Amateurs et figurants dans le cinéma de Sharunas Bartas ou la fragilité des peuples d'images

Sébastien David

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2394>

DOI : 10.4000/doublejeu.2394

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 99-106

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Sébastien David, « Amateurs et figurants dans le cinéma de Sharunas Bartas ou la fragilité des peuples d'images », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2394> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2394>

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

AMATEURS ET FIGURANTS DANS LE CINÉMA DE SHARUNAS BARTAS OU LA FRAGILITÉ DES PEUPLES D'IMAGES

L'œuvre, désormais étoffée, de Sharunas Bartas ne cesse de se déployer en brouillant les distinctions de genre et en entremêlant les régimes d'images. Si la mise en scène comme les motifs scénaristiques semblent ranger le cinéaste dans la perspective d'une poétique soustractive¹ dépositaire à la fois de propriétés esthétiques et d'interrogations politiques, il n'en demeure pas moins que l'on a peu souvent questionné la sphère actorale qui participe pleinement à la conception et à la forme de ses films. Sans doute, l'hypothèque empressée² à n'appréhender ses films que selon l'angle de leur valeur documentaire et de ne percevoir ses images que pour ce qu'elles archivaient du temps d'après la chute de l'Union soviétique et de l'imminente disparition de certains peuples aura interdit de questionner l'entremêlement récurrent entre acteurs amateurs et comédiens professionnels, et l'effacement constant qu'il rend possible entre personnages et figurants. Le dispositif actoral élaboré par le réalisateur opère toujours, de la même manière, une rencontre entre un ou des acteurs professionnels (entre autres, lui-même, la regrettée

-
1. Antony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (Esthétiques hors cadre), 2014.
  2. Il faut croire que le film d'études de Sharunas Bartas, *Tofolaria* (Lituanie, 1986), documentaire à la rencontre du peuple tofalar que le cinéaste retrouvera pour *Few of Us* (Lituanie, 1996), aura été appréhendé et conçu comme la matrice de toute son œuvre. Or, la poétique entière de Bartas aura consisté depuis à inventer des formes qui viennent brouiller le dispositif documentaire originel.

Katerina Golubeva, Alex Descas ou Valeria Bruni-Tedeschi) et des acteurs amateurs, chaque film construisant l'espace diégétique de la confrontation entre ces présences différenciées à l'écran. Or, la marque principale de l'œuvre du cinéaste est de tisser un univers aphasique où le langage semble à la fois vain et rare et les dialogues inessentiels³ évitant véritablement la diction, comme part du jeu d'acteur, de toute consistance et effaçant dans le même temps l'une des propriétés différenciantes entre amateur et professionnel. Ainsi, de *Few of Us* (Lituanie, 1996) à *Seven Invisible Men* (Lituanie, 2005) en passant par *The House* (Lituanie, 1997), ce sont essentiellement des corps qui se confrontent par le truchement de gestes erratiques se répondant à peine, des présences imageantes qui s'effleurent et se séparent, n'entamant la fabrique des personnages que sur la part de visibilité conférée par la seule image cinématographique au détriment du langage ou de l'action.

Ces acteurs amateurs qui travaillent (dans) et qui traversent les films de Bartas sont amenés à négocier leur part de visibilité et à figurer le devenir de diverses communautés, à partir de la mise en œuvre de gestes et de situations qui sont autant de revenances historiques où ce sont bien les conditions de l'être-ensemble qui s'exposent. Ainsi, on formulera l'hypothèse que les films de Sharunas Bartas sont autant de manières de confier à des formes artistiques un questionnement politique et que l'acteur amateur, qui dans ce cinéma s'incarne en première instance comme figurant, est le dépositaire de formules poétiques qui rejouent les procédés d'unification d'un groupe autant que ceux de sa déliquescence.

L'ambition de cet article visera ainsi à élucider ce geste poétique à partir de ce qu'il engage d'une pensée politique sur son embrayage anthropologique.

