



▼ LA MISE EN SCÈNE

En théorie

■ LA DIRECTION D'ACTEUR

Auteur

Chloé Guerber Cahuzac

Date

2009

Descriptif

Éléments de synthèse de la formation organisée dans le cadre de "Lycéens et apprentis au cinéma" consacrée à la direction d'acteur et évoquant notamment la direction d'acteur en pratique, l'Actors Studio, la relation metteur en scène / acteurs, la Nouvelle Vague...

Introduction

À travers cet atelier de deux heures, nous reviendrons sur deux moments fondateurs concernant le jeu de l'acteur de cinéma : la naissance de l'acteur moderne et la mise en place des techniques de l'Actors Studio.

Nous évoquerons aussi un cas pratique : le travail de Victoire Thivisol alors âgée de quatre ans, dans le film **Ponette** de Jacques Doillon (1996).

Pour illustrer notre propos, nous aurons recours à un outil pédagogique : le coffret de deux dvd « L'acteur au cinéma » de la collection L'Eden Cinéma- Scéren- CNDP, 2008.

Cet outil rassemble différents films passionnants et complémentaires. Durant l'atelier, nous en utiliserons surtout deux :

- Le film d'Alain Bergala **L'Acteur dans le cinéma moderne** qui rassemble des extraits de films (commentés ou non).
- **Jouer Ponette** de Jeanne Crépeau.

Se concentrer sur le travail de l'acteur dans un film est un exercice difficile : en effet, comment isoler cette dimension des autres dimensions cinématographiques comme le cadre ou la lumière ?

L'étape du montage (image et son) donne surtout un autre rythme, une autre dynamique au jeu de l'acteur. L'ordre des plans est modifié, une phrase dite ici est replacée là, une réplique est coupée. La qualité du jeu de l'acteur pendant le tournage n'en est pas pour autant diminuée, mais ce travail si précieux fait l'objet en post-production d'un re-modelage. Or, c'est le résultat de toutes ces étapes cinématographiques que nous découvrons à l'écran.

Pendant le tournage, le travail de l'acteur de cinéma est aussi conditionné par de nombreuses contraintes. Le scénario (et donc le jeu) est morcelé : tout se joue entre une multitude de « Action » et « Coupé ». Les séquences ne sont pas toujours tournées dans l'ordre. Les contraintes techniques (marques au sol, projecteurs, micros) sont omniprésentes. Le partenaire n'est pas toujours là pour vous donner la réplique (surtout quand c'est un monstre en image de synthèse)... En revanche, l'acteur est constamment entouré d'une équipe d'une vingtaine de personnes au minimum, etc.

Si, comme nous le verrons, le comédien peut être source de propositions très riches, il arrive aussi que l'on sollicite avant tout sa présence.

Qu'en est-il ainsi du jeu de l'acteur quand un gros plan isole son regard impassible, un second est centré sur sa main gauche crispée, le troisième sur le revolver dans le tiroir ? Est-ce alors l'agencement des plans qui crée le suspens ou le jeu ? C'est une question que l'on peut se poser devant les films d'Alfred Hitchcock qui disait aimer particulièrement les acteurs qui savaient ne rien faire.



Si l'on devait opposer deux registres cinématographiques, on pourrait ainsi dire que dans certains films, le dispositif est au service de l'acteur et dans d'autres, l'acteur est au service du dispositif¹. D'un côté, le cinéma de John Cassavetes (l'acteur nourrit le dispositif esthétique) ; de l'autre, celui de Robert Bresson (l'acteur, qui est alors appelé « Modèle », se soumet au dispositif esthétique).

I-Bouleversement du travail de l'acteur

Au-delà des relations singulières et complexes qu'un cinéaste peut entretenir avec ses comédiens, certaines périodes de l'histoire du cinéma ont conduit plus généralement à des réinventions du travail de l'acteur. Dans le cadre de crises de la représentation, de nouvelles propositions actorales ont fait leur apparition.

A. La naissance du cinéma moderne et de l'acteur moderne

Au lendemain de la seconde guerre, certains cinéastes ont essayé de prendre acte des fractures de la guerre, de l'horreur des camps et de la bombe. Parce que la réalité avait dépassé ici la fiction, ils se devaient de trouver une nouvelle manière de donner à voir le réel.

