait changé leur réaction à cet effet de montage²³ ». De ce compte rendu on retiendra que l'image actorielle récurrente reste toujours identique. Réduite à elle-même, elle ne comporte donc aucune trace indicielle des divers sentiments que lui prêtèrent les spectateurs. L'expressivité s'inscrit dans la seule liaison des plans ; elle est ensuite portée au compte de Mozjoukhine. Ainsi la prestation de ce dernier doit moins à son propre jeu qu'à un effet textuel ; l'acteur bénéficie de la plus-value produite par la circulation puis le stockage du sens.

Cependant, pour obtenir un tel effet, il ne suffit pas de juxtaposer mécaniquement deux plans. C'est ce que rappelle

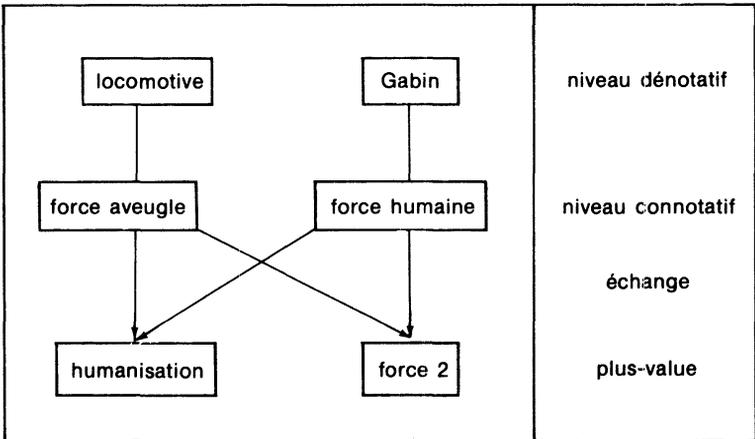
longuement Eisenstein dans « Montage 1938 »²⁴ : « la représentation A et la représentation B doivent être choisies (parmi tous les éléments possibles du thème que l'on traite) et recherchées de telle sorte que leur *juxtaposition*²⁵ — la leur et non celle d'autres éléments —, éveille dans l'esprit et dans la sensibilité du spectateur *une image exhaustive du thème traité*²⁵. » La puissance émotionnelle de la liaison dépend donc d'un choix précis du réalisateur. Dans la mesure où celui-ci fait acte créateur, les solutions qui s'offrent à lui sont en nombre limité, à lui de choisir les plus justes. La position du sémiologue face à ce phénomène sera différente puisqu'il ne s'agit pas tant pour lui de déterminer les meilleures options en vue de produire un effet particulier, que de dégager les conditions sémiotiques d'émergence de l'effet textuel.

Ainsi on postulera que la liaison syntagmatique de deux plans produit un sens nouveau dans la mesure où cette conjonction permet le passage du niveau dénotatif au niveau connotatif. Cela suppose que s'inscrit entre deux objets, effectivement différents, un élément commun au moins. Pour illustrer cela on se référera à *La Bête humaine* de Jean Renoir. On sait qu'avec ce film le « mythe Gabin », celui du héros populaire à l'énergie virile forgée au contact des luttes quotidiennes, trouve là son expression la plus complète. Manifestement la locomotive n'était pas étrangère à cet essor du mythique. Edgar Morin, à qui nous empruntons l'exemple²⁶, rappelle fort justement que les divers objets filmiques obéissent tous au même statut, celui de l'image, et qu'à ce titre on ne saurait valablement établir une différence de nature entre la figuration de l'homme et celle des objets qui l'entourent. De la fluidité qui en découle — le sens circule aisément, des glissements et des déplacements se produisent — un échange, vécu émotionnellement par le spectateur, a lieu, qui fonde un vaste effet d'« anthropocosmomorphisme » à partir de quoi s'instaure la dimension mythique. Si un tel effet est incontestable, il reste à en expliciter le fonctionnement textuel.