Dès ses premiers films, Sharunas Bartas a conçu une épure de la forme narrative et instruit une poétique de la déambulation silencieuse dans des lieux urbains abandonnés (*Trois jours*, Lituanie, 1991), des campagnes inhabitées (*Few of Us*, Lituanie, 1996) ou des déserts (*Freedom*, Lituanie, 2000). Si l'action et les dialogues sont réduits à leur plus simple appareil (marcher, stationner, être là, ne rien dire...), le dispositif actoral, lui, engage toujours un acteur professionnel à jouer avec, ou plutôt, au milieu d'acteurs amateurs. Or, le choix poétique qui traverse ces films, l'absence de texte à déclamer, le resserrement de ce qu'il y a à jouer, engendrent comme une aliénation de la compétence propre à l'acteur professionnel instaurant un nivellement entre tous, forme d'égalisation

---

3. Louis Daubresse, « La parole déchue dans *The House* de Sharunas Bartas », *Mise au point*, n° 5, 2013, en ligne à l'adresse suivante : <https://journals.openedition.org/map/1394> [consulté le 10 octobre 2017].

qui se décline comme simple manière d'être présent à l'écran, d'être visible. La seule prérogative de l'acteur, ou actrice, professionnel(le) consiste alors à incarner un personnage qui semble avoir un double rôle d'observateur et de catalyseur.

Il en va ainsi du personnage, sans nom, interprété par Katerina Golubeva dans *Few of Us*, qui vient, sans motif narratif ou justification diégétique, trouver refuge dans un village tofalar et cohabiter avec les habitants qui, eux, ne paraissent jouer qu'eux-mêmes. Le début du film évoque un protocole ethnographique consistant à documenter la rencontre avec l'Autre, protocole qui trouve son point de fictionnalisation dans ce personnage qui pénètre et traverse les lieux tel un fantôme, neutre, insaisissable et comme invisible pour les autres, véritable apparition qui semble justifier, sur le plan narratif, la présence de la caméra dans ces paysages désolés et auprès de ces hommes isolés du reste du monde. Progressivement, cependant, la présence de l'actrice vient troubler l'existence de la communauté jusqu'au point culminant où durant une fête sa seule présence corporelle déclenche un déchaînement de violence, moment où ceux qui n'étaient que figurants deviennent ainsi personnages. Si l'on se place du seul point de vue actoral, tout se passe comme si les amateurs se réappropriaient alors le visible et comme si l'acteur professionnel avait eu pour vocation non pas tant de jouer que de faire jouer, de produire du jeu dans la communauté, d'enclencher l'apparaître des Tofalars à partir de leurs gestes ordinaires (se battre, célébrer, boire, chasser...) intensifiés, c'est-à-dire, ici, mis en scène, spectacularisés. L'actrice devient ainsi l'élément spéculaire sur lequel vient se refléter la communauté évanescence des Tofalars au moment exact où celle-ci se fait communauté d'acteurs et négocie son apparaître en (se) jouant à être (d')elle-même. Il convient alors de comprendre que le signifiant « jeu » engage ici trois modalités. En effet, le surgissement de l'acteur professionnel est cet adjuvant qui engage l'amateur à jouer, à être acteur, dans une situation, répétée, de fête, où chacun participe par simple recherche de plaisirs partagés (comme on dit des enfants qu'ils jouent) et cette participation collective vient produire du jeu, c'est-à-dire autant un écart qu'un tremblement qui vient à la fois exposer, modifier et vivifier la vie de la communauté.

Ce dispositif récurrent, qui va quelque peu varier dans le cours de l'œuvre du cinéaste, conservera néanmoins deux invariants : inscrire l'acteur professionnel littéralement au milieu d'acteurs amateurs comme pour le minorer et ritualiser les séquences de rassemblement sous la forme de fêtes improvisées, de processions liturgiques ou de célébrations. « Planter au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le Peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie

et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis »⁴, écrivait Rousseau en opposant le théâtre, spectacle qui perpétue la solution de continuité politique entre actifs et passifs, citoyens et sujets, acteurs et spectateurs, à la fête où chacun est agent à la mesure de son aptitude à jouer, à devenir acteur. La poétique de Sharunas Bartas semble actualiser cette conception en créant les conditions diégétiques pour que les figurants se transmutent en acteurs agissants au travers de la mise en scène de l'exaltation collective propre aux fêtes durant lesquelles chacun, au fond, ne fait que reprendre, ou plutôt devrait-on dire ne fait que répéter, les gestes partagés de la communauté. Autrement dit, ces séquences de fêtes enclenchent une forme d'indiscernabilité où les acteurs amateurs, jusque-là figurants à l'écran, retrouvent et reproduisent les formes mêmes de la fête par lesquelles une communauté « ranime périodiquement le sentiment qu'[elle] a [d'elle-même] et de son unité »⁵.

Ainsi, c'est en devenant des communautés d'acteurs, en jouant (l')ensemble, que les diverses communautés ponctuelles ou traditionnelles (le peuple tofalar s'avérant le paradigme sur lequel le cinéma de Bartas aura élaboré sa formule poétique) trouvent à s'éprouver, et c'est en renégociant sa part de visibilité sur fond de son absence de compétence vécue que l'acteur amateur rend la communauté visible pour elle-même et perpétue sa propre existence le temps d'une fête. Les films documentent alors autant le jeu de l'acteur amateur que la manière dont ce jeu, puisant à des sources anthropologiques, commande le surgissement d'un être-ensemble à l'aune de sa visibilité retrouvée.

En une sorte de ruse de la raison esthétique, les films du réalisateur lituanien font l'économie du dialogue et semblent refuser le recours à ce qui informe le cinéma depuis la fin des années vingt : la parole prononcée. Or, si l'on peut concevoir avec Jean-Louis Comolli que jusqu'aux années soixante ce qui manque au cinéma c'est « ce qui manque aux sociétés : la parole du peuple », et que désormais le projet esthétique et politique qui portera le cinéma documentaire (mais pas seulement) consistera à admettre qu'il faut filmer le peuple « dans sa parole »⁶, il faut interroger le mutisme qui compose les films de Bartas et son anachronisme poétique pour ce qu'il engage d'une véritable politique de l'esthétique. Cette disparition de la parole, en ce qu'elle vient modifier les moyens d'expression propres à

-
4. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1962, vol. V, p. 63.
  5. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 4^e éd., Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1998, p. 536.
  6. Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique (2004-2010)*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 486.

l'acteur, s'apparente à une manière d'égaliser les conditions de visibilité de l'acteur professionnel et de l'acteur amateur. En effet, le Verbe n'est plus alors ce qui vient opérer une distribution inégalitaire de présence et d'importance par le moyen du temps de paroles, par le nombre de lignes de dialogue, qui consacrent habituellement la distinction entre le personnage et les figurants, voire entre les personnages. Ce qui s'origine dès lors ce n'est rien moins qu'un partage de subjectivation ancré sur la seule manière d'habiter l'image, une circulation de l'apparaître qui ne doit rien aux mots et à la compétence pour les déclamer et en jouer. L'abolition de la parole n'est alors plus une aliénation des êtres, une manière d'effacer les peuples ou de les réduire au silence, mais bien plutôt l'effort tendu vers l'écoute des communautés disparaissantes et disséminées qui hantent le cinéma de Bartas. Œuvrer à créer des durées et des espaces où la parole se retire, ou est rendue inessentielle, c'est engager les figurants à se saisir du temps afin d'en faire le moyen d'une expérience originaire permettant « l'avènement de quelque chose comme une histoire »⁷ qui ne serait rien d'autre que l'histoire re-vécue de leur propre communauté.