Deux mouvements ont incarné fortement la naissance de ce cinéma moderne : le néoréalisme en Italie, puis la Nouvelle Vague en France. Ces cinéastes comme Roberto Rossellini ont choisi de quitter les studios, de repartir du monde tel qu'il était au lendemain de la guerre. En ce sens, ce cinéma de fiction s'est nourri d'une forte part documentaire.

Cette réflexion esthétique a eu des conséquences essentielles sur le travail de l'acteur.

1) L'acteur moderne : Ingrid Bergman de Hollywood à Stromboli

Le cinéma hollywoodien avait habitué le public à des héros qui n'étaient jamais fatigués, jamais décoiffés, jamais démaquillés.

Les acteurs travaillaient en studio, avaient des doublures lumière, étaient éclairés et maquillés avec soin de sorte qu'aucun de leurs défauts n'était visible. Leur image était d'ailleurs construite et contrôlée par le studio, à la ville comme à l'écran.

C'est ce que l'on voit dans différents extraits des **Enchaînés (Notorious)**, Alfred Hitchcock, 1946) mettant en scène Cary Grant et Ingrid Bergman. Alain Bergala commente ces images et explique combien le corps d'Ingrid Bergman est ici protégé, enveloppé, sublimé. Plutôt que de la filmer au milieu d'une foule réelle en extérieur, on a préféré la faire jouer devant des transparences, veiller à l'éclairage sur son visage, à la perfection de sa tenue, à la grâce de sa démarche.

Alain Bergala oppose, bien entendu, cette esthétique hollywoodienne à l'esthétique néoréaliste dans **Stromboli** (1950) de Roberto Rossellini. Dans ce film, Roberto Rossellini filme au contraire la rencontre de cette actrice glamour (qui avait demandé à travailler avec lui) avec un paysage rude et hostile. Le public découvre Ingrid Bergman, courbée, éclaboussée, mal vêtue, le visage déformé par les pleurs. La voici rudoyée, bousculée par le paysage et par le cinéaste. Elle n'est plus une star nimbée de lumière, mais elle a gagné en existence.

2) La Nouvelle Vague

Pour les cinéastes de la Nouvelle Vague, il est essentiel d'imposer de nouveaux acteurs. Il s'agit pour eux de porter à l'écran des jeunes gens semblables à ceux croisés dans la rue, d'en finir avec les Jean Gabin et les Françoise Arnoul. Ils découvrent (et façonnent) donc Jean-Pierre L aud, Anna Karina, Jean-Claude Brialy, Jean-Paul Belmondo ou Bernadette Lafont. Ces nouveaux acteurs apportent avec eux un phrasé, une manière d'être, une présence singulière. Cette présence est captée dans les films. On ne demande pas à ces acteurs de s'effacer derrière leur personnage : au contraire, ils doivent s'exposer.

¹ C'est ainsi que la question du jeu de l'acteur avait d'ailleurs été proposée aux classes dans le cadre du programme 100 ans de jeunesse.



Dans ce type de cinéma, et particulièrement dans les films de Jean-Luc Godard, la distinction entre le personnage et l'acteur se fait plus mince. On demande à l'acteur de donner de lui-même, de se donner à voir. Il ne peut plus se protéger en préparant son personnage, en le construisant à l'avance comme une armure.

Dans **A bout de souffle**, Jean Seberg découvre ainsi que les dialogues sont écrits au fur et à mesure du tournage. Certes, elle connaît les grandes lignes du scénario, mais elle ne peut anticiper son travail.

Jean-Luc Godard dira à ce propos : « Un acteur aime bien avoir l'impression qu'il domine son personnage, même si ce n'est pas vrai, avec moi, ils ont rarement cette impression. »

De ce tournage avec peu de costume, peu de maquillage, pas d'enregistrement son, un rythme de travail variable, des dialogues écrits au jour le jour, Jean Seberg finira par dire « Une seule chose vaut la peine : c'est tellement contraire aux manières d'Hollywood que je deviens totalement naturelle. »

B. L'actors studio

Cette école américaine, fondée en 1947 par Elia Kazan, s'inspire de l'enseignement de Constantin Stanislavski (1863-1938)². Dans son ouvrage « L'acteur de cinéma », Jacqueline Nacache décrit les techniques de travail développées par cet homme de théâtre russe, méthode ayant recours à la mémoire affective et conduisant l'acteur à se mettre dans l'état psychologique du personnage qu'il doit incarner. Ces techniques se sont répandues aux États-Unis dès les années 20. Elles n'ont cessé de prendre de l'ampleur par la suite.