Entre la locomotive et son mécanicien s'établit une véritable osmose, fondée diégétiquement d'abord (c'est l'histoire d'une passion entre l'homme et sa machine), sur le montage ensuite (alternance et simultanéité des deux « êtres »). L'instance actorielle, celle-là même qui produit le « mythe Gabin », s'élabore à partir du jeu relationnel entre l'image de la locomotive

et celle du comédien car entre elles deux un commun dénominateur assure la liaison.

Prise isolément, la machine se donne comme signe de vitesse et de puissance, elle est une force aveugle qu'il faut maîtriser. Jean Gabin, lui, trapu, le front balayé par le vent, le visage marqué par la fatigue et l'opiniâtreté, apparaît comme un lutteur. À la puissance mécanique de l'un correspond la virilité (selon les codes culturels admis) de l'autre. Sur cette force qu'ils ont en commun s'opère l'osmose. Dès lors aux traits spécifiques de l'image actorielle de Gabin s'ajoutent les connotations propres à la locomotive tandis que, réciproquement, celle-ci s'humanise. Un tel fonctionnement pourrait se résumer ainsi :



Nul doute que, par la consécution syntagmatique aussi bien que par le montage interne du plan, un échange se dispose, qui produit du sens, cette plus-value que le texte réinvestit aussitôt. Néanmoins, une question nouvelle surgit maintenant, qui appelle une réponse. S'agissant de l'effet Koulechov aussi bien que de *La Bête humaine*, on l'aura remarqué, cette plus-value semble se porter de préférence au compte de l'image actorielle. Tout se passe comme si la figuration anthropomorphe bénéficiait d'un statut préférentiel. Or, cela vient en contradiction avec l'indifférentiation fondamentale des objets filmiques postulée aussi bien par Edgar Morin que

par nous-même. En réalité, coupés de leur contexte et donc saisis individuellement, les divers objets filmiques, quelle que soit leur valeur dénotative, affichent un statut égalitaire, mais inscrits dans un fonctionnement textuel singulier, leur régime subit de profondes mutations. Une hiérarchie (elle-même susceptible de fluctuations et de réévaluations constantes) introduit un fort coefficient de correction. Si, à hauteur d'image, les objets sont égaux, à hauteur de récit ils se différencient.

Ainsi, dans l'expérience Koulechov, le visage de Mozjouchine, par sa récurrence, fonctionne comme un pôle invariant à qui sont alors rapportées les fluctuations successives des autres plans. Du fait même de sa permanence, l'acteur se trouve en situation dominante par rapport aux autres objets. Dans le film de Renoir, un échange mutuel entre la locomotive et l'homme s'avère possible parce que, d'une part, leur importance diégétique est sensiblement la même et que, par suite, chacun peut fonctionner comme pôle invariant de l'autre.

Dans la mesure où, pour le récit, le personnage constitue à la fois un centre organisateur et un facteur de stabilité, du fait même de sa permanence, il se trouve privilégié et peut ainsi « focaliser » des informations multiples et diverses. Au cinéma, c'est l'image du comédien qui bénéficie de ce statut. En effet, saisie dans le procès de transformation qu'est tout film, elle fonctionne, on l'a vu, comme référent interne (à elle sont rapportées les informations émanant des autres composantes, actant, rôle, héros, comédien et personnage, bien sûr) en même temps qu'elle irrigue le texte de ses propres significations. La valeur sémantique de ses effets excède donc largement celle de sa réalité iconique. En fait, elle est le substitut de l'instance actorielle ; quelque chose comme son « homme de paille », serait-on tenté de dire, dans la mesure où elle traite, pour le compte de l'instance, un certain nombre d'opérations textuelles.

