



**HAL**  
open science

## Face à l'actrice, le cinéaste et son genre

Thibaut Casagrande

► **To cite this version:**

Thibaut Casagrande. Face à l'actrice, le cinéaste et son genre. Comparatismes en Sorbonne, 2017.  
hal-01711301

**HAL Id: hal-01711301**

**<https://hal.science/hal-01711301>**

Submitted on 17 Feb 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## FACE À L'ACTRICE, LE CINÉASTE ET SON GENRE

« *afraid director won't think I'm any good*<sup>1</sup> »

Que l'on lise ou prononce le mot « cinéaste » – ou en anglais américain « [movie] director » – ce sont divers noms, réels ou de fiction, qui viennent à l'esprit de chacun selon son univers de référence, mais ces noms ont à n'en pas douter, un point commun : ce sont des noms d'hommes. Le cinéaste est, le plus souvent, un homme, par son sexe et son genre. C'est majoritairement le cas dans les industries cinématographiques contemporaines et c'est presque toujours le cas dans les tableaux qu'en font les fictions romanesques. Cette évidence apparaît tout particulièrement dans un corpus de romans qu'on peut appeler « romans de l'actrice<sup>2</sup> » qui, en France et aux États-Unis, choisissent pour protagoniste une femme dont le métier est de jouer un personnage devant un dispositif d'enregistrement de l'image et du son, sa performance constituant l'un des éléments essentiels de l'œuvre filmique. Ces romans s'inscrivent dans l'héritage d'une vogue littéraire fin-de-siècle, celle analysée par Florence Vinas, Sylvie Jouanny et Corinne François-Denève<sup>3</sup> et mettent en évidence un certain discours littéraire sur le cinéma et la culture populaire. Parmi eux, *Ingrid Caven* (2000) de Jean Jacques Schuhl, *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2012) de Nathalie Léger, *Play It as It Lays* (1970) de Joan Didion, *Blonde* (2000) de Joyce Carol Oates, choisissent de mettre en récit la vie d'une actrice inventée ou inspirée d'une figure réelle. Or, dans ces romans de l'actrice à l'ère du cinéma, le cinéaste ou réalisateur fait partie des personnages attendus parmi ces « gens de cinéma » (« *movie people*<sup>4</sup> »). Il prend le relais du metteur en scène des romans de la comédienne de théâtre et est un personnage important dans la hiérarchie de l'industrie cinématographique. Face à l'actrice protagoniste de ces romans, c'est son genre – le masculin – qui apparaît comme un trait déterminant de la représentation et avec lui les privilèges et le pouvoir qui y sont liés.

Choisir l'actrice comme protagoniste, c'est choisir de représenter une figure à la fois métonymie et hyperbole de la féminité qui est, selon Pierre Bourdieu, un « être perçu<sup>5</sup> » : « Tout, dans la genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le

---

<sup>1</sup> « crainte que le réalisateur pense que je ne vauds rien », Marilyn Monroe, *Fragments, Poems, Intimate Notes, Letters*, Stanley Buchthal, Bernard Comment (éd.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 2010 ; traduit en français par Tiphaine Samoyault, *Fragments, Poèmes, Écrits intimes, Lettres*, Paris, Seuil, 2010, p. 63.

<sup>2</sup> Nous reprenons l'expression à Corinne François-Denève, qui l'emprunte en l'adaptant à Barbey d'Aurevilly évoquant l'originalité du « roman de la comédienne ». Corinne François-Denève, *Les « Romans de l'actrice » 1880-1916 (Domaines germanique, anglo-saxon et français)*, thèse de doctorat en Littérature comparée sous la direction d'Yves Chevrel, Université Paris IV-Sorbonne, 2004, p. 64.

<sup>3</sup> Florence Vinas, *Comédienne ! Femme et théâtre dans la littérature du tournant du XX<sup>e</sup> siècle (Londres, Paris, Berlin, Vienne)*, thèse de doctorat en Littérature comparée sous la direction de Michel Collomb, Université Montpellier III, 1995 ; Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles, Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2002.

<sup>4</sup> On rencontre l'expression dans l'un des deux romans de Tennessee Williams, *The Roman Spring of Mrs. Stone*, consacré à la dérive d'une comédienne dans la Rome du lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Tennessee Williams, *The Roman Spring of Mrs. Stone* [1950], New Directions, 2013, p. 42 ; traduit en français par Jacques Tournier sous le titre *Le Printemps romain de Mrs (sic) Stone* [1951], Paris, La Découverte, coll. « Culte fictions », 2006, p. 38.

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu, *La Domination masculine* [1998], Paris, Seuil, coll. « Points », 2002, p. 90.

discours des autres<sup>6</sup>. » Judith Butler utilise d'autres mots pour formuler une thèse semblable quand elle écrit : « *femininity is cast as the spectacular gender*<sup>7</sup> » (« la féminité a reçu le rôle du genre spectaculaire »), soulignant plus encore l'importance du regard et de la monstration et en évoquant le spectacle théâtral. On pourrait ainsi pasticher Bourdieu en disant que l'expérience du corps par l'actrice est la limite de l'expérience féminine du corps, qu'elle en est un état extrême – façonnée plus que les autres pour le regard – car si l'impératif de beauté caractérise le féminin, il semble en effet exemplifié de manière extrême chez les actrices réelles comme romanesques. On peut ajouter que cette expérience ne se limite pas qu'au corps comme objet de perception, mais révèle plus largement le statut social des femmes. Ancrés dans un univers occidental marqué par la binarité du genre et la répartition de rôles et de prérogatives sociales entre masculin et féminin, les romans de l'actrice à l'ère cinématographique dramatisent la « domination masculine<sup>8</sup> » à la fois professionnelle, artistique et intime dont le cinéaste est l'un des agents.

Les mots que Michel Schneider prête à Marilyn Monroe dans *Marilyn dernières séances* lorsqu'elle évoque « l'autorité d'un cinéaste<sup>9</sup> » sont en ce sens paradigmatiques : il faut entendre le terme dans les deux sens de « pouvoir » et d'« auctorialité », polysémie que la rencontre avec l'actrice met en évidence de manière dynamique et souvent conflictuelle au fil du récit. Dans ces *Künstlerromane* singuliers que sont les romans de l'actrice, le devenir artiste de la protagoniste se heurte à celui du cinéaste qui, bien souvent, s'oppose à son action. L'actrice, que ces romanciers choisissent sans doute parce qu'elle incarne un statut doublement subalterne, en tant qu'interprète et en tant que femme, induit une représentation du réalisateur comme figure d'autorité intensément genrée, rendant indissociable le politique de l'esthétique. C'est cette représentation que nous aimerions analyser, dans ces traits attendus comme dans ses variations, à travers divers romans de l'actrice français et américains parus après la Deuxième Guerre mondiale<sup>10</sup>.

## Le cinéaste, autorité masculine

Dans ces romans où l'actrice est protagoniste, le cinéaste est le plus souvent un personnage secondaire. Sa présence participe de l'indexation référentielle sur le monde du cinéma. Il est en quelque sorte une figure nécessaire à cet ancrage de la représentation et peut participer à différents degrés de *mimesis*, particulièrement par son nom propre : si certains réalisateurs sont des figures inventées, d'autres sont reconnaissables sous le masque d'un autre nom dans

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 146 ; traduit en français par Brice Matthieussent, *La Vie psychique du pouvoir, L'Assujettissement en théories*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 217.

<sup>8</sup> Si l'expression de Bourdieu a été abondamment critiquée, nous en maintenons l'usage tout en tentant d'en proposer une définition plus dynamique, enrichie par la lecture de Foucault et par la définition du pouvoir comme relation nécessairement réciproque : derrière la domination masculine il ne faut donc pas comprendre l'exercice univoque d'un pouvoir des hommes sur les femmes, mais aussi l'assujettissement au sens de création d'un sujet et donc d'une capacité d'agir, d'un contre-pouvoir. Nous suivons ainsi Érik Neveu et Christine Guionnet qui choisissent de « souligner que l'idée de domination masculine n'est pas obsolète, mais qu'elle ne peut que gagner à l'exploration de ses particularismes, évolutions et discontinuités ». Christine Guionnet, Érik Neveu, *Féminin/Masculin. Sociologie du genre* [2004], Paris, Armand Colin, coll. « U. Sociologie », 2005, p. 242.

