



L'acteur de cinéma : familles et filiations recomposées

Damour Christophe, Valmary Hélène, Viviani Christian

[Pour citer cet article](#)

Damour Christophe, Valmary Hélène, Viviani Christian, « L'acteur de cinéma : familles et filiations recomposées », *Cycnos*, vol. 27.2 (Généalogies de l'acteur), 2011, mis en ligne en juillet 2013.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/222>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/222>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/222.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur *épi-Revel* à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

L'acteur de cinéma : familles et filiations recomposées

Christophe Damour

Christophe Damour est maître de conférences en histoire et esthétique du cinéma à l'Université de Strasbourg. Cofondateur et animateur du GRAC, spécialiste du jeu de l'acteur américain et de l'Actors Studio, il est l'un des contributeurs du dictionnaire Larousse du cinéma et collabore à la revue *Positif*. Il est l'auteur d'*Al Pacino, le dernier tragédien* (Scope éditions, 2009).

Hélène Valmary

Hélène Valmary est membre fondatrice et animatrice du GRAC, et l'auteur d'une thèse intitulée : *Origines et poétique d'un héroïsme intranquille : les super-héros dans le cinéma américain (2000-2009)* à l'Université de Paris 1. Sur ce sujet elle a écrit dans la revue *Théorème*. Elle est également l'auteur d'articles sur le *biopic* (Alexandre le Grand, le *biopic* sportif) et sur Tom Cruise (auquel elle a consacré un mémoire de DEA). Elle écrit occasionnellement dans la revue *Positif* et enseigne aux universités Paris 3 et Paris 7.

Christian Viviani

Christian Viviani est né à Tunis, Tunisie. Maître de conférences HDR à Paris 1 - Sorbonne puis professeur à l'Université de Caen - Basse Normandie. Spécialiste du cinéma américain et de l'acteur. Coordinateur et rédacteur de la revue *Positif*. Auteur de plusieurs ouvrages dont *Le Western* (1982), *Les Séducteurs du cinéma américain* (1984), *Ernst Lubitsch* (avec N. T. Binh, 1992), *Al Pacino, Robert De Niro, regards croisés* (avec Michel Cieutat, 2000, mise à jour 2005) et *Audrey Hepburn, La grâce et la compassion* (avec Michel Cieutat, 2009). Responsable de l'édition 2011 du *Larousse du Cinéma*, contributions au *Dictionnaire des réalisateurs* (Larousse), à *Home Is Where the Heart Is* (sous la direction de Christine Gledhill, BFI, 1987, réédition 2002) et à *Journeys of Desire* (sous la direction de Ginette Vincendeau et Alastair Phillips, BFI, 2006). Direction du collectif sur la présence française à Hollywood, *Les Connexions françaises* (Editions Nouveau Monde-Paris 1-MSH). Initiateur et animateur de la collection « Jeux d'acteurs » (Scope éditions).

Un constat a motivé non seulement cet ouvrage mais surtout le colloque qui en est à l'origine¹ : l'intuition critique et la réflexion analytique peuvent, au regard de la récurrence de gestes ou de rôles, dans un contexte donné (national, générique) ou sur le mode de transferts culturels, faire émerger des lignées d'acteurs, des filiations de personnages, des familles cinématographiques.

Si « aux yeux de qui a envie de les voir, n'importe quelle image dégage à la fois quelque réminiscence des figures du passé et le signe avant-coureur des modes à venir » (Leveratto et Jullier 10), c'est que chaque œuvre d'art peut être considérée comme « une tentative vers l'unique [qui] s'affirme comme un tout, comme un absolu, et, en même temps [qui] appartient à un système de relations complexes », faisant « converger en elle les énergies des civilisations » (Focillon 1). La puissance iconique des acteurs, générée par leurs gestes et leur persona, participe pleinement d'un tel « système de relations ».

1 Colloque international : « Généalogies de l'acteur au cinéma : traditions, influences, filiations », organisé par le Groupe de Réflexion sur l'Acteur de Cinéma à la Cinémathèque de Nice du 9 au 11 juin 2011.