L'image du comédien n'est donc que le représentant iconique de l'instance actorielle, laquelle se définit comme un système d'échanges entre diverses composantes, et dont la somme est rapportée à son substitut pour en fixer la valeur sémantique. Ainsi, par un effet de texte, attribuant à l'acteur

ce qui relève d'un fonctionnement qui lui est largement extérieur, le spectateur lui accorde plus qu'il ne possède. Il lui attribue une valeur proprement mythique.

Si Jean-Paul Belmondo, avec *Pierrot-le-fou*, a pu devenir le symbole d'un certain nihilisme, il le doit certes à son métier et à son savoir-faire, mais peut-être plus encore au fonctionnement même du film de Godard. À partir de trois traits essentiels semble se construire le nihilisme de «Pierrot-Ferdinand-Belmondo» : la marginalité, la révolte et la violence du désir fou. Chacun d'eux définit un effet textuel particulier, pour l'obtention duquel la mise en jeu simultanée de composantes diverses s'avère nécessaire.

Marginal, Belmondo l'est d'abord par ses traits physiques singuliers. Rien chez lui ne correspond à l'image convenue du jeune premier. C'est ce qu'exploite le film, dès le début, en soulignant l'opposition de Ferdinand et des autres personnes qu'il rencontre au cours de la réception. Dans ce milieu qui tend à l'uniformité, il ne paraît pas à sa place. Si cette marginalité appartient en propre à l'acteur (elle est celle de son physique), elle va se trouver confirmée par les composantes du personnage qu'il interprète. Celui-ci, en dépit d'une tenue vestimentaire adéquate, rompt par ses manières et ses propos avec le code social du groupe. Elle est à son tour amplifiée par l'écriture filmique : le «collage» (citations de messages publicitaires) qui caractérise les conversations perçues par Ferdinand souligne la distance qui le sépare de son entourage. À tout cela s'ajoute encore le rôle de l'inter-textualité : le spectateur familier des films de Jean-Luc Godard ne peut manquer d'établir la filiation entre Pierrot et cet autre marginal qu'était Michel Poicard dans *À bout de souffle*.

S'agissant de la révolte et de la violence du désir, nul doute que des fonctionnements filmiques similaires pourraient être exhibés, qui montreraient comment s'étagent et se complètent les diverses composantes de l'instance actorielle.

Sans entrer dans le détail d'une analyse, on voit cependant comment l'ensemble des traits physiques (liés donc à la personne même de l'acteur), le comportement (qui relève de son jeu), les costumes et accessoires divers (qui dépendent du rôle), les propos, les actions (qui caractérisent le personnage), à quoi s'ajoute le travail filmique spécifique du réali-

sateur, tout cela se combine en une figure unique, celle de « Pierrot-Ferdinand-Belmondo », dont l'effet de sens global tend vers l'expression d'un nihilisme. C'est cet effet, rapporté aux traces iconiques du comédien, qui définit l'instance actorielle « Belmondo » dans *Pierrot-le-fou*.

Mais pour peu que d'un film à l'autre la même « image » soit reprise, travaillée, exaltée, elle tend à se constituer en mythe, dans la mesure où celui-ci se construit sur la récurrence de traits singuliers constants.

Si Marilyn Monroe apparaît comme symbole érotique d'une époque donnée, elle le doit, en dépit de la diversité des rôles et des films qu'elle interpréta, à la permanente mise en relief — au sens figuré comme au sens propre — de son corps. Tout se passe comme si chaque film, au-delà de ses particularités propres, ne mettait en scène qu'une seule histoire, celle du désir que suscite Marilyn. Alors, d'un film à l'autre, une véritable stratégie de la saisie scopique se développe. Les cadrages se répètent et se multiplient pour fragmenter et approcher l'être adoré, des poses s'inventent, qui exacerberent les passions, toutes les situations-prétextes, pour dévoiler et cacher à la fois une nudité espérée, s'imaginent : intimité du bain moussant, offrande du corps habité par la danse, subite bouche d'aération qui gonfle en corolle une juge légère ou ruissellement qui laisse lire, sous la robe mouillée et dégrafée, les palpitations d'une chair frileuse.