<sup>9</sup> Michel Schneider, *Marilyn dernières séances* [2006], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2008, p. 344.

<sup>10</sup> Nous avons délibérément choisi d'inclure dans nos recherches des œuvres d'auteurs reconnus par la critique comme des œuvres plus commerciales, car le personnage même de l'actrice, marqué du sceau de la culture populaire, est une invitation à questionner les critères esthétiques qui permettent de constituer et de hiérarchiser le champ littéraire.

des romans à clés. On identifie ainsi Griffith sous les traits de Fodor dans le roman adapté de la vie de Lilian Gish écrit par Ann Pinchot, *Vanessa*<sup>11</sup>. Dans d'autres cas, comme *La Langue d'Anna* de Bernard Noël, une actrice fictive portant le nom d'une figure réelle, ici Anna Magnani, évoque des cinéastes réels, comme Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti ou Federico Fellini. Entre les deux, l'onomastique – embrayeur essentiel de fictionnalité – permet des variations diverses, comme dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* de Marie Darrieussecq : Solange, actrice fictionnelle, a été dirigée par Godard et « Soderbergh lui [tourne] autour<sup>12</sup> ». Le cinéaste est ici un « personnage référentiel en terres fictionnelles<sup>13</sup> » dans un jeu sur les frontières de la fiction et sur la célébrité de certaines figures de réalisateurs qui dessinent un univers référentiel et esthétique.

En dépit de ces variations, ces personnages se retrouvent dans l'exercice d'un pouvoir professionnel genré. Dans *Maybe the Moon*, Armistead Maupin raconte sur le mode de la fiction la vie de son amie Tamara de Treaux, qu'on reconnaît sous les traits de l'héroïne, Cadence. L'actrice souffrant de nanisme est connue pour avoir joué, dans certaines scènes, le rôle d'E.T. dans le film du même nom. Le roman est un hommage à l'actrice disparue et permet une forme de déplacement par rapport au *glamour* habituellement convoqué par la référence à Hollywood. Le ton satirique se rencontre ainsi dès les débuts de l'actrice, que celle-ci raconte sans idéalisation : le réalisateur, Philip Blenheim, ne l'a pas « découverte » (« *discovered*<sup>14</sup> ») mais il lui a « marché dessus » (« *he stepped on me*<sup>15</sup> ») en raison de sa petite taille. Le film dans lequel elle joue rencontre un succès considérable, mais l'actrice n'en profite pas, car Philip refuse qu'elle apparaisse pour ne pas gâcher la « magie » (« *magic*<sup>16</sup> ») de la créature fabuleuse qu'elle interprète, Mr. Woods. Empêchée de jouir de la gloire qu'elle mérite, Cadence voit avec amertume sa carrière péricliter et perd tout contact avec Philip, sans être payée de retour pour sa discrétion<sup>17</sup>. Plusieurs personnes lui demandent cependant de reprendre du service à l'occasion d'une soirée d'hommage au réalisateur, projet qu'elle accepte après avoir décidé de saboter l'événement. C'est cependant l'occasion pour elle d'une crise nerveuse qui aggrave ses conditions de santé et l'entraîne vers la mort.

Le roman se clôt sur un échange épistolaire entre Philip et sa scénariste. Philip lui fait parvenir le journal de Cadence, qui constitue le texte du roman et qu'il se décide à piller pour réaliser un film à sa gloire : bien qu'il y apparaisse sous un jour « particulièrement déplaisant » (« *kind of heavy*<sup>18</sup> ») il y voit une « belle occasion d'opérer une sorte de réflexion ironique sur [son] œuvre » (« *chance to reflect ironically on the ramifications of [his] own work*<sup>19</sup> »). Cette mise en valeur de soi-même lui semble en outre être une première dans l'histoire du cinéma, qui ajouterait au culte de soi l'exclusivité d'un exercice inédit. La réponse de la scénariste est enthousiaste, car elle voit dans ces journaux « un vrai trésor » (« *something big* ») un matériau neuf qu'elle se propose de piller et de faire évoluer : dans le film qu'elle imagine, Cadence ne souffre plus de nanisme, son amant n'est plus Noir, ses amis

---

<sup>11</sup> Ann Pinchot, *Vanessa*, New York, Arbor House, 1978.

<sup>12</sup> Marie Darrieussecq, *Il faut beaucoup aimer les hommes*, Paris, P.O.L., 2013, p. 99.

<sup>13</sup> L'expression « personnage référentiel » est reprise à Philippe Hamon par Christine Montalbetti, *Le Personnage*, Paris, Flammarion, coll. Corpus GF, 2002, p. 34.

<sup>14</sup> Armistead Maupin, *Maybe the Moon* [1992], New York, HarperCollins ebooks, version numérique, 2009, p. 50 (la pagination est celle du document sous Adobe Digital Editions) ; traduit en français par François Rosso sous le même titre [1999], Paris, 10/18, 2002, p. 79.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 52, traduction p. 80.

<sup>17</sup> « *But I couldn't forget my years of exile from Philip's life or the silence he'd imposed on me from the beginning.* » (« Mais je ne pouvais oublier les années d'ostracisme que m'avait fait subir Philip, ni le silence humiliant qu'il m'avait d'emblée imposé. ») *Ibid.* p. 193, traduction p. 299.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 249, traduction p. 374.

<sup>19</sup> *Ibid.*

homosexuels moins revendicatifs et le réalisateur est vu sous un jour plus favorable, ce qui suppose en contrepartie une certaine dévalorisation de l'actrice. En fermant le roman sur cet échange, avant une nécrologie de l'actrice, Armistead Maupin porte une ultime charge contre le personnage du réalisateur et contre l'industrie hollywoodienne, ridiculisant une certaine forme de récit rétive aux voix minoritaires et critiques et ceux qui les créent. Il inscrit ainsi ce tombeau romanesque à la mémoire d'une actrice disparue dans la tradition critique du *Hollywood novel*<sup>20</sup> et y dépeint un réalisateur comme l'incarnation du cynisme et de l'appétit du profit aux dépens de l'actrice.

Cela se rencontre également dans *Blonde* de Joyce Carol Oates, un important roman biographique consacré à Marilyn Monroe. L'auteure s'inscrit dans la lignée des représentations littéraires et artistiques de la star<sup>21</sup> avec cette œuvre qu'elle conçoit comme une « tragédie moderne<sup>22</sup> ». Dans cette visée marquée par la fatalité, les personnages masculins, notamment les cinéastes, participent d'une emprise délétère faisant de l'héroïne une victime. Les réalisateurs ne sont pas des personnages principaux, mais ont des rôles décisifs. Le chapitre « The Audition » (« L'Audition ») raconte la manière dont Norma Jeane a été choisie par un réalisateur qu'on reconnaît comme John Huston pour un film qui rappelle *The Asphalt Jungle* (*Quand la ville dort*, 1950). Huston y est dépeint comme un « génie » (« *genius* ») capable d'enseigner à l'actrice débutante son métier, mais aussi comme un homme doté de ce pouvoir que Hollywood n'accorde qu'aux hommes, comme la voix narrative l'énonce quelques pages plus haut : « *Men ruled Hollywood, and men must be placated*<sup>23</sup>. » (« Les hommes dirigeaient Hollywood, et il fallait se les concilier. ») Dans cet univers, le mot « *director* » se trouve resémantisé par l'auteure, notamment à travers une figure de dérivation : « *In the presence of a great director, she might learn how to "direct" herself*<sup>24</sup>. » (« En présence d'un grand directeur d'acteurs, elle apprendrait peut-être à se "diriger". ») On lit ici le pouvoir du cinéaste, qui constitue le socle d'une connaissance pratique et technique pour l'actrice, mais il semble difficile de ne pas voir dans l'usage du verbe « *direct* » à la voix pronominale et souligné de guillemets un écho au contrôle social exercé sur le corps féminin, sujet central du roman. Le terme fait en outre écho aux figures de « directeur[s] » (« *director[s]* ») des différentes institutions dans lesquelles la jeune Norma Jeane a été placée mais aussi au « directeur » de la clinique où sa mère, folle, est internée.

