

Florence Pignarre

L'acteur de cinéma : une figure de la destitution

Le cas Marylin

ABSTRACT: This article aims to show that the actor is a figure of the dismissal. First, it highlights that the actor is dismissed from his sensitive being, his role as an interpreter, and his real personality. However, it insists that, at the same time, the actor has the power to dismiss the economical and mediatic system which makes him exist. The actress and star Marylin Monroe crystalizes that in her personal, professional, and public life.

Keywords: Benjamin, aura, actor, persona.

I. L'acteur destitué

La destitution de l'acteur de cinéma s'exprime à travers la négation de sa présence vivante unique et authentique, la sujétion de sa subjectivité à l'ensemble du dispositif technique cinématographique et la destitution de sa fonction d'interprète.

1. Dépossession de l'aura : le corps dématérialisé de Marylin

L'un des premiers aspects caractéristiques de la destitution de l'acteur de cinéma correspond à sa dématérialisation. Cette dernière consiste en la négation de sa présence vivante c'est-à-dire du caractère unique de sa présence *hic et nunc*, ce que Walter Benjamin nomme dans son célèbre essai intitulé *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* « la perte de son aura ». L'acteur est dessaisi de sa présence physique individuée dans un espace-temps singulier pour être ressaisi comme individualité reproduite sur l'écran. Il est donc bien à l'origine de ce qui apparaît mais c'est cette même apparition visuelle qui le dépossède de son être-là d'homme vivant agissant dans l'*hic et nunc* de son interprétation :

La même situation peut encore être caractérisée ainsi : pour la première fois – et c'est là l'œuvre du cinéma – l'homme doit agir, avec toute sa personne vivante assurément, mais en renonçant à son aura. Car l'aura est liée à son *hic et nunc*. Il n'en existe aucune reproduction. (Benjamin, 2000, p. 291)

La reproductibilité technique qui est au fondement de l'art cinématographique ravit l'aura de l'acteur en reproduisant sa performance en une série d'exemplaires identiques et répétables susceptibles d'être vus

en un grand nombre d'endroits différents au même moment¹. Si le corps de l'acteur se dématérialise c'est que la reproduction faite de ce moment d'interprétation n'a plus besoin de lui pour exister, la copie s'autonomise de l'original. Ainsi, le corps de Marilyn est à la fois partout et nulle part. Il est partout car on peut le voir en autant de lieux projetant le film, mais il est nulle part car ce n'est jamais le corps de l'original. Le corps de Marilyn interprétant Sugar Kane dans *Certains l'aiment chaud*, que nous avons sous les yeux, n'est qu'une copie : « même dans le cas de la reproduction la plus parfaite, il y a une chose qui disparaît : l'ici et maintenant de l'œuvre d'art, l'unicité de sa présence là où elle se trouve ». (p. 273)

Pourtant cette négation de sa présence vivante est pour l'acteur la condition de son omniprésence virtuelle. En acceptant d'être nié dans son être sensible, ce dernier affirme du même coup son existence en série, la possibilité d'être vu et connu de tous car son corps évolue et se démultiplie désormais sur les écrans. La négation de sa présence vivante est ainsi une condition fondamentale pour devenir l'objet de tous les regards puisque le film peut être diffusé dans des situations où l'original lui-même ne saurait se trouver. La destitution de son être réel sensible est la condition de son institution virtuelle. Le corps apparaissant sur les écrans est en effet un corps virtuel car il actualise un ensemble de possibilités techniques². Il est dépossédé de certaines caractéristiques du corps vivant car il n'est pas limité à une situation spatio-temporelle donnée mais peut être répété à loisir : il a le caractère détachable et transportable de l'image reproduite. Or, par cette apparition d'un de ses corps virtuels sur l'écran, l'acteur s'objective car il *se voit* en image.

Cependant cette objectivation de soi a un caractère inauthentique : c'est lui et ce n'est plus lui qu'il voit apparaître sur l'écran. Cette objectivation comprise comme extériorisation de soi est toujours en même temps une dépossession de soi. La disparition de l'aura affecte en effet le caractère authentique de sa présence vivante : « Le *hic et nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité » (p. 274). L'acteur se voyant à l'écran, se voit apparaître sous une modalité spécifique, celle de la présentification³. Ce qui s'offre à son regard c'est en effet son propre corps agissant, éprouvant des émotions mais en tant qu'il porte la marque de ne plus être là au moment même où il se donne comme s'il l'était. Ce qui

¹ Il faut préciser que l'aura n'est pas ravie sans un certain consentement de l'acteur ainsi que nous allons le voir ci-après.

² Le corps virtuel actualise l'ensemble des possibilités proposées par le dispositif cinématographique au niveau des prises visuelles et sonores ainsi que celles impliquées par le montage final. Il faut encore ajouter que ce corps virtuel de l'acteur correspond à l'actualisation d'un possible du corps, un possible moteur actualisé par l'interprète lors de son jeu. Sur la virtualité du corps propre on pourra lire le chapitre consacré à la spatialité du corps propre dans *La Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty.