D'un récit à l'autre, qu'elle l'accepte, le souhaite, l'ignore, le refuse ou tente de l'oublier, Marilyn ne peut échapper au désir qu'elle suscite. Par contraste avec les autres femmes, par les réactions masculines qu'elle provoque, toujours, prenant le pas sur les autres caractéristiques du personnage, s'impose la présence fascinante de son corps désirable. Et si, d'aventure, voulant donner d'elle une autre image, elle se montre douce, sensible, affectueuse, Marilyn ne fait que rendre plus adorable sa proximité physique. Tout se passe comme si, de toutes les virtualités que recélait l'actrice, une seule s'était particulièrement développée, jusqu'à l'hyperthrophie, jusqu'à occulter les autres qualités, jusqu'à étouffer celle-là même qui, devenue symbole, en mourut peut-être²⁷.

Référent interne et toujours mouvant, l'image filmique de l'acteur ne saurait se réduire à sa seule valeur iconique. Saisie

au sein du procès textuel, elle vaut toujours pour autre chose qu'elle-même, elle vaut pour l'instance actorielle dont elle est la figuration. C'est dans ce système de plus-value que l'acteur de cinéma puise son aptitude au mythe. Certes ce dernier pourra être exploité et amplifié par la presse et les media, se développer donc hors de son lieu d'origine, mais seul le fonctionnement filmique pourra lui donner sa véritable assise. Sans lui, la star se transforme en étoile filante.

À la recherche des étoiles

Il faut se rendre à l'évidence, l'acteur n'existe pas. Le star system, cette puissante machine mythifiante, n'est qu'une machine mystifiante. Non seulement parce qu'elle fabule de toutes pièces un monde merveilleux de demi-dieux, parce qu'elle règle un vaste spectacle permanent où tout n'est que représentation, mais aussi et surtout parce que ses principaux protagonistes, les stars, ne sont que des figures idéelles sans aucune existence hors des films qu'elles interprètent.

Qu'il se rassure, ce spectateur qui désespère de jamais pénétrer l'intimité de son actrice préférée, car lui seul — et c'est là son privilège — la connaît véritablement, puisqu'elle ne vit que sur l'écran. Cependant celle qu'il fréquente dans l'ombre de la salle n'est peut-être pas celle que son désir appelle, car seules une image et une voix, figure iconique de l'être phantasmé, traces matérielles d'une présence-absence, se donnent à lui. Mais saisies au sein du procès filmique, investies dans un système d'échanges, cette image et cette voix valent plus que pour elles-mêmes. Pour cette raison, peut-être, suffisent-elles parfois à nourrir notre imaginaire dans sa quête désirante ; pour cette raison, à coup sûr, elles me permettent d'accéder à la seule réalité filmique de l'acteur, l'instance actorielle. En elle se conjuguent simultanément l'actant, le rôle, le personnage et le comédien ; elle participe de chacun sans se réduire à l'un d'entre eux. Résultante d'un effet de texte, elle ne saurait exister hors du film qui la produit et que, dans le même temps, elle contribue à élaborer. En ce sens, l'acteur n'existe pas car ce que je saisis de lui, l'image et la voix, n'est rien d'autre qu'un ensemble de signes. Signes ambivalents toutefois puisqu'ils se donnent à la fois comme analogon de l'être profilmique qui, lui, vit hors de l'écran et

comme délégué iconique de l'instance actorielle qui, l'un et l'autre, ne vivent que sur l'écran.

En dépit de sa nécessaire prestation lors du tournage — et cette dernière peut être plus ou moins importante, plus ou moins correcte — le comédien ne prend tout son sens que grâce au travail du film puisque c'est par lui, et lui seulement, qu'il accède à sa véritable dimension, celle de l'instance actorielle.

