

Résumés des interventions en français et en anglais

Caroline DAMIENS

*« Non-acteur » du film, acteur de sa vie.
Des usages du film par les acteurs autochtones non professionnels
(dans le cas d'une fiction télévisée soviétique)*

Résumé

Cet article explore la part et l'apport des « non-acteurs » dans le processus de création cinématographique dans le cas des films tournés avec des acteurs non professionnels en Union soviétique. Il s'appuie sur l'étude de cas du téléfilm *L'Ami de Tymantcha* (*Drug Tymanči*, 1969, Anatoli Nitotchkine), production du studio de la Télévision centrale entièrement jouée par des non-acteurs évenks et tournée en Sibérie centrale. Construite avec la participation d'autochtones dans le but de leur donner une pleine visibilité sur le petit écran (dont la retransmission est désormais effective sur la presque totalité du territoire), l'œuvre constitue également un cas original et singulier de réinterprétation de l'espace du film à des fins inattendues de revitalisation linguistique et culturelle.

Cette étude s'attache à examiner le parcours du scénario et sa transformation une fois sur place au contact des non-acteurs locaux. En se basant à la fois sur des documents d'archives, sur des entretiens et sur les écrits et le parcours de la non-actrice et assistante évenke du film, Zinaïda Pikounova, ce travail entend montrer que le film est un objet co-construit par le scénariste-réalisateur et ses non-acteurs. D'autre part, il s'agit de voir comment le film devient à son tour un lieu d'affirmation et de mise en valeur de soi et de sa culture pour les acteurs non professionnels autochtones qui y ont participé. Le tournage du film sur place, au départ envisagé comme un moyen de donner un surplus d'authenticité au film, est réapproprié par les non-acteurs jusqu'à devenir un facteur d'*empowerment* pour ces derniers.

Abstract

This paper explores the role and contribution of “non-actors” in the cinematographic creative process in the case of films shot with non-professional actors in the Soviet Union. It is based on the case study of the made-for-TV film Tymancha’s Friend (Drug Tymanči, 1969, Anatolii Nitochkin), a production of the Central Television studio entirely performed by Evenki non-actors and shot in Central Siberia. Elaborated with the participation of indigenous people in order to give them full visibility on television (which is by then broadcast throughout most of the country), the film also constitutes an original and singular case of reinterpretation of the film space for unexpected linguistic and cultural revitalisation purposes.

This study examines the process of the script at different stages and its transformation once on site in contact with local non-actors. Based on archival documents, interviews and the writings and biography of the film non-actress and Evenki assistant, Zinaida Pikunova, this paper aims to show that the film is a co-constructed object: by the scriptwriter-director and the non-actors. Furthermore, this paper argues that the film also becomes a site of affirmation and enhancement of oneself and one’s culture for the non-professional indigenous actors who participated. The shooting of the film on site, initially contemplated as a way to enhance cinematographic authenticity, is re-appropriated by the non-actors to become an empowering factor for them.

Mots-clés

téléfilm, Union soviétique, non-acteur, *empowerment*, souveraineté visuelle.

Key-words

made-for-TV film, Soviet Union, non-actor, empowerment, visual sovereignty.



Claire DANIELOU

*Viviane Romance et Edwige Feuillère
ou l’ingérence de deux actrices dans le cinéma français de l’Occupation*

Résumé

Cette étude de cas évoque les figures de deux actrices du cinéma français populaire, Viviane Romance et Edwige Feuillère, pendant la période de l’Occupation (1940-1944). Dans ce contexte troublé politiquement et socialement, toutes deux cherchent alors à transformer leur carrière et le type

de personnages qu'elles incarnent à l'écran, ce qui les incite à s'investir de manière différente dans l'élaboration des films. Alors qu'elles évoluent dans des emplois distincts, la comparaison de leurs carrières fait apparaître des similitudes dans leurs parcours : choix des partenaires, questionnement sur la légitimité, relation avec les metteurs en scène et les producteurs.

Abstract

This article evokes the figures of two actresses of popular French cinema, Viviane Romance and Edwige Feuillère, during the period of the Occupation (1940-1944). As both try to transform their career and the type of characters they perform on screen, they interfere differently in film production in a distressed political and social context. Despite their opposite personas, they encounter similar issues when choosing their film partners, when their legitimacy is questioned, and dealing with film directors and producers.