Il est en effet frappant de constater, le temps d'un film ou d'un personnage, certains échos entretenus avec d'autres films et d'autres personnages. Par des phénomènes de migration², de circulation, de contamination ou de reprise d'un même thème ou motif, conscients ou non, apparaît un système d'échos et d'influences nourri par les rapports de similitude ou de prolongement qu'entretiennent deux acteurs via leur persona ou leur style de jeu. S'édifie ainsi un foisonnant réseau inter-gestuel qui peut prendre de nombreuses formes, de la duplication pure et simple de produits actoraux, à tout le spectre citationnel (de l'hommage³ au pastiche⁴), en passant par un véritable atavisme actoral, permettant de mettre en exergue un lignage d'acteurs en fonction d'un même type de jeu ou d'incarnation.

La référence généalogique est un réflexe de la critique de cinéma, notamment dans sa manière d'aborder l'acteur. Ainsi, « le corps de l'acteur dont on a éprouvé la qualité particulière dans un emploi constitue un instrument de mesure, par comparaison, de la valeur d'une interprétation », et permet de « qualifier positivement celui qui fournit une impression équivalente » (Leveratto 76). Les formules « dans la lignée de ... » ou « le nouveau ... » sont ainsi devenues des commodités trahissant les réflexes généalogiques traditionnellement à l'œuvre dans les discours des critiques d'art (évoquant non seulement les acteurs et cinéastes mais aussi les romanciers ou les chanteurs). Si l'on peut apprécier de diverses manières la pertinence de ces prédictions, plus précisément ici dans le discours sur l'acteur (voir recueil de citations en fin de volume)⁵, surtout avec le recul historique, rapprocher deux acteurs en raison d'une ressemblance physique ou de la similitude de leurs personnages demeure une

2 Jacques Aumont étudie par exemple le processus d'une « migration » actorale entre Conrad Veidt et Orson Welles : « en 1925, Robert Wiene (le réalisateur de *Caligari*) signe un *Orlacs Hände* (*Les Mains d'Orlac*, d'après le roman de Maurice Renard souvent filmé) ; il y retrouve Conrad Veidt dans le rôle du personnage hanté, accablé par une force en lui qui l'excède et le manipule (...). Dix ans plus tard exactement, Karl Freund, qui a photographié *Les Mains d'Orlac* pour Wiene, en réalise en Amérique un remake assez littéral avec Peter Lorre, *Mad Love* ; à la caméra, cette fois, Gregg Toland. Cinq ans plus tard, Toland, que frappe la ressemblance virtuelle de Welles avec Peter Lorre, suggère à l'auteur de *Citizen Kane* la reprise d'éléments visuels de *Mad Love* (entre autres un perroquet blanc qui appartenait à Lorre) ; à la fin du film, la ressemblance des deux acteurs est soulignée par le grimage. (...) ce qui se produit ici est (...) une migration, pour reprendre le terme proposé par Aby Warburg, de Veidt-Cesare à Veidt-Orlac puis à Lorre-Orlac et à Welles-Kane : transcendant les physiques tout différents de ces trois grands histrions, le sur-jeu, l'extase actorale, l'expression toute entière déposée dans les mains, dans le visage maquillé, dans le corps changé en mannequin vivant. » Jacques Aumont, « Où commence, où finit l'expressionnisme ? », in Jacques Aumont, Bernard Benoliel (dir.), *Le Cinéma expressionniste, de Caligari à Tim Burton*, Rennes, PUR, 2008, pp. 25-26.

3 De la reprise du célèbre monologue de Marlon Brando dans *Sur les quais/On The Waterfront* (Elia Kazan, 1954) par Robert De Niro dans *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1981), acteur lui-même imité par Vincent Gallo dans *Arizona Dream* (Emir Kusturica, 1993), aux citations des tics gestuels et mimiques buccales d'Humphrey Bogart par Jean-Paul Belmondo (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959) ou Woody Allen (*Tombe les filles et tais-toi/Play it Again, Sam*, Herbert Ross, 1972), en passant par la célèbre réplique de Robert De Niro dans *Taxi Driver* (Scorsese, 1976), « *Are you talking to me ?* », citée de nombreuses fois au cinéma, notamment par Danny De Vito (*Wise Guys*, Brian De Palma, 1986) ou Vincent Cassel (*La Haine*, Matthieu Kassovitz, 1995).