³ Le concept de « présentification » désigne dans la phénoménologie husserlienne de l'imagination une modalité de présence : une présence en « comme-si » des objets apparaissant à la conscience.

lui est immédiatement présenté c'est une absence, l'absence d'une présence qui a été et dont la copie actuelle porte la trace. Par ailleurs, ce corps qui apparaît, c'est à la fois celui qu'il a donné à voir et à la fois un autre corps re-construit par la technique. Visionnant *Certains l'aiment chaud*, c'est bien Marilyn interprétant le rôle de Sugar Kane qui apparaît présentement à l'actrice mais ce n'est pas l'authentique Marilyn interprétant le rôle à San Diego en Californie en 1958, rendant tout le monde nerveux par ses retards répétés. Ce qu'elle a sous les yeux c'est une reproduction plus que parfaite, une copie identique d'une prise sélectionnée parmi les interprétations qu'elle a proposées lors de ces journées de tournage occultant – dans la mesure où cette prise est maintenant intégrée à tout un ensemble d'images – toute la complexité de son vécu ainsi que celui de l'équipe technique lors de ce tournage difficile. L'authentique Marilyn, c'était celle qui interprétait le rôle face caméra lorsqu'elle parvenait à dépasser sa peur et consentait à venir jouer. L'acteur s'objectivant dans son corps virtuel fait ainsi l'expérience d'une dépossession de sa présence authentique : il se voit sur l'écran comme face à une de ses copies elle-même modifiée par la technique et ne lui appartenant plus.

2. Sujétion et subjectivité de l'acteur

En jouant pour le cinéma l'acteur consent à être nié dans sa présence vivante. Pourtant c'est paradoxalement en niant cette individualité sensible qu'il va pouvoir faire l'expérience d'une nouvelle forme de subjectivation de soi. La négation de son être sensible est une condition pour qu'il puisse s'affirmer comme sujet par rapport à ce qui s'en distingue fondamentalement : l'objet par excellence, l'objet technique. Il s'affirme comme sujet dans le face à face de son être et de la technique. En effet, le changement du mode d'exposition qui caractérise le cinéma modifie la fonction de l'acteur professionnel. Il ne s'agit pas pour lui de jouer devant d'autres sujets comme au théâtre mais d'abord et avant tout, devant l'objectif : il ne joue pas pour un public mais « pour l'appareillage » (p. 290). Ainsi, son art est fondé sur cette opposition foncière entre l'imprévisibilité essentielle et inhérente à son être subjectif et la mécanique certes adaptable et manipulable mais implacable de l'objectif.

Cependant l'affirmation de sa subjectivité suppose paradoxalement la négation de cette dernière puisque l'acteur subordonne sa volonté à l'ensemble du dispositif technique rendant le film possible. L'expérience de subjectivation prend alors la forme d'une sujétion. Cette dernière s'exprime notamment par le fait qu'il doit adapter son vécu à l'objectif et aux contraintes imposées par les limites de l'appareillage cinématographique : sa *techné* consiste à savoir se soumettre au test de l'objet technique, ce dernier sélectionnant différentes vues possibles de lui-même d'une part, découpant son action en

séquences d'autre part⁴. Dans le face à face du sujet et de l'objet, c'est donc l'objectif qui détruit l'intériorité de l'acteur, d'une part car il l'empêche de s'identifier à son personnage en le contraignant à s'identifier à l'appareillage, d'autre part car cette même identification suppose d'accepter l'intrusion de l'objectif en soi. En effet, jouer pour l'acteur, c'est consentir à ce que l'on prenne – le terme de « prise de vue » est à cet égard éloquent – une image ou encore une vue de lui-même. Quelles que soient donc les esthétiques cinématographiques, interpréter un rôle au cinéma suppose cette attitude de réceptivité vis-à-vis de l'objectif⁵. L'acteur est réifié et accessoirisé par la technique mais il est également aliéné car il doit apprendre à accueillir l'*étrangeté* de l'objet en lui⁶.

Cependant, cet assujettissement à la technique rend possible l'expression de son être dans le jeu puisqu'il ne peut jouer autre chose que lui-même. Cette aliénation à l'objet permet l'affirmation absolue de soi dans l'irréel. En effet, dans la mesure où le dédoublement de l'acteur en un autre imaginaire est pris en charge par l'objectif et l'ensemble de l'appareillage, il ne doit pas chercher à s'identifier au personnage. S'identifier à un autre fictif en se transposant en imagination dans son vécu irréel pour l'incarner aurait pour conséquence de redoubler l'image reproduite d'une autre image. Cela ôterait toute vraisemblance à ce qui apparaît sur l'écran puisque l'on y verrait un acteur jouer la comédie à la manière d'une pièce de théâtre filmée. Cela suppose alors, difficulté redoutable, d'en faire le moins possible et d'être vrai, d'« être soi-même » : « C'est seulement que l'on s'efforce de faire ce que l'on a de plus vrai en soi-même ; et, croyez-moi, c'est dur. Il y a des jours où l'on se dit : « Sois vraie, c'est tout ! » et ça ne sort pas. Et d'autres jours, c'est si simple » (Belmont, 1984, p. 27). On trouve ici un paradoxe déjà relevé par Benjamin, à savoir que c'est en en faisant le moins que l'acteur obtient le plus d'effet⁷. Cela ne signifie pas qu'il ne fait rien mais plutôt qu'il ne peut agir qu'à la condition ontologique d'accepter ce rapport de sujétion à l'objectif. Dès lors, jouer pour l'acteur, c'est s'interpréter soi-même et s'en remettre à la technique pour la construction finale et définitive du personnage.