Mots-clés

vedettariat, Viviane Romance, Edwige Feuillère, actrices, persona.

Key-words

star studies, Viviane Romance, Edwige Feuillère, actresses, persona.



Philippe DE VITA

L'emprise et l'empreinte : la relation de Renoir à ses acteurs

Résumé

La relation de Renoir à ses acteurs est ambiguë. Il semble vouloir leur donner une grande liberté, mais en réalité, il dissimule son contrôle sur eux et ses intentions d'auteur sous une cordialité d'honnête homme. Loin de prôner l'improvisation, il a souvent eu recours à des répétitions qui permettaient de fixer l'interprétation selon son désir, tout en donnant aux acteurs l'impression d'opérer par eux-mêmes une recherche de leur personnage. Ils étaient ses « esclaves inconscients », selon une expression de ses *Mémoires*. De plus, Renoir cherche à laisser trace de cette emprise pendant le filmage, en demandant parfois à ses acteurs de faire un regard-caméra.

Abstract

The relationship between Jean Renoir and his actors is ambiguous. He seems to want to give them a great deal of freedom, but actually he hides his control over them and his authorial intent under cordiality. Far from promoting improvisation, he often used rehearsals which allowed him to fix the interpretation according to his desire, while giving the actors the impression of carrying out by themselves a search for their character. They were his “unconscious slaves”, according to an expression from his Memoirs. Moreover, Renoir tries to leave a trace of this hold during the filming; sometimes asking his actors to do a camera look.

Mots-clés

Jean Renoir, Improvisation, Honnête homme, Regard-caméra, Répétition.

Key-words

Jean Renoir, Improvisation, Good man, Eye-camera, Rehearsal.



Nathalie MAUFFREY

Varda/Birkin, double je(u)

Résumé

Un temps intitulé « Birkin double jeu Varda » parce que le *jeu* de l'acteur et le *je* du cinéaste sont mis en partage devant la caméra, le long métrage *Jane B. par Agnès V.* (1987) narrativise l'expérimentation du portrait en cinéma par la cinéaste et celle qu'elle préfère nommer sa « modèle ». La règle de ce jeu est simple et énoncée dès l'ouverture du film : il s'agit, pour l'actrice, de toujours regarder dans la caméra comme si c'était la cinéaste qu'elle regardait ; pour la cinéaste, d'énoncer clairement ses règles et ce qu'elle attend en termes de vrai et de faux. Cet article analyse en suivant un axe poétique, éthique et poïétique, la manière dont, en reprenant la topique littéraire picaresque du maître et du valet et celle, picturale, de la dame au coffre, la cinéaste réfléchit dans ce film la dimension créatrice de l'acteur qui s'actualise au terme d'un dialogue avec la cinéaste et prend sa source dans un travail sensible du corps.

Abstract

Initially entitled "Birkin double jeu Varda" -because both Birkin and Varda performed (in French, "jouer", which gives the noun "le jeu") and used the "I" (in French, "je") in front of the camera, Jane B. by Agnès V. (1987) tells how the filmmaker and the one she names her "model" experiment the portrait in cinema. The rule of this game, stated right at the opening of the film, is simple; for the actress: always look straight at the camera as if she was directly looking at the filmmaker; for the filmmaker: clearly state the rules and what she expects in terms of true and false. Following a poetic, ethical and poietic axis, this article analyzes the way the director, by taking up the picaresque literary topical of the master and the valet, and the pictorial one of the lady with the casket, rethinks the creative capacity of the actor as he keeps on updating his acting all along the nourishing dialogue with the filmmaker and a necessary sensitive work of the body.

Mots-clés

Agnès Varda, *Jane B.* par Agnès V., autoportrait, performance, acteur-image.

Key-words

Agnès Varda, *Jane B.* by Agnès V., *self-portrait*, *performance*, *actor-image*.



