Les paradoxes de l'acteur-créateur

Jean-Louis Libois

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2109>

DOI : 10.4000/doublejeu.2109

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 13-24

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jean-Louis Libois, « Les paradoxes de l'acteur-créateur », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2109> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2109>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LES PARADOXES DE L'ACTEUR-CRÉATEUR

Moi, j'en ai marre de la modestie des acteurs et des actrices [...].
Pour moi et pour les autres, qui font ce que je fais, je dis que nous
créons.

Jeanne Moreau

Faire un film, c'est être tous les comédiens à la fois...

Jean-Pierre Melville

L'ACTEUR, INVENTEUR DU CINÉMA

Lorsque pour sa troisième expédition dans le Grand Nord en 1913, Robert Flaherty décide d'emporter une caméra et qu'à son retour il montre des images réalisées sur la vie des esquimaux à d'éventuels producteurs, il ne se doutait pas qu'on lui objecterait l'absence de dramatisation. Il avait voulu montrer le point de vue des esquimaux, or c'est de son point de vue que ses interlocuteurs étaient demandeurs. Qu'à cela ne tienne, il réalisera probablement l'un des premiers castings de l'histoire du cinéma, d'où il retiendra un certain Allakarialuk qui deviendra Nanouk. D'un genre qui n'avait pas encore le nom de documentaire naissaient simultanément l'acteur et l'auteur.

De cette concomitance témoignerait – *a contrario* – selon l'historien Claude Beylie « la tare majeure du cinéma primitif » que constituait « l'anonymat des faiseurs de films et de leurs interprètes »¹.

« Acteur-auteur », « auteur-acteur » : dans un premier temps, la proposition est souvent réversible. Le passage du jeune David Wark Griffith acteur (mauvais !) au cinéaste débutant s'effectue sans ambages, tandis que son futur associé en production Charlie Chaplin s'ingénie à produire la fusion acteur-personnage-cinéaste. Cette association culminera par la création de United Artists en 1919, qui regroupera les trois acteurs Mary Pickford, Douglas Fairbanks ainsi que... David Wark Griffith. Néanmoins,

1. C. Beylie, « Primitifs et plunitifs (historiographie des premiers temps) », in *Les Premiers Ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1986, p. 54.

le temps où « la personne de l'interprète jaillira du personnage, comme d'une chrysalide »² n'est pas encore venu. Le métier d'acteur reste entaché d'opprobre comme en témoigne ce document rédigé par la comédienne Leonara Corbett dans lequel elle raconte comment elle et sa sœur, sous un chapiteau dressé dans un terrain vague, découvrent leur mère à l'écran : « Oui, maman s'était "abaissée" à travailler pour le cinéma » et comment elles deviennent elles-mêmes comédiennes³. Au milieu des années dix,

le nom de l'interprète deviendra aussi fort, et même plus fort que celui du personnage, et s'opérera enfin cette dialectique de l'acteur et du rôle où s'épanouira la star⁴.

C'est désormais cet être hybride qui, se transportant de film en film, fera la loi. Il préexiste dès lors à tout film et à ce titre peut être dorénavant perçu comme son véritable créateur. Du Jean Gabin d'après-guerre qui impose dans ses contrats les dialogues de Michel Audiart, la lumière, le son, les décors... à Tom Cruise qui intervient dans la mise en scène de *Mission impossible 2* de Brian de Palma, en passant par Catherine Deneuve qui pose comme condition à l'achèvement du premier film de François Dupeyron l'éviction du chef opérateur, le spectateur assiste au règne de l'acteur-auteur-producteur dans l'industrie du cinéma.

