

La professionnalisation de l'acteur amateur

Table ronde avec

Hélène VALMARY, Christophe DAMOUR, Gilles MOUËLLIC

Résumé

L'intervention d'Hélène Valmary s'intéresse aux thématiques et éléments de mises en scènes attachés à la présence d'acteurs amateurs dans le cinéma français de fiction (Jacques Doillon, Bruno Dumont, Abdellatif Kechiche...). Incarnant souvent des personnages issus de minorités et/ou de milieu populaire, le travail du film s'attachera à déconstruire le type posé au départ pour faire émerger un régime de l'entre-deux (entre fiction et documentaire, nature et sophistiqué, naturel et surjoué) dont l'amateur est le représentant.

L'exposé de Christophe Damour se propose d'analyser les techniques de jeu de certains acteurs professionnels à partir de critères stylistiques et méthodologiques initialement applicables à l'acteur amateur, afin d'atteindre des formes inédites dans l'expression gestuelle et corporelle au cinéma.

Selon Gilles Mouëllic, mettre en scène l'amateur, c'est interroger sa fiction ; en termes de jeu, de corps, de son, ou encore de dispositif. L'Enfant aveugle 2 et Du côté d'Orouët en soulignent certains aspects autour du dialogue qu'ils comprennent entre documentaire et fiction, l'un devenant l'autre ou inversement, et ceci précisément par l'acteur amateur lui-même.

Mots-clefs : type, stéréotype, apparence, jeu, naturalisme, incarnation, apparition, effacement, confrontation, mise en scène, fiction, frontières, naturel, modernité, amalgame, maîtrise, conscience, corps, son, dispositif, libération du corps, intention du texte, créativité, spontanéité, contrainte, dialogue, perfection formelle, inmaîtrisable.

Abstract

Hélène Valmary's intervention will focus on the themes and elements in film direction related to the presence of amateur actors in French fiction cinema (Jacques Doillon, Bruno Dumont, Abdellatif Kechiche...). As these amateur actors often play characters from minority groups and/or from the lower classes, the work of the film will endeavour to deconstruct the type as he/she was characterized from the start, to bring to light a pattern based on in-between (between fiction and documentary, nature and sophistication, unaffected acting and over-acting), a pattern that the amateur actor precisely stands for.

In this contribution, Christophe Damour analyzes some professional actors' acting techniques using stylistic and methodological criteria initially applied to amateur actors in order to achieve original forms in gestures and bodily expression in cinema.

For Gilles Mouëllic, directing amateurs means questioning their fiction through acting, use of the body, sound or devices. L'Enfant aveugle 2 and Du côté d'Orouët emphasize certain aspects of the dialogue they include between documentary and fiction, the one becoming the other and conversely, precisely because of amateur actors themselves.

Keywords: type, stereotype, physical appearance, acting, naturalism, incarnation, appearance, self-effacing, confrontation, direction, fiction, frontiers, natural, modernity, amalgam, mastery, consciousness, body, sound, device, releasing the body, intention, creativity, spontaneity, acting situation, constraint, dialogue, formal perfection, uncontrolled.

Introduction

Cette table ronde propose de s'intéresser à la question de l'acteur amateur en partant d'abord des questions de sa mise en scène et de sa sociologie, ainsi que de la généalogie de son apparition dans le cinéma. On constate assez vite que celui-ci figure en fait l'entre-deux de la porosité entre fiction et documentaire, et un rapport particulier au tournage, par sa présence comme par sa prestance. Au-delà, il incarne aussi une idée sociale, d'où la notion de type qui sera plus précisément étudiée par Hélène Valmary, et qu'il s'agit soit de confirmer soit d'annuler.

Ce retour à l'inédit du corps amateur et de son expression gestuelle inspire en outre certaines techniques de jeu professionnelles, de telle sorte qu'on observe, par exemple, le renversement d'une certaine hiérarchie du jeu, de la présence corporelle mythique de la *star* vers une apparence technique de l'ordinaire. On peut y reconnaître, comme le montre Christophe Damour, la recherche d'une stylistique du naturel, comme l'expression d'un abandon du rôle face à l'inattendu, voire d'une non-conscience de jouer.

Depuis cette confrontation du professionnel à l'amateur, on peut s'intéresser plus précisément à leur cohabitation, comme le propose ici Gilles Mouëllic. Protéiforme, elle questionne aussi les limites poreuses de la fiction et du documentaire, notamment autour de traitements du son, de l'acteur, de corps singuliers et inédits, dans certains films et selon des dispositifs précis qui permettent la génération d'une créativité et d'une vitalité.

La discussion qui ressort de cette table ronde reprend ainsi les questions soulevées par le type et le stéréotype autour de celle de la valeur du travail de l'acteur professionnel, pour se diriger vers l'idée de sur-maîtrise, mais aussi, et de façon intrinsèquement liée, à celle de conscience. Il semble en effet qu'on puisse considérer la prestance et la présence de l'acteur amateur selon sa compréhension de la situation : dans le cas où elle ne s'impose pas à lui avec limpidité, on peut y lire une certaine cruauté (y a-t-il une éthique à cette recherche de la spontanéité ?). L'amateur se situe ainsi à la jonction de plusieurs attirances, entre ses apparences physique et gestuelle, sa maîtrise et sa non-maîtrise, qui se lisent sur des plans différents mais non moins concomitants.

L'acteur amateur : jouer le je(u)

Hélène VALMARY

Au cinéma, la notion d'acteur amateur paraît difficile à cerner. En effet, si l'on se réfère au *Dictionnaire critique de l'acteur*¹, qui s'attache dans ses définitions à mêler théâtre et cinéma, l'entrée « amateur » ne caractérise cette catégorie d'acteurs qu'au théâtre. Pour approcher la notion d'acteur amateur au cinéma, il faut se référer à l'entrée « non-professionnel » : l'acteur non professionnel, au cinéma, « renvoie surtout à un projet esthétique, anthropologique, politique et/ou social : un cinéma documentarisant [...] qui cherche dans des corps ordinaires des effets de présence aux antipodes du *glamour*² ».

Néanmoins, l'acteur amateur ne peut se définir uniquement par opposition au *glamour* de la *star* et par son rapport non lucratif à ce métier : en effet, cette notion de non-professionnel se concentre sur l'idée de quelqu'un qui ne vivrait pas du travail d'acteur, alors que la notion d'amateur, plus complexe, plus ouverte, désigne dans le même temps celui qui ne pratique pas d'une manière professionnelle (photographe amateur), maîtrisée (c'est l'œuvre d'un amateur) mais aussi celui qui aime un domaine (amateur d'art), qui le connaît (grand amateur de vin). Autrement dit cette notion d'amateur contient certaines contradictions (à la fois connaître et ne pas maîtriser), ce caractère paradoxal du terme expliquant peut-être partiellement la difficulté à avoir prise sur la question. Pour essayer de cerner quelque chose de ce paradoxe de l'acteur amateur, nous nous intéresserons à sa place non pas spécifiquement dans un « cinéma documentarisant » mais surtout dans le cinéma de fiction, dans lequel se mêlent à la fois le plaisir du jeu (s'amuser à être un autre), sa maîtrise (par le metteur en scène) et une certaine maladresse, l'acteur amateur, dans le cinéma de fiction, apparaissant, par endroits, « complètement dissonant³ ».

Dans le cinéma français contemporain, un certain nombre de réalisateurs travaillent de manière récurrente avec des acteurs amateurs, les mêlant parfois, mais pas toujours, à des acteurs professionnels. Jacques Doillon, Bruno Dumont, Abdellatif Kechiche, Philippe Faucon, entre autres, partagent cette caractéristique de tourner volontairement, presque systématiquement, avec des acteurs amateurs, pour des raisons qui ne sont pas que, et pas

1. AMIEL Vincent, FARCY Gérard-Denis, LUCET Sophie, SELLIER Geneviève (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur : théâtre et cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2012.

2. NACACHE Jacqueline, « Non-professionnel », dans AMIEL Vincent, FARCY Gérard-Denis, LUCET Sophie, SELLIER Geneviève (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur*, op. cit., p. 161.

3. Bruno Dumont à propos d'un des acteurs non-professionnels de *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974), cité dans SOJCHER Frédéric (dir.), *La Direction d'acteur*, Paris, Archimbaud/Klincksieck, 2011, p. 123-124.

en premier lieu, économiques. À partir de leurs films et de quelques autres, nous nous interrogerons sur les thématiques et mises en scène qui accompagnent, découlent, de cette présence d'amateurs dans un cinéma de fiction.

Des thématiques propres à l'acteur amateur

L'acteur amateur, dans ses apparitions au sein du cinéma français contemporain, semble être attaché à des thématiques et des milieux sociaux particuliers. En 1974, René Allio, préparant son film *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, écrivait: « Il faut que *Moi, Pierre Rivière...* devienne le film manifeste d'un cinéma qui choisit de parler du peuple, dans son histoire vraie⁴. » Pour ce faire, pour que cette volonté de parler du peuple, avec vérité, prenne corps, il choisit de confier les rôles du héros et des paysans de ce drame de 1835 à des paysans de la même région normande en 1976.

Le film d'Allio reste unique et son parti pris d'origine ne préside pas nécessairement aux films de fiction qui constituent notre corpus. Cependant, cette association entre acteur amateur et gens du peuple s'y retrouve, que ce peuple soit paysan (*Flandres*, Bruno Dumont, 2006), ouvrier (*Ressources humaines*, Laurent Cantet, 2000), vive dans les cités (*Petits frères*, Jacques Doillon, 1999; *L'Esquive*, Abdellatif Kechiche, 2004) ou soit issu des minorités (*Samia*, Philippe Faucon, 2001; *La Graine et le mulet*, Abdellatif Kechiche, 2007; *La Désintégration*, Philippe Faucon, 2012). Si on trouve des contre-exemples où des jeunes filles n'ayant jamais joué incarnent des jeunes femmes issues de milieux bourgeois (Clémentine Beaugrand dans *Le Premier venu* [Jacques Doillon, 2008] ou Julie Sokolowski dans *Hadewijch* [Bruno Dumont, 2009]), les acteurs amateurs semblent être choisis de manière privilégiée pour incarner des êtres de milieux populaires.

« Pour jouer la mère du *Petit criminel*, pas mal alcoolisée, dans la misère, avec son vocabulaire à elle — mille détails qui sont de la plus haute importance pour moi — je n'aurais pas eu l'idée d'aller chercher un comédien professionnel. *Idem* pour le père de Costa dans *Le Premier venu*. Ce que fait Jany [Garachana] dans le film, quel comédien peut le faire? Cette réalité-là, cette misère-là, ce corps en souffrance... On peut trouver des corps en souffrance [...], mais la souffrance qui tient à cette classe sociale-là⁵... »

Jacques Doillon semble affirmer ici que, si l'acteur professionnel peut jouer la souffrance (disons la souffrance face à une blessure, un décès, une rupture amoureuse...), la souffrance qui vient des origines sociales, de l'ancrage

4. ALLIO René, *Les Carnets I: 1958-1975*, Paris, l'Entretemps, 2016, p. 296.

5. <http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18419512.html> (consulté le 3 mars 2014).

depuis les origines dans un milieu, dans les détails innombrables qui la disent, ne pourra jamais être aussi visible, compréhensible, que lorsqu'elle émane d'un corps qui l'a réellement subie, vécue, qui en a hérité. Cette idée constitue le cœur du travail de René Allio sur son film *Moi, Pierre Rivière...* En effet, au-delà de sa foi dans le cinéma comme lieu de mémoire de ce monde, son choix, son parti pris disent aussi quelque chose de la situation paysanne : ce qui a provoqué cette souffrance chez Rivière, souffrance qui lui a fait tuer à la serpe trois membres de sa famille, relève d'un drame du monde paysan dont tous ceux qui en viennent ont hérité plus ou moins consciemment : ces acteurs, retrouvés par Nicolas Philibert trente ans après pour son documentaire *Retour en Normandie* (2006), le reconnaissent eux-mêmes. L'acteur amateur s'inscrit alors dans une logique naturaliste, au sens zolien où il participerait de la construction d'une « œuvre de vérité, [...] sur le peuple, qui ne mente pas et ait l'odeur du peuple⁶ ».