Dès lors on comprend que nombre de monographies et d'études consacrées aux acteurs manquent leur but avoué puisque, le plus souvent, le comédien dont elles parlent se confond soit avec l'être profilmique — c'est la biographie —, soit avec les personnages qu'il a interprétés ; or dans les deux cas, elles ignorent sa réalité spécifique. Aussi pourrait-on concevoir une toute autre stratégie de la conquête des étoiles. Elle consisterait à saisir comment, dans chaque film et d'un film à l'autre, se constitue peu à peu, par le fonctionnement textuel — hétérogénéité des signes, fragmentation du signifiant iconique, intrication du rôle, de l'actant, du personnage et du comédien — un vaste effet de sens qui, rapporté à la figure iconique de l'acteur, en produit la véritable dimension.

Alors celle-ci, quittant son lieu de formation, poursuivant au-delà du texte son irrésistible ascension, pourrait bien entrer dans l'univers du mythe, là où brillent les étoiles. Mais à l'analyse sémiotique succéderait une analyse sociologique.

Université d'Abidjan

Notes

- ¹ Cette étude a fait l'objet d'une publication ronéotypée à usage interne, dans le cadre des activités du Centre d'Enseignement et de Recherches Audio-visuels (C.E.R.A.V.) de l'Université d'Abidjan.
- ² Si étymologiquement le terme « comédien » renvoie plutôt au théâtre qu'au cinéma, nous l'utiliserons cependant comme synonyme quasi parfait de « acteur » ; cela conformément à un usage de plus en plus répandu.
- ³ En particulier dans *Langage et cinéma*, Larousse, 1971.
- ⁴ Il suffit de procéder à l'épreuve, mentale, de commutation pour faire surgir cette adéquation : Jean-Louis Trintignant dans *Pierrot-le-fou* et Jean-Paul Belmondo dans *L'homme qui ment*, nul doute que le résultat serait fort différent.

- ⁵ Une objection de taille surgit ici : lorsqu'on ne dispose d'aucun instrument de mesure, affirmer d'une situation qu'elle est en équilibre ou non c'est accepter l'irruption sacrilège de la subjectivité. Dès lors, quel intérêt peut offrir une analyse aux si fragiles fondements ? Cependant cette objection ne saurait justifier un quelconque renoncement, car ce qui se trouve mis en jeu, au-delà d'une éventuelle avancée du savoir, c'est le rôle même de la réflexion théorique. Doit-elle inscrire son travail et en mesurer la portée uniquement au sein de sa sphère de pertinence ou peut-elle envisager un débordement ? En d'autres termes, le discours théorique peut-il travailler d'autres discours et s'avancer sur leur propre terrain ? Lorsque la vulgate journalistique enregistre de façon intuitive l'osmose qui s'établit entre la performance d'un acteur et le film qui l'accueille et érige cette constatation en jugement de valeur, elle occulte le travail du texte. Ce faisant elle valorise, par son silence, une idéologie du génie, de l'indicible, du miraculeux enfin. Accepter donc comme base de travail un constat empirique, intuitif et subjectif, c'est courir un risque, certes, mais qu'il faut assumer s'il permet une avancée sur les terres de l'idéologique.
- ⁶ Les divers récits qui refusent la permanence de l'identité (Nouveau Roman, Faulkner, ...) prouvent a *contrario* la liaison fondamentale entre le nom et le personnage puisqu'à l'instabilité référentielle du premier correspond le vacillement du second.
- ⁷ Significatif de cela, le dictionnaire *Robert*, lorsqu'il propose des synonymes du mot acteur, énumère en fait divers rôles : « confident, coquette, duègne, ingénue, jeune premier, marquis, matamore, mère-noble, père-noble, soubrette, suivante, valet. »
- ⁸ Il n'y a pas lieu ici d'ajouter la distinction entre le personnage et le héros puisque ce dernier est un sous-ensemble du premier et qu'au sein de l'univers diégétique leur niveau fonctionnel est le même.
- ⁹ *Les Stars*, Éd. du Seuil, 1972.
- ¹⁰ Dans « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Littérature*, 6, 1972, Larousse, et repris dans *Poétique du récit*, Seuil, 1977.
- ¹¹ Il importe maintenant de fournir une précision que nous avons jusqu'ici différée. Le personnage du récit filmique n'est pas obligatoirement et seulement matérialisé par l'image de l'acteur, sinon cela signifierait, contrairement aux propositions de Philippe Hamon, que seuls peuvent être considérés comme personnages les objets anthropomorphes. Or cela est d'autant moins vrai au cinéma que les films d'animation comme un grand nombre de films documentaires ne « mettent en scène » aucun être humain tout en comportant de nombreux personnages. Nous avons volontairement restreint le champ des investigations en essayant de déterminer la part « créatrice » que l'acteur apporte à un film. Néanmoins les films documentaires et d'animation ne contredisent en rien ce que nous dégageons à propos du comédien : le personnage (qu'il s'agisse d'un animal ou d'une forme géométrique animée, par exemple) passe obligatoirement par une représentation iconique inscrite aussi bien sur la bande images que sur la bande sonore.
- ¹² C'est le critère qu'utilise Dominique Chateau (*Problèmes de la théorie sémiologique du cinéma*, thèse de 3^e cycle, Paris I, 1975, à paraître) pour distinguer les « sons concrets » et les « sons musicaux ».

