Acteur, acté et forme

Yannick Lemarié

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2114>

DOI : 10.4000/doublejeu.2114

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 25-34

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Yannick Lemarié, « Acteur, acté et forme », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 10 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2114> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2114>

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

ACTEUR, ACTÉ ET FORME

Il y a plusieurs façons de parler du comédien. Par le biais d'une biographie d'abord. Il s'agit dans ce cas-là de suivre un parcours professionnel en agrémentant le récit de quelques considérations ou anecdotes plus ou moins pertinentes qui assureront le cas échéant un beau succès de librairie. On peut également s'intéresser à l'entraînement, ou *training*, qui, selon la définition de David Le Breton,

sous ses différentes formes vise à élargir les compétences physiques et morales du comédien, à lui donner l'aisance des mouvements nécessaire à ses différents rôles¹.

Naturellement cette approche ne peut se faire qu'en passant par l'étude de quelques maîtres remarquables. Au hasard : Stanislavski, Yoshi Oida, Louis Jovet, etc. qui, chacun à sa manière, proposent une éducation théâtrale. De fait, à travers des propositions d'exercices fondées sur la recherche d'une mémoire affective, à travers une méthode mêlée de considérations shintoïstes ou plus largement culturelles à moins que ce ne soit de courts paragraphes réflexifs, il s'agit à chaque fois d'expliquer (au sens étymologique : dérouler) le travail de l'acteur. L'inspirateur de l'Actor's studio, le compagnon de route de Peter Brooks comme le directeur du Conservatoire puisent dans leur propre expérience pour saisir et restituer l'essence de leur art. Déployant une parole au risque de briser un mystère auquel ils tiennent malgré tout, ils « s'improvise[nt] penseur[s] et écrivain[s] »² et tentent de dévoiler la façon dont ils opèrent pour entrer dans la peau du personnage.

Reste une dernière attitude : celle qui consiste à se tenir non pas en amont mais en aval, celle qui, sans pour autant négliger les étapes premières de la création, se propose surtout de privilégier le résultat, celle qui, pour reprendre l'expression de Luc Moullet, s'attache à une politique des acteurs. Il ne s'agit pas tant ici de suivre la direction artistique que d'analyser ce qu'on voit quand on est devant un écran, de tenter de définir le lien qui unit un *personnage acté* et un spectateur.

1. D. Le Breton, « Anthropologie du corps en scène », in *Le Training de l'acteur*, C. Müller (dir.), Arles, Actes Sud-Papiers – CNSAD, 2000, p. 201.
2. L. Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 9.

UNE QUESTION DE REGARD

Pourquoi parler de *personnage acté* ? Pourquoi ne pas utiliser tout simplement le mot acteur ou personnage ? En fait, on reprend ici en partie l'expression de Jean-Louis Weissberg. Ce dernier en effet parle d'*image actée* plutôt que d'image interactive car cela « indique plus nettement le chaînage réciproque de l'image et de l'acte gestuel »³. Certes l'expression concerne avant tout les œuvres hypermédias, mais, dans un contexte élargi, elle permet sans doute de mettre en lumière un rapport particulier entre le metteur en scène et son comédien. Il suffit pour cela de regarder ce qui se passe avec des films comme *Ponette* de Jacques Doillon ou *L'Humanité* de Bruno Dumont. Dans ces deux cas extrêmes (auxquels on pourrait peut-être ajouter les films de Bresson), l'acteur est-il autre chose qu'une *image actée*, une image soumise à une saisie imaginaire, interprétative et entièrement manipulable, même si, dans le cas présent, il s'agit non plus du *joystick* mais de la caméra ? Victorine Thivisol, quatre ans, et Emmanuel Schotté sont le plus souvent figés, attendant qu'un événement extérieur vienne les mettre en mouvement, et n'ont la plupart du temps rien à dire. Leur pouvoir de parole est d'ailleurs quasiment nul. Leur mutité est même indispensable pour que le combo ou l'œilleton de la caméra deviennent interfaces et le cinéaste un manipulateur. Tout est fait pour agir sur l'acteur, aussi bien les appareils d'enregistrement que le dispositif de manipulation (ordres, gestes, mots du réalisateur). Ce qui importe ce n'est pas tant la personnalité – inconnue aujourd'hui et demain – de celui qui joue que sa capacité à se faire oublier. Jusqu'à la transparence comme le prouve le prénom Pharaon qui renvoie dans l'Antiquité égyptienne au roi mais surtout évoque la lumière du dieu Râ. Emmanuel Schotté est une page blanche⁴ ; il est telle une image sur un ordinateur, telle *Lara Croft* qui peut passer sans problème d'un jeu interactif à un écran de cinéma. À la rigueur, l'acteur n'existe pas ; l'homme, la femme et l'enfant, transformés en personnages, ne sont que les supports virtuels d'une idée ; ils surgissent du néant par la grâce du cinéma et disparaissent sans tarder une fois le spectacle achevé. Comédiens ni avant ni après, ils n'existent aux yeux du spectateur que le temps d'un tournage. Ils ne sont qu'une *image actée*.