4 De Ugo Tognazzi parodiant Brando/Corleone dans *La Grande Bouffe* (Marco Ferreri, 1973) à Yves Afonso imitant Belmondo dans *Double Messieurs* (Jean-François Stévenin, 1986). Belmondo illustre parfaitement la différence entre la citation et le pastiche : « corps nouveau » du cinéma français, qui n'est « pas encore passé par le cinéma antérieur » (Bergala 192) dans *A bout de souffle*, il pratique une citation apparente et consciente quand il se passe, à de multiples reprises, le pouce sur les lèvres, à la manière de Bogart, une fois même devant l'affiche d'un de ses films, et finira par devenir un genre à lui tout seul en imprimant durablement sa propre imagerie cinématographique qui sera abondamment pastichée par d'autres.

5 Montgomery Clift aurait été, dès son premier film, qualifié dans la presse de « Gary Cooper de la nouvelle génération » (Georges Beaume, *Vedettes sans maquillage*, Paris, La table ronde, 1954), Harvey Keitel, de « nouveau Garfield » (dans une chronique de 1980 de Jean-Patrick Manchette, reproduite dans *Les Yeux de la Momie. Chroniques de cinéma*, Rivages, Paris, 1997), Christophe Lambert de « nouveau Brando » (*Paris Match*, 4 avril 1986), et Samuel Le Bihan de « Depardieu du XXIème siècle » (*France-Soir*, mardi 23 février 1999).

méthode couramment pratiquée ; elle consiste à instaurer un réseau de filiations et d'héritages, le plus souvent pour des raisons commerciales :

Le public est essentiellement conservateur, hostile aux nouveautés ; il apprécie le plus souvent les œuvres non d'après leur valeur expressive propre, non d'après leur conformité avec l'idée qu'il s'est faite de la nature ou du caractère, mais suivant leur ressemblance avec d'autres œuvres plus anciennes qu'il s'est habitué à admirer (...) c'est lui, au moins autant que l'artiste, qui assure la lenteur de l'évolution, la fixité relative des types, des attitudes et des mouvements. (Reinach 6)

Si le grand public n'aime que ce qu'il connaît déjà, lui dire que tel acteur est dans la lignée d'un autre l'incitera probablement à acheter son billet. Mais, qu'il soit convoqué par stratégie critique ou par calcul économique, le phénomène généalogique chez l'acteur existe bien, avant tout sur le mode de filiations biologiques, réelles.

Etre acteur de père en fils n'est guère chose nouvelle : chez nous, en France, c'est au XIX^e siècle que se mettent en place au théâtre des lignées actorales que l'on voit maintenant se prolonger au cinéma et à la télévision, mêlant parfois de façon inextricable les notions de famille et de tradition. C'était il y a près de deux siècles que prenaient racine les Sardou, Guitry ou les Brasseur pour nous en tenir à l'exemple français, dont certains de nos jours portent encore le nom et l'art qui lui est associé. Dans des temps où le métier était frappé d'ostracisme, la profession a eu tendance à se replier sur elle-même : on se mariait entre acteurs et, pour un fils d'acteur, il était souvent naturel de « faire l'acteur ». Le cinéma, qui a accueilli beaucoup de personnalités sans formation, pour des raisons de photogénie ou tout simplement de talent inné, a, un temps, corrompu cette filiation naturelle dans laquelle certains voyaient du népotisme ou du favoritisme : les désastres que furent, par exemple, les tentatives de carrière de Diana Barrymore ou de Sean Flynn confirmèrent ce préjugé défavorable. La situation a fort heureusement évolué : on ne reproche plus à Jane Fonda ou à Claude Brasseur d'être des « fils de... » en les mettant au défi de prouver ce dont ils sont capables, et une génération entière ignore même que Drew Barrymore est la petite-fille de John Barrymore... Néanmoins, la question de la dynastie est la manifestation la plus simple de la notion cinématographique de « généalogie ». Une manifestation qui garde cependant toute sa pertinence quand on découvre Jane Fonda en grand-mère, taciturne mais généreuse, attachée au terroir et aux valeurs humanistes dans *Mère-fille, mode d'emploi* (Georgia Rule, Garry Marshall, 2007) : il est impossible de ne pas voir en elle se prolonger en filigrane nombre de rôles où Henry Fonda affichait les mêmes caractéristiques et les mêmes attachements. En Inde, où la question dynastique, qui précéda le cinéma, existe pratiquement depuis le parlant, les cas sont nombreux. Raj Kapoor a dirigé à la fois son père (Prithviraj) et d'autres membres de sa famille dans des films dont il était le protagoniste, comme *Awaara* (*Le Vagabond*, 1952). Plus près de nous, *Sarkar Raj* (Ram Gopal Varma, 2008), démarquage hindi du *Parrain*, tire une grande part de sa substance du fait que le patriarche gangster est joué par la plus grande star du pays, Amitabh Bachchan, et que le fils mafieux est lui joué par Abhishek Bachchan, fils de l'acteur...