- ¹³ Dans « Genèse, générique, générateurs » in *La Revue d'Esthétique*, « Voir, Entendre », 1976, 10/18, ainsi que dans *Approche du récit filmique*, à paraître, 1980, chez Albatros, Paris.
- ¹⁴ C'est ici l'intrication du dénотatif et du connotatif qui se manifeste. L'analyse de l'image actorielle rencontre constamment cette fusion. Mais cela n'a rien de surprenant puisque Christian Metz, à la suite de Jean Mitry, a bien montré qu'elle est la caractéristique du cinéma (in *Essais sur la signification au cinéma*, et plus particulièrement dans « Un problème de la sémiologie », Klincksieck, 1971). Le problème est du reste repris dans le tome 2, in « La connotation, de nouveau ».
- ¹⁵ Ce pouvoir de prévisibilité que nous situons ici au niveau de l'image actorielle telle que l'actualise tel récit filmique peut être précédé d'une prévisibilité « hors-texte ». C'est le cas lorsque le film utilise un acteur en fonction de son mythe. Les nombreux films taillés sur mesure pour Jean Gabin, par exemple, utilisent l'acteur pour son pouvoir de prévisibilité ; en ce sens sa prestation devra se conformer à l'attente du spectateur. De la même manière, cette prévisibilité s'inscrit dans le scénario chaque fois que des indications détaillées concernent le rôle.
- ¹⁶ In *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Éditions sociales, 1977.
- ¹⁷ *Op. cit.*, p. 157.
- ¹⁸ In *Praxis du cinéma*, Gallimard, le Chemin, 1967.
- ¹⁹ In *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éd. de Minuit, 1956. (pp. 65 à 72).
- ²⁰ *Op. cit.*, p. 150.
- ²¹ In *Le Nouveau Roman*, Éd. du Seuil, 1973.
- ²² *Op. cit.*, p. 150.
- ²³ Citer les sources de cette relation est important car, comme l'a montré Dominique Chateau (*op. cit.*), les divers critiques ou théoriciens qui ont décrit l'expérience en ont donné des versions quelque peu différentes.
- ²⁴ Article recueilli dans *Le film : sa forme, son sens*, Éd. Bourgois, 1976. La citation figure à la p. 217.
- ²⁵ C'est Eisenstein qui souligne.
- ²⁶ *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*.
- ²⁷ On pourra consulter à ce propos le numéro 1 de la revue *Cinéma d'aujourd'hui* consacré à Marilyn Monroe.