Le terme « *director* » retrouvant ainsi son étymologie participe d'une peinture topique des genres où le féminin est associé à une forme de sauvagerie et de passivité, que le masculin se devrait de juguler et de modeler<sup>25</sup>. Cela se retrouve dans le métier même d'actrice, particulièrement au cinéma, comme le lui explique son amant Cass : « *Your director will lead you step by step through your scenes, that's what movies are. Not real acting, like the*

---

<sup>20</sup> Souvent écrit par des écrivains employés à Hollywood comme scénaristes, le *Hollywood novel* opère une critique de l'industrie cinématographique américaine. Voir notamment Bruce L. Chipman, *Into America's Dream-Dump, A Postmodern Study of the Hollywood Novel*, University Press of America, Lanham, New York/Oxford, 1999 ; Nancy Brooker-Bowers, *The Hollywood Novel and other Novels about Film, An Annotated Bibliography, 1912-1982*, New York/Londres, Garland Publishing, 1985.

<sup>21</sup> Voir John De Vito, Frank Tropea, *The Immortal Marilyn, The Depiction of an Icon*, Lanham/Toronto/Plymouth, The Scarecrow Press, 2007.

<sup>22</sup> Voir Emily Barnett, « Joyce Carol Oates : "Écrire, c'est montrer comment les êtres négocient avec la violence." », *Les Inrockuptibles*, 17 octobre 2010, article disponible en ligne à l'adresse suivante : < <http://www.lesinrocks.com/2010/10/17/livres/joyce-carol-oates-ecrire-cest-montrer-comment-les-etres-negocient-avec-la-violence-1124717/>>, consulté le 13 mai 2015.

<sup>23</sup> Joyce Carol Oates, *Blonde*, New York, Ecco Press, 2000, p. 286 ; traduit en français par Claude Seban sous le même titre [2000], Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 438.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 258, traduction p. 396.

<sup>25</sup> Ces représentations topiques sont notamment rappelées par Pierre Bourdieu. Voir *La Domination masculine*, *op. cit.*, p. 20 sq.

*theater ; not where you're on your own*<sup>26</sup> » (« Ton réalisateur te guidera pas à pas dans chacune de tes scènes, c'est comme ça au cinéma. On ne joue pas vraiment, pas comme au théâtre ; tu n'es pas seule »). L'extrait oppose le verbe « *to lead* » (« guider ») et l'action de diriger au substantif « *acting* » (« jeu »), entre passivité et activité, dans un binarisme caractéristique des représentations occidentales des genres féminin et masculin. Le personnage de John Huston et sa fonction même participent ainsi de la peinture genrée d'une industrie et des rapports de pouvoir qui la parcourent. En dépit d'une performance brillante, l'actrice n'est pas choisie par le réalisateur, jusqu'à ce qu'il l'aperçoive de dos, quittant l'immeuble où avait lieu l'audition. C'est le désir masculin posé sur le corps féminin qui assure à l'actrice son succès et non la qualité de sa performance<sup>27</sup>.

Cette scène désigne en outre le corps comme enjeu de désir et de pouvoir. Il est un capital pour l'actrice, mais aussi un bien que le cinéaste veut posséder par les images comme, de manière plus concrète, dans une relation sexuelle qui prend des allures de chantage. Les romans mettent ainsi en évidence une des prérogatives du masculin sur le corps féminin offert ou non, exacerbant la situation de domination masculine. Au mieux, l'actrice romanesque marchande son corps contre la promesse d'un rôle, au pire elle est violée. Le premier cas de figure prend en anglais le nom de « *casting couch* », qu'on peut traduire par « casting canapé ». L'association ancestrale entre l'actrice et la prostituée en vertu de leur commun statut de femme « publique », outrepassant les limites de la respectabilité féminine confinée au foyer<sup>28</sup>, se voit reconduite, dans le désir masculin du cinéaste, mais aussi contestée par des récits qui font de l'actrice une victime. On lit par exemple dans *Vanessa*, d'Ann Pinchot, comment le réalisateur Fodor contraint l'héroïne, actrice débutante, à se déshabiller pour la prendre en photo. Le personnage va ensuite plus loin en exigeant une fellation dont le roman donne une description difficilement soutenable<sup>29</sup>.

Les choses paraissent plus nuancées dans *Jeune fille*, le récit que fait Anne Wiazemsky de la relation complexe qui l'unit à Robert Bresson lors du tournage d'*Au hasard Balthazar* (1966). Cependant, si on est loin des figures à la moralité douteuse qui peuplent le *Hollywood novel*, le réalisateur n'en exerce pas moins une emprise perverse sur l'actrice, mêlant direction d'acteur et désir érotique et amoureux, et semble appliquer les principes définis dans les *Notes sur le cinématographe* : « Modèle. Entre toi et lui, ne pas seulement réduire ou supprimer l'écart. Exploration profonde<sup>30</sup>. » On remarque ici le terme de « modèle » qui semble nier l'art de l'interprète, puisque Bresson refuse le jeu. L'extrait suggère en outre une osmose, que le roman va raconter, mais qui n'est cependant pas réciproque, car cette « exploration » n'est faite que par celui qui détient l'autorité, le réalisateur. Par ailleurs, le roman est émaillé de

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 254, traduction p. 391.

<sup>27</sup> L'écrivaine explique ainsi dans un entretien : « Lawrence Grobel : *Had John Huston not admired her ass, which led to his casting her in The Asphalt Jungle, would her career have happened the way it did ? / Joyce Carol Oates : I guess not. I got that from your book [The Hustons]. That to me was really, really profound.* » (LB : Lawrence Grobel : Si John Huston n'avait pas admiré son cul, ce qui le fit la recruter pour *Quand la ville dort*, sa carrière se serait-elle passée de la manière qu'on connaît ? / Joyce Carol Oates : J'imagine que non. J'ai pris ça dans votre livre [The Hustons]. Cela m'est apparu vraiment, vraiment profond. » Joyce Carol Oates, Lawrence Grobel, « Joyce Carol Oates on Marilyn Monroe » [2004], *Joyce Carol Oates, Conversations, 1970-2006*, Greg Johnson (éd.), Princeton, Ontario Review Press, 2006, p. 203-212, p. 206. Voir également dans la suite du roman la manière dont le réalisateur rappelle à l'actrice plusieurs années plus tard les raisons qui ont prévalu lors de son choix : il souligne de manière humiliante son pouvoir et minimise les capacités de jeu de Marilyn Monroe. Joyce Carol Oates, *Blonde*, *op. cit.*, p. 647, traduction p. 978.

<sup>28</sup> Voir notamment Kirsten Pullen, *Actresses and Whores, On Stage and in Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 ; Aurore Evain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>29</sup> Ann Pinchot, *Vanessa*, *op. cit.*, p. 80-1.

<sup>30</sup> Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 65.

scènes plus ou moins ambiguës qui vérifient les avertissements de Florence Malraux à l'héroïne : « Il sera jaloux, possessif<sup>31</sup>. » C'est par exemple le cas de la gifle que reçoit l'actrice, qui se trouve être une vraie gifle, le réalisateur s'étant mis d'accord avec l'acteur qui la lui administre, à l'insu d'Anne<sup>32</sup>. Celle-ci reste ébranlée par ce franchissement violent de la frontière entre jeu et réalité. Plus loin, la scène chez le marchand de graines, fortement érotisée, fait l'objet d'un chantage de la part du réalisateur qui espère faire tourner la jeune fille nue<sup>33</sup>. Outre ces situations de tournage, où Robert Bresson pousse les limites du jeu pour servir son projet artistique, il tente de maintenir une emprise qu'on peut qualifier de perverse et de déplacée sur la jeune femme, dès qu'il la rencontre : il la force à se changer dans sa voiture lorsqu'elle est mouillée par l'orage<sup>34</sup>, la caresse au cinéma<sup>35</sup>, tente à plusieurs reprises de l'embrasser<sup>36</sup>, se montre à la fois irrité<sup>37</sup> et victime de son charme, et multiplie les vexations comme l'interdiction de voir ses amis<sup>38</sup> ou de se rendre sur le plateau lorsqu'elle ne tourne pas<sup>39</sup>. Si la relation n'est pas aussi intrusive que dans les cas précédents, elle n'en est pas moins déplacée, dans un rapport de pouvoir professionnel qui rejoue le rapport des genres et où le harcèlement semble à la fois être moral et prendre une emprise sur le corps, par les attouchements.