Au « film-de... » s'est substitué le « film-avec... ». La chose est communément admise de ce pouvoir sans partage de la star. On décèle cependant, au sein même de l'ère hollywoodienne triomphante, une vérité qui à défaut de contredire ce fait admis, l'éclaire d'un jour différent ; à savoir que star ou pas, l'acteur est toujours – en dernier ressort – l'auteur du film. Lorsque, par exemple, le producteur David O. Selznick s'emploie à adapter *Autant en emporte le vent*, il est certes préoccupé par le choix du réalisateur, mais c'est la recherche de l'interprète qui lui prendra deux années. Les stars défilent sous ses yeux (Bette Davies, Paulette Goddard, Jean Arthur, Joan Bennet, Lana Turner, Katharine Hepburn...) mais c'est à une inconnue, Vivian Leigh, qu'il confie le soin d'incarner Scarlett O'Hara. S'il y eût trois réalisateurs à se succéder sur le tournage (George Cukor, Victor Fleming, Sam Wood), il n'y eût qu'une seule Scarlett O'Hara : Vivien Leigh se faisait ainsi l'égale de l'auteur Margaret Mitchell.

2. E. Morin, *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984, p. 17.

3. N. Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991, p. 98.

4. E. Morin, *Les Stars*, p. 18.

L'AUTEUR ET SON DOUBLE

La présence de visages connus prêtés à des dizaines de personnages, est pour moi comparable à l'usage des citations. Le comédien entre dans son texte cinématographique avec toutes les traces des personnages interprétés avant, et très présentes dans l'imaginaire des spectateurs.

Otar Iosseliani

Ce clivage entre la star qui transporte ce « mixte » de personnage et d'elle-même (qui à ce titre s'approprie le film pour une part), et le débutant anonyme ou le non-acteur (qui lui apporte la touche inédite du « maître ») a la vie dure : chaque fois que la profession récompense ces non-professionnels, le débat est relancé. Alors, Catherine Mouchet contre Catherine Deneuve ? L'interprète inspirée d'Alain Cavalier contre la star du cinéma français ? Jacques Demy, Luis Bunuel, François Truffaut, André Téchiné, pour avoir utilisé celle-ci, seraient-ils moins auteurs de leur film que le Cavalier de *Thérèse*, le Godard d'Anna Karina, voire le Truffaut de Jean-Pierre Léaud ?

Certes, la revendication de Robert Bresson d'être le seul auteur du film, en privant ses acteurs de leurs facultés d'interprétation (car interpréter, c'est déjà déposséder le créateur d'une part de ses prérogatives : « Pour moi, l'interprète idéal de cinéma, c'est la personne qui n'exprime rien »⁵) trouve un écho aussi bien dans le parti pris de Iosseliani avec ses visages inconnus, que dans une certaine tendance du jeune cinéma français, où les auteurs se détournent des acteurs renommés au profit de castings beaucoup plus personnels.

Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à la longue liste des nouvelles actrices, établie par Gregory Valens dans le numéro « Spécial 50^e anniversaire » de la revue *Positif*⁶. L'auteur nous parle de ces actrices des années quatre-vingt-dix, qui prolongent le plus souvent la personnalité du cinéaste, et qui « s'imposent davantage auprès des cinéphiles et de la profession qu'auprès du grand public ».

À d'évidentes raisons économiques (les budgets des premiers films rendent improbables la présence de stars) s'ajoutent des raisons pragmatiques (tel Éric Rohmer qui déconseille à de jeunes cinéastes néophytes d'engager des comédiens confirmés qui risqueraient d'imposer leurs vues), sans oublier les raisons esthétiques (le naturalisme ambiant des films tolère mieux les figures familières). Au total, le jeune comédien se révèle souvent

5. R. Bresson, « Une mise en scène n'est pas un art », *Cahiers du cinéma*, n° 543, février 2000, *Hommage à Robert Bresson*, p. 4.

6. G. Valens, « Raison et sentiments », *Positif*, n° 495, mai 2002, « Spécial 50^e anniversaire », p. 52-57.

le double de l'auteur. Il peut advenir que cet *alter ego*, anonyme pour un premier temps, vole la vedette à son créateur originel et se trouve ainsi doté d'une vie tout aussi réelle dans l'imagination du spectateur.