⁴ La soumission au test de l'appareil passe notamment par ce que l'on appelle les « essais » au cours desquels on regarde si l'image de l'acteur correspond au rôle. Plus tard, il désigne l'ensemble des prises de vues que l'on fera en fonction de son visage, de son corps et du rôle attendu par le réalisateur. Enfin, il consistera au découpage de l'action par la technique, découpage auquel l'acteur doit adapter son jeu, l'ensemble du dispositif cinématographique étant limité dans ses possibilités, il faut parfois tourner deux scènes qui se suivent en des endroits et à des moments différents.

⁵ L'acteur de cinéma doit consentir à ce que l'on prenne une vue de lui-même, vue qu'il ne choisit pas et dont on peut se saisir parfois même à son insu. La plus grande destruction de la subjectivité étant celle du cadrage subjectif de la caméra où l'acteur est totalement absent tandis que l'objectif caméra prend pour lui le rôle du personnage.

⁶ Nous employons le mot d'« étrangeté » pour caractériser l'altérité particulière de l'objet et la distinguer ainsi de l'altérité authentique du sujet.

⁷ « Ce qui importe pour le film, c'est bien moins que l'interprète présente au public un autre personnage que lui-même ; c'est plutôt qu'il se présente lui-même à l'appareil ». (Benjamin, 2000, p. 290)

3. Destitution de sa fonction d'interprète : Marilyn condamnée à jouer Marilyn

La négation de son être sensible est pour l'acteur la condition d'une expérience nouvelle de subjectivation. Pourtant, au cours de cette dernière le sujet ne peut lui-même s'affirmer qu'en s'aliénant à l'objet. Or, celui qui a consenti à accueillir l'*étrangeté* en soi est maintenant contraint de s'assujettir à l'altérité : il doit soumettre sa volonté à celle d'un autre par l'intermédiaire de la technique. En effet, une fois la performance de l'acteur enregistrée, le personnage inventé par le scénariste n'existe pas encore. Seule la dernière étape du montage au cours de laquelle le réalisateur et le monteur sélectionnent les prises de vue permet de finaliser la construction du personnage. Cette dernière échappe ainsi à l'acteur puisqu'il voit sa performance reconstruite par un autre. A cette étape, plus rien ne lui appartient, tout est intégralement remis entre les mains de la technique et du talent plus ou moins grand de ceux qui la maîtrisent. Ainsi, au cours de la construction du personnage, la fonction d'interprète de l'acteur est niée : il n'est plus, comme le comédien de théâtre, cet artiste devenu virtuose dans la sélection de ce qu'il manifeste aux autres mais il doit consentir aux choix faits par un autre. Cette destitution de sa fonction d'acteur atteint son paroxysme dans son aliénation au public. En effet, dès l'instant où le film est projeté, c'est le public qui devient « acteur ». Comme l'interprète n'est pas présent en chair et en os devant lui, il peut évaluer sans être troublé sa performance et exercer ainsi son « jugement d'expert » (Benjamin, 2000, pp. 289-290). Il devient alors l'unique juge de la longévité de sa carrière. Si le public apprécie la performance de Marilyn alors le film rencontrera le succès et les investissements financiers qu'il aura demandés pour exister seront largement rentabilisés. On pourra « réinvestir » sur elle pour un prochain film, assuré que sa seule présence sur l'affiche suscitera l'envie d'aller le voir. C'est pourquoi l'acteur cesse d'être un sujet totalement libre de choisir ce qu'il veut jouer et se trouve assujéti à la demande de son public. La destitution de sa fonction d'interprète atteint son paroxysme puisqu'on lui ôte ce qui fait son art et son essence même : de se faire l'exégèse virtuose de tous les aspects possibles de son être, en le confinant à l'interprétation d'un certain type de rôle⁸. Ainsi Marilyn est-elle contrainte de jouer les jeunes blondes naïves au *sex appeal* ravageur. Elle se battra toute sa vie pour que l'on voie

⁸ « Lorsqu'un acteur s'est distingué dans un genre de rôle, on le classe sans tenir compte de l'éventuelle diversité de son talent : il doit se spécialiser dans certains caractères. Le but de ces mesures est de limiter les risques et d'assurer une certaine constance à la production : l'industrie capitaliste ne peut mettre en cause le succès de ses films pour complaire aux désirs des acteurs ». (Bächlin, 1947, p.172) Il faut bien sûr nuancer cette affirmation concernant certains acteurs qui ont, grâce à leur notoriété, la possibilité de choisir les rôles qu'ils souhaitent interpréter. Pourtant, cette sélection elle-même se fait en fonction des attentes du public et d'une époque. L'article de Gwenaëlle Le Gras sur les choix faits par Catherine Deneuve tout au long de sa carrière est à cet égard très éclairant. (Le Gras, 2007)

d'autres aspects d'elle-même, en vain, le public des acheteurs comme celui qui la regarde, ne voient en elle que cette éblouissante et fascinante déesse du sexe⁹.