Dans ces circonstances, les marges de révolte des héroïnes semblent bien minces et rares sont celles qui parviennent à s'émanciper : c'est le cas de Barbara Loden dans le récit de Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, où l'actrice se fait réalisatrice d'un film qui raconte un devenir féminin à valeur de « catharsis<sup>40</sup> ». Ce cas demeure cependant exceptionnel et à travers l'actrice, c'est plutôt une peinture exacerbée des relations de genre qui semble intéresser les romanciers, peinture où le cinéaste est un personnage essentiel. Cette emprise professionnelle est en outre d'autant plus forte qu'elle peut s'enrichir d'enjeux esthétiques et parfois amoureux, particulièrement dans la réécriture du mythe de Pygmalion.

## L'actrice, créature du cinéaste

Ces relations des actrices et des réalisateurs rappellent en effet le couple formé par Pygmalion et Galatée, où la relation amoureuse est doublée d'un rapport de création, qui fait de l'actrice une œuvre. Pygmalion apparaît comme le révélateur d'un talent brut, révélation qui ne semble cependant opérer que moyennant un amour, ou du moins un désir plus ou moins réciproque. L'actrice devient alors la muse d'un réalisateur qui lui permet d'accéder à la maîtrise de son art et au succès. Bien que le mythe repose sur la création d'un corps sculpté, il est possible de l'élargir à toute forme de création ou de coopération artistique, voire à une simple relation pédagogique mêlée d'amour<sup>41</sup>. On observe dans ce cas une forme de

---

<sup>31</sup> Anne Wiazemsky, *Jeune fille* [2007], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, p. 48.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 148-50.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 74, 113. L'une de ces tentatives est appuyée d'une forme de chantage : « Soyez gentille avec moi. » *Ibid.*, p. 87.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 51, 56.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 69. Le mot est utilisé par l'actrice à propos de son interprétation du personnage de Maggie dans *After the Fall* (1964) d'Arthur Miller mais pourrait aussi s'appliquer au personnage de Wanda dans le film qu'elle réalise ensuite et au sujet duquel on lit : « La figure pâle et silencieuse de Wanda est l'avatar qui lui permet de vivre. » p. 84.

<sup>41</sup> Voir par exemple la pièce de George Bernard Shaw intitulée *Pygmalion* (1914), adaptée par Cukor en 1963 sous le titre *My Fair Lady*. Nous ne suivons donc pas l'orientation de Gail Marshall, qui pointe l'importance du

« coalescence des mythes<sup>42</sup> » ou des figures, une confusion entre la figure de Galatée et celle de la muse, toutes deux inspiratrices. C'est par exemple le cas de la relation qui unit Wiazemsky à Bresson dans *Jeune fille*, relation dont on a vu l'ambiguïté, car elle est à la fois perverse et formatrice. Dans *Une année studieuse* (2012), Jean-Luc Godard semble tenir également cette fonction, mais dans une moindre mesure, car le rôle d'Anne n'est pas amplement développé dans le film qu'il tourne, *La Chinoise*.

Dans *Tombeau de Greta G.*, inspiré de la vie de Greta Garbo, Maurice Audebert fait entendre les propos de Josef Von Sternberg sur Marlene Dietrich :

Refrain connu, avait prétendu Sternberg, et toutes les mêmes... La première fois que j'ai rencontré Marlene, elle est arrivée dans un costume assez large pour contenir un hippopotame ; quand je lui ai demandé de marcher, elle s'est mise à errer de-ci de-là, avec un air de surdité bovine [...]. Le monde sait ce que j'en ai fait... Comment veux-tu, après cela, qu'elles ne nous divinisent pas ? La vieille histoire de Pygmalion. Mais ce n'est qu'une histoire : dans la réalité, nos créatures finissent par se prendre au sérieux. N'est-ce pas dérisoire ? Le bloc de glaise s'estimant plus important que la main du sculpteur<sup>43</sup> ?

Cette « vieille histoire » de Pygmalion, où l'actrice devient l'œuvre plutôt que le film, fige ici la « créature » dans son statut inférieur, en dépit de ses désirs d'indépendance.

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Nathalie Léger évoque deux Pygmalions pour l'actrice-réalisatrice : « Barbara est déjà mariée avec un homme qui l'a formée en quelque sorte : cours de danse, cours de diction, cours de théâtre, et qui la présente un jour à Kazan, le tout-puissant<sup>44</sup> [...]. » Si son premier mari n'est pas réalisateur, elle rencontre ensuite Elia Kazan dont elle devient la maîtresse puis la femme. Il la fait jouer au théâtre et au cinéma, et assure ainsi sa carrière. Dans *Jean S.* d'Alain Absire, l'écrivain Ivan, double fictionnel de Romain Gary, réalise un film dans lequel il fait jouer sa femme Jean. Il lui demande de tourner nue, ce qu'elle a précédemment refusé : « Ivan a obtenu d'elle ce que Sean Connery n'a obtenu que partiellement [...] en lui faisant boire auparavant dix flûtes de champagne<sup>45</sup>. » La deuxième partie de la phrase précise ici la manière dont l'accord a été extorqué par le personnage masculin, par une forme d'abus d'autant plus condamnable qu'Ivan est le mari de l'actrice. La muse est ici exploitée par l'auteur, dans une vision critique de la relation amoureuse, investie d'une relation de pouvoir asymétrique.

Une semblable asymétrie se retrouve dans *Play It as It Lays* de Joan Didion. L'héroïne, Maria Wyeth, est une actrice ratée, personnage à la dérive dans un monde où elle se sent étrangère. Les seuls rôles marquants de sa carrière lui ont été donnés par son mari, Carter Lang, dont elle s'est séparée. Son premier film porte simplement le nom de *Maria*, et Carter y suit la jeune femme dans New York. Maria ne l'apprécie pas car il lui renvoie une image négative : « *The girl on the screen in that first picture had no knack for anything*<sup>46</sup>. » (« La fille sur l'écran, dans le premier film, n'était douée pour rien. ») L'actrice n'apprécie pas plus le second film, histoire d'une jeune femme violée par un gang de motards. Ce sont pourtant

---

mythe dans les discours sur le théâtre et des écrits d'actrices à l'époque victorienne, mais le limite à la dimension sculpturale de la figure de Galatée. Gail Marshal, *Actresses on the Victorian Stage, Feminine Performance and the Galathea Myth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

<sup>42</sup> Nous reprenons l'expression à Anne Geisler-Szmulewicz qui, à partir du mythe de Pygmalion, montre ses variations et la manière dont il s'hybride avec d'autres figures comme Méduse ou Hermaphrodite. Anne Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIX<sup>e</sup> siècle, Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Honoré Champion, 1999.

<sup>43</sup> Maurice Audebert, *Tombeau de Greta G.* [2007], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2013, p. 63.

<sup>44</sup> Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, op. cit., p. 59.

<sup>45</sup> Alain Absire, *Jean S.* [2004], Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 326.

<sup>46</sup> Joan Didion, *Play It as It Lays* [1970], New York, Bantam Books, 1972, p. 20 ; traduit en français par Jean Rosenthal, *Maria avec ou sans* [1973], Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons poche », 2007, p. 29.



ces films, deux portraits féminins vestiges d'une relation amoureuse passée, qui ont lancé la carrière de Carter. Le premier est même devenu un film « culte » pour les étudiants de cinéma. La célébrité ne profite cependant qu'au réalisateur, comme le confirme la rencontre d'un comédien : « [...] *the look he gave Maria was dutifully charged with sexual appreciation, meant not for Maria herself but for Carter Lang's wife.* » (« le regard qu'il lança à Maria était dûment chargé d'une admiration qui ne s'adressait pas à Maria elle-même, mais à l'épouse de Carter Lang<sup>47</sup>. ») La jeune femme n'est pas ici l'interprète des premiers films, mais seulement l'épouse du réalisateur, dans un statut subalterne qui entrecroise position sociale et position créative et son statut suscite en outre le désir masculin dans ce qui semble être un désir d'émulation. Cette infériorité de l'actrice s'accroît également au fil du récit, que le roman développe par éclats, dans un effet de montage volontairement heurté : on comprend que l'enfant du couple souffre de troubles mentaux et qu'elle a été placée dans une institution spécialisée. Maria semble, elle, atteinte de dépression et Carter tente d'encadrer – de diriger pourrait-on dire – les actions de ce personnage qui sombre dans la folie<sup>48</sup>. Il tente de lui trouver des rôles médiocres, la contraint à avorter et lui reproche d'aller trop souvent rendre visite à leur fille. La relation entre la muse et le créateur n'est plus alors celle d'une inspiration. Exploitée comme muse, l'actrice devient gênante pour le réalisateur qui ne peut cependant s'en débarrasser complètement.