Derrière cette idée d'un corps incarnant une souffrance sociale, derrière l'idée qu'un corps, de par un certain nombre d'éléments physiques, révèle, par sa simple apparition, son appartenance à tel ou tel milieu, la notion de type théorisée par Sergueï Eisenstein surgit :

« Au cinéma, le typage occupe la même place de principe — la place de l'extrême expressivité — que le masque au théâtre.

Plus le typage est percutant, plus il se rapproche du "sigle" parfait de l'homme représenté — et moins il doit jouer.

Le jeu d'un homme trop typé *par son aspect extérieur* produit une impression pénible et affligeante. Le typage ne vaut que dans l'instant. Dans une figuration quasi statique du "sigle". À l'extrême limite — dans une action très brève... [...]

Si nous effaçons un trait de l'image achevée d'un visage, il nous faudra aussitôt compenser cela. Par quoi ?

D'un banc : "Par le jeu".

– Par l'action. Par le jeu. En effaçant encore un trait, nous serons obligés de compenser ce manque par une situation comportant des changements de l'expression du visage⁷. »

Ainsi apparaissent deux possibilités de travail à partir du « type » dont relèverait l'acteur amateur dans certains films de fiction, deux modes d'existence

6. ZOLA Émile, *L'Assommoir*, « Préface », dans *Les Rougon-Macquard : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 373. Sur le naturalisme et l'acteur selon Zola, voir aussi ZOLA Émile, *Le Naturalisme au théâtre*, 1881, réimp. Bruxelles, Complexe, 2003.

7. EISENSTEIN Sergueï M., « Le retour du soldat du front », *Cahiers du cinéma*, n° 225, novembre-décembre 1970, p. 40 (sténogramme abrégé d'un cours donné en septembre 1933 l'Institut national de la cinématographie de Moscou).

du personnage qu'il incarne. Il peut exister sous la forme de l'apparition, rapide, fugace, par laquelle l'amateur incarne, le temps d'un gros plan, l'ouvrier, le patron, le paysan, la mère, etc. On retrouve cet usage du visage typé chez Eisenstein et Laurent Cantet : dans *La Grève* (Eisenstein, 1924) et dans *Ressources humaines*, les cheveux lissés, les petits yeux, les joues rebondies marquent le visage du patron là où les ouvriers possèdent des traits plus émaciés, des cheveux en bataille et un grand front plissé.

Le « type » peut aussi se déliter par un travail d'effacement progressif où ce que l'on pensait savoir ou croire du type dont semblait relever ce visage, va s'estomper pour laisser place à la complexité d'un personnage qui ne sera pas que ce qu'il avait l'air d'être au premier abord. Cet effacement progressif du type s'opère par le jeu qui vient, entre autres, révéler une nouvelle expressivité du visage. C'est ce deuxième travail qui semble principalement à l'œuvre chez les auteurs et acteurs qui nous intéressent ici.

Une mise en scène récurrente

La plupart des films que nous étudions ici commencent ou proposent, dans les premiers, parfois le premier, plan(s) où leur personnage amateur apparaît, un plan frontal de ce dernier⁸, comme pour nous donner d'emblée, de manière brute, un « type », qui va être le sujet du film. Ainsi Samia, dans le film éponyme, nous est-elle d'abord donnée à voir face à la conseillère d'éducation qui lui demande d'écrire sur une feuille les trois métiers qu'elle aimerait apprendre dans un lycée d'enseignement professionnel (LEP) : ainsi, aussi, les jeunes au début de *L'Esquive* se préparant à aller se battre avec une bande d'une cité voisine. Cette mise en scène frontale, entre le *casting* et l'interrogatoire, place l'acteur face à un interlocuteur qu'on ne connaît pas toujours et, surtout, face à la caméra et au spectateur. Dans ce face à face, l'acteur dialogue ou monologue, prononce un texte, parfois long, complexe, un texte dont les mots parfois choquent, pour diverses raisons (par exemple le « J'aime pas ma mère » de Mado/Madeleine Desdevises au début de *La Drôlesse*, Jacques Doillon, 1979).

D'une certaine manière, l'acteur amateur se donne ainsi tout de suite, dans ce qu'il a de plus « cliché », dans ce qu'il a parfois aussi de plus dérangeant, de plus extrême et peut-être aussi de moins aimable, avant que le travail du film ne soit d'essayer d'approcher sa complexité et de soulever ses paradoxes. Ainsi, dans *Moi, Pierre Rivière*, alors que le début nous a présenté

8. Lorsque Juliette Binoche joua avec des réalisateurs habitués à travailler avec des acteurs amateurs, on retrouve ce dispositif chez Kiarostami (*Copie conforme*, 2010) comme chez Bruno Dumont (*Camille Claudel*, 1915, 2013).

ce personnage comme un assassin, un peu simplet, « type » du paysan arriéré au cinéma ainsi que le dit René Allio, nous nous retrouvons, au bout de vingt minutes de film, face au personnage qui commence, face caméra, les aveux qu'il a rédigés : on découvre alors, et c'est ce qui avait frappé Michel Foucault et son équipe, « ce texte dans la beauté duquel les uns verront une preuve de raison (donc la raison de condamner à mort), les autres un signe de folie (donc la raison de l'enfermer à vie)⁹ ». Ce qui choque avec le manuscrit de Pierre Rivière, paysan dépeint comme un peu étrange par les habitants de son village, est la manière dont il expose d'une manière claire et parfaitement construite la situation et les raisons qui l'ont poussé à son crime. Tout à coup, derrière le « type » du paysan arriéré, se révèle, possiblement, un être réfléchi. De même, derrière le « type » du jeune issu de l'immigration qui ne trouve pas sa place, va s'affirmer une jeune femme qui veut être libre (*Samia*) : derrière le jeune de banlieue prêt à aller en découdre avec sa bande apparaîtra l'amoureux transi (*L'Esquive*), ou derrière le « type » de la religieuse ascète va émerger une jeune femme compatissante (*Hadewijch*). Derrière le type, tel que le cinéma, ou peut-être plus généralement les images (médiatiques, par exemple), le véhiculent, l'amateur, dans la fiction, par la fiction, laisse apparaître des éléments de langage, de tenue, qui offrent des nuances et des contradictions à ce « cliché » qu'il pouvait sembler incarner au départ.

Plus que comme type, l'amateur se pose en effet parfois comme stéréotype. Après avoir vu *Hadewijch* (jouée par Julie Sokolowski, amatrice) prier deux fois (dans sa chambre et dans la forêt), on la découvre assise à table, à côté d'une sœur du couvent, face caméra : la question qui surgit progressivement de ce plan qui dure va être de savoir si cette jeune fille qui prie beaucoup, qui ne mange pas, qui a déjà les couleurs de vêtements de la sœur à côté d'elle (mais pas dans le bon ordre) a bien le *type* de la bonne sœur. Quand, au sortir du repas, la mère supérieure l'arrête et lui demande pourquoi elle ne mange pas, *Hadewijch* répond : « Je fais abstinence ma mère. — L'abstinence mais pas le martyr », lui intime la mère en lui donnant un morceau de pain à manger. La jeune femme va ensuite dans le jardin et donne ce pain aux oiseaux, dans un geste extrêmement typé puisque renvoyant à l'image célèbre de François d'Assise parlant aux oiseaux. Devant cette attitude, la mère supérieure du couvent lui reproche des comportements excessifs et la qualifie de « caricature de religieuse ». D'une certaine manière, la mère supérieure lui reproche de surjouer la religieuse : le renvoi symbolique de la jeune femme dans le monde réel transforme son jeu, son type, le « cliché » qu'elle a essayé d'incarner au départ.

9. FOUCAULT Michel, Présentation de *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, Paris, Gallimard/Julliard, 1973, p. 17.

Ce reproche de jeu appuyé est à l'origine du choix de Bruno Dumont de ne pas faire appel à des acteurs professionnels. Lorsqu'il est interrogé sur son choix d'acteurs non professionnels, Dumont explique qu'avant de faire des films pour l'industrie du cinéma, il a fait des films pour l'industrie commerciale (Bonduelle, La Redoute). Dans ces petits films, il a essayé, sans succès, de travailler avec des acteurs professionnels. Mais ces derniers posaient beaucoup de questions (quoi faire, pourquoi) et lui avait du mal à les diriger. Il raconte un film pour Leroy Merlin où l'acteur qui jouait le vendeur

«appuyait sur tout, c'était son idée du vendeur. Et je lui expliquais que non, qu'il fallait essayer d'être naturel et je n'arrivais pas à régler ça. Ce vouloir du naturel que j'avais en moi, je n'arrivais pas à l'atteindre et tout me paraissait outré. Tout était pensé, tout était réfléchi, son placement, son texte aussi. Dans le même temps, je voyais un vendeur dans le coin, un vrai, et il était bien meilleur. Finalement, j'ai pris le vrai vendeur, et voilà. C'est comme ça que je suis arrivé aux non-professionnels¹⁰».

Ce reproche de jeu appuyé, d'absence de naturel, est le même que celui qu'il formule à propos de Katia Golubeva : « Dès qu'elle jouait, c'était très théâtral, très appuyé, très ampoulé. » L'acteur amateur pose d'autant plus la question du naturel (du naturel au cinéma, du naturel de cinéma) qu'on l'associe automatiquement au personnage qu'il joue : parce qu'il est souvent partiellement dans la réalité ce qu'on lui demande d'être — paumé et dangereux (Gérald Thomassin), habitant des cités (certains jeunes de *L'Esquive*), paysan (Claude Hébert) — l'idée qu'il ne joue pas mais qu'il reproduit ce qu'il est dans la vie de tous les jours précède souvent son apparition à l'écran. Pourtant, l'acteur amateur joue, même s'il ne joue pas comme un acteur professionnel. Toujours à propos de l'acteur de *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974), Bruno Dumont affirme : « Il avait un "pas bien jouer" qui était très juste. Je pense qu'il y a quelque chose dans le "pas bien jouer", dans la gaucherie, qui est proche de la vie, parce que dans la vie on est gauche¹¹. » L'acteur amateur offrirait une nouvelle sorte de jeu, quelque part entre le naturel et l'appuyé : en effet, il ne faut pas tomber dans la naïveté de croire que l'acteur amateur est nécessairement naturel. Comme le rappelle Jacqueline Nacache, « le naturel n'est pas un don inné des non-professionnels, souvent intimidés par la caméra », et ce qui apparaît souvent comme un jeu naturel chez les professionnels « est le fruit d'un codage minutieux, à base de gestes et d'expressions étudiées, voire de maniérismes¹² ». L'acteur

10. Bruno Dumont cité dans SOJCHER Frédéric, *op. cit.*, p. 122.

11. *Ibid.*, p. 123.

12. NACACHE Jacqueline, « Naturel », dans AMIEL Vincent, FARCY Gérard-Denis, LUCET Sophie, SELLIER Geneviève (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur...*, *op. cit.*, p. 159.

amateur joue devant la caméra. Mais sa méconnaissance des codes, son innocence face à la caméra, vont produire un jeu maladroit qui, parce qu'il est fait d'accrocs et qu'il émane d'un corps que le spectateur ne connaît pas, pourra paraître naturel, mais d'un naturel qui n'est pas celui des acteurs professionnels. On pourrait peut-être alors (re)parler d'un jeu naturaliste¹³.