On comprend dans ces conditions pourquoi il n'est pas possible de garder telle quelle l'expression de Jean-Louis Weissberg et qu'on privilégiera

3. J.-L. Weissberg, présentation du séminaire *Action sur l'image*, Université Paris VIII, 2001.

4. Dans un entretien à *Positif*, Bruno Drumont précise que ses comédiens « ont tendance à ne rien faire. Ce sont plutôt des pages blanches » (entretien mené par Philippe Rouyer et Claire Vassé, *Positif*, n° 465, novembre 1999). Rappelons également que Pharaon a comme patronyme de Winter. L'hiver n'est-il pas propice à la blancheur ?

dorénavant celle de *personnage acté*. Dans la majorité des cas, en effet, l'acteur ne se laisse pas réduire au personnage : il résiste.

L'individu comme l'acteur essaie d'offrir au regard une image, de se matérialiser en tant que personnage à travers la cristallisation d'un désir, d'une inspiration, d'une vocation exprimée en termes d'un style de vie. Comme dans la tragédie grecque, l'individu joue plusieurs personnages, porte plusieurs masques tout en n'étant qu'une personne. La notion de personne renvoie toujours à la notion d'*individuum* (indivisible) et de globalité⁵.

Autrement dit, pour le spectateur, il n'est pas possible d'évacuer complètement l'acteur lorsqu'il regarde un personnage.

Tout est question de regard – au singulier – ou plus précisément de regards – au pluriel. Trois regards venus à des moments différents et dont la fonction n'est pas entièrement la même : le réalisateur cherche une idée dans un corps qu'il veut utiliser à sa guise, le partenaire instaure une relation de jeu avec celui qui lui offre la réplique et le spectateur voit un personnage mû par un acteur, en d'autres termes : un *personnage acté*. Si les deux premiers partent du comédien pour arriver au personnage, le dernier part du personnage pour revenir à un moment ou à un autre au comédien. Impossible pour lui d'ignorer le visage sous le masque. Impossible d'ignorer le masque sur le visage. Parce qu'il a le recul nécessaire, le spectateur est le seul à ne pas séparer l'acteur de son personnage ; il est le seul à ne pas les tenir aux deux bouts d'une chaîne. Pour reprendre les observations de François Regnault,

l'acteur ne vient à nous que s'il nous attire à lui, si toute la salle passe la rampe – dans l'autre sens ! – et s'envole vers l'acteur en lui disant : « Oui, prends nous »⁶.

Comparaison n'est pas raison certes, mais si, à travers de nombreux ouvrages dont le *Court traité du paysage*, Alain Roger a pu instituer la double articulation « pays-paysage » à côté de « nu-nudité », il nous apparaît quant à nous important de mettre de côté la distinction habituelle « acteur-personnage » au profit d'une articulation plus précise, celle d'« acteur-personnage acté » voire tout simplement d'« acteur-acté ». Quelque chose comme les deux faces inséparables d'une réalité unique, placée sous le regard indispensable

5. S. Resnik, *Personne et Psychose, études sur le langage du corps*, Larmor-Plage, Éditions du Hublot, 1999, p. 33.

6. F. Regnault, « Trois points de vue sur le mont Huppert », in *Théâtre-Solstices, Écrits sur le théâtre* 2, Arles, Actes Sud – CNSAD, 2002, p. 459.

du spectateur. Que l'on enlève l'une des trois composantes (l'un des trois points du triangle) et il ne reste rien, rien de ce qui fait le spectacle.