C'est une relation semblable qui unit Anna Magnani à Roberto Rossellini dans *La Langue d'Anna* de Bernard Noël. Le réalisateur a découvert l'actrice et fait d'elle une *star*. Anna évoque leur rencontre et leur double carrière, « une célébrité qui s'est tressée à celle de [son] mari » : « Je ne me sentais pas célèbre : j'étais dans la continuité du saisissement premier qui se développait à travers la vie commune, le travail commun, le succès commun<sup>49</sup>. » Si la triple répétition de l'adjectif « commun » évoque, à la fin de la phrase, un équilibre au sein du couple, le début de la phrase laisse cependant penser que c'est bien Rossellini qui a donné la première impulsion, ce « saisissement » auquel elle a consenti et qui l'a rendue célèbre en même temps qu'amoureuse. Elle raconte ainsi leur rencontre comme un événement décisif. Jeune fille percluse de peur devant le monde, elle ignore la célébrité de Rossellini et sa présence la menace :

J'ai rencontré mon mari célèbre parce qu'il chassait d'un théâtre à l'autre le personnage qu'il avait en tête. J'étais ce personnage, et quand l'homme s'est jeté sur moi, je n'ai entendu dans ses explications que le désir violent d'arracher mon visage. J'ai regardé ses lèvres : deux petites bêtes affamées qui grignotaient l'espace et allaient venir manger à mes yeux<sup>50</sup>.

L'expression « le désir d'arracher mon visage » rappelle le « saisissement premier » de la citation précédente, qui va de pair avec un dessaisissement de soi par l'actrice. C'est par le plaisir sexuel, qu'elle découvre avec Rossellini, que la rencontre semble scellée et qu'elle accepte de se faire personnage, de correspondre à l'image que « l'homme » veut d'elle, « l'image vomie sur [elle] par ses yeux<sup>51</sup> ». Ce geste pygmaliensque matriciel, s'il permet un double succès, paraît se faire au prix de l'identité de l'actrice, qui ne cesse de répéter,

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 22, traduction p. 33.

<sup>48</sup> L'association ancienne entre création et folie trouve dans les figures d'actrices une réactivation intense en raison du trouble identitaire que suppose le jeu et fait écho à certaines interprétations de l'hystérie comme trouble mental proprement spectaculaire, trouble dont on sait l'origine genrée inscrite dans l'étymologie du terme. Pour Mireille Dottin-Orsini, l'hystérique est « l'épanouissement de la femme-actrice dans son propre rôle ». Mireille Dottin-Orsini *Cette femme qu'ils disent fatale, Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 233.

<sup>49</sup> Bernard Noël, *La Langue d'Anna*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 73.

prisonnière dans son personnage : « je ne suis pas celle que vous croyez<sup>52</sup> ». Cela fonde évidemment un amour malheureux, dépendant des images et des projections imaginaires de chacun, et en particulier du créateur face à sa créature. Dans *La Langue d'Anna*, le geste initial de l'homme semble décider d'une destinée malheureuse, en ce qu'il noue une blessure d'amour irréparable – l'actrice abandonnée pour Ingrid Bergman – à l'imposition d'un masque inamovible.

On rencontre dans *In Pursuit of a Vanishing Star* de Gustaf Sobin une autre version quelque peu distanciée du mythe de Pygmalion. Dans ce roman consacré aux débuts de Greta Garbo, Mauritz Stiller, surnommé Moje, tient une place importante : c'est lui qui fait d'elle « la Divine », métamorphose que le roman situe à Constantinople, au moment du tournage avorté d'un film intitulé *Aventure à Constantinople*. Comme Roberto Rossellini, le réalisateur suédois trouve dans l'actrice l'incarnation d'un idéal qu'il va s'efforcer de mettre au jour et de modeler. Il est un « visionnaire » (« *visionary* ») au service d'une « vision » (« *vision*<sup>53</sup> »). Les références au mythe de Pygmalion se font explicites : « *He'd gaze and gaze as a sculptor might at his own glistening statue*<sup>54</sup> » (« Il la contemplait encore et encore comme un sculpteur admirerait l'éclat luisant de sa statue »). L'actrice est un « accessoire inanimé » (« *inanimate prop*<sup>55</sup> »), « comme de l'argile » (« *like clay*<sup>56</sup> ») et le réalisateur « traite tout ce qu'il rencontre comme de la matière brute à transformer [...] à recréer en image lumineuse » (« *he'd treat whatever he encountered as so much raw materiel to be twisted [...] processed into luminous imagery*<sup>57</sup> »). On remarque la variation de la matière dans les images employées : la première rappelle la métaphore sculpturale puis le texte évoque les moyens propres au cinéma, disant l'adaptation du mythe de Pygmalion.

Cependant, si le texte évoque une relation de filiation entre le créateur et la créature, « le géniteur et sa descendance » (« *the genitor [and] his progeny*<sup>58</sup> »), plusieurs images inversent la situation : « Mauritz Stiller avait le sentiment d'être inséminé, ni plus ni moins, par le poids aérien et froid de ce regard » (« *he felt – indeed – nothing more nor less than inseminated by that gaze's cool weightless throw*<sup>59</sup> ») lit-on par exemple, dans une métaphore qui subvertit les rôles genrés. C'est ici la créature qui fertilise le créateur, dans une relation qui, bien qu'elle soit marquée du sceau de la contrainte pour l'actrice<sup>60</sup>, semble plus réciproque que les autres :

*Was she really submitting, though, molding herself to Mauritz Stiller's vision, or more likely, letting herself gestate within the innermost chambers of his being, there where her gaze –like most seminal discharge – had come to fertilize Stiller's feverous imagination? [...] It was this – this very beauty – that she's implanted within Stiller's teeming imagination. It became his, entirely his, but only to nourish, and – at term – deliver. Bring triumphantly forth<sup>61</sup>.*

Mais se soumettait-elle réellement à la vision créatrice de Mauritz Stiller, ou bien, hypothèse plus probable, se laissait-elle grandir dans les fors les plus intimes de son être, là où son regard,

---

<sup>52</sup> La phrase, qui est la première du roman, revient comme un *leitmotiv* au fil des pages. *Ibid.*, p. 7 notamment.

<sup>53</sup> Gustaf Sobin, *In Pursuit of a Vanishing Star*, New York, WW Norton & Co, 2002, p. 123 ; traduit en français par Anne Berton sous le titre *Sous les paupières d'une étoile*, Paris, Autrement, 2005, p. 89.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 35, traduction p. 31.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 36, traduction p. 32.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 40, traduction p. 35.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 36, traduction p. 32.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 79, traduction p. 60.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 37, traduction p. 33.

<sup>60</sup> « *From that day forth, he obliged the girl before him to conform to the divine archetype, hidden within.* » (« À partir de ce jour, il obligea cette fille à se conformer à l'archétype divin caché en elle. » *Ibid.*, p. 39, traduction p. 34.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 40, traduction p. 35.

comme une giclée séminale, était venu fertiliser l'imagination fiévreuse de Stiller ? [...] C'était cela, cette beauté même, qu'elle avait implantée dans l'imagination fertile de Stiller. Il s'en empara tout à fait mais seulement pour la nourrir et, à terme, pour la mettre au monde. Pour en accoucher triomphalement.

Le passage met ici en doute l'univocité du geste créateur, qui n'est pas que du côté du masculin, du réalisateur. Sans doute son homosexualité, en tant qu'elle participe d'une mise en question du système sexe/genre<sup>62</sup>, permet-elle ce renouvellement du *topos* qui fait du réalisateur une matrice fécondée par l'actrice. Il se rapproche en cela d'autres personnages d'homosexuels qui émaillent les romans de l'actrice et apparaissent souvent comme des adjuvants, soumis eux aussi à une forme de la domination masculine hétérosexuelle<sup>63</sup>.