De l'écolier des *400 coups* à la saga des Doisnel, il appert que le tout jeune débutant donne corps à une figure populaire, figure à laquelle F. Truffaut sera identifié par la suite. De la même manière, la présence d'actrices novices chez les jeunes cinéastes, comme chez les professionnels, excède – selon Yannick Lemarié – le seul « vouloir faire » ou « vouloir dire » du cinéaste : « la modernité de l'actrice réside là aussi ; dans son aptitude à s'afficher, à s'imposer, à diriger le plan... »⁷.

LA POLITIQUE DU NI / NI

Les films qu'Alain Tanner a fait avec moi, à part *No Man's Land* et *Jonas*, étaient vraiment des films « super-Tanner », mais ils n'étaient pas de la veine « tannérienne » [...]. Toute la difficulté pour moi est de lui montrer qu'il n'a pas fait le tour du matériau Myriam Mézières...

Myriam Mézières

Si Jean-Pierre Léaud peut sembler un cas limite d'amalgame entre l'auteur et l'acteur, il est emblématique de ces croisements que le cinéma est amené à effectuer. Comme le remarque justement Vincent Amiel :

Bonnaire avec Pialat et Bonnaire avec Sautet, ce n'est pas la même chose ; mais Pialat avec Bonnaire et Pialat avec Marceau, ce n'est pas la même chose non plus. Ni politique des auteurs, ni politique des acteurs : cinéma des destins croisés⁸.

La reconnaissance de Maurice Pialat (César du meilleur film en 1983 et Prix Louis Delluc) et la naissance de Sandrine Bonnaire (César du meilleur espoir féminin) sont exemplaires, en effet, de cette collaboration « semi-consciente » (dans la mesure où le poids des affects l'emporte sur la raison dramaturgique) qui peut s'instaurer entre un cinéaste, ses personnages et ses interprètes. Exemplarité redoublée par le fait que l'auteur est aussi acteur dans son film et qu'il croise un autre acteur qui devient à son tour un auteur. C'est ainsi que le personnage du père de Suzanne était condamné à mourir par ses scénaristes (parmi lesquels le cinéaste lui-même) et que cette mort se transforme en départ sans lendemain du lieu familial pour

7. Y. Lemarié, « À leurs risques et périls », *ibid.*, p. 19.

8. V. Amiel, « Destins croisés », *ibid.*, p. 6.

se conclure par son retour, sinon triomphal, du moins retentissant. De ce scénario tragique originel subsiste le dialogue de la première partie du film, l'inquiétude de Suzanne à propos de l'état des yeux de son père.

Du second scénario de la rupture, la surprise des protagonistes lors du retour du père est confortée par l'étonnement des interprètes, que ce soit Suzanne ou de son frère (Dominique Besnehard) lorsque celui-ci apprend les visites de Suzanne à son père (« Tu vas le voir ! Et tu ne l'as jamais dit ! »). Mais c'est la séquence dite de la fossette (qui a lieu après que Suzanne s'inquiète pour son père) qui constitue le véritable tournant du film par la complicité qu'elle instaure entre les deux interprètes. On voit ainsi les deux acteurs contrevenir au scénario, et plus exactement Pialat-acteur contredire Pialat-auteur sous l'impulsion de son actrice.

Entamée comme une scène de conflit générationnel entre un père qui attend sa fille avec la question suivante : « C'est à cette heure-ci que tu rentres ? », la séquence vire aux confidences : « Je crois que je vais vous quitter Suzanne », pour se conclure dans l'improvisation documentaire : « Et pourquoi l'autre [fossette] elle est plus là ? – Je sais pas. Elle en avait peut-être marre, elle aussi ! Elle est partie !! »⁹.

