

Vidéo

Johanne Larue

Numéro 159-160, septembre 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50153ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Larue, J. (1992). Vidéo. *Séquences*,(159-160), 7–11.

projet concurrent que devait tourner *Madonna*.

Eddie Murphy

La vedette du récent *Boomerang* a demandé au réalisateur *John Singleton* (*Boyz n' Hood*) d'être à la barre d'un projet intitulé *Fences*, d'après une pièce de August Wilson qui raconte l'histoire d'un jeune Noir atteint de maladie mentale. Singleton, s'il accepte, pourrait également en écrire l'adaptation pour le cinéma. Mais ce projet devra attendre, car *Eddy Murphy* doit d'abord terminer le tournage de *Distinguished Gentleman* qui sera ensuite suivi d'un *Beverly Hills Cop 3*. *Singleton* termine quant à lui son nouveau long métrage *Poetic Justice*, avec *Janet Jackson*.

Vieillesse et amitié

Randa Haines, la réalisatrice de *Children of a Lesser God* et *The Doctor*, va réaliser une comédie dramatique intitulée *Wrestling Ernest Hemingway* sur l'amitié qui lie deux hommes âgés de 75 ans. Pendant ce temps, en France, *Jacques Fansten* tourne *Roulez jeunesse*, avec *Jean Carmet* et *Daniel Gélin*, dont l'action se situe dans un foyer pour personnes âgées.

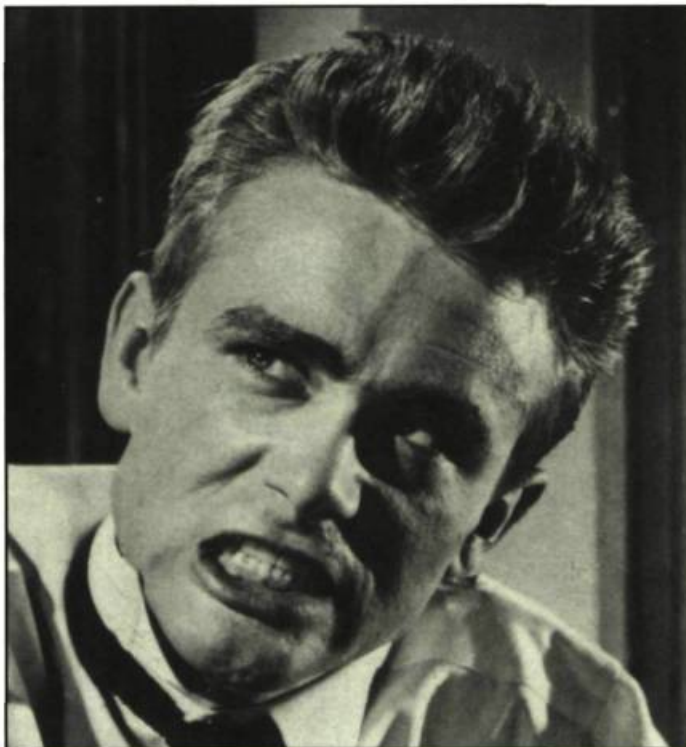
Philippe Noiret danse le tango

Dans *Tango*, le prochain film de *Patrice Leconte*, *Philippe Noiret*



retrouvera son partenaire des *Ripoux*, *Thierry Lhermitte*. Ils formeront un trio avec *Richard Bohringer*. Entre temps, *Noiret* termine le tournage du *Roi à Paris* de *Dominique Maillet*.

Martin Girard



À LA DÉFENSE DE JAMES DEAN

Défendre James Dean? Mais contre qui? Le jeune acteur, décédé il y a près de 40 ans, est plus connu maintenant que de son vivant. Sa personnalité, son destin, son image continuent d'inspirer les écrivains, les scénaristes, les acteurs et tous les adolescents en quête de rébellion. Son visage est aussi identifiable que celui de la Mona Lisa; sa reproduction décore nos salons. James Dean est une star laminée. Malheureusement pour lui, sa popularité grandissante auprès des experts en marketing commence à provoquer un effritement de sa crédibilité, en tant qu'acteur, auprès de certains cinéphiles. Déshumanisé par la pub, le visage iconique de James Dean ne renvoie plus qu'à lui-même. Il est de plus en plus difficile de se souvenir de l'acteur. Certains cinéphiles refusent même de regarder ses films, tellement ils en ont soupé de voir son fantôme médiatique leur vendre du McDonald. D'autres lui concèdent un certain talent, comme si ce jugement était bien généreux. Or, s'il est vrai que la popularité posthume de James Dean n'a rien à voir avec la

