L'acteur amateur dans le cinéma de Jacques Doillon ou l'art du premier venu

Le cas de Gérard Thomassin dans *Le Petit Criminel* (1990) et *Le Premier Venu* (2008)

David Vasse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2426>

DOI : 10.4000/doublejeu.2426

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 121-131

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

David Vasse, « L'acteur amateur dans le cinéma de Jacques Doillon ou l'art du premier venu », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2426> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2426>

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

L'ACTEUR AMATEUR DANS LE CINÉMA DE JACQUES DOILLON OU L'ART DU PREMIER VENU

LE CAS DE GÉRALD THOMASSIN DANS *LE PETIT CRIMINEL* (1990) ET *LE PREMIER VENU* (2008)

Il existe au cinéma bien des façons de justifier le recours aux acteurs amateurs, la première d'entre elles se situant probablement dans le refus de le revendiquer au nom d'une méthode établie. Par nature, l'acteur amateur se soustrait à toutes les règles, se dérobe à toute tentative d'édiction d'un principe de fabrication qui n'aurait plus qu'à se vérifier tranquillement de film en film. Aussi trouve-t-on l'argument économique (un acteur amateur ne coûte pas cher), l'argument éthique (rien n'est plus vrai qu'un acteur amateur), l'argument expérimental (rien n'est plus efficace qu'un acteur amateur pour perméabiliser les lignes entre la fiction et le documentaire), l'argument anthropologique (l'acteur amateur porte déjà en lui le milieu dans lequel s'inscrit la fiction), etc. Dans tous les cas de figure, il donne raison à ceux qui définissent le cinéma comme un art d'en bas, un art fragile ouvert à l'altérité.

En incarnant de manière ultime l'émotion du défaut et de l'imperfection, de la stridence et de la maladresse, jusqu'à atteindre, dans le meilleur des cas, le miracle de la justesse, l'acteur amateur a pour lui de signifier l'événement au sens de ce qui n'arrive qu'une fois, imprévisible et singulier, saisi à travers le charme d'une apparition s'imposant comme en direct, en dehors du souci de devoir confirmer plus tard l'heureuse surprise qu'elle constitue. Par lui passent le mystère et la magie de la première fois. Indifférent aux estimations de jeu, tout à sa présence instinctive débarrassée

de la moindre preuve à apporter à sa crédibilité d'acteur occasionnel, il se rend entièrement disponible à la situation qui aussitôt se conjugue à sa candeur. Si l'acteur amateur, pour le meilleur et pour le pire, réussit à confondre la modestie de l'inexpérimenté avec le caractère exceptionnel de son surgissement, c'est justement parce qu'il accomplit sans forcer l'exploit de mêler le déjà-vu (dans le réel) et le jamais-vu (dans la fiction). Il est monsieur Tout-le-monde qui, à l'écran, devenu personnage, substitue à son anonymat la densité de son rôle dans la fiction. Sans identité préalable, il a, sur l'acteur professionnel, l'avantage de stimuler un rapport d'identification filtrée par aucune autre histoire que celle dont il est le seul dépositaire hors du cinéma, sans le cinéma. À l'écran, on ne voit que lui, ici et maintenant. Le film, et rien d'autre, est son certificat d'existence, là, sous nos yeux, le temps de la projection.