Cependant, en consentant à la négation de son essence artistique, l'acteur peut paradoxalement s'affirmer comme artiste apparaissant devant les autres. En effet, cette aliénation de sa volonté à celle des autres est nécessaire pour que sa performance apparaisse et s'impose à tous sur les écrans. De même que l'image reproduite ne lui appartient pas et s'autonomise de son être sensible pour devenir objet de tous les regards, de même la construction finale du personnage ainsi que le choix des rôles à interpréter ne dépendent pas de sa volonté mais permettent à son talent d'être accessible à tous. La destitution de sa fonction d'interprète permet paradoxalement son institution comme acteur dans l'espace public. Marylin le sait, parfois en souffre mais ne peut faire autrement si elle voulait devenir cette grande actrice qu'elle a toujours rêvé d'être¹⁰.

Pourtant, cette institution au sein de l'espace public suppose en même temps la destruction de sa personne réelle au profit de la « personnalité artificielle » de la star (p. 195). En effet, l'évaluation seule de sa performance ne suffit pas pour poursuivre sa carrière, il faut encore que l'acteur continue d'être visible et connu, que l'on parle de lui dans les différents médias. Ce qui est ainsi projeté dans l'espace public, ce n'est pas réellement la personne de l'acteur mais plutôt une image que l'on donne pour vendre le film. Marylin devenue une vedette est cette blonde platine donnant des interviews reproduites sur les écrans et les magazines. Ce personnage public c'est elle et ce n'est pas elle, il repose essentiellement sur deux choses : l'ensemble des personnages qu'elle a interprétés ainsi que la construction médiatique réalisée par la presse écrite et audio-visuelle¹¹. Comme au cinéma, l'actrice consent à cette intrusion de l'objectif en elle (celui de la masse médiatique) et à la construction artificielle de la star à partir des prises de vue de son être, à la différence près que le processus est maintenant inversé puisque ce n'est plus son être qui s'exprime dans l'irréel mais l'irréel qui s'empare de lui pour en faire un personnage public.

⁹ Richard Dyer a montré que Marylin Monroe n'a été, d'une certaine manière, considérée qu'à travers le prisme de son sexe car elle incarnait une époque, celle des années 50 aux États-Unis, années au cours desquelles le sexe était perçu comme l'aspect le plus important de la vie. La représentation de la sexualité et du désir sexuel – essentiellement conçue à partir du plaisir hétérosexuel masculin – était alors celle de la « playmate », jeune femme pour qui la sexualité est innocente, image à laquelle Monroe s'est conformée. (Dyer, 2004, pp. 149 -197)

¹⁰ Marylin s'est en effet plainte du montage du film *Le Prince et la danseuse* car elle trouvait qu'il ôtait beaucoup de rythme à l'histoire censée être une comédie. (Cassati, 2012, p.181)

¹¹ Ainsi que le souligne Richard Dyer, la personnalité publique de la star ne repose pas uniquement sur la construction artificielle publicitaire réalisée par les différents médias mais également sur les différents rôles que l'acteur connu a interprétés. (Dyer, 2004, pp. 64-66)

II. Le pouvoir destituant de l'acteur

L'acteur est destitué de son être sensible, de sa volonté ainsi que de sa fonction d'interprète. Pourtant, poussée à son paroxysme cette négation de soi par l'objectif et les autres, atteint un point tel que les rapports s'inversent : celui qui était destitué devient maintenant celui qui destitue le système économique et social qui l'a fait naître.

1. Le sacre de la star : le pouvoir de l'idole

Si l'acteur doit consentir à la perte de son aura c'est pour mieux se rendre accessible à tous puisque chacun peut le voir en allant au cinéma. Son existence virtuelle ubiquitaire a pour avantage de le surexposer. Cependant, s'il est partout sur les écrans il n'est nulle part effectivement¹². Il se donne dans la distance, tout le monde le voit, on pourrait presque le toucher car l'image nous le donne comme s'il était là mais il demeure – à la façon d'un dieu – inatteignable. Billy Wilder disait par exemple de Marylin : « Son impact physique était extraordinaire : elle apparaissait sur l'écran comme si vous pouviez la toucher, son image possédait une étrange réalité, bien au-delà de ce que peut rendre une caméra » (Cassati, 2012, p.140). Ainsi, tout le monde rêve de rencontrer l'acteur « en vrai ». N'ayant chacun accès qu'à une copie de la star, nous souhaitons être en présence de l'original dans son unicité et authenticité. C'est pourquoi, l'acteur niant son être sensible, consentant à la perte de son aura, se voit individualisé dans la réalité par une nouvelle aura qui lui vient maintenant de son existence virtuelle : la rencontre réelle avec la star est l'unique apparition d'une multitude de reproductions existantes. Or, cette rencontre effective n'efface pas la distance que l'on avait avec elle lorsqu'elle apparaissait en image mais au contraire la ré-affirme puisque la personne que l'on croise se distingue de toutes les autres par sa présence particulière, une présence auratique tirant sa puissance de toutes les reproductions qui l'ont instituée comme apparition vivante unique et originale¹³. La rencontre peut même avoir un caractère « surréal » puisque la réalité acquiert en quelque sorte un surcroît de présence : l'image se réalise, s'incarne sous nos yeux : « Chaque fois que Marylin me regardait droit dans les yeux, j'avais l'impression de perdre toute prise sur la réalité » (Clark, 2006, p. 112). Marylin fait face au jeune Colin Clark, c'est bien elle en chair et en os qui se trouve devant lui mais ce n'est pas pour autant « réel » si l'on entend par « réalité » l'ensemble de notre vie quotidienne et profane. La rencontre revêt un caractère sacré car