Le Premier venu de Jacques Doillon met en scène Clémentine Beaugrand pour la première fois aux côtés de l'acteur Gérard Thomassin qu'il avait révélé dans *Le Petit criminel* en 1990¹⁴. Le film raconte l'histoire d'une jeune femme qui a probablement été violée par un jeune homme rencontré la veille. Elle suit cet homme hors de Paris pour essayer de l'aimer, lui qui ne fait rien de sa vie, est père d'une petite fille qu'il n'ose pas voir. Elle choisit le « premier venu », ce violeur (Gérald Thomassin), et essaie de voir derrière son apparence, celle de petit voyou, sur laquelle tout le monde la met en garde (l'ex-femme, le policier, le père). Dans une scène où lui la rejoint dans sa chambre pour discuter, au lieu d'un échange très écrit prévu dans le scénario, un long moment de silence s'installe, pendant lequel elle regarde et ne lâche pas des yeux son partenaire. En termes de jeu, elle n'est alors que regard, et de regarder va faire surgir sourire, jeux de mains, rire gêné chez son partenaire. C'est-à-dire qu'au bout d'un moment, à force d'être regardé, quelque chose se passe et ce visage fermé donne à voir un sourire, une gêne et ce violeur paraît touchant. L'amateur incarne alors aussi ici quelque chose de la démarche du réalisateur : l'acteur amateur n'est pas seulement celui que l'on regarde, celui qui incarne *a priori* un type qui va s'estomper avec le fait de jouer, il est aussi celui qui regarde et dont le regard va, à force de regarder, faire advenir quelque chose chez l'autre, acteur amateur ou non (Pialat aimait ainsi la confrontation entre professionnels et amateurs, par exemple la mère jouée par Evelyne Ker et Sandrine Bonnaire dans *À nos amours*, 1983). Chez Doillon, la présence de Thomassin face à l'actrice amatrice pose la question de la durée du statut d'amateur : Gérald Thomassin n'est pas un acteur professionnel au sens où il ne vit pas de ce travail, mais en même temps il a joué dans plusieurs films. Reste-t-il quand même un amateur ? Redevient-il amateur quand il tourne avec Jacques Doillon ? Quel est le lien entre ce statut et le travail du metteur en scène ? En effet, à travers l'exemple du *Premier venu*, l'acteur amateur incarne aussi quelque chose d'un rapport au cinéma, au tournage et au travail du film : regarder, regarder

13. Voir ci-après les propos de Christophe Damour sur la question de la non-conscience de jeu et de la spontanéité.

14. Après un César du meilleur espoir, il tourne par intermittence, souvent des rôles proches de ce qu'il est socialement : un sans-abri vivant grâce à des aides sociales puis retourne à la rue et à la drogue (l'année du film, il a été arrêté pour l'assassinat d'une postière en face du *squat* qu'il occupait avec quelques marginaux).

jusqu'à ce que quelque chose apparaisse, s'échappe, une faille, un inattendu, que l'enregistrement cinématographique va pouvoir capter et garder.

Une fois le film terminé, l'acteur amateur, souvent, le quitte, s'en éloigne (Sara Forestier à la fin de *L'Esquive*, les jeunes filles sur le bateau qui s'en va vers le bled à la fin de *Samia*, la mère s'éloignant dans le couloir en hurlant sa douleur à la fin de *Fatima*, Gérald Thomassin à la fin du *Premier venu*) : il était de passage dans le film, il a joué le jeu de se donner à voir, de nous faire croire qu'il ne faisait qu'un avec le personnage, et il repart, ayant brouillé les frontières entre amateurs et professionnels, fiction et documentaire, naturel et surjeu.

Capter l'éphémère

Retrouver le geste amateur dans le jeu de l'acteur professionnel

Christophe DAMOUR

Dans un texte sur « l'acteur de passage », Jean-Louis Comolli met en évidence différents critères définitoires de l'acteur amateur : la question de l'homme ordinaire, le rapport entre l'acteur-individu et son personnage (le fait de « se jouer soi-même »), la réaction à la présence de la caméra (liée à la notion de « naturel ») et la conscience de l'unicité de l'expérience¹⁵. Ces critères, loin d'être seulement endogènes, sont liés à la nature même du cinéma, à la spécificité de ses influences ou de ses incidences sur l'ensemble des corps cinématographiés. Comme l'énonce Vsevolod Poudovkine, le cinéma offre « l'intéressante possibilité de fixer une fois pour toutes la manifestation spontanée, directe des sentiments de l'acteur, manifestation qui a souvent une fraîcheur précieuse, une plénitude naturelle¹⁶ ». Ce qui se joue pour l'acteur amateur (« c'est la première et probablement la dernière fois que l'on s'adresse à eux pour un film¹⁷ »), se retrouverait alors chez l'acteur professionnel. La recherche du « naturel », la corrélation amateur-naturel n'étant ni automatique ni assurée, ce serait la conscience par le réalisateur, et parfois par l'acteur, de « l'unicité de l'expérience » et de la valeur inestimable d'un *hapax actoral* qui se révélerait être l'enjeu majeur de tels dispositifs esthétiques où l'amateurisme est retrouvé.

15. COMOLLI Jean-Louis, « Passage à l'acteur » (2008), dans *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 419-426.

16. PODOVKINE Vsevolod, « Le travail de l'acteur de cinéma et le système de Stanislavsky » (1952), *Recherches soviétiques*, n° 3, 1956, p. 48.

17. COMOLLI Jean-Louis, *op. cit.*, p. 426.

La tentation de l'ordinaire

Le cinéma dit classique avait érigé en principe esthétique la mise en valeur de la virtuosité technique et de la perfection plastique de ses acteurs professionnels, au premier rang desquels les *stars* : il était ainsi courant, en termes de composition du cadre, que la *star* se démarque du reste de la foule par sa position centrale et un éclairage valorisant, à l'instar du visage lumineux de Marlene Dietrich immédiatement identifiable parmi les passagers autochtones plongés dans l'obscurité d'un wagon de train au début de *La Femme et le pantin* (*The Devil is a Woman*, Josef von Sternberg, 1935).

Mais le cinéma moderne, au moins à partir de *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), eut tendance à démocratiser la mise en scène de la *star*, comme dans *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1961), où « le problème était "d'amalgamer" la matière brute des jeunes garçons non professionnels et la technique de cette "renarde" qu'est la Magnani » :

Cette confrontation produit des décalages explosifs. En face de ces garçons sans rôles, « authentiques », bien campés dans leur peau, sur leurs motos, dans leur espace, et que Pasolini dirige par haut-parleur, la Magnani doit se battre comme une bête pour arriver au même niveau par le détour du seul savoir-faire¹⁸.

La métaphore plastique de l'« amalgame » est très juste, car le travail du cinéaste consiste bien ici à mélanger deux matières d'origine différente, le matériau « professionnel » et le matériau « amateur » : il est aussi question d'une hiérarchie entre ces deux matières premières, mais d'une hiérarchie inversée, la *star* devant faire des efforts pour être à la hauteur de l'authenticité des non-acteurs¹⁹.

C'est ce que constate également aujourd'hui Bruno Dumont, lorsqu'il mélange amateurs et vedettes, du cinéma et du théâtre (Fabrice Luchini, Juliette Binoche, Valeria Bruni Tedeschi, Jean-Luc Vincent) pour *Ma Loute* (2016) : à la question de savoir si « les professionnels ont peur de la confrontation avec les amateurs », Dumont répond :

« Les amateurs sont tellement justes que ça les intimide, ils ont l'impression d'être soudain face à la vérité de l'acteur. Ils les trouvent extraordinaires, je ne sais pas si c'est par modestie ou par pudeur. Les professionnels sont neutres, ils sont dans la quête du personnage, alors que les amateurs s'incarnent. Ils jouent un rôle, bien sûr, mais ils ne sont pas dans le perfectionnisme de l'acteur. Ils sont très vite en plénitude, ce qui sidère les acteurs. [...] »

18. BONNET Jean-Claude, « *Mamma Roma* », *Cinématographe*, n° 17, février-mars 1976.

19. On est alors dans la situation opposée de celle de l'acteur amateur au physique de colosse et à la mine patibulaire qui incarne l'un des gorilles de Don Corleone dans *Le Parrain/The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), bredouillant réellement ses répliques car fortement intimidé devant la star Marlon Brando.

Donc les professionnels sont fascinés par l'incarnation et le brio. Ils sont perturbés, ils jouent un peu petit. Quand Luchini joue avec Machin, son premier réflexe c'est de dire : "Je n'y arriverai jamais".²⁰»

Dans le film de Dumont, le contraste est en effet saisissant entre les physionomies et les expressions brutes des acteurs amateurs et le jeu poussif des acteurs professionnels forcés à la composition, Luchini en tête, qui tente désespérément de singer les difformités physiques (sa fausse bosse répond à l'obésité réelle de Machin), l'expression corporelle (son improbable démarche «à la Aldo Maccione») et le phrasé (Luchini est incapable de maintenir tout au long du film l'accent traînant, mi-chtimi mi-Christian Clavier, qu'il expérimente dans la première scène) typiques de ses *alter ego* non professionnels si «pittoresques» (comme s'extasie le personnage de Bruni Tedeschi). La stratégie revendiquée était de confier les rôles de bourgeois aux comédiens professionnels («pour camper les bourgeois, j'ai eu envie de piocher dans la bourgeoisie du cinéma français», nous dit Dumont²¹) afin de les distinguer des véritables «gueules» burinées des non-professionnels (l'enquêteur, Ma Loute, son père) : force est de constater que si cette division stylistique peut servir un sujet (le clivage entre les classes sociales) et des personnages carnavalesques, elle dessert les comédiens principaux dont le jeu caricatural devient vite embarrassant.

Car l'option consistant ici pour l'acteur professionnel à exagérer ses effets (à son corps défendant, puisque soumis à la direction autocratique de Dumont) pour parvenir à la hauteur d'un grotesque obtenu par le metteur en scène à partir de types physiques singuliers qu'il déniche dans la vraie vie et qu'il détourne (comme le policier plein de tics de *P'tit Quinquin*, Dumont, 2014) montre vite ses limites : on notera plutôt, chez la plupart des comédiens confrontés à un tel amalgame actoral dans d'autres films, un renversement dans la maîtrise du geste technique, où il s'agit au contraire désormais pour l'acteur professionnel de décaper son jeu de toute artificialité pour retrouver une certaine pureté de l'amateurisme, et donc d'imperfection, afin, comme le formule Bernard Dort, d'«aspérer à l'humain» :

La star elle-même n'a plus bonne conscience. Déesse inquiète, elle aspire à l'humain. Aussi se défigure-t-elle volontiers : elle nous montre l'envers de son visage, les rides et les plis de son masque, la lourdeur de sa taille. Voyez Ava Gardner dans *Le Dernier rivage* [*On the Beach*, Stanley Kramer, 1959]²².

20. «Déchaîné : entretien avec Brunot Dumont», *Cahiers du cinéma*, n° 722, mai 2016, p. 24.

21. À l'instar de Jean Renoir par exemple, qui avait lui aussi coutume de confier des personnages de bourgeois ou d'aristocrates à des sociétaires de la Comédie-Française (de Charles Granval à Pierre Fresnay), pour mieux les opposer à des acteurs plus démotiques comme Michel Simon ou Jean Gabin (dans *Boudu*, 1932 ou *La Grande Illusion*, 1937).