Dès lors, si par la réapparition du père et ses règlements de compte, le film se noircit un peu plus, il se conclut surtout par un ultime sursaut d'espoir grâce à la scène finale qui illumine le récit *in extremis*. À l'être hybride qu'est la star (selon Edgar Morin), s'ajoute ici un être composite né du double désir de l'auteur-acteur.

LE DESSIN ET LA COULEUR

Ce qui vaut pour la rencontre d'un cinéaste confirmé avec une actrice néophyte (et qui va à l'encontre du mythe de Pygmalion) se retrouve en termes analogues dans le contexte convenu d'un cinéaste (Claude Chabrol) et d'une star (Isabelle Huppert). Chabrol a su tirer profit du jeu tout en retenue de l'interprète de *La Dentellière* de Claude Goretta (1976), pour alimenter son œuvre dans *Violette Nozières* (1978).

À ce titre, l'opus récent du cinéaste, *Merci pour le chocolat*, est symptomatique de cette ambivalence d'un univers incarné par l'actrice. Ici, tout désigne un monde grand bourgeois suisse, mi-affairiste, mi-artistique. Mais c'est sans compter sans la maîtresse de maison, PDG de son état et quasi robotisée, qui en proie à ses pulsions meurtrières fait basculer l'histoire dans le crime. Ainsi, sous le masque de sa perfection froide se dissimule

9. Dialogue extrait du scénario de *À nos amours*, Paris, Lherminier (Cinéma), 1984, p. 68.

une « serial killer familiale ». La figure de l'artiste parachève ainsi un monde esquissé par le cinéaste, et comme aime à le dire Isabelle Huppert : « Le dessin s'achève, c'est à l'acteur de le colorier »¹⁰.

Pour conventionnelle qu'elle soit, cette métaphore du peintre et de son modèle, loin de répéter la relation servile qui les unit, se trouve enrichie : la part de création de l'acteur ne réside plus dans sa seule représentation à l'écran. Il est la couleur et non plus seulement le modèle. L'acteur et le cinéaste refondent à eux deux la figure tutélaire du peintre.

L'ACTEUR ET L'ŒUVRE UNIQUE

Si dans la légion des jeunes inconnus qui habitent l'écran des cinéastes débutants, certains finissent par rattraper ces derniers et mener une carrière parallèle (Sandrine Kiberlain / Laëtitia Masson, Emmanuelle Devos / Arnaud Desplechin, Virginie Ledoyen / Philomène Esposito, Elsa Zilberstein / Martine Dugowson...), il peut en aller autrement dans leur confrontation avec des auteurs à part entière. Il advient ainsi qu'une figure triomphe de l'anonymat et s'impose au spectateur comme mémoire du film, à la manière de ces gros plans d'acteur, au statut diégétique indécis, qui enchâssaient certains films de la première décennie du cinéma. Le spectateur pouvait alors les emporter tels les « trésors du films »¹¹, pour reprendre l'heureuse expression de Noël Burch. Plus précisément encore, n'est-ce pas le même type de détournement d'auteur que la mémoire du spectateur effectue lorsque le visage et le grain de la peau de Falconetti (dans le rôle de Jeanne d'Arc) valent pour le film éponyme de Carl Th. Dreyer ou la pauvre silhouette humiliée de Claude Laydu, pour le *Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson ?

Toujours est-il que ces acteurs anonymes finissent par ravir la vedette à leurs cinéastes, pourtant renommés. Star d'un film, l'acteur ainsi arraché à l'anonymat semble condamné, en contrepartie, à être l'auteur d'un film unique.

À l'inverse, l'acteur-star Gérard Depardieu ne parvient ni à faire oublier sa prestation, ni à rendre inoubliable l'abbé Donissan dans *Sous le soleil de Satan*. Demeure dans la mémoire du spectateur, le surprenant film de Maurice Pialat.

10. I. Huppert, *Cahiers du cinéma*, hors-série, 1997, *Claude Chabrol 50^e Moteur*, p. 70.

11. N. Bursh, *La Lucarne de l'infini*, p. 186.

LES PARADOXES DE LA STAR...