¹² Excepté bien sûr l'endroit où la star est effectivement si elle est vivante. Ceci dit, même cette personne qui vit à un certain moment du temps n'est pas encore celle que tout le monde cherche à atteindre.

¹³ Ce phénomène peut expliquer que nous soyons surpris et légèrement bouleversés lorsque nous croisons une personnalité connue dans la rue bien que nous ne l'admirons pas particulièrement. Cela vient de notre étonnement de voir l'original « en vrai », d'être le témoin de cette apparition unique qui irradie en quelque sorte jusqu'à nous, nous donnant le sentiment d'être privilégiés.

la personne vivante qui se présente à lui demeure, à la manière des images servant au culte, inatteignable :

« Marilyn, vous êtes un miracle de la nature, à jamais inaccessible. (...) Vous êtes une déesse pour des millions et des millions de personnes. Comme une déesse de la Grèce antique, vous pouvez descendre sur terre de temps à autre, mais vous restez toujours hors de portée des humains » (pp. 112-113).

L'acteur nié dans sa présence vivante, accède ainsi, par son existence virtuelle au statut de star, il devient l'objet d'une adoration et d'un culte de la part de son public¹⁴.

Cependant, comme cette nouvelle aura repose sur l'existence en série de l'image reproduite, elle possède un caractère inauthentique. L'individualisation de l'acteur est affectée du caractère d'irréalité. Ce qui attire et subjugué dans l'« aura » de Marilyn ce n'est pas son *hic et nunc* d'individu réel mais plutôt qu'elle constitue l'unique apparition d'une série d'images reproduites. Celle que l'on adule en effet c'est elle et ce n'est pas elle, c'est bien la « *persona* » qu'elle a consenti à devenir mais ce n'est pas elle comme personne puisque cette dernière a disparu avec la personnalité artificielle de la star. Marilyn fait l'objet d'un culte, oui, mais à la façon d'une idole et non d'une icône. Dès lors, il est impossible de supprimer le caractère factice de l'adoration des masses à son égard puisqu'on ne l'aime pas pour elle-même mais pour l'idée que l'on s'en fait ou pour ce qu'elle représente : « Cela me fait peur. Tous ces gens que je ne connais pas ; ils sont parfois si émotifs. Je veux dire, s'ils vous aiment tant sans vous connaître, ils peuvent de la même façon vous haïr » (Rosten, 1984, p. 48). Cette adoration qui peut avoir un caractère dévorant et dévastateur, c'est à la fois ce qui la fait vivre et ce qui la tue. Marilyn ne peut sortir de cette société spectaculaire car c'est par elle qu'elle est reconnue publiquement comme sujet mais c'est en même temps cette même société qui la nie dans sa personnalité réelle puisqu'on ne peut exister de façon spectaculaire qu'à la condition d'être nié dans son individualité réelle, puisqu'il lui faut devenir une ombre pour être jetée dans la lumière¹⁵.

Pourtant, cette individualisation affectée d'irréalité permet paradoxalement à l'acteur de recouvrir un trait essentiel de sa personne : sa volonté et la responsabilité qu'il a par rapport à sa carrière. En effet,

¹⁴ Edgar Morin considère que le phénomène de starification ainsi que celui de l'idolâtrie des acteurs est propre au cinéma car il est le résultat d'une socialisation mystico-imaginaire qui n'existe pas comme telle au théâtre. (Morin, 1957, p. 13) Il faut toutefois nuancer cette idée car, ainsi que le souligne Jean-Marc Leveratto, la notion de « star-système » est historiquement une importation du « star-système » théâtral. (Leveratto, 2007, p. 59)

¹⁵ Le concept de « société du spectacle » élaboré par Guy Debord désigne, entre autres choses, un type de société ayant besoin des images pour les substituer à la réalité et au vécu afin de falsifier le réel dans l'intérêt d'une partie de la société.

L'acteur ainsi divinisé a conscience de ce pouvoir qu'il suscite sur son public et peut en jouer pour obtenir ce qu'il veut auprès des studios et des différents organismes de production. C'est notamment de ce pouvoir que Marilyn jouera auprès de la Twentieth Century Fox en décidant de rompre avec la grande maison de production afin de fonder la Marilyn Monroe Productions. Ainsi, elle inaugurerait la disparition du statut de comédien « salarié » d'une compagnie de production cinématographique – statut qui liait les acteurs à celles-ci par des contrats « léonins » les contraignant à jouer toujours les mêmes rôles pour des salaires minimes au regard des profits qu'elles enregistraient – pour initier une nouvelle forme de relation, plus libre, de l'artiste aux studios hollywoodiens. En agissant de cette manière l'actrice retourne contre l'industrie cinématographique hollywoodienne ses propres armes : l'arsenal médiatique utilisé pour faire la promotion d'un film et par lequel l'acteur est accessoirisé devient maintenant le moyen de faire valoir ses droits comme artiste indépendante. Par cet acte, elle destitue, elle renverse, le système économique capitaliste consistant à créer de la survalueur en exploitant la force de travail – son corps, son âme, son image – de l'acteur.