Dans le cinéma américain, *La Maison du lac* (*On Golden Pond*, Mark Rydell, 1981) ne serait qu'une jolie pièce filmée si le père à l'agonie n'était joué par un Henry Fonda effectivement à l'agonie, et sa fille qui ne sait dire son amour par une Jane Fonda actrice et productrice, qui, par ce moyen, apaise enfin une relation difficile avec son père. Pensons encore à des œuvres crépusculaires et testamentaires, comme *Nina* (*A Matter of Time*, 1976), dernier film de Vincente Minnelli, dont le thème est la transmission, et dont l'interprète est Liza Minnelli : comme pour prolonger encore l'effet dynastique vertigineux, dans ce même film Ingrid Bergman meurt, veillée par une religieuse dont la cornette abrite, comme une rime visuelle, le visage d'Isabella Rossellini, fille de l'actrice. De nombreux films ont ainsi brouillé, souvent pour le meilleur, la frontière entre la filiation fictionnelle et la filiation réelle.

Le phénomène généalogique prend également en compte des manières de familles d'acteur virtuelles dont on comprend à quel point elles se sont mises en place tôt dans l'histoire du cinéma, pour résister aux modes et aux changements, même si elles subissent des mutations. Par exemple, l'archétype de la jeune fille en détresse, en général aux cheveux longs et bruns, prend naissance dans la Lillian Gish à la lourde chevelure victorienne, telle que D. W. Griffith en fixe l'archétype dès ses courts-métrages à la Biograph, en 1911-1912. Se met ainsi en place une manière de représenter la femme qui va s'installer dans l'inconscient collectif : on retrouve les grands yeux, la chevelure lâchée, chez Janet Gaynor (*L'Aurore/Sunrise*, F. W. Murnau et *L'Heure suprême/Seventh Heaven*, Frank Borzage, tous deux en 1927), chez Loretta Young (*Ceux de la zone/Man's Castle*, Frank Borzage, 1933), puis chez Audrey Hepburn (qui, dans *Le Vent de la plaine/The Unforgiven* - John Huston, 1960 -, est la fille de Lillian Gish qui lui brosse tendrement les cheveux...), Wynona Rider⁶ (même sous les oripeaux gothiques dont Tim Burton la pare dans *Beetlejuice*, 1988) voire, sous d'autres cieux, Isabelle Adjani ou Juliette Binoche.

La filiation peut également se constituer autour de la récurrence d'une silhouette (les hommes mûrs et ronds, chers aux cinémas d'avant-guerre, d'Emil Jannings à Charles Laughton, en passant par Harry Baur ou Michel Simon), voire d'une gestuelle. Douglas Fairbanks impose une figure légendaire ingambe, qui défie la pesanteur (*Le Signe de Zorro/The Mark of Zorro*, Fred Niblo, 1921), et qui périodiquement se réincarne : Errol Flynn (qui reprend un rôle de Fairbanks dans *Les Aventures de Robin des Bois/The Adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz-William Keighley, 1938), Tyrone Power (qui reprend *Le Signe de Zorro*, Rouben Mamoulian, 1940), Douglas Fairbanks Jr. (qui reprend un rôle de son père dans *Le Masque de Fer/The Iron Mask*, James Whale, 1939), mais aussi Gene Kelly (*Les Trois Mousquetaires/The Three Musketeers*, George Sidney, 1948), Burt Lancaster (*Le Corsaire rouge/The Crimson Pirate*, Robert Siodmak, 1952), Gérard Philipe (*Fanfan la Tulipe*, Christian-Jaque, 1952), Jean Marais (à partir de *La Tour, prends garde !*, Georges Lampin, 1958), puis Jean-Paul Belmondo (*Cartouche*, Philippe de Broca, 1962, et sa contrepartie moderne de *L'Homme de Rio*, de Broca, 1964) ou Alain Delon (*Zorro*, Duccio Tessari, 1975), voire Bruce Willis (*Piège de Cristal/Die Hard*, John McTiernan, 1988). Chaque corps reprend alors d'un prédécesseur toute une série de caractéristiques cohérentes : ainsi Firmin Gémier, « engoncé dans un pardessus, enfoncé dans un fauteuil, muet, monolithique, (...) perpétuait Lucien Guitry et préfigurait Gabin » (Chirat 1976). Et Gabin à son tour « instaura un style de jeu puissant et taciturne dans les films pessimistes qui précéderent la Seconde Guerre mondiale. Il construisait ses rôles sur des attitudes qui étaient dans une large mesure adoptées de l'expressionnisme allemand, mais il maîtrisait son propre corps, en ne lui permettant de se déchaîner qu'une fois par film. Il est le modèle que Bogart allait incarner en Amérique durant la guerre, transmettant sa retenue à Dana Andrews, à Fred Mac Murray et au catatonique Richard Widmark. C'est une tradition qui retourne en France avec *A bout de Souffle*. » (Dudley 1988)