L'agencement sur lequel s'élaborent les films de Sharunas Bartas s'apparente ainsi à l'injonction faite aux figurants de ne point feindre, non pas au nom d'un naturalisme naïf qui voudrait trouver dans l'acteur amateur la spontanéité et le naturel qui manqueraient au professionnel, mais plutôt en construisant les conditions d'un apparaître de survivances jusque-là oubliées. Les films se présentent comme la captation d'un fond mémoriel qui refait surface et paraît reconduire l'existence des communautés filmées, sur fond de leur désœuvrement, sous la forme d'intensités affectives, de violents débordements incontrôlés ou d'actions hiératiques et collectives. On retrouverait ici l'analyse de Gilles Deleuze concernant la « fonction de fabulation » comme instance de récit de ce qu'il nomme « les puissances du faux » et qui consiste à confier à l'acteur, sa parole ou son corps, la capacité de mettre en crise la fiction et sa subordination à la vérité. Il s'agit en somme de faire que le cinéma saisisse « non pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif [...] mais le devenir du personnage réel quand il se met à fictionner, quand il entre "en flagrant délit de légender", et contribue ainsi à l'invention de son peuple »⁸. Les moments d'exaltation bruyante non moins que les silences interminables qui parcourent les films de Bartas s'apparentent à ce déploiement de la fonction fabulatrice par laquelle les acteurs, au travers de leur mutisme, de leurs chants et de leurs gestes, dévoilent que les « personnage[s] [...] apparten[en]t déjà à un

-
7. Giorgio Agamben, « Essai sur la destruction de l'expérience », in *Enfance et histoire*, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot), 2001, p. 92.
  8. Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. II : *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1994, p. 196.

peuple, à une communauté, à une minorité dont ils pratiquent et libèrent l'expression »⁹. Dans leur amateurisme même, les acteurs s'approprient la fiction et y introduisent leurs propres fabulations faites de liens affectifs, de déliaisons autant que de gestes d'hospitalité qui n'ont plus rien de fictifs mais incarnent une communauté retrouvée et réinventée au lieu de la création actorale. La fonction fabulatrice est alors ce qui fait de l'acteur amateur à la fois le dépositaire et le moyen d'expression d'une mémoire qui l'excède et qui refait surface, comme si se prêter à jouer les dérèglements de la fête et l'insistance des silences partagerait à l'image les formes d'attachements communautaires qui n'ont plus rien à voir avec la seule fiction filmique.

Ces moments où les acteurs amateurs viennent comme déborder le cadre diégétique du film et exprimer des formes de vie collectives en excès par rapport à la seule fiction laissent poindre la part politique portée par les images du réalisateur lituanien. Scènes de déchaînement collectif d'affects, séquences de dépenses ostentatoires et improductives qui s'achèvent par la mort (*The House*) ou par le feu (*Seven Invisible Men*), réunions hiératiques évoquant des cultes païens, les films de Bartas viennent figurer les formes d'être ensemble à partir d'une propagation de gestes qui ne sont pas tant simulés que reproduits. Les acteurs boivent, crient, dansent, chantent, exposent leur nudité en des postures cultuelles, mais aussi déambulent, s'arrêtent, autant d'actions accomplies qui partagent la caractéristique de relever de la notion de dépense au sens que Georges Bataille donnait à ce terme, c'est-à-dire « de formes improductives [...] où l'accent est placé sur la perte, la dépense inconditionnelle »¹⁰. Le jeu des acteurs amateurs, embrayé en cela par le ou les acteurs professionnels, consiste donc à accomplir ces actions simples dans et pour le temps et l'espace du film, à répéter leur improductivité, à rejouer ces gestes ordinaires voués à la dépense et à la pure perte en les refaisant, les amenant ainsi à figurer, à porter, voire à redoubler, l'impouvoir de ces communautés désœuvrées, perdues, disséminées.

Cet impouvoir se donne ainsi comme « le manque à être » de ces communautés qui n'ont que la dépense comme lien, que la perte comme horizon, que l'imminence sentie de la disparition comme identité. Il revient à Roberto Esposito d'avoir nommé « mélancolie » ce manque à être, « ce qui fend la communauté et la sépare d'elle-même »¹¹, dont la dépense ostentatoire n'est

9. Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. II : *L'image-temps*, p. 200.

10. Georges Bataille, *La notion de dépense*, Paris, Lignes, 2011, p. 12. Il convient de rappeler que Georges Bataille énumérait de manière non exhaustive les activités relevant de la seule dépense : « le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse ». Nombreuses sont les activités qui sont accomplies dans l'œuvre de Bartas.

11. Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique : repenser les termes de la politique*, Paris, Les Prairies ordinaires (Penser / croiser), 2010, p. 52.

pas la contradiction mais plutôt le symptôme, l'aveu d'une impuissance partagée et vécue que la communauté tente de dépasser, d'effacer dans cet investissement sans retour. Ce que filme Bartas c'est ainsi la tentative reconduite de ces groupes d'hommes et de femmes pour effacer ce qui les sépare, pour gommer leur manque à être ensemble, n'engendrant pourtant, et à chaque fois, dans chaque film, que la consommation de la communauté, sa disparition. L'acteur amateur, être qui manque à être par excellence, est alors celui qui, par l'impouvoir qui le caractérise, porte la figuration de la mélancolie de la communauté, l'asthénie qui semble la hanter, car il est déchiré entre deux modes d'être, réel ou fictif, deux modes d'apparaître, figurant ou personnage, comme elle l'est entre son unité requise et l'existence des différences entre les êtres qui la composent. Toutes ces scènes de dépenses collectives ou de solitaires déambulations sont alors comme les expériences désespérées des acteurs, figurants pour instituer une durée où ils peuvent exprimer l'amour pour la communauté qui est la leur au point de s'y perdre, au point de la perdre¹². L'exténuation des corps provoque et documente alors cette rencontre entre des êtres singuliers différents, abolissant pleinement la distinction entre amateur et professionnel. En ce sens, le film se fait lieu de comparution où, dans ces moments, se font jour « un contact, une contagion : un toucher, la transmission d'un tremblement au bord de l'être, la communication d'une passion qui [les] fait semblables, ou de la passion d'être semblables, d'être en commun »¹³.

Cette poétique qui confère temps et espace à l'amateur, une visibilité accrue aux figurants, témoigne certes d'une éthique qui à la fois travaille à reformuler un nouveau partage du sensible, à reconfigurer les places, les parts et la distribution du commun¹⁴, mais surtout à repenser, voire à court-circuiter, la manière de faire l'histoire, c'est-à-dire tout à la fois de la raconter et de l'accomplir en composant les formes d'un être-ensemble intenses autant qu'éphémères.

Dans une perspective autant éthique que politique, à tout film, Georges Didi-Huberman proposait de demander : « comment sont filmés les figurants ? Comment les faire apparaître en tant qu'acteurs de l'histoire, comment ne pas se contenter de les faire passer pour d'indistinctes ombres vivantes ? », autrement dit, comment « les filmer moins comme une masse

12. Bernard Stiegler, « Le temps de l'amatorat », entretien avec Éric Foucault, *Alliage*, n° 69, 2011, p. 161-179, en ligne à l'adresse suivante : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3272> [consulté le 17 juillet 2018]. Il revient à Bernard Stiegler de rappeler justement le lien étymologique entre « amateur » et « aimer », qui trouvent leur racine commune dans le latin « *amare* » : l'amateur est celui qui est animé par l'amour.

13. Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois, 1999, p. 152.

14. Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

que comme une communauté ? »¹⁵. Dans la mise en œuvre de sa poétique actorale, Sharunas Bartas semble avoir formulé une réponse, indirecte, qui consiste à puiser dans le corps de l'acteur amateur la force, la matière, la plasticité pour actualiser des embrayages anthropologiques où la communauté rejoue et consume sa propre existence. La mise en scène opère alors comme une « exposition de "l'être-avec" »¹⁶ et vient briser l'insularité que produit le système classique qui oppose amateur et professionnel, figurant et personnage, en faisant du « non-savoir » de l'amateur ce par quoi s'élabore, sans les mots, une communication avec l'autre, une comparaison du commun.

SÉBASTIEN DAVID
UNIVERSITÉ LUMIÈRE – LYON II

---

15. Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012, p. 153.

16. Fausto De Petra, « Georges Bataille et Jean-Luc Nancy : le "retracement" du politique. Communauté, communication, commun », *Lignes*, n° 17, 2005, p. 166, en ligne à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-lignes-2005-2-page-157.htm> [consulté le 17 juillet 2018].