L'artifice était sans doute autrefois plus facilement repérable ; alors qu'on feignait de voir le monde sur l'écran, on faisait en même temps confiance à certains signes qui permettaient de comprendre immédiatement que quelqu'un jouait. Il y avait par exemple le travestissement. Exemple : affublé d'une moustache et d'un costume de vagabond, Charlie Chaplin devenait Charlot, passant sans difficulté du monde réel au monde du spectacle. D'autres recouraient plutôt à une façon de se mouvoir : outrancière dans le cas d'un Boireau dont les mimiques ont maintenant quelque chose d'insupportable, presque trop économe chez le génial Buster Keaton. Même le parlant usait de pareils procédés. Eugène Green ne manque pas de le signaler dans son étude sur la parole baroque :

Le cœur du paradoxe baroque, et du théâtre européen de cette époque, c'est l'art de la déclamation. Vouloir savoir en quoi consistait cet art ne devait donc pas paraître déraisonnable. Pourtant, il y a un quart de siècle la « culture commune » avait une réponse toute prête : inutile de chercher, car la déclamation a perduré jusqu'à la fin des années soixante, on en a même des traces sonores : Sarah Bernhardt, Julia Bartet, Jean Marais⁷...

Même si le metteur en scène s'inscrit en partie en faux contre cette assertion, il n'empêche qu'il soulève un vrai problème : la diction, la scansion des mots trahissaient la présence de l'acteur. Juvet auparavant, Belmondo dans quelques-unes de ses dernières prestations, etc., usaient (usent) d'un phrasé extraordinaire.

Or, aujourd'hui⁸, à force de revendiquer *le naturel*, à force de croire qu'il suffit de se comporter sur le plateau comme dans la vie, on a fini par mettre de côté le travail du comédien. Dans un article intitulé « Techniques corporelles et leur notation symbolique », Bernard Koechlin divisait « les fonctions des positions et mouvements traditionnels du corps humain » en trois : pragmatique, symbolique et esthétique. Si pendant longtemps on a privilégié la dimension esthétique quelle que soit la cinématographie, on croit opter dorénavant pour la fonction pragmatique en oubliant que l'acteur crée une forme. La forme : part *inaliénable* du comédien que le spectateur reconnaît à condition qu'elle soit suffisamment stable. Dans *Lulu* de Jean-François Roger, pour ne prendre qu'un seul exemple récent, Elli Medeiros peine à tenir son rôle de travestie, non pas parce qu'elle ignore son texte ou le vit mal, mais parce que la forme qu'elle crée est si peu assurée

7. E. Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 83.

8. Le terme est un peu vague. Eugène Green date ce phénomène des années soixante.

qu'elle semble flotter au cours du film. L'actrice – plus généralement l'acteur(e) – laisse alors échapper le personnage avec comme conséquence immédiate la disparition de l'acté et l'incrédulité du spectateur qui ne sait plus quoi regarder.

LA FORME

Qu'est-ce que la forme ? Avant de répondre à cette question, revenons un peu en arrière. Notre propos est de savoir ce qui fait le lien entre l'acteur et le spectateur, ce qui fait qu'un acté apparaisse. Pour tenter de justifier le phénomène (apparition, manifestation, révélation), les critiques ont jusque-là évoqué soit *l'aura* soit *la présence*. Or ces deux expressions renvoient au religieux. Nicole Brenez, dans un ouvrage consacré à Jean Epstein, signale que « la présence réelle n'épouse évidemment pas la forme des apparences, elle est toujours épiphanie »⁹ ; Thérèse Giraud, de son côté, constate que « c'est toujours quand il rapproche les deux extrêmes, le mage et l'opérateur, que Benjamin est le plus éloquent »¹⁰. Quant à Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, même s'ils n'utilisent pas les deux termes, ils résument suffisamment la situation :

Que les stars aient été présentées comme des créatures séparées du monde des mortels, appartenant à une humanité privilégiée a été vrai pendant quelques dizaines d'années [...] ¹¹.