La compilation des expertises de Chirat et Andrew permet d'inscrire une longue lignée actorale qui va de Lucien Guitry et des acteurs allemands du muet, à Belmondo, en passant par Gémier, Gabin et les acteurs des films noirs américains.

Une simple caractéristique physique peut aussi engendrer une généalogie. Par exemple le cri. Au début du parlant, il était la spécialité de Fay Wray (*Docteur X/Doctor X*, 1932, *Masques de cire/Mystery of the Wax Museum*, 1933, tous deux de Curtiz, puis *King Kong*, Cooper et Schoedsack, la même année) : mais on la retrouvera jusque chez Doris Day (*L'Homme qui en savait trop/The Man Who Knew Too Much*, Hitchcock, 1956) et dans les multiples variantes qu'en proposera Alfred Hitchcock. Ou encore les pleureuses : de Luise

6 La lignée est étudiée par Michel Cieutat dans « Julia Roberts/Winona Ryder, même petits pas », *Positif*, n° 521-522, Juillet-Août 2004, p.50.

Rainer (*Le Grand Ziegfeld/The Great Ziegfeld*, Robert Z. Leonard, 1936) à Valeria Bruni-Tedeschi (*5x2*, François Ozon, 2004), en passant par Maria Schell dans des œuvres aussi diverses que *Les Rats (Die Ratten)*, Robert Siodmak, 1955), *Gervaise* (René Clément, 1956), *Les Nuits Blanches (Notti bianche)*, Luchino Visconti, 1957) ou *La Colline des potences (The Hanging Tree)*, Delmer Daves, 1959). Il y a aussi les fumeurs et fumeuses (Humphrey Bogart, Marlene Dietrich, Bette Davis, Joan Crawford). Ou encore les grandes expressions masculines de la lassitude, qui, de Bogart, en passant par Alan Ladd, Alain Delon (via Jean-Pierre Melville) ou Elliott Gould (via Robert Altman), aboutissent au Clint Eastwood acteur de *Million Dollar Baby* (2004) ou de *Gran Torino* (2008).

De manière plus théorique, un style de jeu peut suffire à engendrer une généalogie. Comme le rappelle l'archéologue et historien de l'art français Salomon Reinach, les grands artistes « ont sans doute demandé conseil à la nature mais leur activité s'est surtout exercée dans la voie tracée par leurs prédécesseurs immédiats et par le goût du public que ces prédécesseurs avaient formé ». Et « si l'on a dit que l'œuvre d'art était la nature vue à travers un tempérament, c'est qu'on a fait abstraction de ce qui constitue la trame même de l'art et de sa vie collective, à savoir l'enseignement de l'école et la tradition » (Reinach 8).