C'est important d'être une page blanche.
Catherine Deneuve

Que la tentation de la *page blanche* pour l'acteur-star obéisse à une volonté de renouvellement des rôles (le « contre-emploi ») ou qu'elle trouve son origine dans un plan de carrière (ainsi Catherine Deneuve quittant progressivement les rivages du *star system* pour des films plus « fragiles »), c'est alors une nouvelle palette interprétative qui s'offre aux spectateurs (Deneuve professeur, Deneuve lesbienne, Deneuve alcoolique...).

Il advient aussi que pour des raisons économiques (« s'offrir une star » au tournant de sa carrière) ou plus directement esthétiques (son détournement), des cinéastes tels que J.-P. Melville et A. Téchiné intègrent cette dialectique de la star à leur univers, jusqu'à en faire même la pâte et le levain.

Si les débuts de l'auteur du *Silence de la mer* le conduisent à fréquenter des comédiens hors des sentiers battus, avec Belmondo, Montand et Ventura (qui sont « comme tout le monde avec "*something else extra*" »¹²), un tout autre parti pris s'impose. C'est avec Alain Delon cependant (« la dernière star que je connaisse... au monde... ») que le cinéaste pousse cette dialectique jusqu'au paradoxe. Dans son film tardif *Le Samouraï*, de la star Delon, il ne retient que la quintessence. L'acteur ne fait ni du « sur-Delon » ni du « sous-Delon », pas plus qu'il ne « delonnise ». Poussant à l'extrême son jeu déshumanisé, loin de se découvrir, l'acteur ne donne plus à voir que son masque. Le masque, sans rien derrière. Figure hiéroglyphique s'il en est, il a la beauté du signe tel que Roland Barthes se plaisait à le débusquer dans la culture japonaise et auquel il assimilait l'acteur oriental et son visage inexpressif peint en blanc : « la face est seulement quelque chose à écrire »¹³. Delon est l'écran blanc qu'il offre à la caméra de Melville¹⁴.

« Davantage que la star, c'est son idée qu'il filme [...] voire son souvenir »¹⁵. Cette affirmation d'Emmanuel Burdeau sur Melville, à propos de Catherine Deneuve dans *Un flic* (1972), conviendrait tout aussi bien à celui qui a fait du fantôme des stars la clé de voûte de sa cinéphilie, et de Catherine Deneuve son égérie.

12. *Le Cinéma selon Jean-Pierre Melville : entretiens avec Rui Nogueira*, Paris, Éditions de l'Étoile (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma), 1996, p. 155.

13. R. Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Skira (Les sentiers de la création), 1970, p. 120.

14. À ce titre, Youri Deschamps a raison d'écrire que Melville emploie Delon comme Bresson, l'un de ses modèles dans « Le masque de Delon », in *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*, G.-D. Farcy, R. Prédal (dir.), Saussan, L'Entretemps, 2001, p. 279.

15. *Ibid.*, p. 281.

Cette dernière incarne, à ses yeux, son double désir de romanesque et sa mise à distance. De ce fait, l'actrice auréolée de son titre de star et ainsi introduite dans la fiction de Téchiné, se défait sous les yeux du spectateur jusqu'à devenir délitescente.

De la dissolution de cette existence préfilmique, le scénario d'*Hôtel des Amériques* s'empare comme trame fictionnelle. Ce film est le récit de personnages-acteurs ayant peine à exister dans leur vie... aussi bien que dans le film. Leur destin d'acteur et de personnage, sous le regard du cinéaste, se met à se confondre. Lorsque Patrick Dewaere et Catherine Deneuve surgissent tous les deux à l'écran à l'occasion d'un banal accident, c'est moins le hasard de la rencontre de deux êtres qu'incrimine le spectateur que le parti pris d'un choc de deux stars. Fort de ce postulat, l'auteur en multipliant les occasions où les personnages avouent leur impuissance à exister ensemble (mari décédé et tentation homosexuelle pour l'autre) encourt le risque de leur inexistence.