Cinéma et acteur ne semblent pas échapper au mystère, au divin, à la pensée magique. Dans un but tout autre que le nôtre, Michel Henry, dans son dernier livre intitulé *Incarnation*, le résumait d'une seule phrase :

Il ne peut échapper que ces mots clés de la phénoménologie sont aussi, dans une large mesure, ceux de la religion – ou de la théologie ¹².

Parler de la forme au détriment de la présence ou de l'aura (celle de Benjamin, celle du fan fasciné par son idole) équivaut donc à laïciser le problème, c'est-à-dire à descendre des sphères éthérées pour en revenir au travail de l'acteur. Ni élu, ni désigné, ni frappé par la grâce, ce dernier n'a plus recours à une puissance extérieure, il est sa propre extase.

9. N. Brenez, « Ultra moderne. Jean Epstein contre l'avant garde (repérage sur les valeurs figuratives) », in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, p. 214.

10. T. Giraud, *Cinéma et Technologie*, Paris, PUF, 2001, p. 43.

11. J.-L. Leutrat et S. Liandrat-Guigues, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 41.

12. M. Henry, *Incarnation, une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.

Parler de la forme c'est aussi – du point de vue de l'analyse uniquement – donner la priorité au cinéma sur le théâtre. En effet, la *présence* reste fortement liée à une réalité physique qui se déploie sur l'estrade ou, mieux, à des endroits différents de la scène. Marie-Madeleine Mervat-Roux, qui a su repérer deux types de présence au cours de son étude sur l'*Amphytrion* de Molière mis en scène par Jacques Lassalle au théâtre de l'Est parisien en janvier 1989, ne manque pas de le préciser :

Le point commun entre les deux figures de Mercure et de Sosie est qu'elles se tiennent l'une comme l'autre à la frontière de deux zones, la scène dramatique (où elles se rencontrent parfois) et une autre scène, différente pour chacune d'elles : pour Mercure « l'hyper-théâtre » du spectacle à machines [...], pour Sosie le tréteau de la parade de foire [...]. Dans les deux cas, on peut parler de division du comédien. Dans les deux cas, cette division avec tous les jeux fascinants et leur effet labyrinthe souvent qualifié de « présence » ne saurait être définie comme un processus intérieur qui devrait être analysé dans le seul champ individuel, dans l'espace du corps de l'acteur et son contour individuel, mais comme un phénomène inscrit dans un modèle collectif de gestion de l'imaginaire, et un modèle bien précis : celui qui s'est développé dans le cadre du lieu théâtral. Ce lieu n'est pas n'importe quel lieu¹³.

Dont acte. Le cinéma n'est pas le théâtre ; son espace est non pas la scène mais l'écran, ce *regard* au sens de Jean-Luc Nancy quand il parle de Kiarostami, c'est-à-dire un trou ménagé dans le mur qui permet de *saisir* ce qui passe. Une image mouvante. Une forme.

Pour préciser notre pensée, reprenons les remarques de S.E. Palmer :

Le structuralisme reposait sur deux hypothèses théoriques majeures. La première, l'*atomisme* ou l'*élémentarisme*, affirmait que des percepts complexes pouvaient être réduits par l'analyse à des expériences sensorielles locales, indivisibles. La seconde, l'*empirisme* ou l'*associationnisme*, affirmait que ces atomes sensoriels étaient liés par des associations mentales engendrées par leur contiguïté dans l'espace et temps. [...] Les gestaltistes rejettent ces deux hypothèses et les remplacent par des hypothèses de leur propre conception. À la place de l'atomisme, ils préconisent l'*holisme* : l'idée selon laquelle un tout perceptuel est différent de – et non réductible à – la somme des parties¹⁴.

13. M.-M. Mervat-Roux, « Présence de lointain et présence de la rampe, la scène matrice de l'aura », in *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*, G.-D. Farcy et R. Prédal (dir.), Saussan, L'Entretemps, 2001, p. 149-150.