Par définition, l'acteur amateur est celui qui n'a jamais ou peu joué, qui n'a pas d'image ou pas encore, en tout cas pas d'image à entretenir ni à gérer. Rien à capitaliser dans l'hypothèse d'une carrière. Il donne tout, sans se soucier de retrouver plus tard l'occasion de donner plus. S'il relève du jamais-vu, c'est justement avec le risque de ne plus être revu. La passion de certains cinéastes pour l'étendue de sa précarité se situe dans cette forme d'urgence ; précarité dans le jeu, dans le comportement, dans la suite des événements. Puisque ne préside aucun plan de carrière dans le choix d'un acteur amateur, il importe de s'en remettre exclusivement à la vérité du choix lui-même et à se rendre le plus possible à son évidence. Coup de poker ou coup de génie, ce choix ne sera pas seulement payant grâce au don insoupçonné de l'acteur. Il le sera aussi grâce à l'espace du film construit en faveur de sa révélation et envisagé de préférence à zéro, c'est-à-dire avec la conviction que pour rendre crédibles à la fois l'acteur et le personnage, il sera nécessaire d'imaginer un scénario qui prendra le temps de dépasser l'exploitation du cru (l'origine sociale de l'amateur par exemple) pour la vraisemblance strictement fictionnelle. Faire avec l'acteur amateur, c'est certes faire avec du jamais-vu mais c'est produire aussi suffisamment de fiction pour que ce jamais-vu soit reconnu, c'est-à-dire identifié, dans le temps imparti du film.

Parmi les cinéastes les plus réputés dans l'emploi des acteurs amateurs, Jacques Doillon fait figure de référence. Depuis ses débuts dans les années soixante-dix, cet auteur aussi sensible qu'opiniâtre n'a cessé d'alterner les formats et les castings. Se croisent dans sa filmographie riche d'une trentaine de titres, des films à petit budget, parfois autoproduits (c'est le cas des derniers¹), et des films plus traditionnels dans leur financement (c'était

1. *Mes séances de lutte* (2013), *Un enfant de toi* (2012).

le cas de sa grande période créatrice des années quatre-vingt²), des films avec des inconnus et des films avec des vedettes, parfois les deux en même temps, comme dans *La Vie de famille* (1985) ou *Le Petit Criminel* (1990). Un tel luxe pourrait laisser penser que Doillon occupe une place idéale, au milieu du cinéma français, libre de mener, à la manière d'un François Truffaut, les projets les plus divers, dictés par des circonstances aussi bien humaines qu'économiques, tout en restant le même. Bien que cela fût vrai dans la décennie des années quatre-vingt, il est indispensable de rattacher ces deux régimes de production à une même exigence de travail avec les acteurs, terme que Doillon a toujours préféré à celui de comédiens, trop connoté selon lui sous l'angle du savoir-faire déposé et retiré aussi vite³. Son cinéma n'a que faire du confort. Il se nourrit de l'intensité d'investissement physique et émotionnel produite par l'acteur au contact de situations fondées invariablement sur une logique d'extension de la tension de départ, le plus souvent déterminée par un conflit d'affects et de sentiments. Qu'il soit chevronné ou débutant, assuré ou balbutiant, l'acteur chez Doillon fait la même expérience du déséquilibre. L'acquis des uns et l'inné chez les autres subissent sur le plateau des perturbations équivalentes, poussés dans leurs retranchements, au point de dévoiler des failles et des faiblesses que la caméra cherchera à capter comme la traduction à fleur de peau d'un enjeu passionnel. Le don n'est pas une affaire de métier pour Doillon. Il provient d'une capacité d'abandon et de vertige au cœur d'un dispositif extrêmement réglé, destiné à accueillir les réactions de l'acteur à la scène et au texte.

En vérité, l'indifférence entre l'acteur professionnel et l'acteur amateur tient à ce que pour Doillon la pertinence d'un casting s'évalue au niveau de la *personne*. Il l'explique ainsi :

Je ne cherche pas forcément de comédiens ou de comédiennes. Je cherche la bonne personne. Celle que j'aurais envie de filmer pendant plusieurs semaines [...]. J'ai besoin de la personne pour faire tenir le personnage⁴.

En ces termes, on comprend la démarche d'un cinéaste pour qui l'acteur doit être mis à l'épreuve de la scène plutôt qu'à son service. Il n'y a pas à s'acquitter de celle-ci de manière déductive par rapport à l'ensemble du film. Il faut au contraire la considérer d'emblée comme une zone à risques, une enceinte ou une arène. Chez Doillon, la scène n'est pas la partie d'un

2. De *La Fille prodigue* (1981) au *Petit Criminel* (1990).

3. Dans le livre d'entretiens avec Alain Philippon, Jacques Doillon estime que dire toujours les « comédiens » est un « non-sens » : Alain Philippon, *Jacques Doillon*, Crisnée, Yellow Now, 1991, p. 39.