Cette croyance finalement excessive dans le charisme de la star, pour habiter d'emblée son personnage, conduit le cinéaste à placer au cœur de sa fiction la dissolution de ce qu'il n'a préalablement pas pris le soin de faire réellement exister.

DOCTOR ORSON CONTRE MISTER WELLES

I wrote the script and directed it. My name is Orson Welles.
Générique de *La Splendeur des Amberson*

À force de trouver naturel qu'Orson Welles soit comédien dans sa troupe du Mercury, dans ses créations radiophoniques puis dans la quasi-totalité de ses films, personne (ou presque) ne s'est plus véritablement soucié de cette association de Welles-auteur à Welles-acteur. Elle semble si consubstantielle à son œuvre que l'exception que constitue dans sa filmographie *La Splendeur des Amberson* ne vaut précisément que dans la mesure où l'âge du personnage le situe dans la chronologie laissée vide dans *Citizen Kane* par l'ellipse du héros adolescent (entre le plan de l'enfant avec ses nouveaux tuteurs et celui de son premier anniversaire) : « Georges Minafer est un Charlie Kane – selon Joseph Mc Bride¹⁶ – à qui on aurait donné 10 ans de sursis. »

Ce récit de l'adolescence ne pouvant être supporté par le cinéaste lui-même, c'est à Tim Holt qu'il confie le soin d'être son interprète, dont André

Bazin notera qu'il est « évidemment un substitut d'Orson Welles avec lequel il possédait une certaine ressemblance physique »¹⁷.

S'il n'a échappé à aucun commentaire critique que sous la diversité des scénarios et des genres visités, une vision du monde s'imposait, il a été trop peu remarqué que sous la variété des rôles endossés par l'acteur Welles émergeait une figure récurrente. Orson Welles auteur et Orson Welles acteur entretiendraient ainsi une fidélité à eux-mêmes, de film en film et de rôle en rôle. Fidélité sans servilité et sans contradiction véritable mais non exempte de nuances, voire de contrastes. Perte de l'innocence, vanité du pouvoir et corruption constituent autant de récits qui se prolongent dans les personnages faustiens endossés par l'acteur Welles.

Étrangement, la considération de l'acteur viendra davantage de son interprétation du *Troisième homme* de Carol Reed, plutôt que de ses propres rôles. Ainsi, André Bazin évoque cet « étonnant phénomène de cristallisation qui s'est opéré autour de Welles à partir du personnage de Harry Lines »¹⁸.

De cette identification de l'acteur à son personnage naîtra le malentendu à propos d'Orson Welles metteur en scène de films. De surcroît, elle contaminera l'ensemble de ses films auxquels on prêterait cette vision cynique du monde, obligeant le cinéaste à une constante réfutation. « Je suis contre tous les Faust »¹⁹ s'évertuera-t-il à répéter à une critique qui avait trop oublié qu'il y avait deux Welles en un.

Pour le cinéaste, désireux d'en finir avec ce malentendu, il importe de dissocier les deux :

... quand je rentre dans la peau d'un personnage à la fois comme acteur et auteur, et que je deviens ce personnage, je fais appel au meilleur de moi-même à l'intérieur du cadre de mon rôle, si bien que mon personnage s'enrichit du meilleur de moi-même²⁰.

C'est ainsi, par exemple, que l'inspecteur corrompu Quinlan de *La Soif du mal*, dans une société qui ne l'est pas moins, est voué aux gémonies par le cinéaste (« Bien sûr, Quinlan est un personnage moral, mais je déteste cette morale »²¹) alors même que l'acteur lui confère une humanité tragique (André Bazin ira même jusqu'à dire qu'il est « un grand homme »). De cet écart naîtra le sentiment pour le spectateur que « Quinlan est à la fois le

17. A. Bazin, *Orson Welles*, Paris, Ramsay (Ramsay Poche cinéma), 1985, p. 52.

18. *Ibid.*, p. 92.