14. S.E. Palmer, « Les théories contemporaines de la perception de la Gestalt », *Intellectica*, n° 28, 1999, *Présence de la Gestalt*, p. 55.

En d'autres termes : l'acté n'est jamais saisi comme une addition de mouvements ou l'affirmation d'une partie du corps contre les autres (les mains chez James Stewart, les jambes de Fred Astaire, la voix de Gabin, les seins ou les fesses de quelques mannequins vedettes) mais, au contraire, comme un tout (à la fois visuel et auditif), un autre objet. D'où l'impression que décrit Yoshi Oida dans *L'Acteur invisible* :

Quand on voit un bon acteur en scène, il a l'air plus grand que dans sa réalité physique¹⁵.

D'où la puissance de diffusion de la forme, cette capacité à s'imposer à la caméra-scalpel comme aux spectateurs¹⁶. Sandrine Kiberlain est de ce point de vue une actrice remarquable – aux deux sens du terme. Libérée de la tyrannie des formes, complètement immergée dans son époque¹⁷ au moment de prendre en charge le personnage pour en faire un acté, elle réussit à imposer une forme à laquelle la caméra n'a d'autre choix que de se soumettre. Aucune moue boudeuse chez Sandrine Kiberlain, aucun pli gourmand, aucune œillade charmeuse, tous ces trucs restrictifs qui font le mauvais cinéma, mais une démarche chaloupée, de longues enjambées qui, en propulsant tout le buste vers l'avant, ordonne l'espace, bref un corps pris dans sa totalité et qu'on retrouve aussi bien dans *L'Appartement* de Gilles Mimouni que dans *Betty Fischer et autres histoires* de Claude Miller. Laëtitia Masson a à ce point compris le travail de la forme qu'elle multiplie les films d'errance où l'équilibre du plan se fait à la jonction du proche et du lointain, des mouvements de caméra et des déplacements de son actrice fétiche. « Mal vu, mal dit » : le célèbre précepte défendu par les réalisateurs de la Nouvelle Vague vaut aussi pour les acteurs, surtout si on prend soin de préciser qu'il s'agit de bien percevoir la *gestalt*, cette figure de l'acté dont Maurice Pialat ou Lars von Trier s'efforcent de rendre compte, l'un, par la grâce de longs plans séquences, l'autre, par l'utilisation d'une image tremblée (*Breaking the waves*, *Les Idiots*) ou démultipliée (*Dancer in the dark*).

Attention cependant à ne pas limiter la forme à sa présence sur l'écran car, la plupart du temps, sa force d'engendrement est telle qu'elle permet au spectateur de voir au-delà du cadre. Le hors-champ en est alors la part manquante. « Complétion amodale »¹⁸ ? En d'autres termes : « tendance à

15. Y. Oida, *L'Acteur invisible*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 73.

16. On comprend dans ces conditions la misère du critique quand il doit évoquer le jeu de l'acteur à l'écran. Obligé de passer par un découpage minutieux des gestes et des postures, il est dans l'impossibilité de rendre compte par écrit de la forme.

17. La présence de l'acteur dans l'acté oblige à ne pas négliger cette dimension, même pour des films d'époque.

18. Pour avoir plus de précision sur cette expression je renvoie à l'article de J.-P. d'Alès, J. Froment

reconstruire les parties manquantes de l'objet partiellement occulté »¹⁹, capacité à prolonger ce qui n'est plus visible pour peu que soit respectée la régularité du contour visible ? Sans doute puisque nous visons, au-delà du donné, ce qui n'est pas donné ; nous nous représentons toute la scène au cours de laquelle la jeune femme d'*À vendre* (de Laëtitia Masson) se fait prendre par un homme sur une table de salle à manger, comme nous nous représentons toute la scène de masturbation d'*Appartement 5 C* de Raphaël Nadjari. *A contrario*, dans certaines sitcoms américaines telles *Amour, gloire et beauté* ou dans les films pornographiques, nous saisissons peu de choses de ce qui se passe hors le plan rapproché habituel parce que, réduits à des troncs parlants ou à des phallus insatiables, les acteurs ne proposent rien qui puisse donner forme à leur personnage. Certes, comme le note Jean Baudrillard, « le porno ajoute une dimension à l'espace du sexe, il le fait plus réel que le réel »²⁰, mais en même temps il rend les comédiens *in*-formes. De ces anatomies tordues sous prétexte d'en faire des sexes, de ces corps raidis sous la laque et le maquillage, il ne reste rien que le spectateur perçoive comme un ensemble ou une invention.