Arnaud DUPRAT DE MONTERO

Vittorio de Sica et Sophia Loren :
une collaboration cinéaste-actrice où le réalisateur est également acteur

Résumé

Vittorio de Sica et Sophia Loren constituent un cas de collaboration dans laquelle le cinéaste est, selon les films, derrière la caméra et/ou partenaire de l'actrice. Ceci peut avoir des conséquences sur sa manière de filmer Sophia Loren, car il s'agit aussi de se filmer lui-même, comme sur sa perception de la responsabilité auctoriale de l'actrice, et donc de la sienne. Nous savons que De Sica serait le réalisateur non crédité des comédies *Le signe de Vénus* et *Pain, amour, ainsi soit-il*, attribuées à Dino Risi. Or, s'il a refusé de s'afficher comme leur auteur alors qu'il était identifié comme un « Auteur » néoréaliste, il a

assumé par la suite le fait d'être le réalisateur de *Hier, aujourd'hui, demain* et *Mariage à l'italienne* qui étaient des *véhicules* pour la star internationale qu'était devenue Sophia Loren. Il convient donc de confronter ces quatre comédies afin de déterminer dans quelle mesure cette collaboration a pu donner lieu à une entité auctoriale et comment elle a permis la révélation d'un réalisateur de films grand public et d'une star.

Abstract

Vittorio de Sica and Sophia Loren constitute an example of a partnership in which the director is, depending on the film, behind the camera and/or the actress's onscreen partner. This can have consequences on the way he films Sophia Loren, as he is also filming himself, but also on his perception of the actress's authorial responsibilities and therefore of his own. We know that De Sica was the uncredited director of the comedies 'The Sign of Venus and Scandal in Sorrento, which were credited to Dino Risi. But although he refused to be credited as the director of these films despite being recognised as a neorealist "Auteur", he was acknowledged as being the director of Yesterday, Today and Tomorrow and Marriage Italian Style which were vehicles for the star that Sophia Loren had become. These four comedies therefore need to be compared in order to determine to what extent this partnership gave rise to an authorial entity and how the latter led to the revelation of a director of mainstream films and a star.

Mots-clés

Vittorio de Sica, Sophia Loren, néoréalisme, collaboration cinéaste-actrice.

Key-words

Vittorio de Sica, Sophia Loren, neorealism, director-actress partnership.



Morgan LEFEUVRE

*L'acteur : un travailleur des studios comme un autre ?
Place des acteurs dans le système des studios français des années 1930*

Résumé

Avec l'avènement du parlant, les acteurs et actrices deviennent un rouage essentiel de l'organisation des grandes maisons de production françaises et sont présentés dans la presse cinématographique comme parfaitement intégrés à la

vie des studios, occupant une place centrale dans les équipes et dans le processus de création des films. Au-delà du discours, une analyse détaillée du fonctionnement interne des studios et de la vie quotidienne des équipes de production et de réalisation laisse apparaître une réalité beaucoup plus contrastée. Cet article analyse les raisons de ce hiatus entre l'image véhiculée des acteurs au travail et leur intégration réelle dans le collectif de création dans le système des studios français des années 1930.

Abstract

In the early thirties, the actors and actresses became an essential piece in the organization of the French major production companies and are presented in the film press as perfectly integrated into the life of the film studios, occupying a central place in the production teams and in the movie creative process. Beyond the discourse, a detailed analysis of the inner functioning of the film studios and of the production teams's daily life, reveals a much more contrasting reality. This article analyzes the reasons for this gap between the image conveyed of actors at work and their real integration into the creative collective of the French studio system in the 1930s.

Mots-clés

acteurs, salaires, mobilité des professionnels du cinéma, conditions de travail, luttes sociales.

Key-words

actors, salaries, film professional's mobility, working conditions, social struggles.



Jean-Baptiste MASSUET

L'acteur face au vide ?

La relation acteurs/techniciens

dans le cadre des films mêlant « animation » et prises de vues réelles

Résumé

Cet article interroge la place des acteurs dans les productions reposant sur l'omniprésence de fonds verts, les confrontant à des êtres ou des décors intégralement virtuels. La réflexion part de l'idée reçue selon laquelle les acteurs

fonderaient leur jeu sur leur seule imagination, étant laissés face au vide, sans autre être humain à qui donner la réplique. Il s'agit de montrer ici, à travers trois exemples (*Qui veut la peau de Roger Rabbit*; *L'Odyssée de Pi*; *Avatar*), que cette perception des choses s'avère quelque peu faussée, les acteurs n'étant pas laissés totalement seuls au sein de ces productions, mais épaulés par de nombreux techniciens interagissant avec eux, même si invisibles au sein du film achevé. Ce sont les modalités de cette collaboration que cet article explore, s'interrogeant sur la possibilité d'un jeu d'acteur « augmenté » par la présence des techniciens des effets spéciaux, nourrissant la prestation des comédiens.