19. *Ibid.*, p. 158.

20. *Ibid.*, p. 157.

21. *Ibid.*, p. 152.

héros Wellesien le plus sympathique (jusqu'à Falstaff) et celui dont les agissements sont les plus odieux »²².

Alors, Doctor Orson contre Mister Welles au centre de cette dialectique auteur / acteur ? Joseph McBride dans sa monographie consacrée au cinéaste n'est pas loin d'en faire la voie d'accès à la compréhension de son œuvre : « Sa double présence en tant qu'auteur et en tant que héros est essentielle à son œuvre »²³.

Il note que dès sa première œuvre *The Hearts of Age* (court-métrage réalisé en 1934) : « Welles metteur en scène diffère l'entrée de Welles acteur »²⁴. Puis il oppose la fusion de l'auteur avec l'acteur dans *Falstaff* où « il n'existe en fin de compte aucune distance entre le réalisateur et le personnage qu'il incarne »²⁵... à l'abîme « qui existe entre les émotions de Kane et la perception que nous en avons ». Il conclut au terme de l'examen de sa filmographie, à propos du *Procès* (1962), que la présence d'O. Welles, « à la fois comme auteur et en tant qu'interprète de l'avocat... est d'une importance capitale »²⁶.

LE DÉSIR ET LA FUSION

Dans le processus créatif, il y a le père, l'auteur ; la mère, l'acteur enceint du rôle ; et l'enfant, le rôle à naître.

Stanislavski

Pas plus que l'auteur n'aime être dépossédé de ses prérogatives, l'acteur n'accepte d'être réduit à un faire-valoir. Du personnage créé sur le papier par l'auteur à celui qu'incarne l'acteur sur l'écran, il y a un hiatus. Il ouvre une part d'aléatoire au premier et dégage un peu plus de liberté au second. Telle peut s'interpréter aussi la « leçon wellesienne ». L'auteur – qu'il l'avoue ou non – se sent toujours dépossédé de sa création tandis que l'acteur – la belle expression de Jeanne Moreau « attend d'être habité »²⁷.

« Être habité » par un personnage désigne ce moment où simultanément l'acteur prend possession du rôle et se met à occuper une place que lui seul peut remplir, en dépit des efforts d'imagination déployés par le cinéaste. Cette vacance est à ce point indissociable du « passage à l'acte » de l'acteur que nul auteur ne songerait à nier (sauf en amont par un dispositif contraignant – et encore !) cet écart entre sa vision initiale et la vision

22. J. Mc Bride, *Orson Welles*, p. 134.

23. *Ibid.*, p. 12.

24. *Ibid.*, p. 28.

25. *Ibid.*, p. 154.

26. *Ibid.*, p. 147.

27. « Entretien avec Jeanne Moreau », *Cahiers du cinéma*, n° 570, juillet-août 2002, p. 56.

incarnée (sans que cela n'entraîne nécessairement une quelconque désillusion – au contraire). En revanche, on le sait, l'acteur aime à se répandre en déclarations où il affirme son identification complète au personnage. Que peut d'ailleurs opposer la cinéaste Jane Campion à l'actrice Nicole Kidman dans son interprétation de l'héroïne de *Portrait de femme*, ou le réalisateur Jean-Paul Rappennau à la beauté angélique de Juliette Binoche dans *Le Hussard sur le toit* sinon reconnaître qu'indépendamment de la qualité de leurs adaptations respectives, les acteurs sont parvenus à imposer au spectateur une représentation quasi exclusive des personnages d'Henry James et de Jean Giono.