qualité de son art, il ne faudrait pas pour autant le dénigrer. N'en déplaise à ceux qui détestent maintenant James Dean pour se démarquer de la masse, le jeune homme fut un excellent acteur, malgré sa jeunesse et malgré son peu d'expérience, et ce, dès ses premiers rôles importants au cinéma. Avec Marlon Brando, il demeure le meilleur porte-parole (le porte-corps, devrais-je dire) de la *Méthode*, telle qu'on l'appliquait en Amérique dans les années cinquante. Soit dit en passant, celle-ci connaît depuis quelques années les mêmes tourments que James Dean. On la critique sans la connaître vraiment. Est-ce une coïncidence?

Une révision s'impose. Tout d'abord pour montrer à quel point il est faux d'affirmer que James Dean ne possédait pas la technique de son art — la rumeur veut que l'acteur ne jouait pas ou alors qu'il jouait son propre rôle, c'est-à-dire qu'il était lui-même à l'écran; autant de compliments qui pourraient bien être des insultes. Ensuite, il m'apparaît urgent de démontrer que la *Méthode*,

telle qu'elle fut développée à l'Actor's Studio d'après le système stanislavskien, ne se résume pas à une démarche déglinguée et quelques mots marmonnés, ni même à une performance dite naturaliste. Cinéphiles, à vos magnétoscopes!

Des trois longs métrages tournés par James Dean, son premier, *East of Eden* (Elia Kazan, 1955), demeure le plus révélateur de son talent et le plus emblématique de la *Méthode*. *Rebel without a Cause* (Nicholas Ray, 1955) suit de très près. En fait, les deux films se complètent merveilleusement; Kazan et Ray possédant tous deux un style vériste qu'ils aiment à transcender par une mise en scène souvent expressionniste et des intentions poétiques. Sans parler de leur compréhension similaire du potentiel de James Dean. *Giant* (George Stevens, 1956) est beaucoup moins réussi. Si James Dean avait vécu plus longtemps, son rôle de deuxième plan dans cette production grandiloquente et souvent médiocre aurait sûrement été considéré d'un intérêt mineur. Néanmoins, forcé que l'on est de s'arrêter à *Giant*, on y relève, ici et là, certaines constantes dans le jeu de Dean et dans l'utilisation qu'en fait le réalisateur.

LE TRAVAIL SOLITAIRE DU METHOD ACTOR

Que ce soit par le biais de la mémoire affective ou de l'action physique, le *method actor* américain des années cinquante devait tenter de se libérer des codes préétablis de la performance scénique, codes qui donnent naissance à un comportement artificiel, pour tenter d'approcher ses personnages de l'intérieur et atteindre ainsi une certaine «réflexion poétique de l'expérience humaine» pour employer l'expression de Stanislavsky. Il s'agissait d'aspirer à la vérité (et non pas nécessairement au réalisme). Le jeu comme quête spirituelle. Tout cela peut sembler bien abstrait, surtout lorsqu'il s'agit d'étudier concrètement la performance d'un acteur à l'écran, et de la décrire, mais dans le cas de Dean, l'exercice s'avère fascinant.

Il transparait des scènes que James Dean a tournées sous la direction de Kazan, de Ray et même de Stevens que l'acteur n'arrivait pas sur le plateau avec une performance



East of Eden d'Elia Kazan

préchorégraphiée. C'est ce que confirment ses confrères de travail dans les témoignages qu'ils nous ont laissés, mais le spectateur peut vérifier par lui-même que Dean achève la construction de son personnage à l'intérieur même des plans. Il nous laisse assister au processus de création, instaurant par le fait même l'impression de spontanéité si chère à la *Méthode*. La scène d'ouverture de *East of Eden* est paradigmatique de cette façon de procéder.