22. DORT Bernard, «La star et le comédien», *Études cinématographiques*, n° 14-15, 1^{er} trimestre 1962, p. 5.

La virtuosité de l'acteur professionnel ne consiste plus à atteindre l'exceptionnel ou le hiératique, mais à paraître le plus ordinaire possible (Robert de Niro dansant avec une maladresse touchante dans *Bang The Drum Slowly*, John D. Hancock, 1973 ; Juliette Binoche de corvée de repassage dans *Code inconnu*, Michael Haneke, 2000²³).

La crédibilité de ce mimétisme de l'ordinaire est ainsi renforcée de façon contrastive, lorsque, comme dans *Mamma Roma*, l'acteur professionnel confronte sa gestuelle à celle d'acteurs amateurs. L'amalgame est parfois saisissant, à la limite de l'obscène, quand, par exemple, Denis Lavant est « lâché » parmi les secouristes et les véritables clochards des *Amants du Pont-Neuf* (Leos Carax, 1991), ou que Jean-Louis Trintignant et Emmanuelle Riva font leur entrée en scène perdus dans le public d'un concert de musique classique (*Amour*, Michael Haneke, 2012)²⁴.

L'amalgame est beaucoup moins réussi au début de *Vanya, 42^e rue* (Louis Malle, 1995), lorsque le cinéaste fait émerger ses personnages (comédiens de théâtre new-yorkais se réunissant pour répéter *Oncle Vania* de Tchekhov) d'une foule compacte et bigarrée, en faisant littéralement naître la fiction des plans documentaires de rues de New York et de ses habitants. S'intéressant à la porosité de la frontière entre la vie et la scène, le dernier film de Louis Malle peine pourtant dans sa première séquence programmatique à générer la confusion entre fiction et réalité : car, bien que filmés de la même manière, les acteurs professionnels, en raison d'une certaine assurance dans leur façon de se mouvoir ou parce qu'on reconnaît un visage familier ayant déjà été aperçu dans un autre film²⁵, ne peuvent se fondre dans la foule et se détachent des passants anonymes dont les attitudes sont capturées malgré eux. À l'instar de la portion d'un plan de dessin animé dont on devine à l'avance qu'elle va bientôt s'animer car elle n'est pas coloriée avec la même teinte que le reste de la composition, le geste et l'attitude de l'acteur professionnel se distinguent nettement de ceux de l'amateur (voir la façon faussement placide avec laquelle Wallace Shawn, second rôle déjà aperçu chez Woody Allen notamment, ingurgite sa pâtisserie, ou comment Larry Pine se retourne ostensiblement pour admirer le postérieur d'une jeune fille croisée

23. Comme un clin d'œil aux gestes domestiques lentement restitués par Jeanne Moreau dans *Nathalie Granger* (Marguerite Duras, 1973) ou Delphine Seyrig dans *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975).

24. Ces expériences de mise en scène avaient déjà été menées par Jean Renoir avec Michel Simon (*Boudu*) ou par Jean-Luc Godard avec Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg (*À bout de souffle*, 1959), lorsqu'ils enregistraient « sur le vif » leurs acteurs parmi des badauds qui n'étaient même pas des figurants puisqu'ils ne se savaient pas filmés.

25. De George Gaynes, surtout connu pour son rôle comique dans la série des *Police Academy* (sept épisodes de 1984 à 1994), à Julianne Moore, alors au début de sa carrière, qui a pu passer inaperçue à la sortie du film mais dont la célébrité ne lui permet plus de se fondre dans la foule pour un public d'aujourd'hui.

dans la rue, cliché du séducteur machiste déjà véhiculé par John Travolta au début de *La Fièvre du samedi soir* [*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977]). La petite troupe de Louis Malle serait composée de « chevrons sans grade » : c'est en ces termes que Louis Marcorelles qualifiait en effet les nouveaux acteurs de la fin des années 1950 issus des dramatiques télévisées²⁶, corps coincés entre deux statuts ontologiques qui ne sont ni des vedettes ni des anonymes et « gardent de l'amateurisme une certaine spontanéité, sans pour autant ignorer leur métier » : et même s'ils « nous arrivent dépourvus de tics, de trucs trop voyants », « on ne va pas davantage les chercher au chantier ou à l'usine » et ils « ont déjà quelque expérience dramatique » qui se manifeste presque à leur corps défendant²⁷.

Contrairement à ces « gestes copiés sur le spontané²⁸ », la fraîcheur de l'acteur novice dont l'image et l'idiosyncrasie n'ont pas encore été figées par un usage professionnel répété (ce qu'avait très bien compris Robert Bresson en proposant sa théorie du modèle reposant sur l'unicité de la prestation de l'acteur), est l'atout ontologique de toute prestation dite « naturelle ». Ainsi la virginité actorale de Sofia Coppola dans *Le Parrain 3* (*The Godfather, part III*, Francis Ford Coppola, 1990), actrice non professionnelle (même si déjà utilisée, enfant, en tant que telle à de nombreuses reprises dans les films antérieurs de son père), parvient-elle à servir pertinemment son personnage, car l'actrice « n'appartient pas — encore — au cosmos des acteurs et, du coup, elle ne semble en attente d'aucun statut, en recherche d'aucune pose » :

Elle donne au film la superbe gravité de sa jeunesse, son « italianité » immédiate et le sentiment que son amour pour son cousin la bouleverse pour de vrai. Chacune de ses présences à l'écran crée une étrange vibration, un peu comme si elle rendait lisible à elle seule, comme un sismographe éperdu, l'immense fracture des deux univers qui s'affrontent là : l'innocence de son âge, la culpabilité de son sang²⁹.

L'indéterminabilité du statut de l'acteur est encore plus étonnante dans *The Portrait of Jason* (Shirley Clarke, 1967), où un individu hilare (mais un rire pathologique, à la Cassavetes) raconte longuement face caméra des anecdotes de plus en plus dérangeantes sur sa vie intime : prestation calculée de comédien génial (celui-ci s'inquiétant de savoir à la fin de certaines prises s'il a bien

26. MARCORELLES Louis, « La génération de la télévision », *Cahiers du cinéma*, n° 74, août-septembre 1957, p. 35.

27. Comme le constate Catherine Breillat : « Le problème des acteurs, ce sont les mimiques. Vous leur demandez de passer une porte, ils le font très bien, mais s'ils repassent cette porte après le clap, consciemment ou inconsciemment, leur corps explique qu'ils passent une porte. Ils jouent comme s'ils s'adressaient à des malentendants, en faisant des signes. » (« Glacé », *Cahiers du cinéma*, n° 697, février 2014, p. 12-13).

28. AUMONT Jacques, *Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 21.

29. BERNARD Jean-Jacques, *Première*, n° 169, avril 1991, p. 16-17

fait ce qu'on attendait de lui) ou simple captation sur le vif des improvisations d'un mythomane sous influence ? Peut-être un peu des deux, des indications hors-champ de la réalisatrice relevant à la fois de la direction d'acteur et de l'incitation du sujet filmé à redire des choses déjà dites *off* au cinéaste lors des étapes de repérage ou de préparation, mais que celui-ci souhaite enregistrer (comme dans les portraits que réalise Alain Cavalier dans les années 1980³⁰).

En quoi le geste d'un acteur dans le cadre d'un espace scénique se distingue-t-il d'un geste effectué dans une sphère non artistique ? Marlon Brando à l'écran, en promotion sur les plateaux de télévision (du documentaire des frères Maysles en 1965 à l'interview de Larry King dans les années 1990, en passant par le *Dick Cavett show* dans les années 1970) et même au tribunal lorsqu'il témoigne au procès de son fils, avait recours aux mêmes stratégies gestuelles (épousseter des poussières imaginaires, manipuler des objets, lancer des regards langoureux à son interlocuteur, marmonner, se perdre dans des circonvolutions, etc.), si bien qu'on ne savait plus très bien s'il jouait dans les films comme il était dans la vie, ou s'il continuait à jouer dans des sphères médiatiques dont il avait bien pris conscience qu'elles étaient autant d'espaces dédiés au spectacle.

L'individu sous le personnage

La question de l'amateur peut se retrouver chez l'acteur professionnel lorsque celui-ci abandonne momentanément son rôle en raison de la survenance d'un événement inattendu (incident de tournage ou improvisation d'un partenaire) qui l'amène à ponctuellement ne plus dépendre de la structure rassurante du scénario prévu, en sortant même parfois de la sphère de son personnage (les acteurs professionnels renouent alors parfois avec les regards caméras des badauds surpris ou amusés par un appareil dont ils rappellent la présence), mais sans pour autant quitter la fiction (non seulement le metteur en scène ne coupe pas, mais le moment est conservé dans la diégèse du montage final du film).

Une séquence d'*Un Homme et une femme* (Claude Lelouch, 1966) montre la différence de réaction et de méthode entre Jean-Louis Trintignant et Anouk Aimée face à des répliques d'enfants apparemment non préméditées : alors qu'ils sont à table avec leur progéniture (en amorce bord cadre et presque hors-champ), le dialogue engagé entre les deux amants est interrompu par une intervention d'un des enfants : après un bref flottement, qui correspond pour les acteurs à la prise de conscience de la survenue de l'imprévu

30. 24 *Portraits d'Alain Cavalier* (1987-1991).

et se manifeste par une légère hésitation (faut-il arrêter la prise ou continuer de jouer ?), le sens de la répartie de Trintignant l'amène à rebondir sur la réplique non intentionnelle de l'enfant et à prolonger l'improvisation avec l'autre enfant tout en continuant à interpréter son personnage de père en littéralement «jouant le jeu de l'enfant» : cela contraste avec le silence gêné d'Anouk Aimée, comme paralysée par l'incapacité de prononcer des phrases non prévues (elle tente bien d'ébaucher une phrase, mais aucun mot ne semble pouvoir sortir de sa bouche), qui apparaît du coup plus timide et effacée que son partenaire, tout en cherchant à «meubler» l'attente de la fin de la prise par des micro-gestes de la nervosité (se mordiller les lèvres, effleurer un vase, réajuster sa chevelure ou celle de la fillette, tenter de dissimuler son visage derrière ses mains, etc.). Dans cette scène, Anouk Aimée redevient le temps d'un instant Anouk Aimée, lorsque Trintignant reste le personnage tout en improvisant, du moins jusqu'à la fin de la séquence, où son rire trahit à son tour la nécessité de l'interruption de la prise. Le plan suivant apparaît comme salutaire, la coupe venant enfin délivrer les acteurs d'un embarras qui a assez duré, et confirme le statut particulier de la séquence précédente, lorsque les personnages reprennent mot pour mot la réplique là où ils s'étaient arrêtés (« Parlez-moi de votre métier »).

On retrouve une situation similaire, toujours chez Lelouch et toujours dans un restaurant, avec un autre couple vedette, Jean-Paul Belmondo et Annie Girardot dans *Un Homme qui me plaît* (1969) : face à un serveur américain qui, au moment de l'addition, se met manifestement (et très probablement avec la complicité préalable du cinéaste) à débâter plus longtemps que prévu avec ses clients, c'est cette fois Belmondo qui semble perdre ses moyens face à une Girardot plus concentrée (même si, lorsque la scène commence, les deux acteurs semblent déjà dans un état de jovialité étrangère à la situation diégétique). Le fou rire de Belmondo, essayant maintes fois de se reprendre (et d'interrompre au plus vite l'échange, en demandant au serveur de cesser de les importuner : « *finished!* »), contraste là aussi avec la plus grande faculté d'adaptation d'Annie Girardot, qui semble moins perdre le fil de son personnage et continuer à échanger verbalement avec le perturbateur. Alors que, durant quelques secondes, il est probable que le spectateur observe l'hilarité réelle de Belmondo-individu, tout comme il avait été sans doute témoin de la gêne avérée d'Anouk Aimée redevenue « elle-même », Girardot, comme Trintignant, fait la démonstration de son professionnalisme en domptant l'inattendu et en intégrant le naturel à la fiction sans jamais se départir de son personnage³¹.