4. Jacques Doillon, « L'enfance de l'art », entretien avec Serge Kaganski et Jean-Marc Lalanne, *Les Inrockuptibles*, n° 644, 1^{er} avril 2008, p. 40.

tout. Elle est déjà un tout où tout se joue et tout est joué. Un scénario de Doillon est toujours envisagé comme une seule et longue séquence dont chaque moment correspond, pour l'acteur, à une nouvelle secousse, une nouvelle relance, une nouvelle projection dans l'inconnu. Si chaque scène est à prendre comme un moment de vérité en variation au regard des autres, c'est que précisément l'acteur est conduit à ce point de vacillement où la personne et le personnage se confondent, où la vérité des deux s'affole comme un animal traqué. C'est toujours ce à quoi aboutit la méthode de tournage de Jacques Doillon, dont la cohérence et la systématiscité contribuent à faire de l'acteur la chair et la pensée du film.

Comme il le répète à chaque entretien, un film ne doit pas illustrer un scénario. Celui-ci n'a de sens que réécrit et réorienté physiquement au tournage avec les acteurs et les techniciens, en particulier avec les directeurs de la photographie (il a collaboré avec les plus grands : William Lubtchansky, Bruno Nuytten, Caroline Champetier, Christophe Pollock). Pour cela, il a besoin de travailler, de travailler sans cesse, avec insistance et acharnement. Il lui faut du temps (six à huit semaines de tournage en moyenne) et des prises (vingt à trente le plus souvent) pour parvenir à faire sortir l'acteur de sa zone de confort et l'emmener à cet endroit de fragilité extrême par quoi transitera la violence des négociations entre la raison et la passion, l'ordre des vanités et le désordre des sentiments, qui sont au cœur de la dramaturgie intimiste de ses films. Pour autant, rien de sadique dans cette persistance voisine de l'obsession.

Une scène, c'est jamais donné. C'est énorme, toujours [...]. On n'en viendra jamais à bout, alors c'est excitant d'essayer d'aller la chercher, et pas seulement de la travailler. Le tournage, c'est forcément une réécriture, avec les mêmes mots. Les acteurs, c'est des correcteurs, mais des écrivains, c'est eux qui ont le dernier mot⁵.

En réalité, ce qui compte pour Doillon est de se confronter au noyau de résistance que constitue chaque scène. Pour cela, il multiplie non seulement les prises mais les plans très longs et en mouvement, de sorte que l'acteur vive pleinement la scène, à la fois fébrile et déterminé, en équilibre instable entre la liberté de gestes et de déplacements que suppose ce type de plan et la nécessité d'une assignation, même relative, aux marques indispensables à son réglage. À partir de là, le montage consistera moins à enchaîner les scènes selon un ordre scénaristique qu'à raccorder chaque mouvement en respectant les courbes quasi chorégraphiques des acteurs initiées dès le début du film. Par conséquent, c'est peu de dire que les acteurs chez Doillon

5. Alain Philippon, *Jacques Doillon*, p. 39.

sont logés à la même enseigne. Le statut ou la notoriété n'infléchissent en rien sa pratique du cinéma. Professionnel ou amateur, un acteur reste un corps, une intonation, une vulnérabilité à filmer comme une puissance expressive. Chacun est à même de prendre en charge la vie d'une scène en ignorant tout de ce qui va suivre. Aucune prédisposition savante à ce que sont le cinéma et le jeu d'acteur ne garantit une vertu supérieure sur la manière dont une scène doit être analysée et interprétée, dans tous les sens du terme. L'instant et l'instinct au plus haut degré d'énergie et d'exténuation sont les deux choses à partager à égalité de traitement et de compréhension.