INVENTION

Ce dernier terme est important. Si on se réfère à l'étymologie, le mot *invention* est composé de *in* (vers, sur, dans) et *venio* (venir). Par conséquent, quand il y a un acte de création, il y a également un mouvement. L'inventeur, c'est à la fois le créateur et le découvreur, celui qui imagine et celui qui vient à la rencontre, celui qui joue et celui qui regarde, un acteur et un spectateur. Avec entre les deux, un sentiment tantôt d'étrangeté tantôt de reconnaissance. Étrangeté ? Oui, quand le film vient d'ailleurs (Asie, Afrique...) et que l'œil saisit une autre façon de s'asseoir, de se mouvoir, d'articuler la parole et les gestes ; la nouveauté ne se niche pas alors uniquement dans le scénario ou dans les décors mais également chez les comédiens, Machiko Kyo dans les films de Mizoguchi, Sotigui Kouyaté dans *La Genèse* de Cheick-Oumar Sissoko, etc. Au reste, inutile d'aller si loin : les réalisations européennes elles-mêmes offrent parfois des surprises. Jean-Pierre Léaud ou Jean Renoir n'ont-ils pas réussi à retenir l'attention alors même que leur jeu apparaissait décalé, selon l'expression commune ? Et pourquoi

et J.-M. Morel, « Reconstruction visuelle et généricité », *Intellectica*, n° 28, 1999, *Présence de la Gestalt*, p. 21-22.

19. *Ibid.*, p. 17.

20. J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 46.

oublier l'originalité des actés dans les films de banlieue, comme *La Haine* de Mathieu Kassowitz, *Ma 6té va cracker* de Jean-François Richet, etc. ? Les critiques ont mis en avant le rapport à la violence²¹, les problèmes sociaux, voire l'utilisation de la musique rap, sans vraiment tenir compte, par ailleurs, de la part créative des acteurs. Or, l'étrangeté vient tout autant du contenu idéologique que de la représentation inhabituelle des corps (projection des mains, balancement parfois agressif du torse, port de tête, ...), radicalement hétérodoxe. Le spectateur n'a jamais vu de telles formes sur l'écran et la sensation qu'il éprouve s'impose, presque pure, à peine altérée par l'expérience ou la mémoire cinématographiques.

Car enfin, parler de la forme revient à parler, à un moment ou à un autre, d'un possible historique, de la mémoire, du temps. On perçoit en effet une forme inconnue qui, par la suite, sera connue puis reconnue et enfin attendue, quand bien même elle subit des infléchissements ou des contraintes particulières. Exemple : la scène du vomissement. Pendant très longtemps les cinéastes ont hésité à filmer quelqu'un en train de se vider. Le malaise se traduisait d'ordinaire par une pâleur, délicatement suggérée grâce à une main portée au front ; plus tard on eut recours à la nausée existentielle. Or depuis quelques années l'acté vomit sans vergogne. Isabelle Huppert dans *La Pianiste* de Michael Haneke, Dominique Blanc dans *Stand-by* de Roch Stéphane, Marilyne Canto dans *Le Lait de la tendresse humaine* de Dominique Cabrera, chacune y va de son haut-le-cœur. Bruitages et gestes se mêlent pour montrer le rejet violent du bol alimentaire. Transposée, soumise à des conditions différentes d'un film à l'autre, la forme encore puissante perdure malgré tout. Le vomissement permet de visualiser le travail corporel ; il met à nu les entrailles et laisse jaillir une vérité incontrôlable. Il dit presque, par lui et en lui, la maturation du temps. En fait, la forme *est* le temps que le cinéaste, par définition, cherche. Impossible à momifier (comment la forme pourrait-elle l'être au cinéma à moins d'être figée dans la photo ou le dessin ?²²), elle se conjugue, en un seul plan, au passé, présent et futur comme si tout était connecté. *Com-préhensible*. « Pris ensemble » dans le réseau serré de l'espace, du temps, de la pensée, de l'Autre.