31. Maurice Pialat installe le même dispositif avec Isabelle Huppert et Gérard Depardieu et la scène du « lit cassé » dans *Loulou* (1980) : MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 158.

Outre l'incident de tournage, le retour à l'amateur est parfois reconnaissable dans l'improvisation lorsque celle-ci est captée lors de la prise, non pas tant en raison d'un effet de naturel accru dans le jeu de l'auteur de cette improvisation que dans la réaction d'étonnement ou d'agacement spontané qui est ainsi provoquée chez le partenaire, à l'instar de nombreuses scènes de *Husbands* (John Cassavetes, 1970) lorsque Cassavetes acteur ne cesse de jouer des tours à ses acolytes, suscitant dans leurs interactions d'importants effets de réel à partir d'une « direction de l'intérieur³² » : ou encore chez les partenaires de Brando, grand spécialiste des stratégies de déstabilisation (voir les réactions courroucées d'Anna Magnani ou de Joanne Woodward qui butent sur leurs répliques et laissent furtivement transparaître la contrariété réelle de ces actrices derrière la façade de leur personnage face aux improvisations taquines de Brando avec une enveloppe qu'il cherche dans toutes ses poches, provoquant l'attente irritée de l'une, ou avec le volume sonore d'un tourne-disque qui couvre les paroles de l'autre dans *L'Homme à la peau de serpent* [*The Fugitive Kind*, Sidney Lumet, 1959]).

Dans les deux types de situation (générée soit par le directeur d'acteur soit par un autre acteur), si un certain « état » de l'amateur semble percer derrière l'artifice du personnage maintenu par la maîtrise technique de l'acteur, c'est que la conscience de jouer de ce dernier a été, par des voies plus ou moins volontaires, suspendue.

La conscience de jouer

Si la question stylistique du naturel est liée à celle de l'amateurisme, l'acteur amateur n'a pas forcément une expression plus « juste » et joue souvent plus « faux » que l'acteur de métier (voir l'attitude engoncée et le phrasé emprunté de la reine de beauté sur la défensive, interrogée/piégée par Jean-Pierre Léaud dans le dispositif coercitif mis en place par Jean-Luc Godard dans *Masculin, Féminin*, Godard, 1965 — prise unique, plan long, questions non préparées et posées en rafale sur le mode de l'interrogatoire, jeune fille littéralement coincée entre la caméra et la fenêtre, etc.).

À l'orée du XIX^e siècle, le poète et dramaturge allemand Heinrich von Kleist avait énoncé une théorie de la grâce et de l'illusion de la spontanéité de la « première fois » qui ne pouvait être atteinte que dans la non-conscience de jouer³³.

32. *Ibid.*, p. 143.

33. KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), Paris, Séquences, 1991. Kleist appuie sa théorie sur les exemples de la marionnette, de l'ours et du jeune homme. Elia Kazan ne pense pas autrement lorsqu'il déclare un siècle plus tard que « les meilleurs acteurs de cinéma sont les fous, les animaux et les enfants » (cité dans MARCORELLES Louis, « Elia Kazan et l'Actors' studio », *Cahiers du cinéma*, n° 66, Noël 1956, p. 44).

C'est bien l'hypothèse de la conscience que met encore en avant aujourd'hui Bruno Dumont lorsqu'il déclare : « Peut-être [que les amateurs] sont inconscients, là où le comédien est hyper conscient³⁴. » Bresson s'inscrivait lui aussi pleinement dans la lignée de Kleist : c'est pour retrouver l'« automatisme de la vie réelle » que le « modèle » doit agir « sans que leur esprit y prenne part » :

Les gestes qu'ils ont répétés vingt fois machinalement, tes modèles, lâchés dans l'action de ton film, les apprivoiseront à eux. Les paroles qu'ils ont apprises du bout des lèvres trouveront, *sans que leur esprit y prenne part*, les inflexions et la chanson propres à leur véritable nature. Manière de retrouver l'automatisme de la vie réelle. (N'entre plus en ligne de compte le talent d'un ou de plusieurs acteurs ou stars. L'important est comment tu t'approches de tes modèles et l'inconnu et le vierge que tu réussis à tirer d'eux)³⁵.

« Lorsque l'enfant était enfant, il ne faisait pas de mines lorsqu'on le photographiait » prononce la voix *off* du générique du début des *Ailes du désir* (Wim Wenders, 1987). C'est également une « faculté de jeu enfantine et naïve », à l'opposé des conventions expressives classiques qui permet, selon Béla Balázs, à certains acteurs non professionnels de retrouver une part de spontanéité alors même qu'ils se savent filmés :

Que fait la merveilleuse Marfa Lapkina, l'héroïne paysanne de *La Ligne générale* ? Une vraie paysanne qui joue quelque chose correctement. Elle le fait avec naturel mais ce n'est pas la nature. Elle emploie tout simplement des formes d'expression totalement différentes de celles que la culture bourgeoise nous a transmises. Les jeux de physionomie et les gestes de ces acteurs naturels sont encore pleins de fraîcheur, sans compromis. Lorsqu'il a été trop menti dans une certaine langue, on croit plus facilement la vérité lorsqu'elle est dite dans une autre langue. Chez les races³⁶ exotiques on trouve assez fréquemment cette faculté de jeu enfantine et naïve. Nous le voyons dans les documentaires romancés. Il est surprenant, et parfois renversant, de voir la façon dont, par exemple, les insulaires du Pacifique (dans *Moana* ou dans *Ombres blanches*) ou les Toungouzes (dans le film russe *Le Fils de la taïga*) sont capables de jouer spontanément même des scènes fabriquées. Ce n'est nullement un « jeu théâtral », mais au contraire, c'est comme le jeu des enfants : une sorte de transe, une espèce de rêve éveillé. Est-ce l'art ou la nature ? C'est un état intermédiaire, certainement plus proche de la nature, comme l'hallucination et le rêve³⁷.

L'intrusion du véritable naturel ne pourra donc se faire, au niveau de la gestuelle de l'acteur, que suite à l'emploi d'acteurs non conscients de jouer

34. « Déchaîné. Entretien avec Brunot Dumont », *op. cit.*, p. 24.

35. BRESSON Robert, *Notes sur le cinéma*, 1975, réimp., Paris, Gallimard, 1995, p. 70.

36. Nous conservons la formulation de ce texte datant du début des années 1930, bien que certains termes soient aujourd'hui inappropriés.

37. BALAZS Béla, *L'Esprit du cinéma* (1930), Paris, Payot, 1977, p. 139.

(enfants, animaux, passants non prévenus qu'ils sont filmés), à une improvisation, à un accident ou toute autre rupture dans le jeu : comme c'est le cas des animaux (du chien et de la chèvre du *Boudu* de Renoir, 1932, à l'âne d'*Au hasard Balthazar*, Bresson, 1966) ou des enfants en bas âge (du bébé qui enlève le chapeau à sa mère pour le mettre sur sa propre tête dans *L'Aurore*, F.W. Murnau, 1927, à celui qui joue avec la moustache de Daniel Day Lewis dans *There will be blood*, P.T. Anderson, 2007). Au contraire, le jeu des acteurs non professionnels ne sera pas juste s'ils ont conscience de jouer comme, par exemple, les enfants du gardien de prison qui sont censés être assoupis dans *La Nuit du chasseur* (*Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955), et dont les yeux n'arrêtent pas de bouger sous leurs paupières, trahissant le fait qu'ils font semblant de dormir et qu'ils se forcent à garder les yeux fermés³⁸.

Roland Barthes a très bien témoigné de ce réflexe anthropologique typique de nos sociétés modernes qui consiste en une « conscience amusée du cérémonial photographique » :

Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image³⁹.

Des intuitions de Léonard de Vinci⁴⁰ aux expériences du psychologue Adam Kendon, il est établi que les différences de réaction des individus sont notables, selon qu'ils savent qu'ils sont regardés ou non⁴¹.

C'est que, comme l'explique Stanislavski, l'acteur, dont l'enveloppe corporelle est engoncée par une certaine tension des muscles qui le paralyse et crispe ses expressions, ne peut pas se comporter dans un espace scénique de la même façon que dans sa vie de tous les jours :

Lorsque l'acteur entre en scène, la présence du public risque de lui faire perdre tous ses moyens : trac, embarras, timidité, émotion, peur de difficultés insurmontables... Dès ce moment, il est incapable de parler, d'écouter, de voir,

38. Comme le gamin continuant à remuer alors qu'il est censé être mort à la fin de *La Pipe du communard* (Constantin Mardjanov, 1929) ou l'enfant de la voisine dormant dans le lit à baldaquin du *Miroir* (Andrei Tarkovski, 1974).

39. BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard./Seuil, 1980, p. 25-26.

40. Léonard de Vinci conseillait déjà en son temps d'étudier secrètement les mouvements de l'homme afin de pouvoir les capter dans leur expression la plus authentique : « fixe par quelques notations abrégées les actions des gens, avec leurs particularités, sans qu'ils s'aperçoivent que tu les observes : car s'ils s'en rendaient compte, cela les intriguera et l'acte qui auparavant occupa tout leur esprit perdra de l'énergie : comme par exemple quand deux hommes en colère se disputent, et que chacun croit avoir raison, ils meuvent avec beaucoup de violence les sourcils et les bras et les autres membres, faisant des gestes appropriés à leurs intentions et à leurs paroles. Tu ne pourrais pas obtenir ce résultat si tu leur demandais de feindre cette colère ou une autre passion comme rire, pleurs, douleurs, étonnement, peur, etc. » (dans *La Peinture*, présentation d'André Chastel, Paris, Hermann, 2004, p. 126).

41. KENDON Adam, *Conducting Interaction: Patterns of Behavior in Focused Encounters*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 51.

de penser, de sentir, de marcher, de bouger même de la façon la plus normale. Il ressent alors le besoin anormal de satisfaire le public et de parader pour dissimuler son véritable état⁴².

Appliquant les théories stanislavskiennes au cinéma, Vsevolod Poudovkine confirme que « l'ambiance inhabituelle, les exigences conventionnelles du réalisateur qui lui dictent tel ou tel travail, la présence de l'appareil de prises de vues — tout cela dérouté l'interprète, le sort des conditions habituelles de sa vie et crée chez lui une gêne parfois inconsciente et une contrainte dont il faut l'aider à se débarrasser⁴³ ».

La double contrainte de l'amateurisme, comme horizon stylistique et comme frein méthodologique, a ainsi amené Stanislavski et ses épigones à mettre au point toute une série d'« exercices-obstacles⁴⁴ », méthodes de déblocage de la conscience du comédien professionnel pour atteindre des formes de spontanéité en supprimant les résistances, blocages et stéréotypes tant individuels que scéniques.

La manifestation de l'« amateur » est donc entendue ici dans ses dimensions à la fois ontologiques, méthodologiques, anthropologiques et stylistiques : ainsi considéré, le geste de l'acteur professionnel, autrefois du côté de la virtuosité technique, tend à se mesurer à l'aune du geste quotidien, et la star, tout à la fois acteur professionnel et corps hiératique, se trouve tentée de retrouver la gestuaire de l'homme ordinaire, dans une volonté de se rapprocher au plus près du modèle comportemental de « la vie de tous les jours » afin de produire l'illusion de la spontanéité et de la fraîcheur de « la première fois », qu'elle relève de l'imitation ou de l'improvisation, et qui amène l'individu réel à transpercer le substrat codifié du personnage.