Le cinéma étrange et paradoxal de Doillon, capable d'hystérie comme de tendresse, s'accorde assez bien avec la question de l'amateur dans la mesure où la rencontre des deux s'organise sur l'axe tendu de la fraîcheur et de l'endurance. L'acteur amateur, c'est un peu le premier venu, l'incarnation parfaite de la première fois. Or, comment cette première fois se mesure-t-elle au refus de la première prise assumé par Doillon, lui qui depuis toujours estime qu'une seule prise ne peut en aucun cas être la bonne, qu'elle est simplement l'équivalent d'une esquisse, d'un trait en peinture amené à être effacé puis repris ? Comment se maintient-elle incorruptible au rythme effréné des retouches ? C'est là tout le mystère du double pari postulé par le cinéaste et son acteur, mystère décuplé dans le travail avec les enfants et les adolescents que Doillon filme comme personne.

Le recours à l'enfant (l'amateur par excellence), le retour à l'enfance, outre la fascination pour un âge dévolu à l'innocence, c'est-à-dire à l'incertitude, procurent à Doillon la sensation de repartir de zéro et de trouver l'accord idéal à son éternel sujet, à savoir la recherche obstinée de ce qui comblera un manque, une privation, dans l'existence des personnages. Être prêt à tout pour satisfaire une demande d'amour depuis trop longtemps refoulée ou confisquée, se démener pour voir enfin ce dont en silence on souffrait de ne plus voir, c'est ce qui anime les héros éperdus de Jacques Doillon. Avec les enfants, la quête est encore plus forte, plus impérative, comme on peut le voir dans *Le Petit Criminel* (1990), *Le Jeune Werther* (1992) ou encore *Ponette* (1996). Le cinéma de Doillon est à leur image : têtue, agité, parfois agaçant, ne lâchant pas l'affaire. L'enfance redevient même une source d'inspiration lorsqu'il se sent dans l'impasse.

Cet intérêt [pour l'enfance] naît probablement d'un sentiment d'incertitude que je peux éprouver parfois sur mon travail et sur le cinéma. Quand cela arrive, j'ai l'impression que je me rattrape toujours grâce à une sorte de filet de trapéziste. Et ce filet, pour moi, c'est l'enfance⁶.

6. Jacques Doillon, entretien avec Thierry Jousse et Jacques Morice, *Cahiers du cinéma*, n° 466, avril 1993, p. 30.

Outre qu'ils lui redonnent goût au cinéma, les enfants représentent pour lui le modèle d'un cheminement périlleux et chaotique dont la récompense s'obtient au courage, scène après scène, lutte après lutte. Tout le monde se lance à la recherche de la seule chose qui compte : l'amour et l'être absent pour les personnages, la vérité de la scène et de l'acteur pour le cinéaste et sa caméra. Et le film tout entier court après sa raison d'être dans l'angoisse que tout ça s'arrête (un film de Doillon ne se termine pas, il *s'arrête*, au bout de l'épuisement de toutes les combinaisons possibles par quoi les personnages ont donné sens et forme à leur mission secrète). Dès le casting, il faut prendre le temps de trouver la bonne personne, en courant le risque de se tromper. L'expérience a montré que Doillon avait le génie du casting des amateurs. Nul intérêt pour lui de prendre l'acteur amateur comme une caution d'authenticité, un chantage au réel pour le moins discutable. Épris de romanesque décanté, il l'intègre dans un espace-temps suffisamment performant pour que l'acteur prévale sur l'amateur. À l'image de son personnage, l'acteur amateur de Doillon se voit offrir à travers la fiction un lieu d'apprentissage où il grandira et s'endurcira à vue d'œil, quittant rapidement le cliché menaçant du témoignage social pour devenir un vrai petit héros de cinéma.