On retrouve cette ambiguïté sexuelle dans la figure de Pier Paolo Pasolini telle que la dépeint Anna Magnani sous la plume de Bernard Noël. Contrairement à Rossellini et Fellini, il apparaît sous un jour fort positif, sans doute parce que leur relation est dépourvue d'attraction érotique. L'actrice déclare ainsi : « Je rêve que ce féminin entre dans la bouche de Pier Paolo, monte sur sa langue et proclame la naissance du sexe unique. Je me demande ce que Federico, à cette vue, aurait fait de ces tas de viandes qui lui servaient de déesses<sup>64</sup>. » À l'opposé de Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini apparaît comme celui qui fétichise le corps féminin, devenu ici « tas de viandes ». On retrouve dans ce passage la « langue » qui rapproche de Pasolini l'actrice dont la voix se libère dans ce monologue intitulé *La Langue d'Anna*, faisant d'eux des figures gémellaires. La locutrice fait du poète-cinéaste une sorte de prophète qui, par sa capacité à endosser le genre opposé au sien, serait capable de faire advenir un « sexe unique<sup>65</sup> » et cette capacité le rapproche de l'actrice qui s'imagine jouant Dieu, « un Dieu qu'on aurait vu tirer de soi la part féminine<sup>66</sup> ». L'asymétrie habituelle entre les deux figures, inhérente à la position de la muse ou de Galatée semble ainsi nuancée par ce commun pouvoir que permet une mise à distance du désir hétérosexuel et de ses normes<sup>67</sup>. Cet équilibre est cependant nuancé plus loin par une forme d'admiration qui sacralise Pasolini, d'ailleurs plus désigné comme « poète » que comme réalisateur. Il possède une sagesse qui dépasse la locutrice et un pouvoir du verbe qu'Anna dit ne pas avoir, elle qui est avant tout interprète. Si l'alternative à la binarité du genre permet un apaisement des rapports hommes-femmes, une forme de supériorité demeure cependant dans l'auctorialité conférée au

---

<sup>62</sup> Tel est le point de vue développé par Gayle Rubin : la dualité des genres et le rôle attribué à chacun reposent sur des identités bien définies par la norme hétérosexuelle. En ne suivant pas cette norme, les homosexuels mettent en question ce système qu'on peut dire « politique ». Voir Gayle Rubin, « The Traffic in Women, Notes on the Political Economy of Sex », in Rayna Reiter (dir), *Toward an Anthropology of Women*, New York/Londres, Monthly Review Press, 1975, p. 157-210 ; traduit de l'américain par Nicole-Claude Mathieu sous le titre « L'Économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », *Cahier du CEDREF*, No 7, 1998, p. 3-81.

<sup>63</sup> C'est également le cas de Rainer Werner Fassbinder dans *Ingrid Caven*, mari de l'actrice qui l'emmène vers le succès, mais aussi de l'impresario Eddy Puritan dans *The Missing Person* de Doris Grumbach (Doris Grumbach, *The Missing Person*, New York, Putnam, 1981), de l'ami de Cadence, Jeff Kassabian, dans *Maybe the Moon* d'Armistead Maupin, avec lequel l'actrice qui souffre de nanisme trouve un espace de liberté dans les lieux de sociabilité homosexuelle. Un personnage semblable apparaît également dans *Old Acquaintance* de David Stacton, qui raconte l'ancienne amitié d'un écrivain, Charlie, avec une actrice allemande, Lotte, qui semble être un double fictionnel de Marlene Dietrich. (David Stacton, *Old Acquaintance* [1964], Londres, Faber&Faber, version numérique, 2014.)

<sup>64</sup> Bernard Noël, *La Langue d'Anna*, op. cit., p. 59-60.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Voir également une ressemblance entre l'actrice et le poète lorsque celui-ci déclare « Je ne suis moi-même qu'un simple porte-voix, mais qui a conscience de son rôle », ce à quoi l'actrice réagit : « je me dis que je ressemble à ce qu'il vient de dire ». *Ibid.*, p. 79.

réalisateur-poète par rapport à cette artiste sans œuvre propre qu'est toujours l'actrice dans ces récits qui semblent des variations sur le *Künstlerroman*.

## Le cinéaste, témoin de l'actrice

En choisissant comme protagoniste une artiste ne jouissant que d'une auctorialité faible, car interprète sans autorité, ces fictions élisent une figure extrême. L'actrice romanesque incarne au plus haut point les troubles de la création artistique. Elle est ainsi une figure que son art et sa personnalité rendent souvent énigmatique. Dès lors, le cinéaste devient aussi le témoin d'une création artistique toujours troublante. Il tente de comprendre l'actrice par une mise en récit qui fait écho à la tâche du romancier.

Dans le roman *Blonde* de Joyce Carol Oates, la trame biographique se déploie sur une temporalité longue, de l'enfance à la mort. À partir des débuts de la carrière de Norma Jeane, les personnages de cinéastes qui croisent son chemin apparaissent comme des témoins de son évolution. C'est le cas de Billy Wilder, désigné comme W dans le roman. Il a travaillé avec l'actrice dans *The Seven Year Itch* (*Sept ans de réflexion*, 1955) et dans *Some Like It Hot* (*Certains l'aiment chaud*, 1959). Lors du tournage du second film, il se montre particulièrement compréhensif et elle l'identifie à son mari<sup>68</sup>. Cependant, la focalisation de la voix narrative sur le personnage du réalisateur met en évidence les changements du personnage de Norma Jeane entre les deux films :

*She wasn't looking to him for approval & praise now. She wasn't married to the Ex-Athlete now, & hiding her bruises & once on location in New York she'd broken down in W's arms, sobbed as if her heart was broken, & W had held her like a father holding a child & he'd never forgotten the tenderness & vulnerability of that moment but Monroe had clearly forgotten. The truth was, Monroe didn't trust anybody now*<sup>69</sup>.

Elle ne cherchait plus son approbation ni ses louanges. Elle n'était plus la femme de l'Ex-Sportif, qui cachait ses bleus & un jour en extérieur à New York s'était effondrée dans les bras de W, en sanglotant comme si elle avait le cœur brisé, & W l'avait réconfortée comme un père son enfant & il n'avait jamais oublié ce moment de tendresse & de vulnérabilité mais Monroe manifestement si. La vérité c'était que maintenant Monroe ne faisait plus confiance à personne.

Un tel passage de la confiance à la défiance marque également les rapports de l'actrice avec John Huston qu'elle retrouve sur le tournage de *The Misfits* (*Les Désaxés*) en 1961. Bien qu'il lui ait donné son premier rôle notable et bien qu'elle lui soit reconnaissante, il ne la « respecte » (« *respect*<sup>70</sup> ») pas et rêve de la remplacer par une actrice plus « malleable<sup>71</sup> » (« malléable »). Secrètement, elle le désigne du terme dépréciatif de « *fucker*<sup>72</sup> » (« enfoiré »), mettant en évidence sa défiance envers le réalisateur.

Dans un autre passage du roman, c'est une voix qu'on reconnaît comme celle de Joshua Logan, le réalisateur de *Bus Stop* (*Arrêt d'autobus*, 1956) qui dresse le portrait de l'actrice. Dans un passage en italiques proche de l'entretien ou du monologue intérieur, il fait l'éloge de celle qui a tenu le rôle principal de son film. Il la qualifie de « charismatique »

---

<sup>68</sup> Voir Joyce Carol Oates, *Blonde*, *op. cit.*, p. 619, traduction p. 934-5.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 618, traduction p. 933.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 648 et p. 650, traduction p. 979 et 984. La première des deux occurrences est dans un passage en italiques qui fait entendre sa voix dans un effet de discours direct, rappelant le dispositif de l'entretien.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 650, traduction p. 984.

<sup>72</sup> *Ibid.*

(« *charismatic*<sup>73</sup> ») et en fait une figure unique : « *There was nobody like her.* » Se croyant « immunisé contre la beauté féminine et en tout cas contre l'attraction sexuelle » (« *immune to female beauty [...] and to sexual attraction*<sup>74</sup> »), il présente comme une surprise la découverte du talent de l'actrice, de « l'ange » (« *angel* ») derrière l'« idiot » (« *broad* »), en dépit des nombreux troubles de la jeune femme et des difficultés du tournage. Le caractère exceptionnel de l'actrice est résumé dans la phrase « Monroe était au-delà de la beauté féminine et au-delà du sexuel » (« *Monroe was beyond female beauty and was beyond sex*<sup>75</sup> »). Par le mot « *beyond* » (« au-delà ») se dit une démesure qui fascine et sidère, celle d'un talent inouï.