Si le passage à l'amateur chez l'acteur professionnel, envisagé ici comme artifice technique pour retrouver le réel, est devenu une astuce prisée et une unité de mesure précieuse dans l'industrie du cinéma, sa pertinence peut être mise en doute, comme l'affirme Samuel Collardey, auteur d'un film de fiction tourné avec des acteurs non professionnels et à partir de leur propre histoire (*Tempête*, 2016) :

« Cela ne m'intéresse pas de chercher avec des acteurs le naturalisme et le réel. C'est pour moi un non-sens comme utiliser une Porsche et rouler à 20 km/h sur l'autoroute : prendre des acteurs qui sont d'excellents techniciens et leur enlever leur capacité de romanesque pour atteindre ce naturalisme me paraît illogique⁴⁵. »

42. STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1986, p. 82 et 231.

43. PODOVKINE Vsevolod, *op. cit.*, p. 48.

44. GROTHOWSKI Jerzy, « Réponse à Stanislavski », *Chaillot*, n° 11, avril 1983, p. 6.

45. COLLARDEY Samuel, « Je me contente de filmer les gens à hauteur d'homme », *Positif*, n° 660, février 2016, p. 24.

À l'instar d'un Bruno Dumont magnifiant le beau visage de l'énigmatique et androgyne « Raph » dans *Ma Loute*, Collardey enclenche ainsi, à partir d'acteurs amateurs, un processus inverse de « passage au romanesque », que d'autres avant lui, d'Alain Cavalier à Abbas Kiarostami, avaient déjà initié, et qui, avec les expériences actuelles autour de la *performance capture* représente aujourd'hui d'autres questions actorales parmi les plus passionnantes à étudier.

L'amateur comme acteur de la porosité entre fiction et documentaire

Gilles MOUËLLIC

Introduction⁴⁶

À partir de deux exemples choisis dans la filmographie de cinéastes singulièrement différents, Johan van der Keuken et Jacques Rozier, cet échange propose d'interroger les pratiques improvisées dans des perspectives qui remettent en question les catégories établies, amateurs et professionnels d'une part, documentaire et fiction d'autre part. Les deux séquences choisies sont issues du documentaire de Johan van der Keuken *L'Enfant aveugle 2 (Herman Slobbe/Blind Kind II, 1966)* et de la fiction de Jacques Rozier *Du côté d'Orouët (1973)*. La première a lieu sur la grande roue d'une fête foraine où ont pris place Herman, le jeune aveugle, et face à lui le cinéaste lui-même, caméra à l'épaule. La seconde dans une maison où le personnage masculin, interprété par Bernard Menez, laisse malencontreusement tomber une baignoire pleine d'anguilles, semant la panique parmi ses trois amies de vacances.

Des amateurs

D'un côté, il y a un film de fiction, avec trois filles qui n'ont jamais joué au cinéma (et qui ne joueront plus). De l'autre, un documentaire consacré à un jeune garçon aveugle, Herman Slobbe, qui joue son propre rôle. Deux ans plus tôt, van der Keuken lui a consacré un premier court métrage intitulé *L'Enfant aveugle (Blind Kind, 1964)*, dans lequel Herman exprime déjà l'animation d'une station de radio imaginaire comme son jeu favori. Dans la deuxième version de ce film, réalisé cette fois en son direct (ce qui a une importance capitale ici), Keuken demande, en cours de tournage, à Herman de jouer les reporters radio en réalisant un reportage sur la grande roue

46. Introduction d'Elisa Carfantan.

d'une fête foraine, magnétophone Nagra en bandoulière, devant la caméra 16 mm du réalisateur. Keuken n'hésite pas à faire «fictionner» le personnage documentaire, à lui donner une part de fiction pour le faire jouer réellement un rôle qui est à la fois lui-même, Herman, et cet autre qu'il voudrait être.

Comment faire jouer l'amateur? Comment mettre un amateur en situation de jeu?

Quand on veut mettre en scène l'amateur, il s'agit de savoir comment le faire jouer réellement, le mot jouer étant utilisé ici dans la pluralité de ses significations. C'est ce que dit Jean-Louis Comolli, à sa manière, jouer comme un acteur, mais aussi jouer comme un enfant. Il y a une part d'enfance dans les deux extraits présentés qui est assez évidente, un retour à un état qui est celui du plaisir de l'enfance. Le dispositif des deux cinéastes consiste à atteindre cet état de l'enfance pour pouvoir générer quelque chose de l'ordre du surgissement, du lâcher-prise. Ce plaisir est d'un côté un plaisir purement sensuel, celui du jeune garçon, et de l'autre un plaisir que l'on peu qualifier d'érotique, avec la métaphore transparente des anguilles et du sexe. Rozier joue aussi consciemment avec la porosité entre le tournage et la fiction. Sur le tournage, le rapport de séduction existe entre Menez et les actrices, situation qui est au cœur de la fiction de Rozier. Les anguilles de la séquence sont comme ces filles qui lui échappent, dans un jeu un peu pervers qui signale aussi la confusion entre le désir et la peur, si présente à l'adolescence.

Dans les deux extraits étudiés, il n'y a pas de dialogues écrits. Très souvent, quand les metteurs en scène utilisent les acteurs amateurs pour improviser, ils ne leur donnent pas de texte afin de ne pas dévoiler l'intention de la scène. Il s'agit de libérer l'acteur de la contrainte de la parole pour permettre à d'autres forces de se libérer, et notamment les forces d'expression contenues dans le corps lui-même. Ici, la scène des anguilles est présente dans le scénario, mais réduite à quelques lignes, à une simple situation. Elle s'est affirmée sur le tournage. Après plusieurs prises et après l'opération du montage, elle atteint dix minutes dans la version finale du film. Rozier parvient donc, grâce à l'énergie du plateau et à l'inspiration de chacun des participants, techniciens compris, à donner ainsi corps à quelques lignes sibyllines de scénario. Il est évident qu'il y a bien eu un recours conscient à l'improvisation.

L'importance du son

La présence du son direct est tout à fait déterminante. C'est pour cela que mon travail sur l'amateur est souvent lié au cinéma moderne, au moment où

le son direct arrive peu à peu dans les années 1960-1965, au moment où on peut enfin travailler à partir du son direct synchrone avec les caméras légères. Le son du corps est quelque chose de très fort et qui ne se réinvente pas dans le confort du studio. Ce que fait Herman dans la nacelle n'est pas possible à écrire, comme ce que font les filles en réaction aux anguilles : le cri, le souffle, le bruit du corps... tout cela est quelque chose qui s'invente devant la caméra et la captation en son direct permet d'enregistrer cette énergie. Pour Keuken, le petit Herman de *L'Enfant aveugle* (*Blind Kind*, 1964), en son non synchrone, était, selon ses propres notes « victime du documentaire ». Dans *L'Enfant aveugle 2* (*Herman Slobbe/Blind Kind II*, 1966), tourné en son direct, Keuken laisse Herman prendre le pouvoir sur les images par le son. Pour le cinéaste, la question est bien celle-ci : comment donner réellement la parole à Herman Slobbe ? Comment faire en sorte de donner à voir sa façon de percevoir le monde ? La solution, c'est le son : il ne voit pas, mais il entend, et lui confier le son du film, c'est justement essayer grâce au cinéma de donner à percevoir comment ce petit garçon écoute le monde.

L'absence de perfection formelle

Il n'y a pas d'ambition première de perfection formelle, même si Keuken est un très grand formaliste et un très grand photographe. Il ne renonce pas à la beauté du plan mais privilégie la disponibilité au corps qui est devant lui. Dans l'extrait de Herman Slobbe, il a du mal à stabiliser le cadre, comme le petit garçon a du mal à faire le son. L'énergie du plan vient en grande partie de cette absence de perfection formelle. Mais cette absence n'est pas volontaire : ce n'est pas une posture. Ce décadre, ce désordre du plan, donne à percevoir quelque chose de la vie. Ici, le désordre est créateur. C'est le moyen que Keuken et Rozier trouvent pour donner à percevoir cette énergie. Rozier dit qu'il n'a aucun rapport sacré à la caméra portée, elle ne l'intéresse pas pour elle-même. Mais il savait que c'était le meilleur moyen pour filmer cette séquence. On peut également analyser ces séquences à partir de la fabulation deleuzienne. L'idée de mise en fiction d'un personnage, de fabulation comme l'appelle Gilles Deleuze en parlant de Jean Rouch, est de donner à un personnage la possibilité de s'inventer lui-même comme un personnage de fiction. C'est ce qu'a fait Rouch dans *Moi un noir* (1958) quand il demande aux acteurs de choisir leur personnage. L'un d'entre eux va s'inventer en Lemmy Caution, agent américain, personnage de fiction donc, un autre en Edward G. Robinson, célèbre acteur hollywoodien. Ils sont d'autant plus vrais qu'ils s'inventent en personnages

de fiction. C'est ce que fait Keuken avec Herman Slobbe. On est ici dans le principe de fabulation telle que Deleuze l'a théorisé : un amateur, en devenant un personnage de fiction, révèle son identité profonde.

La fermeté d'un dispositif

Ces extraits questionnent aussi l'idée de fermeté du dispositif. Le dispositif paraît très libre, mais tel qu'il est pensé, il est extrêmement ferme : Keuken se retrouve enfermé dans une nacelle avec Herman. Le personnage est coincé, c'est une forme de piège. Le dispositif est extrêmement contraint : Keuken est avec sa caméra 16 mm, Herman fait le son, ils sont liés l'un à l'autre par le câble du magnétophone, et ils ne peuvent plus échapper à la situation. Même chose dans le film de Rozier : la cuisine est un espace déterminé dans lequel les anguilles et les filles vont se débattre. Le dispositif, d'une très grande fermeté, va dans le sens du film.

Le rapport documentaire/fiction

D'un côté, on a dans l'extrait de Keuken un personnage documentaire qui devient personnage de fiction en s'inventant comme animateur radio. Le passage a lieu du documentaire vers la fiction, et c'est dans cette frontière que se révèle le personnage de Herman. De l'autre côté, chez Rozier, on est dans une fiction et le passage va avoir lieu vers le documentaire. La séquence des anguilles est mise en scène et filmée comme un moment documentaire, même si le mot documentaire est ici discutable : il y a quelque chose qui est de l'ordre du pur événement, impossible à écrire et impossible à reproduire. On pourrait parler de performance. Les filles ont l'âge du rôle, elles savent à quoi elles jouent avec le garçon, elles ne sont pas dupes de la présence symbolique des anguilles. La complicité des trois filles qui sont devenues amies pendant le tournage est une source importante de la part documentaire du film. Cette porosité entre documentaire et fiction questionne aussi les rapports entre amateurs et professionnels, que l'on peut rapprocher, avec Jean-Louis Comolli, des relations complexes avec la maîtrise, maîtrise du jeu d'acteur mais aussi maîtrise de la technique cinématographique. La manière dont Keuken met en scène les machines est très intéressante dans cette perspective. Il n'hésite pas à donner le magnétophone à Herman, lui donnant ainsi une part de la maîtrise technique du film. Ce partage est devenu possible grâce à la maniabilité nouvelle des appareils, maniabilité qui est ici à l'origine d'une nouvelle liberté créatrice, d'une complicité inédite entre filmeur et filmé. Cette question des machines

est toujours aussi importante dans le cinéma contemporain, avec les interrogations sur la place des acteurs dans les films d'action par exemple. Avec la motion capture, il y a un devenir-machine dans le cinéma hollywoodien. Dans *Les Aventures de Tintin : Le Secret de La Licorne* (Steven Spielberg, 2011) par exemple, on peut dire qu'on est dans un entre-deux, entre machine et homme. La machine est ce que l'on en fait : un lieu de coercition, de soumission, de réduction des libertés des corps, mais elle permet aussi de nouvelles expériences d'enregistrement de gestes et de mouvements liées à la maniabilité et à la fiabilité de certaines caméras numériques. L'espace immense entre ces deux pôles est un des plus passionnants à explorer dans la recherche en cinéma aujourd'hui.