UN MÉTÉORE DANS LE CIEL LUMINEUX DES ACTEURS AMATEURS DE JACQUES DOILLON : GÉRALD THOMASSIN

De tous les jeunes acteurs que Jacques Doillon a eu l'opportunité de faire tourner, Gérald Thomassin est sans aucun doute le plus mémorable. Il fut le choix incontestable du cinéaste au moment de la préparation du *Petit Criminel* en 1989. Venu avec un ami se présenter au casting, cet adolescent de quinze ans à l'enfance difficile, petit délinquant placé dans un foyer de la DDASS, n'avait absolument aucune idée de ce que c'était. Il a fait des essais devant la petite caméra vidéo du directeur de casting, Pierre Amzallag, avec un charme, une malice et une gouaille qu'à l'époque beaucoup comparèrent à ceux de Jean-Pierre Léaud lors du célèbre essai pour *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut. L'évidence éclata : il serait le « petit criminel », ce garçon instable d'une cité de Sète apprenant un jour qu'il a une grande sœur et qui se met aussitôt en tête de la retrouver par tous les moyens, y compris celui de braquer un flic.

Tourné en six semaines entre Sète et Montpellier, *Le Petit Criminel* est la rencontre d'un jeune acteur qui n'a jamais joué et d'un autre au contraire bien installé dans le cinéma français, Richard Anconina, l'interprète du

flic embarqué de force dans la quête du gamin (le personnage de la sœur étant incarné par une actrice un peu intermédiaire, Clotilde Courau). Autrement dit, Jacques Doillon enregistre la confrontation de deux tempéraments de jeu, l'un et l'autre soumis aux mêmes effets d'intimidation. L'amateur n'en mène pas large devant le métier de son partenaire mais l'expérimenté a tout autant de peine à trouver ses marques habituelles face à un partenaire inédit pour lui. Ce partage d'appréhension recoupe celui de l'espace dramaturgique. Ils sont tous les deux dans le même bateau qui tangue (en l'occurrence un 4x4 cahotant entre Sète et Montpellier dans les deux sens). Cette situation est d'ailleurs parfaitement thématisée dans le scénario : Marc, le « petit criminel », introduit le désordre sur quoi la fiction démarre, Gérard, le flic, tente vainement de restaurer le semblant d'ordre qu'il est censé représenter. Le premier est dans l'insouciance de celui qui fonce (vierge au cinéma, Gérard Thomassin n'a pas d'autre choix que de regarder devant lui, sur le champ), le second est dans le contrôle de celui qui connaît la suite (avec plusieurs films à succès à son actif, Richard Anconina est en mesure de temporiser, de calmer le jeu, de voir plus loin), mais au fond les deux obéissent à ce qu'ils croient juste, d'un côté le désir de réparer un mensonge familial dont dépend une identité non négociable, de l'autre le respect final de la loi par un long détour vers la compréhension progressive de l'autre. En termes de jeu et d'occupation de la scène, c'est à ces deux régimes d'action que le film doit son étrange mobilité.

L'une des forces du *Petit Criminel* est d'opérer, grâce à la découverte de Gérard Thomassin, une conversion élaborée et sincère du déjà-vu sociologique en jamais-vu cinématographique. Médiatiquement, un enfant des banlieues est volontiers réduit à une somme de symptômes (violence, déshérence, mal de reconnaissance) qui dispensent trop souvent d'en faire toute une histoire. Créature de journal télévisé, il n'inspire ni sympathie ni désir de le raconter autrement. Ce sont ces symptômes qui d'ordinaire et par paresse sont reconduits en premier au cinéma, avec des scénarios qui cherchent avant tout à stigmatiser une réalité sociale à grand renfort de clichés véhiculés par les médias. Si bien que la plupart du temps le déjà-vu reste du déjà-vu. Jacques Doillon procède à l'inverse. Il part d'un individu ciblé sociologiquement mais il prend la peine de l'écrire, de lui construire un nouvel espace, de lui conférer une trajectoire, bref de l'*inventer*. Marc échappe à l'inertie du cas pour devenir de plein droit un personnage de cinéma, nourri uniquement de la situation de départ et des crises à régler à l'intérieur de chaque scène. Si bien que, grâce à Thomassin, acteur pour la première fois, le jamais-vu (un personnage dans la cité) reste du jamais-vu (un visage et une voix sortis de nulle part).