2. L'acteur destituant le pouvoir de l'objet technique

La substitution de la personne réelle au profit de la personnalité artificielle de la star rend paradoxalement possible l'affirmation de soi dans la sphère publique. Pourtant cette affirmation de soi est toujours médiée par la technique ce qui implique que l'acteur nie ce qui constitue sa subjectivité même dans son rapport à l'objet technique. En effet, le sujet qui s'affirme avec sa volonté dans la sphère publique est en même temps un sujet qui se nie devant l'objet technique, qui choisit de se nier comme sujet devant celui-ci puisqu'il l'intègre comme partie intégrante de sa vie. Il ne se rapporte plus à lui comme à un objet extérieur mais comme ce par quoi lui et les autres accèdent à lui-même. Sans les clichés qui la font connaître, sans les magazines qui parlent d'elle, sans les films qui la font exister comme actrice, Marilyn n'est rien. Elle *se réifie* au sens où elle se confond maintenant avec les objets qui la reproduisent en images.

En s'affirmant comme personne dans l'espace public, l'acteur nie donc sa distinction de sujet par rapport à l'objet car il ne fait plus qu'un avec lui. Pourtant, portée à son paroxysme, cette réification opère un renversement des rapports entre les deux termes puisque cela engendre une substitution du sujet à la technique elle-même. En effet, ayant jeté le tout de sa vie dans l'appareil qui saisit des vues de lui-même, l'acteur, qui a acquis une certaine virtuosité dans l'art d'accueillir l'intrusion de l'objectif en lui, règle désormais le regard du spectateur, montrant de soi ce qu'il désire, orientant l'attention des autres sur des aspects sélectionnés de lui-même. L'acteur manipulé par la technique devient celui qui

manipule et articule les vues ou les prises que l'on saisit de lui. Dans la réalité Marilyn choisit la pose qui la présente de la manière la plus avantageuse possible, elle sélectionne les points de vue qui la rendront la plus attrayante à son spectateur :

Elle se tenait près de la fenêtre, dans la pénombre, et portait un pantalon léger et un chemisier de soie marron qui mettait en valeur la légendaire poitrine de Marilyn Monroe. Je dois reconnaître que cette femme était absolument renversante, mais l'espace d'un instant une idée indigne m'a traversé l'esprit. N'avait-elle pas fait exprès de retarder son entrée pour que la luminosité soit plus flatteuse ? (Clark, 2006, p.54).

Cette sélection experte ne s'arrête pas aux vues de son corps, elle s'étend à l'ensemble du personnage. Ainsi raconte-t-elle d'abord son enfance comme étant celle d'une petite fille orpheline puis avoue l'existence d'une mère quasi-absente de sa vie. De même apportera-t-elle différentes versions au scandale suscité par la découverte des photos de nu qu'elle avait faites dans sa jeunesse. Marilyn manipulée par les médias est maintenant celle qui manipule les plans et les prises de sa *persona*.

L'acteur aliéné à l'objet le destitue donc de son pouvoir en lui substituant sa subjectivité. Cependant, il ne sort pas indemne de cette auto-interprétation technique et experte de son être. En effet, elle implique la destruction de la distinction franche entre le réel et l'imaginaire. En manipulant ainsi les points de vue sur soi, il s'imaginise : il s'irréalise dans la vie réelle et se fait l'image de lui-même¹⁶. Tout son rapport à la réalité se voit ainsi transformé car être c'est être visible, exposé dans les médias. L'apparence s'érige au rang d'existence puisque le plus important est désormais d'être reproduit en image. Marilyn ne peut exister sans les médias. Cela suppose en premier lieu qu'il n'y a plus de distinction entre sa vie publique et sa vie privée : « Mes deux vies, professionnelle et privée, me sont si personnelles, si étroitement liées, que je ne peux les séparer : l'une réagit constamment sur l'autre » (Belmont, 1984, p. 27). Mais cela implique également que le personnage public s'est emparé d'elle, qu'elle est devenue cette personnalité artificielle qu'elle co-construit désormais avec la mass media. La jeune femme se dédouble à même le réel et se regarde dans la glace en admirant une autre femme. Il lui arrive en pleine rue de se transformer subitement en Marilyn Monroe afin que les passants la reconnaissent (Cassati, 2012, p. 159). L'objectivation inauthentique de soi atteint son paroxysme et se renverse puisque le sujet croit effectivement être l'apparition flottant sur les écrans et s'imprimant sur les magazines. Marilyn est convaincue d'être l'idole qu'elle montre et s'imaginise.