Débat avec le public

Ariane Papillon

En ce qui concerne le type, une question éthique se soulève : quel est l'écart entre le type et le stéréotype ? Si on ne la prend pas en compte, ne va-t-on pas vers cette erreur ?

Hélène Valmary

Je ne pense pas que ces réalisateurs-là partent du principe qu'ils vont rechercher un « type de », en se demandant à quoi ressemble un paysan, par exemple. Je pense que le travail du film, c'est de ne pas tomber dans le stéréotype, ou justement d'en partir. C'est le cas dans *L'Esquive* (Abdellatif Kechiche, 2004) : le cliché poreux de la banlieue. Mais on n'y arrive jamais : on part de lui et on le déconstruit, ou on dit qu'il y a autre chose. Mais de toute façon, on dégage forcément quelque chose par l'apparence qu'on a. Tous les films ne sont pas sur des stéréotypes, même s'ils en travaillent l'image. Cela participe au contraire à les défaire, les nuancer, mais pas à les confirmer.

Ariane Papillon

Ne s'agit-il pas de dévaloriser le travail des acteurs si l'on pense que seul un paysan peut jouer un paysan, par exemple ? Cela revient-il à dire que, seuls, certains corps, certains visages, peuvent jouer une certaine idée ?

Noé Hautbois

*J'ai l'impression qu'il y a une certaine tendance du cinéma français à faire dans la surenchère, sans que ce soit forcément péjoratif, du « plus vrai possible ». On a vu ça dans *Entre les murs* (2008) de Laurent Cantet, sorte de fiction documentarisée, ou documentaire « fictionnalisé ». On essaie de trouver*

des acteurs qui ressemblent le plus possible aux personnages, et donc, dans une certaine mesure, on dévalorise les acteurs professionnels qui pourraient rentrer dans n'importe quels rôles, avoir l'air le plus possible crédibles.

Hélène Valmary

Ces réalisateurs se sentent plus à l'aise avec des non-professionnels. Dumont a commencé en faisant des films institutionnels pour des usines, et dans *Twenty-nine Palms* (Bruno Dumont, 2003), il a travaillé avec une comédienne justement qui, pour lui, *jouait*. Il y avait quelque chose qui se heurtait. Mais bien sûr, des acteurs professionnels peuvent jouer le rôle de prolétaires. Ce n'est pas qu'une question de ce que peut faire l'acteur professionnel, c'est aussi une question de ce que peut obtenir le metteur en scène, et avec quelle aisance dans son travail avec l'acteur.

Gilles Mouëllic

Dans le film *12 Years A Slave* (Steve McQueen, 2013), Brad Pitt joue le rôle d'un prolétaire.

Christophe Damour

Le rapport au réel est lui aussi important. Il y a une éthique actoriale : prendre un acteur bourgeois pour jouer un homme du peuple, par exemple. Odette Aslan, dans *L'Acteur au XX^e siècle* (1974), dit que ce n'est pas la même chose d'être pensionnaire à la Comédie-Française et dans un petit théâtre désargenté : il y a un rapport au rôle, comme au personnage. Un exemple me vient à l'esprit : celui du rôle principal masculin dans *Le Fleuve* (1951) de Jean Renoir, qui est un mutilé de guerre. Renoir avait hésité à prendre d'autres acteurs professionnels, comme Marlon Brando qui avait joué le rôle d'un paraplégique cette même année dans *C'étaient des hommes* (*The Men*) de Fred Zinnemann (il aurait donc pu le faire). Mais il explique, d'une part, que Brando aurait bouleversé l'équilibre actoral de son film, qui était principalement composé d'amateurs, et, d'autre part, qu'il aurait mimé, tandis que la souffrance de l'acteur réellement unijambiste qu'il a choisi disparaît, notamment dans une scène où il tombe. La manière de se mouvoir et de se relever n'est pas la même. On est aussi ici dans un rapport à la duplicité : Philippe Noiret disait que s'il fallait qu'on se crève les yeux pour jouer Œdipe, on ne s'en sortait plus. Les exemples qu'on a aujourd'hui, et parmi ceux qui me choquent le plus dans l'obscénité, *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2013) : on prend des acteurs beaux, qui travaillent à devenir « moches », « malades ». Là, n'y a-t-il pas obscénité ? Il y a un mouvement inverse à celui de l'amateur qui va vers le professionnel : les professionnels, les *stars* de cinéma, ont une aspiration

à l'ordinaire en revenant par leur maîtrise à la non-maîtrise, comme le dit Bernard Dort. À une certaine époque, ils faisaient tout pour aspirer à une certaine virtuosité technique et gestuelle, puis s'est opéré un trajet inverse où la maîtrise technique devient au service de l'ordinaire. Il faut que les *superstars*, par définition parfaites, prennent pour objectif l'ordinaire. Dans le cinéma américain professionnel, il y a de la technique, de la maîtrise, mais de la maîtrise qui amène l'acteur à un effet de non-maîtrise. Mais ça reste avant tout de la maîtrise, bien entendu.

Gilles Mouëllic

C'est de la sur-maîtrise.

Christophe Damour

Une forme d'inversion que suit Matthew McConaughey : on rêverait tous d'avoir son corps initial, musclé, mais lui fait l'inverse.

Gilles Mouëllic

Ce qui est intéressant chez Marlon Brando, c'est qu'il est impossible de lui faire jouer un type naturel. Il génère une espèce d'électricité à l'écran, ce qui fait que même quand il est ouvrier dans *Sur les quais* (Elia Kazan, 1954), c'est un sur-ouvrier, un ouvrier mythique. Il est déjà mythique quand il est dans le plan. Même si on fait jouer à Audrey Hepburn une ouvrière ou à Marlon Brando un ouvrier, ils ne peuvent pas être ouvriers. Angelina Jolie ne peut pas jouer une paysanne. Et les metteurs en scène travaillent cette impossibilité, cet écart, entre ce qu'on leur fait faire et ce qu'ils dégagent à l'écran.

Christophe Damour

Dans le plan-séquence où l'on voit Juliette Binoche, dans *Code inconnu* (Michael Haneke, 2000), passer le fer à repasser, on remarque quand même assez bien qu'elle a dû le travailler : c'est un geste virtuose et technique, que les *stars* hollywoodiennes peinent à faire. Paulette Goddard, dans *Le Journal d'une femme de chambre* (Jean Renoir, 1946), joue une lavandière, et elle lave de façon maladroite : car il ne s'agit pas d'un geste technique de *star* qu'il faut travailler, mais d'un geste ordinaire.

Ronan Grandadam

Pour en revenir à ce qu'on disait à partir de Laurent Cantet, il s'est dit qu'il n'assignait pas un rôle à ses élèves, mais que c'étaient eux qui créaient eux-mêmes leur personnage. Mais en même temps, est-ce vraiment une garantie d'authenticité? On a parlé de l'auto-mise en scène, l'autocréation, avec Jean-Louis Comolli, par exemple, mais même si ce sont eux-mêmes qui l'ont décidé, chacun (chacun de nous) n'est-il pas dans des catégories

et ne produit-il pas des types ? Je ne suis pas sûr que ce soit une garantie d'authenticité de laisser à ces acteurs le choix de créer son personnage tout seul. Ce qui pourrait dire que finalement, c'est peut-être vain, peut-être qu'il vaut donc mieux un acteur professionnel. Quel est donc le rapport entre l'acteur amateur et le typage ? Est-ce que l'acteur amateur est en tout temps créatif, comme l'acteur de cinéma, forcément créatif : évite-t-il au contraire le typage ?

Hélène Valmary

Ce qui m'a semblé dans ces emplois d'acteurs amateurs, surtout par rapport aux plans frontaux, c'est que c'est déjà étonnant de donner l'acteur de façon aussi brute : si l'acteur amateur est donné aussi frontalement au public, qu'est-ce que ça veut dire ? Souvent, ce visuel va avec sa première prise de parole qui vient créer la première image du personnage. Quelque chose se dit d'abord de lui dans son apparence : mais il va ensuite parler et avoir un discours qui est clair et compréhensible, et qui, d'une certaine manière, nuance, peut-être contraste, voire contredit la posture qu'on avait vis-à-vis de lui dès le début du film. L'acteur amateur arrive avec une image d'un milieu ou d'un métier qu'il pose ou nuance très vite, le travail du film se fait autour de cela, de cette donnée physique et de ce à quoi on l'associe. Au début de *La Drôlesse* (Jacques Doillon, 1979), on voit ce plan de cette petite fille dans une salle de classe où les enfants écrivent un poème pour la fête des mères : la première chose qu'elle dit, quasiment face à la caméra, c'est « J'aime pas ma mère. » Cette petite fille, avec un visage tout poupin, dit quelque chose d'immonde, et tout le film est sur cette rencontre entre ce visage-là et ce qu'elle vient de dire, qui est affreux, dans un travail du type au sens physique et d'une psychologie qui sont à déconstruire. Mais catégoriser, bien sûr, se fait toujours de façon relativement superficielle.

Gilles Mouëllic

Il n'y a pas plus de vérité chez les acteurs amateurs ou chez les acteurs professionnels : cela dépend des cinéastes et de la mise en scène. Maurice Pialat, par exemple, travaille souvent avec des amateurs, avec une incroyable précision. Dans *Sous le soleil de Satan* (1987), le personnage que joue Gérard Depardieu est un curé considéré à un moment dans le film comme un faiseur de miracles. Un couple, dont l'enfant va mourir, vient demander à ce curé de sauver leur enfant : les deux acteurs qui jouent ce couple sont un technicien du film et une cantinière du tournage. Et ils ont sans doute un peu peur de Depardieu, comme les personnages ont peur du curé. Les acteurs le regardent, très impressionnés. Cela sert le film avec une vérité et une précision extraordinaires.

Le choix que Pialat fait à ce moment est d'une force impressionnante et la séquence est magnifique. Il est facile d'« écraser » un acteur amateur, parce qu'effectivement il ne maîtrise pas les techniques de jeu. Il y a des films où c'est odieux, où on sent que les personnages ont été manipulés de manière très désagréable. C'est pour ça que c'est un débat intéressant. Quand il s'agit, pour un amateur, de jouer un personnage qui travaille sur la frontière entre ce qu'il est et ce qu'il sensé interpréter, c'est toujours intéressant. Mais il faut que l'acteur sache qui il joue. C'est la grande force de Keuken, lorsqu'il travaille avec Herman. Il lui donne à jouer quelque chose, et il ne le regarde pas comme un animal documentaire : il le regarde comme un acteur.

Christophe Damour

L'acteur qui joue Luca Brasi était un colosse, un voyou recruté pour jouer le garde du corps dans *Le Parrain* (Francis Ford Coppola, 1972), et qui est censé être admiratif devant lui. Dans la scène du mariage au début du film, il doit transmettre ses vœux, et effectivement il bute sur les mots, alors qu'il est bien plus massif que Brando. Mais comme la *star* l'impressionnait, cela a servi le film. La première fois a une spontanéité, qui ne se refait pas. Il y a bien sûr des contre-exemples : Jean Gabin était un ouvrier crédible dans ses films, bien qu'il fût une véritable *star*.