C'est aussi un des enjeux majeurs du film, au propre comme au figuré : Marc veut à tout prix récupérer le nom de sa sœur et de son père. Il ne

veut plus être identifié sous un nom qui n'est pas le sien, qui ne lui correspond pas. Sous les traits de Thomassin, Doillon entreprend le même type de réhabilitation à l'endroit de la reconnaissance biaisée des jeunes de banlieue à la télévision. Il fait tout lui aussi pour que son Marc à lui ne soit pas identifié sous une image qui n'est pas la sienne, qui ne lui correspond pas (ni un voyou, ni une terreur). Tout le film conjure les généralités pour ne valoriser que ce qui concerne l'action immédiate. Pour parler de Nathalie, Gérard dit « la fille » et Marc réagit en disant : « C'est pas une fille, c'est ma sœur ». Plus tard, sur une dune, en train de regarder Nathalie nager, Marc et Gérard se confient. Le gamin avoue qu'il aurait bien aimé être flic, pour des raisons vagues, générales et surtout extérieures au film (« parce que tu vois du monde et tu sers à quelque chose »). Et Gérard d'ajouter en accord avec la scène qui est en train de se dérouler : « Tu vois les filles qui se baignent ». Gérard n'est rien d'autre que le flic du film, dans le film. Pareil pour Marc et pour Nathalie. Il y a toujours la présence d'un « hors du monde » dans le cinéma de Doillon. La personne en vient mais, une fois entrée dans le monde de Doillon, elle devient illico un personnage de Doillon.

De nouveau, on comprend à quel point un acteur amateur et un acteur professionnel sont à égalité de traitement, combien ils bénéficient de la même hospitalité. On n'entre pas chez Doillon comme chez soi, ce n'est du repos pour personne. En cela, le plan d'ouverture du *Petit Criminel* est significatif. Fixe, la caméra est installée dans le hall d'entrée d'un immeuble HLM donnant sur une cour quasi déserte. Quelques secondes plus tard, un jeune garçon fait son apparition. Polo blanc, jean trop grand, épaules basses, les bras bien balancés et la démarche rapide, il s'avance vers nous mais qui est-il ? Que fait-il ? Ce plan d'ouverture permet d'assister à un double événement simultané. C'est à la fois le personnage de Marc qui rentre chez lui et Gérard Thomassin qui, venu de son milieu, entre comme acteur dans un film de Doillon⁷. La démarche est la sienne mais les vêtements sont ceux du personnage (chez Doillon, comme chez les frères Dardenne, l'habit caractérise moins un statut social qu'il ne détermine un tracé physique dans le champ de l'action). Puisqu'il est grandement question d'arrangement dans le film (il faut en permanence en trouver un dès que ça bloque entre les personnages), il est permis de penser que Marc et Gérard échangent leurs effets et affects personnels au même titre que le film social, le polar,

7. Le premier plan du *Vent de la nuit* de Philippe Garrel (1998) fonctionne de manière analogue. Pendant quelques secondes, la caméra attend dans un escalier d'immeuble le personnage joué par Catherine Deneuve. Elle arrive, ouvre la porte et monte l'escalier. Se produit alors la même allusion : Garrel accueille pour la première fois la comédienne dans son univers. « Bienvenue chez moi », semble-t-il lui dire avec ce plan.

la chronique passionnelle et le format Scope harmonisent leurs attraits. C'est le miracle dont parle Alain Bergala à propos de Victoire Thivisol, la petite Ponette dans le film éponyme, « celui de tout plan où l'acteur trouve le point de vibration juste entre lui et son personnage, entre l'espace et son corps, entre soi et les autres »⁸. Preuve supplémentaire que l'amateur n'a pas à être bon, il doit être *juste*, c'est-à-dire à la juste place décidée pour lui et investie par lui.