On retrouve Cal (James Dean) devant la maison de sa mère qu'il n'a pas vue depuis des années. Elle est devenue tenancière de bordel et le jeune homme l'a suivie sans oser lui parler. Cadré dans un plan d'ensemble, James Dean arpente nerveusement la rue; il observe la maison en silence et *hésite*. Bientôt le jeune homme avance de quelques pas suivi de la caméra qui effectue un léger panoramique vers la droite. Elle le cadre en plan taille, ce qui nous permet de discerner l'expression de son visage. Dean s'arrête. Il fixe un moment une prostituée assise sur la véranda puis regarde vers la gauche (comme s'il voulait s'enfuir du cadrage), mais pivote ensuite vers la droite et fait quelques pas, les mains dans les poches, en jetant un dernier coup d'oeil vers la femme qui se moque de lui. De l'intérieur de la maison, Kate espionne son fils. Lorsque l'on revient au jeune homme, celui-ci est de nouveau cadré en plan éloigné. Il se penche et *saisit un caillou*. L'acteur regarde l'objet, ne dit rien, puis, dans un mouvement gracieux, se tourne vers la prostituée,

suivi de près par la caméra qui le recadre imperceptiblement, comme si elle s'attend à un mouvement brusque et improvisé de sa part. Dean fait quelques pas en avant mais regarde en direction de la maison. Il traîne un peu les pieds et paraît indécis; il *s'accroche* à son caillou. Le rire de la prostituée vient souligner la contemplation du jeune homme. On coupe à un plan rapproché de Dean qui ne dit toujours rien. Il plisse les yeux et concentre son regard vers le hors champ, là où se trouve la cause de son tourment. Il ouvre un peu la bouche, comme pour murmurer quelque chose, *mais se ravise* et retient un soupir. Son visage est un écran qui n'en finit pas de réfléchir une multitude d'émotions. Il paraît être sur le point de pleurer mais nous surprend en lançant brusquement le caillou vers la maison, son corps projeté vers l'avant, dans un mouvement qui le fait presque heurter la caméra. Toute la souffrance de Cal transparait dans le jeu physique de l'acteur. Les regards hors champ, les hésitations, les soupirs, les silences, les gestes avortés, l'utilisation d'un objet comme moyen de communication et les juxtapositions d'émotions contradictoires sont autant de jalons dans la construction de sa performance. Jalons qui ne vont pas sans rappeler les exercices de concentration et de relaxation prescrits à l'Actor's Studio pour tenter de soutirer de la mémoire affective les émotions exigées pour une scène donnée. Et si, justement, l'émotion passe, c'est que le travail de Dean est en parfait accord avec la recherche que mène son personnage à ce

moment précis du film, soit la quête de l'éloquence. En effet, toute de suite après avoir lancé son caillou et encouru la violence d'un acolyte de sa mère, Carl se tourne vers celui-ci, puis vers la maison et prononce ses premiers mots assurés du film: «Well you tell her,» — la virgule a la pesanteur d'un point — «I hate her.»

On retrouve une scène similaire dans *Giant* lorsque le personnage interprété par James Dean est appelé à se présenter devant des exécuteurs testamentaires qui espèrent le convaincre de concéder son héritage, un petit lopin de terre, pour une somme d'argent. Les multiples acteurs qui meublent le cadre demeurent stoïques — un véritable front commun —, en parfaite contradiction avec James Dean qui pénètrent l'espace restreint du bureau avec une démarche à la fois timide et souple. Son personnage est intimidé par les hommes qui l'entourent. Il évite leur regard et se contente de jouer avec un lasso, qu'il manipule et regarde avec intensité. Il parle peu mais finit par relever les épaules, se lever et déclarer que l'offre ne l'intéresse pas, en valsant de nouveau hors de la pièce. Son auditoire demeure impuissant à le faire changer d'idée; les acteurs qui le regardent partir sont ravalés au rang de spectateurs.

Indéniablement, le jeu de James Dean donne parfois l'impression d'être narcissique. On trouve, dans tous ses films, des scènes semblables à celle décrite plus haut; des scènes où sa concentration d'acteur semble l'isoler du reste du groupe et le faire se replier sur lui-même. C'est particulièrement

vrai dans *Rebel without a Cause*, lorsqu'il joue avec Natalie Wood et Sal Mineo. Ceux-ci se contentent souvent de le regarder avec admiration, alors qu'il évite justement leur regard. Mais dans quelle mesure l'égoïsme apparent de sa performance est-il dû à la direction d'acteurs et à l'effet que veut produire le réalisateur?