L'acteur et pédagogue américain Jeff Corey rapportait ainsi qu'il lui a fallu longtemps pour obtenir de ses élèves qu'ils cessent de jouer comme James Dean, après avoir bataillé pour qu'ils arrêtent de jouer comme Marlon Brando, et que les jeunes de sa génération voulaient tous jouer comme Leslie Howard (McGilligan 191). On peut également évoquer la manière dont, en 1949, un style de jeu « stanislavskien » s'impose, à travers la « Méthode » issue de la mouvance Actors Studio, dont l'avènement simultané de Montgomery Clift et de Marlon Brando met en place les deux tendances fondamentales (et non contradictoires) : le sous-jeu de l'un et le sur-jeu de l'autre. La corporalité de Brando, pratiquement inédite à l'époque, inspire à son tour des acteurs tantôt mimes, tantôt danseurs, qui s'affaissent, s'accroupissent, s'allongent et, dans les cas les plus extrêmes, se contorsionnent, proposant un nouveau code gestuel. James Dean a donné à cette manière d'être à l'écran une aura légendaire à laquelle Paul Newman (*Marqué par la haine/Somebody up There Likes Me*, Robert Wise, 1955 ; *Le Gaucher/The Left Handed Gun*, Arthur Penn, 1958), Warren Beatty (*La Fièvre dans le sang/Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961), Steve McQueen (*Le Sillage de la violence/Baby the Rain Must Fall*, Robert Mulligan, 1964), Gérard Blain (*Le Beau Serge*, Claude Chabrol, 1958), puis Martin Sheen (*La Balade sauvage/Badlands*, Terrence Malick, 1979), Sean Penn (*La Dernière Marche/Dead Man's Walking*, Tim Robbins, 1995) ou Gérard Depardieu dans de multiples incarnations, se sont mesurés. Survoltés, Al Pacino ou Robert De Niro peuvent l'être, portant la marque de la formation qu'ils ont en commun avec Marlon Brando ; mais ils sont également susceptibles de chercher l'inspiration du côté de Montgomery Clift. C'est le cas de leurs interprétations les plus mutiques, qui n'ont pas toujours été comprises : *Bobby Deerfield* (Sydney Pollack, 1977) pour Pacino ou *Stanley & Iris* (Martin Ritt, 1989) pour De Niro. Paul Newman, quant à lui, après s'être essayé à ce jeu félin et survolté, va trouver sa propre voie actorale en renouant avec la sobriété granitique d'un Spencer Tracy ou d'un Gary Cooper, où il sera rejoint, par exemple, par un Robert Redford.

De façon peut-être moins consciente, certains acteurs deviennent de purs « corps conducteurs de la mémoire du cinéma » (Bergala 192-193). Bergala écrit à propos de *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965), que le visage d'Anna Karina « sert de médium au souvenir de Jennifer Jones, qui amène dans le film au moins deux éléments: l'improbable fennec de l'île (via *La Renarde*) et la séquence de la voiture à la mer (via *Ruby Gentry*) ». Et l'auteur de poursuivre :

Anna Karina sert aussi de corps conducteur au souvenir de Shirley Mac Laine, lequel amène dans le film un objet fétiche : le sac à main en forme de chien en peluche [Dans *Comme un torrent/Some Came Running*, Vincente Minelli, 1958],

mais aussi le style de certaines robes d'Anna Karina, et très vraisemblablement le rythme et les postures du moment de la mort de Marianne. (...) Dans les années quatre-vingt, avec Myriem Roussel, ce sera différent. Elle n'amènera plus la mémoire des actrices du passé du cinéma, mais celle des précédentes actrices de Godard : dans certains plans de *Je vous salue Marie*, son visage devient un véritable palimpseste des visages des femmes godardiennes antérieures.

Ainsi, ce système d'échos et d'influences peut-il se mettre en place au sein même de l'œuvre d'un réalisateur. On peut déceler des lignées spécifiques à des cinéastes, comme Woody Allen (le jeu de Branagh dans *Celebrity*, 1998) ou Nicholas Ray :

Les acteurs de Ray sont, contrairement à ce qu'on pourrait croire, souvent des acteurs lents, quasi minéraux mais dont la lenteur contient justement une sorte de violence au repos, prête à bondir (...) Ici, je pense surtout à une lignée d'acteurs qui passerait par Robert Ryan, Humphrey Bogart, Robert Mitchum, Sterling Hayden, Richard Burton ou Robert Taylor, par opposition à celle plus névrotique et plus fiévreuse des Farley Granger, James Dean, James Mason, souvent plus privilégiée par une critique soucieuse d'alimenter le mythe. (Jousse 78)

Enfin ses lignées peuvent se révéler au sein d'un genre cinématographique. Jacqueline Nacache, dans son ouvrage sur *Le Film hollywoodien classique*, réfléchit à l'histoire du burlesque après l'avènement du parlant :