Car la forme n'interdit pas l'Altérité, la présence de l'Autre. Au contraire. Bien que,

dans la modalité visuelle, l'idée d'une constitution temporelle des formes ne s'impose pas aussi naturellement que dans la modalité auditive²³,

21. Cf. à titre d'exemple l'ouvrage d'O. Mongin, *La Violence des images*, Paris, Seuil, 1997.

22. Je pense, par exemple, au dessin de Takashi Murakami, *Tan Tan Bo Puking*, qui montre un personnage qui vomit.

23. V. Rosenthal, Y.-M. Visetti, « Sens et temps de la Gestalt », *Intellectica*, n° 28, 1999, *Présence de la Gestalt*, p. 212.

il convient cependant de signaler que, très souvent, sans qu'on en ait forcément conscience, on perçoit une continuité de film en film, voire un équilibre à l'intérieur d'un même film. Encore une fois, en écrivant cela, on cherche non pas à opposer des détails (la coloration des cheveux, la taille, la couleur de peau, la différence de sexe, etc.) mais à saisir quelque chose de plus important qui, tout en s'appuyant sur des parties, engage entièrement les comédiens. Il suffit de regarder côte à côte Delon et Gabin pour simplement constater comment les formes se complètent, interagissent et dynamisent la scène. Il n'y a pas, d'un côté, le jeu félin de Delon et, de l'autre, le jeu massif de Gabin, mais une troisième forme unique, prise dans cet espace-temps et qui donne à penser. Dans *Le Trou*, Jacques Becker a voulu mettre, dans la cellule, des acteurs amateurs à côté d'un professionnel pour le rôle du traître parce que, en procédant ainsi, il a non seulement laissé une place au jeu à l'intérieur du jeu mais également mis en forme une idée. Là et ici, l'intelligence du film passe par cette saisie soudaine des formes, des actés que les acteurs proposent. Resnais a poussé cette logique à son terme dans ses dernières œuvres, surtout lorsque, dans *Smoking No smoking*, il a demandé à Pierre Arditi et Sabine Azéma de créer des actés différents pour s'amuser ensuite à mêler les formes. Avec ce qu'il faut de talent pour s'arrêter à temps. Car, au-delà du génie du comédien, le danger existe de voir la forme s'exténuer. Est-ce la raison de la présence des méduses dans la dernière partie d'*On connaît la chanson* ? Le cinéaste célèbre-t-il à sa façon les acteurs et actrices qui ont réussi à tenir leur rôle ? Leur fait-il un clin d'œil amusé ? L'hypothèse vaut ce qu'elle vaut : reste que l'animal montre le danger de l'inconsistance, de l'informe ; il met en garde ceux qui se retrouvent devant la caméra : trop vue par le spectateur, trop souvent répétée par l'acteur, la forme s'amollit, s'épuise, devient transparente. Alain Delon, Jean-Paul Belmondo, Gérard Depardieu, tous hommes de talent et de présence, en savent quelque chose...

Avec Alain Delon, par exemple, il semble aujourd'hui impossible de voir le personnage qu'il interprète. On voit Delon, pas Casanova. Sa personnalité dépasse largement le personnage, fait barrage en quelque sorte et du coup le phagocyte, et le film avec²⁴.

Chez lui, la forme s'est figée jusqu'à disparaître. L'acté est mort. L'acteur et le personnage se sont séparés. Le spectateur peut être aussi un assassin...

YANNICK LEMARIÉ *

24. F. Caratini-Chen, « Il n'y a pas de casting ex nihilo », in *Brûler les planches...*, p. 178.

* Enseignant en cinéma, collaborateur à la revue *Positif*, de la collection « Études cinématographiques », et de l'*Avant-scène Cinéma*.