Abstract

This article questions the actor's place into green screen productions, where they interact with virtual beings and environments. The reflection starts with the common preconception that the actors only base their interpretation on their imagination, facing the void, without any human being to play opposite. We will show here, with three examples (Who Framed Roger Rabbit; Life of Pi; Avatar), that this perception is somewhat wrong, since the actors aren't really left alone within these productions, but helped by many technicians interacting with them, even if invisibles in the achieved production. This article aims to explore the modalities of this collaboration, questioning the possibility of a performance "augmented" by the special effects technicians' presence, feeding the comedians' acting.

Mots-clés

acteur, fond vert, effets spéciaux, techniciens du film, virtuel.

Key-words

actor, green screen, special effects, film technicians, virtual.



Gilles MOUELLIC

Réalisateur et acteur,

ou comment réinventer ensemble un « cinéma improvisé » ?

Résumé

Cette étude interroge le passage de frontière entre le profilmique et le « préfilmique », c'est-à-dire les porosités entre l'espace de jeu et l'espace

d'enregistrement technique propre au cinéma. La double fonction de Rabah Ameer-Zaïmeche, à la fois réalisateur et acteur dans la plupart de ses films, les interventions en cours de prise de Laurent Cantet sur le tournage de *Entre les murs* ou le choix de Justine Triet de tourner des séquences de fiction au cœur du rassemblement parisien le jour de l'élection présidentielle de François Hollande (*La Bataille de Solferino*, 2013) : autant de dispositifs singuliers qui permettent de penser ensemble les questions de direction d'acteur, de rapport entre fiction et documentaire et d'innovations techniques liées à l'avènement du numérique.

Abstract

*This study examines the border crossing between profilmics and "pre-filmics", i.e. the porosities between the game space and the technical recording space specific to cinema. Rabah Ameer-Zaïmeche's dual role as both director and actor in most of his films, Laurent Cantet's ongoing interventions on the shooting of *Entre les murs* or Justine Triet's choice to shoot fiction sequences at the heart of the Paris rally on the day of François Hollande's presidential election (*La Bataille de Solferino*, 2013): so many unique devices that allow us to think together about the issues of actor direction, the relationship between fiction and documentary and technical innovations linked to the advent of digital technology.*

Mots-clés

improvisation, frontières, techniques, direction d'acteur, documentaire/fiction.

Key-words

improvisation, frontiers, techniques, direction of actor, documentary/fiction.



Alexandre MOUSSA

*Formes et limites de l'intervention active de l'acteur
dans le processus de création cinématographique : l'exemple de Delphine Seyrig*

Résumé

« Les studios me détestaient parce que j'apprenais que les acteurs devraient être créatifs, devraient être autorisés à penser pour eux-mêmes » confie Lee Strasberg dans un entretien soigneusement conservé par l'une de ses rares disciples assumées en France, Delphine Seyrig. Comédienne formée à l'Actors

Studio et associée au cinéma d'auteur post-Nouvelle Vague, militante féministe et figure importante de la vidéo d'intervention des années 1970, Delphine Seyrig n'a eu de cesse de revendiquer un rôle plus actif de l'actrice dans la création cinématographique. Ce faisant, elle a remis en cause à la fois la hiérarchie professionnelle qui subordonne l'interprète au réalisateur et la hiérarchie genrée qui nie aux femmes la position de créatrice. L'analyse de ses collaborations plus ou moins heureuses avec trois cinéastes (Alain Resnais, Joseph Losey, Chantal Akerman) nous permettra de nous interroger sur les divers facteurs qui inspirent ou favorisent l'intervention de l'actrice de cinéma dans le processus de création du film, sur les modalités concrètes de cette intervention pendant la préparation et le tournage et sur les obstacles qui peuvent la limiter.