C'est également le cas lors de l'audition de l'actrice devant John Huston et son équipe, pour son premier rôle, où la voix narrative suit différents points de vue, et particulièrement celui du réalisateur, qui devient témoin d'un comportement et d'une performance extraordinaires. L'actrice semble être la seule auditionnée à connaître son rôle et à en avoir formé une interprétation qu'elle n'hésite pas à « expliquer » (« *explain*<sup>76</sup> ») au cinéaste « *astonished*<sup>77</sup> » (« stupéfait »). Elle se glisse dans la peau du personnage et laisse ses spectateurs sans voix. Le texte présente ainsi de l'extérieur la performance et la métamorphose du jeu, sans décider cependant si l'actrice a du talent ou non, ce que permet l'écriture polyphonique qui fait résonner des opinions opposées, et tout particulièrement celle du cinéaste<sup>78</sup>. L'actrice est ici celle qui gêne, qui surprend, si bien que le directeur ne dirige plus rien. Étonné, « il ne sait pas ce qu'il pense » (« *he doesn't know what he thinks*<sup>79</sup> »). Le récit du talent de l'actrice se fait à travers la mise en scène d'un témoignage qui dit une forme de démesure et d'incompréhension. L'auteure souligne cette prise de pouvoir ponctuelle de l'actrice par un objet lié de manière topique au pouvoir et au masculin, le cigare. Le réalisateur oublie de l'allumer et le laisse « presque tomber » (« *almost fall*<sup>80</sup> »). On comprend ainsi comment les mots « *genius* » et « *madness* » sont utilisés, tous deux désignant ce qui dépasse, ce qui va outre – ce que le métier d'acteur, essentiellement « paradoxal », et la féminité, toujours forme de l'altérité pour le masculin dans les sociétés européennes<sup>81</sup>, condensent. On retrouve d'ailleurs dans le soupçon de folie, la figure topique de l'hystérique et l'association du féminin à la déraison.

---

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 556, traduction p. 842 sq.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 556, traduction p. 843.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 556, traduction p. 843.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 241, traduction p. 370.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> En ce sens, l'écrivaine se fait l'écho des doutes qui, toute sa carrière, se sont portés sur sa capacité à jouer.

<sup>79</sup> Joyce Carol Oates, *Blonde*, op. cit., p. 242, traduction p. 371-2.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 243, traduction p. 372. La question se retrouve de manière explicite plus loin sur le tournage de *Niagara* (1953) : le réalisateur, désigné comme John Huston par la lettre H, s'interroge sur son rapport à l'actrice qui paraît la menacer comme le personnage de femme fatale qu'elle interprète menace la virilité de son mari : « *Was he worried she'd undermine his authority as director, the way "Rose Loomis" undermined the authority and the manhood of her husband ?* » (« Craignait-il qu'elle ne mine son autorité de metteur en scène, comme "Rose Loomis" minait l'autorité et la virilité de son époux ? ») *Ibid.* p. 330, traduction p. 504.

<sup>81</sup> L'expression freudienne comparant la sexualité féminine de la femme adulte à un « continent noir » (traduction possible de « *dark continent* » en anglais dans le texte original allemand, à laquelle on peut aussi préférer « continent mystérieux » ou « continent obscur »), tout en la désignant, est sans doute une des manifestations les plus célèbres de cette construction du féminin comme altérité. L'expression fait écho au titre de Sir Henry Morton Stanley, *Through the Dark Continent* (1878), récit d'exploration en Afrique, comme le précise la note de l'édition française. Sigmund Freud, *Die Frage der Laienanalyse, Unterredungen mit enime Unparteiischen* [1926], *Gesammelte Werke*, XIV, Marie Bonaparte, Anna Freud (éd.), 1948, Londres/Francfort, Imago/S. Fisher Verlag, p. 207-286, p. 241 ; traduit en français par Janine Altounian, Anne Balseinte et alii, *La Question de l'analyse profane, Entretien avec un homme impartial, Œuvres Complètes*, XVIII, Jean Laplanche (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 5-92, p. 36.

Dans *La Langue d'Anna* de Bernard Noël, la fougue de l'actrice italienne se rapproche également de la folie et son art est une forme de possession. Elle trouve dans son art un pouvoir qui est menacé à l'encontre du réalisateur Federico Fellini : « Je vois qu'il est choqué parce qu'il a peur que je me mette à jouer avec des morceaux de mon corps : il m'en détourne en me jetant : Je ne peux pas te mettre dans mes images, tu les ferais déborder<sup>82</sup>. » C'est un excès qui semble menacer les « images » du réalisateur, mettre à mal le contrôle de son œuvre et miner son autorité et son pouvoir créateur. Cet excès a pour siège le corps, confirmant le lien topique du féminin au corps, l'ancrage dans une matérialité qui concurrencerait l'ordonnement de la représentation cinématographique, l'art des images.

Cet ancrage de l'actrice – et du féminin – dans la matérialité est omniprésent dans *Marilyn dernières séances* de Michel Schneider, qui raconte la relation entre Marilyn Monroe et son psychanalyste Ralph Greenson. Cependant, corps et matérialité ne s'opposent plus ici aux images. Au contraire, ils y trouvent un lieu privilégié, dans un dualisme des mots et des images, de la chair et du verbe, clairement posé par le romancier psychanalyste. Cela est accentué par la présence de certains réalisateurs qui sont moins du côté des images que des mots. C'est l'actrice, qui n'est qu'un corps perdu dans les images, qui incarne, tout entière, la visualité cinématographique, jusqu'à en périr. Le réalisateur Mankiewicz déclare ainsi au psychanalyste Greenson :

Ce qui me frappe toujours quand je vois son image sur l'écran, c'est qu'elle est non seulement exposée mais *surexposée*, comme on dit de la photo, comme si trop de lumière émanait de son visage et empêchait d'en voir les traits. Nous n'avons pas compris que la face de Méduse qu'elle nous laissait voir était un écran sur lequel nos désirs se projetaient, mais qu'ils ne traversaient pas<sup>83</sup>.

Ces paroles condensent, par le recours au mythe, les dangers des images pour l'interprète comme pour ses spectateurs. Bien qu'elle soit une nouvelle Méduse, l'actrice semble souffrir de cet excès de visibilité.

Cela donne aux images un pouvoir presque magique qu'on retrouve également dans le commentaire de George Cukor. Il déteste l'actrice et projette de réaliser un film pour se venger d'elle, mais aussi, d'une certaine manière pour lui rendre hommage :

Et ce qu'il voulait faire avec ce film sur l'actrice morte, c'était rendre cette incroyable densité qu'elle avait donnée malgré elle à ses apparitions, cette présence presque insoutenable à l'écran dans les scènes finalement gardées au montage de *Quelque chose doit craquer*, elle qui avait été si absente sur le tournage. Si absente, même quand elle était là. Sur l'écran, elle semblait se mouvoir au ralenti, et c'était tout simplement hypnotique, se disait le cinéaste. Elle n'avait presque plus de regard et c'est cela qui était beau. Cukor se mettrait lui-même en scène et jouerait le rôle du réalisateur patient et génial qu'il avait eu tant de mal à être dans le réel<sup>84</sup>.

Le « talent » de l'actrice semble résider dans cette présence presque surnaturelle, qui rappelle le fantôme, comparant fréquent dans ces romans comme dans bien des écrits sur le cinéma<sup>85</sup>. En outre, comme dans le scénario projeté par Philip Blenheim dans *Maybe the Moon*, le film

---

<sup>82</sup> Bernard Noël, *La Langue d'Anna*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>83</sup> Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, *op. cit.*, p. 376-7.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>85</sup> Le caractère spectral des images cinématographiques a depuis longtemps été remarqué par les théoriciens comme le résume Diane Arnaud : « Le fantôme est un opérateur théorique du cinéma qui a permis de penser ce qu'il y a d'insaisissable et d'incroyable dans la projection lumineuse d'images en mouvement. » Elle rappelle notamment la « fantômalité » de l'expérience cinématographique et ses liens avec la mémoire, selon Derrida. Diane Arnaud, « Fantôme », *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Antoine de Baecque, Philippe Chevalier (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 286-7, p. 286.

sert au réalisateur à réécrire sa propre histoire et pose la question de la mise en images et en récit de qualités qui excèdent l'image ou / et le dire, en écho au geste du romancier qui raconte l'actrice.