Ce n'est plus tant Jean Delannoy qui s'oppose à Stendhal ou François Truffaut à Henry-Pierre Roché que Gérard Philippe et Jeanne Moreau qui s'interposent entre *Le Rouge et le Noir*, *Jules et Jim* et nous. Ainsi, si le pari du cinéaste contre l'écrivain est en partie gagné, c'est le plus souvent à l'acteur qu'il le doit.

Néanmoins, l'histoire de la prise de possession d'un personnage par l'acteur ne saurait se réduire à celle de l'abdication de l'auteur. Au contraire, une étrange alchimie résulte souvent de cette association de ces deux pôles créateurs, en apparence antinomiques. Elle a pour cause le désir, et pour conséquence la fusion : le désir de l'auteur qui le porte vers l'acteur et le façonne, et celui de l'acteur pour son Pygmalion. Double mouvement que Jeanne Moreau résume dans cette simple exigence : être disponible pour le désir du cinéaste.

Anna Karina, forte de son compagnonnage avec Jean-Luc Godard – dont elle fut pour un temps l'égérie – retrace avec une belle précision cette dialectique unificatrice :

Pour moi le plus important dans un film, c'est le metteur en scène, c'est lui qui doit diriger,

postule-t-elle avant d'ajouter :

Plus on tourne de films, mieux on sent le cinéma. Moi, je sens de mieux en mieux les éclairages, les travellings, et puis j'aime bien qu'on me dise si la caméra me coupe à la taille, aux genoux.

Elle poursuit :

Parfois, pendant une prise, je me dis aussi que le réalisateur ne devrait pas faire tel mouvement, qu'ici il faudrait un gros plan [...]. On parvient ainsi à acquérir une sorte d'instinct avec l'expérience qui parfois se vérifie aux rushes²⁸.

28. A. Karina, *Cinéma* 63, n° spécial, *L'Acteur*.

Se trouve ici désigné implicitement ce moment de l'auteur auquel tout acteur, peu ou prou, aspire.

DES RÔLES RÉVERSIBLES ?

La réversibilité des rôles, jusqu'alors limitée dans l'histoire du cinéma à quelques grandioses exceptions (Charlie Chaplin, Orson Welles, Woody Allen) ou à quelques personnalités singulières (Ida Lupino, Paul Newman, Clint Eastwood), et ne concernant que très partiellement les cinéastes (François Truffaut, Maurice Pialat, Jean-Pierre Mocky) se répand depuis une décennie dans certains milieux cinématographiques. Après Anna Karina et Jeanne Moreau, Brigitte Rouan, Jean-François Stévenin, Nicole Garcia, Mathieu Amalric, Tonie Marshall, Vincent Perez, Sophie Marceau, Michel Blanc, Gaël Morel, Valeria Bruni Tedeschi, Jacques Nolot, Lucas Belvaux... avec des fortunes diverses, sont autant d'acteurs tentés par le statut d'auteur.

Il est aussi une autre manière pour l'acteur de figurer au titre d'auteur, celle qui consiste à être cet acteur palimpseste, que décrit Iosse-liani. Plus que citation de lui-même, il est métonymie de l'auteur.

Il en est ainsi des actrices de *Huit femmes* de François Ozon, dont Jean-Marc Lalanne a pu écrire qu'il était à ce titre « le film le plus délibérément *méta* du cinéma français »²⁹.

Plus récemment encore, dans son dernier film *Simone*, le réalisateur Andrew Nicole invente une actrice idéale faite d'emprunts à Lauren Bacall, Audrey Hepburn ou Grace Kelly aboutissant à « ce corps palimpseste constitué de citations picorées dans une banque de données cinéphiles »³⁰. La réplique, en quelque sorte, du *méta*-auteur au risque d'un *méta*-acteur.

JEAN-LOUIS LIBOIS *

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

29. J.-M. Lalanne, *Cahiers du cinéma*, n° 565, février 2002, p. 82.

30. P. Azoury, *Libération*, 18 septembre 2002.

* Membre du CReDAS, maître de conférences en études cinématographiques.