Abstract

“The studios used to hate me because I taught that actors should be creative, should be allowed to think for themselves, and this challenged the studio’s authority,” confides Lee Strasberg in an interview carefully put aside by one of his few overt supporters in France, Delphine Seyrig. An actress trained at the Actors Studio and associated to post-New Wave arthouse film as well as a feminist activist who played an important part in video collectives of the 1970s, Delphine Seyrig has consistently fought for a more active contribution of actresses to the creative process. She questioned both the professional hierarchy subordinating the actor to the director and the gendered hierarchy denying women the position of artist. The analysis of her more-or-less fruitful collaborations with three filmmakers (Alain Resnais, Joseph Losey, Chantal Akerman) will allow us to explore the different factors that inspire or favor the intervention of movie actresses in the creative process of a film, the practical means of that intervention during preparation and shooting and the obstacles that can restrict it.

Mots-clés

Delphine Seyrig, jeu de l'acteur, genre, tournage, collaborateurs de création.

Key-words

Delphine Seyrig, acting performance, gender, shooting, film crew.



Nedjma MOUSSAOUI

*Du partage différencié de la création avec les acteurs et les techniciens chez
Max Ophuls : l'expérience-clé des années 1930 en France*

Résumé

Les modalités du travail collectif ont évolué chez Ophuls au fil de sa carrière, avec une articulation différente du travail avec les techniciens d'une part et les acteurs d'autre part selon les périodes. À ses débuts en Allemagne, le travail collectif repose sur une étroite collaboration avec les techniciens. Mais Ophuls modifie ses pratiques à son arrivée en France et initie une nouvelle méthode qui laisse plus de latitude aux acteurs – les expériences collaboratives avec les stars françaises Pierre-Richard Willm et Edwige Feuillère s'avèrent décisives. Ce moment constitue une étape-clé vers un partage de la création plus équilibré. Il permet de saisir une évolution qui sera parachevée dans les années 1950, aboutissant à un renversement, le travail avec les acteurs constituant désormais le moteur du processus de création.

Abstract

The characteristics of the collective work behind Ophuls' movies evolve with time, his cooperation with actors on the one hand and technicians on the other taking different forms in different moments. In Germany, at the beginning of his career, the main feature is the close cooperation with technicians, but this approach is modified after Ophuls' arrival in France: the new method, in the development of which the cooperation with French stars Pierre-Richard Willm and Edwige Feuillère plays a critical role, gives more importance to actors. This shift is a key step towards a more balanced partition of creative tasks, and one can see in it the seminal moment of an evolution that is going to be achieved only in the 1950s, when, in a complete reversal of Ophuls' early ways, the cooperation with actors becomes the engine of the creative process

Mots-clés

Max Ophuls, acteurs, collaboration, équipe du film, tournage.

Key-words

Max Ophuls, actors, cooperation, film team, shooting.



Jules SANDEAU

“Katie Hepburn wants to direct” :
une actrice qui voulait intervenir dans le processus de production

Résumé

Durant toute sa carrière, Katharine Hepburn a conservé une réputation de star qui cherche à intervenir dans le processus de production et y parvient souvent. Cet article étudie cette dimension de sa *persona* en montrant comment sa réputation d’actrice « interventionniste » a été à la fois entretenue et tempérée par ses films et les discours médiatiques qui accompagnent leur sortie. Adoptant une perspective diachronique, cette étude souligne l’ambivalence des représentations et discours qui travaillent cette facette de l’image d’Hepburn, en prêtant une attention particulière aux enjeux de genre qui la sous-tendent.

Abstract

During her whole career, Katharine Hepburn held a reputation as a star who wanted to intervene in the process of production and often succeeded in doing so. This article studies this dimension of her persona and shows how her reputation as an “interventionist” actress was both played upon and tempered by her films and the media texts that surrounded their release. Using a diachronic approach, this study underlines the ambivalence of the representations and discourses that shape this facet of Hepburn’s image, paying specific attention to the underlying gender stakes.

Mots-clés

Katharine Hepburn, genre, *star studies*, *persona*, Hollywood.

Key-words

Katharine Hepburn, gender, star studies, persona, Hollywood.