Sans doute inspiré par l'œuvre d'Ingmar Bergman qu'il admire par-dessus tout (avec celles de Carl Theodor Dreyer et de Kenji Mizoguchi), le cinéma de Jacques Doillon privilégie une alliance souvent heurtée du corps et de la langue, de la pulsion et du texte, du cri et de l'écrit. Une barre très haute pour tous ses acteurs. En l'occurrence, Gérard Thomassin avait eu beaucoup de difficultés à apprendre les dialogues abondants du film et à jouer des scènes éprouvantes comme les deux braquages au début, celui du magasin de parfumerie et celui du flic dans la voiture. Mais cette difficulté est inhérente à ce que Doillon demande à ses acteurs débutants, particulièrement les enfants : jouer du haut de leur âge des situations adultes, c'est-à-dire dans ce qu'elles requièrent de concentration, de gravité et de maîtrise de l'espace. C'est tout le prodige du travail avec eux et de Gérard Thomassin en particulier : ne jamais gommer leur « naturel » et faire confiance à la solution (au sens chimique du terme) que produira cette fragilité au tournage comme une petite illumination. Trouver la sœur, trouver le ton, la note, la scansion. Le mouvement interne des films de Doillon est aussi musical.

Après ce coup d'éclat, Gérard Thomassin ne souhaitait plus refaire de cinéma. Malgré le César du meilleur espoir masculin remporté pour ce rôle en 1991, poursuivre dans cette voie ne lui disait plus rien. Il refera bien encore l'acteur dans quelques films indignes de son génie (*Clubbed to Death [Lola]* de Yolande Zauberman en 1996, *Paria* de Nicolas Klotz en 2000 ou encore *Sheitan* de Kim Shapiron en 2006) avant d'accepter par amitié de retourner avec Jacques Doillon en 2007 *Le Premier Venu*, titre merveilleux pour qualifier l'acteur amateur. Sauf que Thomassin ne l'est plus à cette époque. Dans cette nouvelle histoire de trafic de sentiments à trois personnages située en baie de Somme, il porte sur lui les ravages des années de galère (dans sa propre vie de marginal, à l'écart des plateaux). Il est supposé avoir plus d'expérience, mais frappent à l'image des ondes de turbulence dans le jeu, une manière de bouger dans le plan, de chahuter la scène, qui demeurent parfaitement intactes et impossibles à canaliser selon les lois du métier. Admiratif, Jacques Doillon l'assure :

8. Alain Bergala, « Ponette, précieuse petite perle blanche au pays du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 606, novembre 2005, p. 123.

«Gérald est un immense acteur qui ne le sait pas du tout»⁹. Pas de savoir, ni de savoir-faire, on assiste à nouveau à une sorte d'état de grâce où se tiennent ceux qui donnent tout et n'attendent rien. C'est sans doute la force de tout grand acteur que de rester ignorant, instinctif, fou, inconscient, de jouer comme si c'était toujours la première fois. Thomassin en est là en 2007, pour ce film qui est, et restera probablement, son dernier¹⁰. Certes, son corps cabossé s'est fait granit, son visage marqué de cicatrices dit le temps qui n'a pas bien tourné mais la silhouette est reconnaissable, la voix aussi, bien que plus rocailleuse. Aussi Doillon adapte-t-il son scénario et le personnage de Costa à toute cette eau qui a coulé sous les ponts en introduisant de subtils décalages par rapport à leur premier film ensemble. Dans *Le Petit Criminel*, il ne voulait pas lâcher sa sœur. Dans *Le Premier Venu*, c'est une jeune fille en mal d'amour sincère qui ne veut plus le lâcher. Nouvelle variation sur l'obstination des êtres à (se) tenir les uns aux autres jusqu'à la confusion, le film, dans sa structure à la fois stagnante et dérivative, exacerbe le besoin presque irrationnel de *suivre* quelqu'un, au sens physique (rester derrière lui, à la trace) et psychologique (essayer de le comprendre). Il n'y a que cela qui compte pour les personnages. Je suis donc je suis, c'est leur seule motivation.