¹⁶ Le concept d'« imaginisation » est développé dans la dernière phénoménologie sartrienne, notamment dans son œuvre monumentale sur Gustave Flaubert, pour décrire les relations « imaginisantes » de l'écrivain au réel.

3. Le sacrifice de Marylin : l'ultime destitution

Devenu ainsi expert dans la découpe objective de son être, l'acteur peut perdre contact avec la réalité mais n'en demeure pas moins conscient – d'un type de conscience non-thétique ou positionnelle, c'est-à-dire d'un savoir intime mais non explicite¹⁷ – que tout ce qu'il vit est vécu sur le régime de l'apparence. Ainsi Marylin a-t-elle conscience de la dimension factice et artificielle de son être :

J'ai toujours eu le sentiment secret de ne pas être absolument sincère. Tout le monde sent cela, de temps à autre, je suppose. Mais dans mon cas cela va plus loin, parfois ... jusqu'à penser que, foncièrement, je ne suis qu'un monstre de fabrication. (Belmont, 1984, p. 27)

Dès lors, l'acteur est l'expression emblématique d'une société construite sur l'apparence et le spectacle qu'il cristallise par la déréalisation systématique et publique de son être. Le 19 mai 1962 Marylin se rend à l'anniversaire de John Fitzgerald Kennedy. Celle qui fut la maîtresse du président est là, ivre et gavée de tranquillisants. Elle se met à chanter « *Happy Birthday Mister President* » manifestant ainsi le spectacle médiatique auquel on convie la population américaine. Le président célèbre son anniversaire et l'on souhaiterait donner l'image d'un père de famille et d'un époux heureux à ceux qui le regarde. Mais la belle blonde vient troubler la fête et introduit une tâche au sein du joli paysage. La voilà maintenant saisie par les objectifs qu'elle détourne de leurs centres et dont elle se joue. Marylin s'expose, droguée et enivrée, ce qu'elle montre c'est son existence entre deux mondes, ce qu'elle impose à ceux qui la regardent c'est l'irréalité de sa vie manifestant ainsi publiquement l'envers de l'apparence, son vide et la destruction de l'être vivant qu'elle présuppose. Le scandale de son apparition c'est celui de la rupture qu'elle produit au sein de la société spectaculaire ayant pour but de séparer – en partie par la représentation médiatique – les gouvernants des gouvernés, les individus de leurs vies réelles. En montrant publiquement son être déréalisé, elle manifeste le caractère artificiel et construit des images structurées selon les intérêts d'une partie de la société. Par son acte, elle inverse les rapports d'un monde lui-même renversé et essentiellement dominé par les lois de l'économie, un monde au sein duquel « le vrai est un moment du faux » (Debord, 1967, §9).

Cependant, manifester l'envers des apparences ne va pas sans danger. Agissant ainsi Marylin participe en réalité à sa propre destruction. En effet, ne pouvant exister hors de la société spectaculaire, en

¹⁷ Ce type de conscience consciente d'elle-même mais sur un mode non-positionnel est présenté par Sartre dès *La transcendance de l'Ego*. (Sartre, 1936, p. 32)

manifestant les ressorts de cette dernière elle détruit aussi ce qui la fait être auprès des autres et d'elle-même. S'échapper de cette société qui la fait vivre de néant et de vide ne peut donc se faire que par la mort. Ce n'est qu'en portant l'existence apparente à son paroxysme qu'elle pourra retrouver la réalité. C'est pourquoi Marilyn se laisse entraîner corps et âme dans les vertiges de l'irréalité. Elle ne cesse d'augmenter sa consommation de tranquillisants achevant ainsi le processus de déréalisation de son vécu et le caractère éthéré de sa chair. Marilyn porte à son comble la destruction de son être sensible et de sa personne, il lui arrive de ne plus se nourrir, de ne plus se laver. Certains jours elle offre son corps aux premiers venus et sombre dans des intermondes où rêve et réalité s'inversent et se côtoient jusqu'au matin du 5 août 1962 où son corps est retrouvé sans vie. Une mort aux allures suspectes ... assassinat ou suicide ? ... jusque dans sa mort, Marilyn demeure environnée par l'apparence.

Cependant, sa mort est aussi la condition de son existence comme icône. En effet, en se suicidant l'actrice détruit absolument sa présence vivante¹⁸. Mais cette destruction de soi va donner un caractère particulier aux images reproduites puisqu'elles portent désormais la trace de sa vie et de sa mort tragique. Marilyn ne pouvait exister qu'à la condition d'être sacrifiée sur l'autel d'une société où la dissociation de l'être et de l'apparence doit être voilée. Or, la violence de son sacrifice donne à son image un caractère sacré et l'institue comme icône¹⁹. Cela signifie qu'elle incarne maintenant le pouvoir destructeur de la société sur l'individu. C'est pourquoi, par sa mort, elle porte à son paroxysme son pouvoir destituant puisqu'en s'autodétruisant elle manifeste l'origine politique et sociale de son annihilation et son dépassement dans l'existence immortelle des icônes.