Hélène Valmary

Lorsque Victoire Thivisol, qui joue à quatre ans dans *Ponette* (1996) de Jacques Doillon, avait reçu le prix d'interprétation de Cannes, cela avait fait scandale. Mais les psychologues du plateau qui étaient intervenus avaient souligné qu'elle parlait bien du personnage de Ponette, car certains disaient qu'elle pensait que sa mère était vraiment morte. De la même manière, Allio s'était fait attaquer sur un plateau télé : on lui avait dit qu'il donnait du travail à des gens qui en ont déjà, alors que certains acteurs professionnels n'en avaient pas.

Yola Le Caïnec

Le terme glisse très vite, dès qu'on parle de passage à l'amateur. Vous avez chacun sollicité la notion de conscience en la mettant en relation avec la non-conscience, comme dans l'exemple de l'enfant : on est dans la non-conscience du jeu qui serait une sorte d'idéal, et cette première fois, cette spontanéité de l'improvisation immédiate qui n'est pas reproductible. Mais au lieu de parler de conscience du jeu, ne peut-on pas parler avant tout d'une compréhension de la situation prévue, organisée par le réalisateur ? Est-ce alors pour l'individu qui joue une compréhension de la situation de son personnage, ou bien du glissement vers l'amateur que son jeu opère,

vers l'improvisation qui est en train de se jouer avec lui? Je pense aux filles dans Du côté d'Orouët: d'un côté, elles ne maîtrisent pas et sont totalement enfermées, d'un autre côté, elles ont quand même une compréhension de la situation qui leur permet de répondre à la situation de jeu.

Gilles Mouëllic

Il n'y a qu'une caméra dans l'extrait de *Du côté d'Orouët*: la séquence est montée à partir de nombreuses prises. Contrairement aux idées reçues, l'improvisation n'implique pas la perte de la maîtrise. Improviser, c'est maîtriser l'improvisation. Il ne s'agit pas du tout de laisser une liberté inconditionnelle sur le plateau. Improviser est un vrai travail, et c'est pour cela qu'on improvise assez peu au cinéma. Même les grands improvisateurs, comme Cassavetes ou, ponctuellement, Pialat, improvisaient relativement peu, mais en choisissant des moments très précis, ce qu'on retrouve aujourd'hui avec un cinéaste comme Rabah Ameur-Zaïmeche. Ce sont des cinéastes qui travaillent énormément sur la manière de parvenir à une situation d'improvisation devant une caméra. Et il n'y a jamais d'abandon total. Les enfants sont des cas particuliers, car ils oublient très vite la caméra en jouant. Chez Cassavetes, par exemple, il y a des enfants dans *Une femme sous influence* (*A Woman Under the Influence*, 1974): ils jouent tout le temps. Ils jouent avec Gena Rowlands. La situation de jeu au sens ludique est assez intéressante, parce que, pour lâcher prise, on l'a vu tout à l'heure, il faut du plaisir, et ce plaisir-là est essentiel mais il n'implique pas la perte de conscience de la situation. C'est pour ça que l'idée qu'on se fait souvent de l'improvisation n'est pas exacte. Jean-François Stévenin, lorsqu'il voit *Faces* de Cassavetes, croit d'abord que Cassavetes et sa bande ont filmé en une nuit ou deux, dans l'énergie de l'alcool et de la performance. En réalité le tournage a duré un an, le montage bien plus, c'est un film dont le processus fut incroyablement long. L'essentiel est de parvenir à l'idée que tout se passe dans l'urgence, dans l'évidence de l'instant. C'est ce qui est dur à atteindre, et l'improvisation est un moyen d'y parvenir. Les acteurs ne sont guère attirés par l'improvisation, sauf éventuellement au moment des répétitions. Cette réticence vient du fait que improviser c'est aussi donner quelque chose de soi et il est difficile d'accepter cela sur un plateau. Cassavetes y est parvenu grâce à son exceptionnelle complicité avec ses acteurs qui étaient aussi ses plus proches amis. C'est une situation particulière qui se retrouve chez les amateurs. Quand vous arrivez vraiment à jouer avec des amateurs, c'est que vous avez leur confiance et qu'ils peuvent avoir envie de vous donner quelque chose.

Ronan Grandadam

*Vous avez parlé de ce lâcher-prise, d'une confiance et d'un plaisir. Est-ce qu'on ne peut pas justement penser cela dans un rapport inverse? Les cas de réalisateurs qui ont recouru à des techniques un peu perverses, manipulatoires, je pense, par exemple, à Kubrick avec *Shining* (1980), ou plus récemment Kechiche, que vous avez mentionné, dans *La Vie d'Adèle* (2013). J'aimerais savoir votre point de vue sur l'éthique que se donnent les réalisateurs avec le consentement ou pas des acteurs, sur ces techniques un peu d'humiliation ou de perte de repères pour arriver à ce résultat de spontanéité.*

Gilles Mouëllic

Il y a une part de cruauté dans le cinéma. Ce cinéma-là est cruel. Pialat est quelqu'un de cruel également. L'acteur joue le jeu consciemment : les filles qui ont pleuré devant la caméra de Kechiche savaient qu'elles pleuraient, ce qu'il était en train de faire, elles n'étaient pas inconscientes. Elles étaient conscientes de ce qu'il était en train de leur prendre, surtout Adèle Exarchopoulos qui joue l'héroïne du film et qui savait très bien ce qu'on lui prenait. Effectivement, une fois qu'elle a donné, quand elle se voit à l'écran, cela peut être cruel. Mais la vérité d'un personnage peut être cruelle. À partir du moment où il n'y a pas de réelle coercition, c'est que l'acteur est prêt à suivre le cinéaste. Mais je pense que ces filles étaient conscientes de ce qu'elles étaient en train de vivre avec lui. Je ne verrais pas cela comme de la perversion, mais comme de la cruauté. Pour parvenir à révéler la vérité des sentiments, il est parfois nécessaire d'avoir recours à une forme d'habileté, proche de la manipulation. À *nos amours* (Maurice Pialat, 1983) est un formidable documentaire sur le passage à l'âge adulte d'une jeune fille de 16 ans. Pialat a volé quelque chose à Sandrine Bonnaire, un moment de sa vie. Sans doute n'a-t-elle pas compris ce qui se passait vraiment sur le tournage. Mais c'est un film bouleversant sur ce moment où l'on quitte l'adolescence, qui est à la fois une source d'énergie et un moment de grande fragilité. Une actrice professionnelle n'aurait pas pu jouer cela avec cette évidence : Bonnaire vivait cette situation sur le plateau et hors du plateau. Le cinéma de Pialat, comme celui de Cassavetes, est une recherche perpétuelle d'une vérité des sentiments. Parvenir à filmer cette vérité des sentiments nécessite un engagement de tous les acteurs qui peut aller jusqu'au don de soi, fondé sur une confiance sans failles dans les intentions parfois très mystérieuses du réalisateur, qui est toujours celui qui a le pouvoir sur le plateau.

Christophe Damour

Sur ce sujet du cinéaste comme vampire, en quelque sorte, de la vie, on peut lire le roman d'Anne Wiazemsky, *Jeune fille* (2007), consacré

au tournage d'*Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966), qui se lit aussi comme une autobiographie. On lit le désir que Bresson avait de ces actrices dans la vie, comme un vampire, qui avait besoin de se nourrir de ce passage de l'adolescence à l'âge adulte chez les jeunes filles pour en faire la matière même de ses films, comme une virginité qu'il essayait de prendre. Mais, en tout cas, le vol de cette énergie, qu'elle avait là et qu'elle n'aurait plus après, est d'une grande obscénité telle qu'elle nous la raconte. Cela peut paraître aussi très violent et très cruel, mais cela fait le cinéma de Bresson.

Gilles Mouëllic

Il y a un certain nombre de films qui travaillent sur la jeune fille et sur ce passage entre l'adolescence et le corps adulte : Kechiche ou Rohmer par exemple. On peut même affirmer que ce passage est une sorte de fantasme rohmérien. Beaucoup de cinéastes tentent de saisir quelque chose de ce passage, et c'est pour cela qu'il y a beaucoup de jeunes filles qui font une carrière brève au cinéma. On leur vole quelque chose, et une fois que c'est pris, il n'y a plus rien à voler. Il s'agit ici de la frontière fragile entre le jeu et la vie. Bergala a un discours extrêmement élaboré sur ce que cherche le cinéma dans ce passage à l'âge adulte, une sorte de fantasme d'innocence en train de se perdre. Le cinéma enregistre la vie en train de passer, ce que Malraux appelait la mort au travail. Dans ce sens, tous les corps sur un écran sont des corps documentaires.

Cyrielle Jourdois

Quand on choisit un acteur amateur, c'est plutôt dans une recherche d'effet de réel, et est-ce qu'on ne choisirait pas l'acteur amateur parce qu'il est celui qui maîtrise le moins, et en même temps celui qui maîtrise le mieux au sens de sa propre réalité, sa réalité à la fois sociale et son propre corps, ses émotions et ses ressentis? Ne choisirait-on pas l'acteur amateur pour ces deux positions et le passage entre les deux, le moins et le mieux?

Conclusion de la table ronde

La présence de l'acteur amateur semble en effet pouvoir se ressentir sur plusieurs niveaux qui se complètent de façon parfois plus ou moins paradoxale sans néanmoins s'annuler. La non-maîtrise amateur permet à l'acteur d'accéder à une maîtrise d'une vérité de son propre corps, contrairement à la maîtrise atteinte par les artifices des techniques professionnelles. Cette nudité de l'amateur pose ainsi effectivement des problèmes éthiques quant à l'enregistrement de son corps, qui fait d'ailleurs se brouiller

les frontières entre le documentaire et la fiction. Il s'agit, en effet finalement, à travers ce dépouillement, qui inspire par ailleurs l'idée d'une stylistique du naturel, d'accéder à un abandon du *jeu*, en quelque sorte, en faveur du *je*. C'est sans doute précisément ce qui annule la notion de stéréotype, dans la mesure où il ne s'agit pas de vouloir reproduire un modèle : bien que la présence de toute personne soit déterminée par l'idée que l'on se fait de son apparence, l'acteur amateur produit, renouvelle et confirme sans cesse son propre type, dans la mesure où il en exprime une réalité physique et gestuelle et où il apporte la vérité de son propre corps.

Cette table ronde a été introduite et conclue par Elisa Carfantan. Elle n'aurait pu avoir lieu sans un partenariat avec le Groupe de réflexion sur l'acteur de cinéma (GRAC) qui a été créé en 2008 à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et est né de la rencontre d'étudiants en études cinématographiques (Christophe Damour, Fabien Gaffez, Hélène Valmary) autour des enseignements et des écrits de Christian Viviani sur l'acteur de cinéma. Depuis lors, ses fondateurs animent des séminaires visant à analyser, dans une approche surtout historique et stylistique mais pas exclusivement, le jeu de l'acteur au cinéma. Le GRAC a organisé quatre journées d'études à l'Institut national d'histoire de l'art, à Paris (L'acteur de cinéma : le jeu et le geste, 2007 ; L'acteur et l'âge : vieillir et jouer à vieillir au cinéma, 2009 ; Jouer de dos au cinéma, 2010 ; L'acteur à emploi, 2013) et un colloque international à la Cinémathèque de Nice (Généalogies de l'acteur au cinéma : traditions, influences, filiations, 2011), dont les actes ont été publiés : DAMOUR Christophe, GUTLEBEN Christia, VALMARY Hélène, VIVIANI Christian (dir.), « Généalogies de l'acteur au cinéma : échos, influences, migrations », Cynnos, 27/2, 2011.