LE TRAVAIL EN ÉQUIPE DU METHOD ACTOR

Dans *East of Eden*, les scènes qui regroupent James Dean et Julie Harris sont particulièrement révélatrices de la problématique que je viens de soulever. Plus souvent qu'autrement, Elia Kazan force sa jeune actrice à contempler la souffrance de James Dean. C'est le cas de la scène de flirt nocturne lorsque Cal vient réveiller Abra, qu'interprète Harris, pour lui faire part de son idée d'organiser une réception. Dans une série de champs-contre-champs qui *sépare* optiquement les deux acteurs, la caméra de Kazan nous donne à voir le visage tour à tour taquin, câlin, ému et torturé de James Dean. Encore une fois, sa prestation est un délice à décortiquer; elle se lit comme un poème. Cal se tient sur une corniche, près de la fenêtre d'Abra. Il veut la persuader de l'aider dans son entreprise et lui en fait doucement la demande. Sa voix, voilée par les vapeurs de l'alcool, est langoureuse. Mais encore une fois, c'est surtout la gestuelle de l'acteur qui communique sa pensée. Il regarde sa compagne tendrement, approche son visage du

Rebel without a Cause de Nicholas Ray



sien, bat des paupières lentement, fronce un peu les sourcils ou laisse son sourire illuminer son visage; il entrouvre les lèvres, ferme les yeux, avale lentement et va appuyer sa tête, d'un mouvement félin, sur le bord de la fenêtre. Le ballet qu'effectue James Dean est on ne peut plus séducteur. Pour éviter de plonger dans le vide, le jeune homme agrippe ensuite un des ornements de bois accrochés au pignon de la maison. Son geste est délibéré. Dean tourne lentement sur lui-même, la tête renversée sur le mur de soutien. Il lève doucement le bras et regarde sa main pénétrer délicatement l'ornement. Jusqu'ici, tout n'est que ouate et sensualité. Mais brusquement, Cal invoque le souvenir de son frère qu'il a battu et va se cogner durement la tête sur la décoration en bois. Abra (et le spectateur) grimace de douleur. Le jeune homme se tourne vers elle, risquant à tout moment de tomber, et la supplie de l'aider. La jeune femme accepte (comment pourrait-elle faire autrement?). Dans cette scène, Kazan oppose la séduction active de James Dean à la passivité réceptive de Julie Harris. C'est-à-dire qu'il se sert d'elle comme d'un suppléant au spectateur. L'actrice est la médiatrice, celle sur qui l'on se projette pour mieux tomber sous le charme de James Dean. En le voyant par les yeux de Julie Harris (ou de Natalie Wood, Sal Mineo et même Elizabeth Taylor dans *Giant*), l'acteur devient pour nous *objet de désir*. C'est ainsi que s'est effectuée l'érotisation de James Dean.

C'est un des aspects du jeu de l'acteur qui agace les critiques de la *Méthode*. Mais pourtant, si dans chacun de ses films, James Dean s'isole de ses confrères de travail et se donne en spectacle, c'est que le réalisateur l'a voulu ainsi. Un choix qui se justifie chaque fois puisque dans *East of Eden*, *Rebel without a Cause* et *Giant*, on a demandé au jeune homme de jouer des personnages timides et maladroits, des *outsiders* contrôlant mal leurs émotions, des rebelles à l'âme troublée. Dans *Giant*, James Dean est constamment cadré seul, en retrait de Elizabeth Taylor et Rock Hudson. De plus, il est significatif de constater que même narrativement, son personnage demeure périphérique. Son histoire est secondaire au drame du film et n'est montrée que sporadiquement, par coups d'inserts, comme pour mieux marquer le temps qui passe et l'évolution du roman d'amour que vivent les deux autres vedettes du film. L'acteur a très peu de scènes avec eux.