Il est connu que la photographie préférée de Marilyn était celle prise par Cecil Beaton le 22 février 1956. Cette image dont Marilyn souhaitait qu'on sache qu'elle l'avait sélectionnée pour nous puisqu'elle savait que tous ses choix intimes seraient à un moment ou un autre rendus publics, représente l'actrice étendue sur un lit et enveloppée, légère, par un drap blanc. Certaines parties de son corps nu se détachent sur la surface nacrée. Les mains assoupies sur son ventre s'ouvrent autour d'une fleur dont le mouvement oriente notre regard vers une poitrine que l'on devine s'abandonnant sous l'étendue blanche. Marilyn apparaît. Sa bouche entre-ouverte souffle un air discret s'évaporant entre les étoffes

¹⁸ Les circonstances autour de la mort de Marilyn laissent subsister un doute concernant le suicide – réel ou non – de la star. Cependant, dans l'hypothèse d'un assassinat organisé par le pouvoir politique, cela n'ôte pas le caractère suicidaire et autodestructeur du comportement de l'actrice dans les derniers moments de sa vie. Marilyn est – au même titre que Van Gogh selon Antonin Artaud – une « suicidée de la société ».

¹⁹ Il faudrait prolonger cette analyse à partir d'une compréhension girardienne du sacrifice en précisant que Marilyn fut sacrifiée car elle cristallisait la violence d'une société construite sur l'apparence et le spectacle, violence à laquelle la société a répondu à travers celle du suicide de l'actrice.

qui rappellent celles d'une jeune mariée. La voilà qui nous fixe en fixant l'objectif. C'est un regard lointain et déterminé, seules quelques mèches errantes de sa blanche chevelure se perdent dans le vague. La mariée nous regarde mais sans nous voir. Ses épaules légèrement raidies évoquent l'inconfort d'une pose et s'échappent du tissu voilé les embrassant en un linceul. Marilyn nous regarde, nous montre ce qu'elle voit. Ses mains reposent sur sa poitrine comme sur celle d'une morte. La fleur qu'elles ont pressée, c'est un œillet. Les sourcils sont levés, l'effroi passe sur ce visage de cristal. En décor, comme tracé par les dieux, une figure japonaise l'accompagne d'un œil tandis que, s'échappant de son manteau vapoureux, la belle s'éloigne et se laisse disparaître. Elle nous regarde et ne saurait nous voir car la mariée s'endort les yeux ouverts.

Bibliographie

Bächlin, P., 1947, *Histoire économique du cinéma*, traduction française de Müller Strauss, Paris, La nouvelle Edition ; éd. or. 1945, *Der Film als Ware*, Basel, Burg.

Belmont, G., « Marilyn Monroe par elle-même : entretien avec Georges Belmont » in Rosten, N., 1984, *Marilyn Monroe*, traduction française de François Guérif, Paris, Lherminier, pp. 8-40.

Benjamin, W., 2000, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939)*, traduction française de Maurice de Gandillac, in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, pp.269-316 ; éd. or. 1955, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1939]*, in *Schriften, Band I*, Frankfurt (Main), Suhrkamp, pp. 366–405.

Cassati, S., 2012, *Marilyn Monroe – Biographie intime*, Quercy, City Edition.

Clark, C., 2006, *Une semaine avec Marilyn*, trad. fr. de Jean-Noël Liaut, Paris, Editions Payot et Rivages ; éd. or. 2000, *My week with Marilyn*. London, Harper Collins.

Debord, G., 1967, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard.

Dyer, R., 2004, *Le Star-système hollywoodien*, traduction française de Noël Burch, Paris, L'Harmattan ; éd. or. 1979, *Stars*, London, British Film Institute ; 1986, *Heavenly Bodies*, London, British Film Institute.

Husserl, E., 2002, *Phantasia, Conscience d'image, Souvenir*, traduction française par. Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Grenoble, Million ; éd. or. 1980, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, Zur Phänomenologie der Anschaulichen, Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898–1925)*, Den Haag, Nijhoff.

Le Gras, G., « L'ambivalence de Deneuve au service du *Dernier métro* (Truffaut, 1980) perception, recomposition et utilisation de sa *persona* », in 2007, Amiel, V., Nacache, J., Sellier, G., Viviani, C (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, PUR, pp. 205-215.

Leveratto, J.-M., « De l'étoile » à la « star ». L'acteur de cinéma et la naissance du film de qualité », in 2007, Amiel, V., Nacache, J., Sellier, G., Viviani, C (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, PUR, pp. 57-77.

Girard, R., 1972, *La Violence et le sacré*, Paris, Editions Bernard Grasset.

Merleau-Ponty, M., 1945, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Monroe, M., 2010, *Marilyn Monroe, Fragments – poèmes, écrits intimes, lettres*, traduction française de Tiphaine Samoyault, Paris, Seuil.

Morin, E., 1957, *Les Stars*, Paris, Editions du Seuil.

Rosten, N., 1984, *Marilyn Monroe*, traduction française de François Guérif, Paris, Lherminier ; éd. or., 1974, *Marilyn: a very personal story*, London, Millington.

Sartre, J.-P., 1936, *La Transcendance de l'Ego – Esquisse d'une description phénoménologique*, Paris, Vrin.

Sartre, J.-P., 1970, *L'Idiot de la famille, tome I*, Paris, Gallimard.