Ce qui s'est modifié (...) c'est la représentation du corps humain à l'écran : il a pris trop de chair, de couleur, de vérité, pour redevenir ce corps de pantin élastique bondissant et invulnérable qu'il était dans le burlesque. Ce qui n'empêche pas que l'esprit burlesque ait survécu à Hollywood, à travers (...) les Marx Brothers, W. C. Fields ; puis Jerry Lewis, Blake Edwards, Mel Brooks (...) et (...) Pee-Wee Herman, et le comique non-sensique de Zuckers et Abraham ». En quelques lignes Jacqueline Nacache offre une généalogie de l'héritage burlesque et surtout émet l'idée de l'« esprit » d'un genre passant par le corps de l'acteur. Les différentes définitions de ce mot esprit recouvre deux notions : à la fois celle d'immatériel, d'incorporel, d'imaginaire (esprit de la forêt) voire de mort (l'esprit du défunt) et en même temps la réalité de cette immatérialité, sa nécessité, ce que le dictionnaire définit comme « la réalité pensante », l'« attitude générale qui détermine, oriente l'action (esprit de révolte, de justice). (Nacache 32)

Cet essentiel de l'acteur, son caractère palpable, reconnaissable, matériel et en même temps irréel, fantasmatique, ce qui fait qu'il résiste à l'analyse (selon Bernard Eisenschitz, le jeu de l'acteur est « cette chose qui est toujours restée terriblement abstraite pour ceux qui en parlent, et terriblement concrète pour ceux qui la voient » [Eisenschitz 103]), se retrouve pleinement non seulement dans la question particulière de l'acteur et du genre mais dans celle plus vaste des généalogies actorales qui tentent de cerner, à travers la mise en évidence d'échos et de résurgences, un esprit, une immatérialité (du genre cinématographique, de l'œuvre d'un réalisateur, du corps humain, de l'être sensible) que la présence de l'acteur rend effective parce qu'elle passe par lui, parce qu'il l'incorpore et cela sur plusieurs générations, différents genres et territoires.

Les articles de cet ouvrage explorent certaines réflexions et hypothèses qu'ouvre la recherche sur l'acteur d'un point de vue généalogique. Répartis en quatre chapitres (Traditions, Familles, Types et archétypes, Emprises), ils étudient, à travers des catégories poreuses, différents types de filiations passant par les acteurs, dont certains exemples viennent d'être donnés ici. Ces différentes approches montrent à quel point les lignées actorales sont nombreuses et loin de s'éteindre : elles peuvent s'assoupir pour être ensuite réveillées. A travers les généalogies auxquelles ils se rattachent, les acteurs de cinéma ont créé une palette immense de nuances expressives, mise à la disposition de qui voudra l'utiliser. Le cinéma aura permis de donner une réalité factuelle à quelque chose qui, dans le spectacle éphémère, était jusque-là impossible à mesurer.

BERGALA, Alain. *Nul mieux que Godard*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1999.

CHIRAT, Raymond. « Théâtre et cinéma des années trente : l'acteur en mutation », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°10, Noël 1976.

DUDLEY, Andrew, « Au début du souffle : le culte et la culture d'*A bout de souffle* », *Revue belge du cinéma*, nos. 22-23, 1988.

EISENSCHITZ, Bernard. « De Max Reinhardt à Hollywood », in *Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, Paris : Cinémathèque française, hiver 1992-1993.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris : Quadrige/Puf, 1981 (7^{ème} édition).

JOUSSE, Thierry. « Eclats de vie : Nicholas Ray », *Cahiers du cinéma* n°430, avril 1990.

JULLIER, Laurent et Jean-Marc LEVERATTO. *Les Hommes-objets au cinéma*. Paris : Armand Colin, 2009.

LEVERATTO, Jean-Marc. « De 'l'étoile' à la 'star' – L'acteur de cinéma et la naissance du film de qualité », in *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Christian Viviani (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007.

McGILLIGAN, Patrick. *Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist*. New York: St Martin's Press, 1997.

NACACHE, Jacqueline. *Le film hollywoodien classique*. Paris : Armand Colin, 2005.

REINACH, Salomon. « L'histoire des gestes » (1920), in Etienne Révault, *Le Geste surpris : photographies d'œuvres du Louvre*. Paris : Paris musées, 2002.