Parmi les acteurs formés par « La Méthode », on compte par exemple Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift ou Eva Marie Saint. Par la suite, on trouvera Paul Newman, Dustin Hoffman, Al Pacino ou Robert de Niro pour ne citer qu'eux.

Le prestige de la Méthode est tellement fort que Jacqueline Nacache en vient à émettre l'hypothèse suivante :

« L'importance symbolique de L'Actors Studio dépasse de si loin son impact réel qu'on est en droit de se poser la question : A-t-il inventé quoi que ce soit ? N'a-t-il pas surtout cristallisé des énergies, accompagné une évolution inévitable du jeu de l'acteur américain vers plus d'activité, de responsabilité - canalisé le désir légitime qu'avaient les acteurs de prendre l'initiative, après une longue période marquée par l'asservissement au studio system ? »

Marlon Brando fait justement partie de ces acteurs qui font des propositions de jeu lors d'un tournage... et qui refusent l'asservissement au studio system !

On le voit notamment dans un passage très célèbre de **Sur les quais** (1954) d'Elia Kazan. L'acteur utilise un accessoire, afin de servir la psychologie de la séquence tout comme de complexifier son personnage. En effet, il joue un paumé peu fréquentable, tandis que la jeune femme (Eva Marie Saint) étudie chez les sœurs. Ils sont à la fois attirés l'un par l'autre et en même temps, ne sont pas sensés (pour plusieurs raisons) se parler. Cette tension, présente dans les dialogues, est renforcée par l'initiative de Marlon Brando qui ramasse le gant de la jeune femme, commence à jouer avec et finit par l'enfiler. Celle-ci, tout en conversant, tente plusieurs fois de le récupérer, d'abord timidement, puis fermement. Ce jeu autour de l'accessoire souligne la gêne et le trouble qui se dégagent de cette conversation. Il modifie aussi notre perception du voyou : le voici qui enfiler un petit gant blanc alors qu'il est assis sur une balançoire... cette image va à l'encontre du stéréotype du mauvais garçon. En jouant « contre son personnage », Marlon Brando lui donne une sensibilité inattendue à ce stade du film.

II-La direction d'acteur en pratique

Les relations entre un metteur en scène et ses acteurs se jouent à différents stades du travail.

Le casting et les essais (voir le film sur les essais de **Partie de Campagne** de Jean Renoir sur le même DVD Eden Cinéma) sont souvent une étape décisive. Pour les frères Dardenne (qui travaillent principalement avec des acteurs non professionnels), l'essayage des costumes est essentiel, c'est le moment où ils cherchent à dessiner plus précisément les personnages avec l'aide des comédiens.

2 Et, à un autre niveau, de celui de Vsevolod Meyerhold (1874- 1940) mais qui, lui propose plutôt un travail sur la gestuelle, la présence corporelle.



Au moment du tournage, le travail de l'acteur sera très différent si le réalisateur tourne avec une caméra ou deux, s'il découpe beaucoup ses séquences ou s'il opte pour le plan-séquence, s'il aime faire de nombreuses prises (comme Jacques Doillon), s'il est très vigilant aux déplacements et à la lumière ou pas, etc. Ces choix esthétiques (et financiers) sont déterminants en termes de jeu.

Le film de Jeanne Crépeau, **Jouer Ponette**, permet de prendre conscience de ces aspects.

Nous y découvrons en effet différentes séquences du film avec plusieurs prises pour chacune d'elles. Ces prises sont commentées au moyen de textes qui défilent sur l'écran, parfois comme autant d'interrogations. Elles nous montrent comment, progressivement, une enfant de quatre ans s'implique dans un film, apprend à exprimer des émotions complexes, à gérer la présence d'une équipe, à retenir des changements de positions durant de longs plans-séquences, à travailler avec un partenaire et à accepter les exigences du cinéaste qui la dirige. Au-delà de l'enfant, nous découvrons donc une actrice au travail.

Nous découvrons aussi un réalisateur au travail qui, au fil des prises, semble chercher quelque chose avec obstination, quelque chose d'insoupçonnable pour nous, de mystérieux... que la comédienne finit par lui donner.