Par contre, lorsque le drame le permet (lorsque la mise en scène ou le réalisateur le permettent), James Dean se révèle un excellent acteur d'ensemble. Il en est ainsi dans la séquence d'ouverture de *Rebel without a Cause*. Lorsque Vincent, son personnage, est interviewé par le policier qu'interprète Edward Platt, James Dean débute la scène en s'isolant une nouvelle fois. Sa tenue débraillée, son regard fuyant et son

incapacité à demeurer en place nous font comprendre son aliénation et sa volonté de fuir. Il regarde ses mains, l'espace devant lui; il se ferme sur lui-même. Le policier essaie de l'amadouer mais rien n'y fait... jusqu'au moment où il lui suggère de frapper le bureau. James Dean nous montre l'hésitation de Vincent, qui ne peut croire qu'une telle permission lui est accordée, puis se défoule avec rage. Le jeune homme défonce le meuble de bois. Il lève ensuite un regard reconnaissant vers Edward Platt. Le contact se fait enfin. Par la suite, cadrés ensemble, les deux hommes jouent de façon complice, comme si, par cette simple action physique, le personnage de Vincent venait de réintégrer le monde des vivants et pouvait véritablement dialoguer avec son interlocuteur. Le même phénomène se reproduit lorsque Vincent confronte sa famille dans les escaliers de leur demeure. Outre le fait qu'il est tout à fait incompris de sa mère, qui ne l'écoute même pas, Vincent a honte de son père qu'il trouve trop mou de caractère. Il souffre terriblement de ne pouvoir compter sur lui. Dès le début de leur dispute, James Dean s'exprime en bafouillant, étouffé par la violence de ses sentiments. Il pivote sur lui-même comme une girouette, implorant tour à tour ses deux parents, qui occupent des espaces différents de l'escalier. Son regard est désespéré; il voudrait pouvoir s'expliquer clairement mais ne le peut. La scène est particulièrement touchante parce qu'elle montre bien l'urgence et la nécessité qu'a Vincent de s'exprimer; un besoin nécessairement partagé par James Dean. Comme les mots ne viennent pas ou lui viennent mal, le jeune homme devient violent et saisit son père par les épaules. Il lui demande, en criant à tue-tête, de l'écouter. Son père cesse son babillage et le regarde enfin. Pendant leur étreinte forcée, un courant terrible passe entre eux qui nous donne l'impression que cette seconde de communication a sauvé le jeune homme de la noyade (noyade spirituelle, s'entend).

Dans *Giant* aussi, le personnage qu'interprète James Dean a peu de mots pour s'exprimer. Le cowboy qu'il compose souffre de n'être pas instruit et se cache derrière sa bouteille de whisky. Plus de la moitié des dialogues de l'acteur sont déformés

par l'alcool. Encore une fois, et comme dans toutes les scènes décrites plus haut, James Dean n'a que son corps et son visage pour exprimer son *incapacité à s'exprimer*. Toute la *Méthode* est bâtie sur ce paradoxe de *l'incommunicabilité communiquée*. Elle nous fait voir ce qui se cache sous les mots, montre les *personnages* sens dessus dessous et met leurs tripes à nu. C'est pourquoi la *Méthode* donne souvent lieu à des moments de grande tension mélodramatique qui ont pour effet de gêner les spectateurs contemporains, habitués qu'ils sont à un jeu plus naturaliste et aseptisé. Lorsque, dans *East of Eden*, Elia Kazan nous donne à voir des gros plans expressionnistes du visage assoiffé d'amour de James Dean, il faut abandonner toute discussion de réalisme. C'est de poésie pure et simple dont il s'agit.

«Un acteur qui peut imaginer une tempête de neige et faire frissonner les spectateurs, celui-là possède vraiment la réalité de son art» (Richard Boleslavsky)

Johanne Larue

Fiche technique

East of Eden
(E. Kazan, 1955)
Warner Home Video

Rebel without a Cause
(N. Ray, 1955)
Warner Home Video

Giant
(G. Stevens, 1956)
Warner Home Video

Aucun des films dans lesquels James Dean a tenu un petit rôle, avant 1955, n'est disponible sur vidéo, mais on peut se procurer le documentaire que Robert Altman a consacré à l'acteur:

The James Dean Story
(R. Altman, G.W. George, 1957)
Pacific Arts Video Records

Cette étude est un texte remanié de celui publié dans *Making Visible the Invisible: an anthology of original essays on film acting* publié chez The Scarecrow Press Inc. en 1990.

Giant de Georges Stevens