C'est un semblable problème qui se pose à Carter Lang dans *Play It as It Lays* de Joan Didion. Le réalisateur est saisi d'incompréhension devant le comportement de sa femme :

*After BZ's death there was a time when I played and replayed these scenes and others like them, composed them as if for the camera, trying to find some order, a pattern. I found none. All I can say is this: it was after a succession of such small scenes that I began to see the improbability of a rapprochement with Maria*<sup>86</sup>.

Après la mort de BZ, il y a une époque où je me suis joué et rejoué ces scènes et d'autres du même genre, où je les composais comme si c'était pour la caméra, en essayant de trouver un ordre, un enchaînement. Je n'en ai trouvé aucun. Tout ce que je peux dire c'est ceci : c'est après une succession de petites scènes comme ça que j'ai commencé à entrevoir l'improbabilité d'un rapprochement avec Maria.

La mémoire apparaît ici de manière topique<sup>87</sup> comme le film de l'expérience vécue, sans pour autant unifier les scènes dans un récit qui fasse sens aux yeux du réalisateur. Comme l'écriture du roman qui fait se succéder de courtes scènes rappelant l'expérience du montage<sup>88</sup>, le paradigme filmique semble ici convenir à l'expérience du monde de l'actrice, marquée par la fragmentation et l'incohérence, l'impossible saisie de ce vécu dans une durée ordonnée par le sens. En dépit de son art – qui informe sa perception – le cinéaste semble incapable de lier les scènes vécues entre elles. L'actrice et son comportement apparaissent comme ce qui résiste à l'entendement, à la cohérence du récit et de la compréhension.

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger, l'enquête que mène l'auteure pour retracer le parcours de l'actrice-cinéaste la conduit à évoquer le témoignage de Kazan. Elle cite directement ses mémoires, reconstituant un portrait à partir de plusieurs fragments mis bout à bout. S'y dessine une personnalité « sauvage » et « agressive<sup>89</sup> » notamment, résolue à prendre sa revanche en faisant « raquer<sup>90</sup> » les hommes. À ce témoignage s'ajoute celui du roman autobiographique écrit par le réalisateur, *The Arrangement (L'Arrangement)* où se dessine également une figure qui ressemble à celle de l'actrice. Nathalie Léger souligne cependant que la fiction invite à la prudence face à ce personnage, dans lequel tout le monde reconnaît cependant l'actrice. L'intérêt est cependant de voir comment ce geste influe sur l'écriture du roman : comme Kazan, Léger tend peu à peu vers la fiction pour trouver ce qu'elle cherche, ainsi que le lui conseillait le documentariste

---

<sup>86</sup> Joan Didion, *Play It as It Lays*, op. cit., p. 12, traduction p. 21.

<sup>87</sup> Dès l'invention du cinéma, de nombreux rapprochements ont été effectués entre l'imagination et le cinéma. L'ouvrage de Mary Anne Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, propose même de voir entre cinéma et psychanalyse, tous deux nés au même moment, deux versions d'une même tentative pour saisir et penser le temps et la mémoire. Dans un article récent qui propose la synthèse historique de ces relations, Mireille Berton propose, elle, de montrer la manière dont la psychanalyse pense le psychisme par le modèle du cinéma. Mireille Berton, « Freud et l'« intuition cinématographique » : psychanalyse, cinéma et épistémologie », *Cinémas*, Vol. 14, No 2-3, 2004, p. 53- 73 ; Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time, Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002.

<sup>88</sup> Le modèle du montage semble même être en deçà du film, qui implique une continuité, lorsque l'auteure raconte la création de son roman : elle ne voyait pas d'intrigue, mais des « flashes », non pas un film, mais une expérience de salle de montage (« not a movie but a cutting room experience »). Voir Katherine Usher Henderson, *Joan Didion*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1981, p. 117.

<sup>89</sup> Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, op. cit., p. 54

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 55.

américain Frederick Wiseman<sup>91</sup>. C'est ainsi le geste du cinéaste (Kazan comme Wiseman) qui permet à l'écriture de se libérer d'une exigence de vérité pour raconter un personnage énigmatique.

Cela fait écho à ce que Billy Wilder dit dans *Marilyn dernières séances* : « ce que cherche le journaliste ou le cinéaste, ce n'est pas le vrai, c'est le réel<sup>92</sup> ». Derrière la figure du journaliste apparaît également celle du romancier dans une commune ressemblance avec le cinéaste. L'éloignement de la vérité pour une forme de réel recréé ou signifié par la fiction semble ainsi faire se rejoindre les deux gestes créatifs dans ces romans qui interrogent la mise en récit. Dans *Ingrid Caven* de Jean-Jacques Schuhl, le romancier écrit la vie de sa compagne en allant contre le scénario qu'avait écrit son mari, le cinéaste Rainer Werner Fassbinder, avant de mourir : bien qu'inspiré de la vie de l'actrice, celui-ci la faisait mourir à la fin du film. Le saut dans la fiction est ici excessif et presque cruel pour Ingrid Caven, mais le romancier y voit un autoportrait du cinéaste en actrice, au-delà des identités et des frontières du genre<sup>93</sup>. Cependant, le romancier se rend compte qu'il prend lui aussi des libertés avec le réel, à l'instar du cinéaste et que « la biographie qu'[il s'avise] d'écrire aurait un air d'imposture<sup>94</sup> ». Sa quête de détails sur la vie de sa compagne conduit à une dispute et à la mention de la nouvelle de Poe, *The Oval Portrait* (« Le Portrait ovale ») où le portrait qu'un artiste réalise de sa femme épuise l'énergie vitale de sa femme et la conduit à la mort. Le paradigme artistique pose un lien qui rapproche le cinéaste et le romancier, suggérant un même pouvoir occulte de la création et un semblable danger pour l'actrice, et rappelant la citation de la chanson interprétée par Jeanne Moreau dans *Querelle* (1982), inspirée de Wilde, « *each man kills the thing he loves*<sup>95</sup> » (« chaque homme tue la chose qu'il aime »). Face au cinéaste témoin qui tente, comme le romancier, de la représenter, l'actrice semble poser l'obstacle d'une altérité insaisissable et qui se dérobe. Peut-être la mise en récit ou la mise en mots par un autre artiste, écrivain ou cinéaste, est-elle une ultime prise de pouvoir qui la fait à la fois mourir en faisant d'elle un personnage, et survivre dans les mémoires.

Face à une actrice mise en position d'héroïne romanesque, le cinéaste se définit avant tout par son genre. Il est une figure de la domination masculine parce que, dans l'industrie du cinéma, il détient un pouvoir qui n'est possédé que par des hommes et détermine le devenir de l'héroïne, en position subalterne. De ce pouvoir, il est fréquent qu'il abuse, jusqu'à une emprise sur le corps de l'actrice. En ce sens, son rôle est comparable à d'autres figures telles que le producteur ou le directeur de studio. Cependant, il est également une figure d'artiste et est doté d'une auctorialité symboliquement forte : le film est avant tout son œuvre. Si certaines actrices trouvent une forme de capacité d'agir et prennent parfois le dessus sur le cinéaste, elles n'ont, elles, qu'une auctorialité moindre : celle de l'interprète. La figure de la muse ou de Galatée place ainsi l'actrice dans une position idéale qui confirme en même temps son rôle subalterne face au créateur à qui il revient de modeler la matière. Certaines variations – inversion ou humour critique – invitent à questionner la répartition des rôles genrés du couple formé par l'actrice et le cinéaste. Cependant, celui-ci devient parfois simple témoin, chargé par les romanciers de raconter l'évolution de l'actrice et ses métamorphoses, entre génie et folie. Par son métier et par son genre, l'actrice semble défier le regard masculin du

---

<sup>91</sup> « [...] et lui qui ne travaille jamais que sur autre chose que ce qui existe m'a dit paisiblement : "Inventez, il suffit d'inventer." » *Ibid.*, p. 36.

<sup>92</sup> Michel Schneider, *Marilyn dernières séances*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>93</sup> Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven* [2000], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002, p. 312.

<sup>94</sup> *Ibid.* p. 319.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 315.



cinéaste, qui est un désir de mise en images mais aussi, dans l'univers du roman, de mise en mots. Dans ces *Künstlerromane* que sont les romans de l'actrice, le cinéaste peut ainsi offrir au romancier l'occasion d'une réflexion métatextuelle sur son art.

Thibaut CASAGRANDE  
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3