À la suite d'une nuit à Paris qui a dégénéré, Camille (Clémentine Beaugrand) décide de poursuivre de ses assiduités l'homme qui l'a violentée sexuellement après s'être laissé séduire par elle. Il s'appelle Costa, un petit loulou picard sans le sou, père d'une petite fille qu'il n'a pas vue depuis trois ans. Le petit criminel est devenu grand et Jacques Doillon reprend Gérald Thomassin à cet endroit-là, non par manque d'imagination mais par souci d'inscrire son corps nerveux dans une mémoire des gestes et des intonations inaugurée presque vingt ans auparavant. Et il le fait avec la conscience que la personne et le personnage sont plus que jamais fusionnels. Petite frappe capable de tendresse et d'attention, Costa dit à un moment qu'il est «en sursis», avoué qu'il n'est pas aberrant d'attribuer à l'acteur lui-même, au point d'imaginer Costa en version adulte de Marc, comme si *Le Premier Venu* revenait sur les pas du *Petit Criminel*, les redoublant pour ainsi dire. C'est littéral dès le début du film. Le premier plan raccorde explicitement avec celui du *Petit Criminel* sous la forme d'une éloquente inversion scénographique. De nouveau, Gérald Thomassin s'avance vers nous à la même allure fringante, non plus du centre vers la droite mais

9. Jacques Doillon, «Entendre le sang qui tape dans la veine», entretien avec Jean-Michel Frodon et Cyril Neyrat, *Cahiers du cinéma*, n° 633, avril 2008, p. 14.

10. En 2009, Gérald Thomassin est impliqué dans une affaire judiciaire pour le meurtre d'une postière commis dans l'Ain en 2008. Incarcéré en 2013 après des aveux confus puis remis en liberté deux ans plus tard, faute de preuves, il est toujours mis en examen.

du centre vers la gauche, non plus de l'extérieur (la cour) vers l'intérieur (le hall d'entrée) mais de l'intérieur (d'une petite gare de province) vers l'extérieur (la sortie). Effet miroir inspiré par l'expérience radieuse de 1990 à laquelle Doillon rendra même scénaristiquement hommage dans une scène de braquage analogue dans une voiture, avec un agent immobilier en lieu et place du flic joué par Anconina.

Il est clair que l'existence du *Premier Venu* doit beaucoup à Gérard Thomassin dont le caractère indomptable a exercé une influence sur le tournage lui-même, en conduisant parfois Doillon à modifier ses habitudes de travail. « Gérard est quelqu'un d' impatient et faire vingt-cinq prises avec lui atteindrait un degré d'usure tout à fait inutile. Sur ce film, on a plutôt oscillé entre dix et quinze prises »¹¹. Mais il doit tout autant à la qualité de regard que le cinéaste a porté sur lui et que le personnage de Camille résume très bien : « Le premier venu, c'est pas une sale bête. C'est forcément quelqu'un d'important si on décide de le regarder pour de vrai ». Difficile de ne pas lire dans cette réplique l'intime conviction de Doillon dans sa relation privilégiée à Thomassin, y compris à tous les acteurs amateurs qu'il a dirigés dans sa carrière, lui qui a su si bien obtenir de leur inexpérience des trésors de délicatesse et de sensibilité. Une confiance réciproque à travers un même don de regard, faire que de ne rien savoir, ou pas trop, de la technique aboutisse à ce qui la transcende au-delà des espérances, telle serait la baguette magique de cet explorateur des passions exclusives qui, toujours à propos de Gérard Thomassin, déclarait :

Il ne se rend pas compte de ce qu'il trouve. On pousse les acteurs à aller le plus loin possible dans leur vérité pour qu'ils puissent produire une lumière. Une lumière qui va éclairer le personnage mais que ni eux ni moi ne pouvons connaître à l'avance¹².

N'est-ce pas le rêve que partagent tous les cinéastes ayant à filmer des visages inconnus, à fleur de peau, à fleur éclore dans l'émotion d'une découverte inappréciable ?

DAVID VASSE
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE

11. Jacques Doillon, « L'enfance de l'art », p. 40.

12. Jacques Doillon, « Entendre le sang... », p. 14.