L'acteur amateur dans la filmographie de Kira Mouratova : un corps à l'épreuve de la répétition

Macha Ovtchinnikova

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2433>

DOI : 10.4000/doublejeu.2433

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 133-149

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Macha Ovtchinnikova, « L'acteur amateur dans la filmographie de Kira Mouratova : un corps à l'épreuve de la répétition », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2433> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2433>

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 LA FILMOGRAPHIE DE KIRA MOURATOVA : UN CORPS À L'ÉPREUVE DE LA RÉPÉTITION

Les acteurs amateurs parsèment la filmographie de Kira Mouratova. À commencer par son premier film, *Brèves Rencontres* (1967). À cause du désistement de l'actrice principale, Mouratova se voit obligée d'interpréter le premier rôle de son film. Actrice non professionnelle, elle débute son œuvre par une répétition. Valentina, responsable d'approvisionnement des logements en eau d'une ville provinciale, tente d'écrire un discours en répétant en boucle une même introduction : « Camarades... Chers camarades... Chers, chers camarades... ». Dès cette première répétition surgit la question du métafilmique qui traverse toute l'œuvre mouratovienne : est-ce un personnage répétant son discours ou est-ce une actrice répétant son rôle ?

Il est impossible de faire la typologie des acteurs amateurs dans les films de Mouratova, tant le choix de la cinéaste ne semble guidé que par son instinct artistique. Chez un acteur amateur, elle recherche une vitalité, une organicité, une rugosité, une authenticité insensibles dans le jeu d'un acteur professionnel. Enfants, techniciens de cinéma, passants dans la rue, les « non-acteurs » de Mouratova modèlent la texture si spécifique de son cinéma à tel point qu'une actrice amateur, Renata Litvinova, en deviendra une figure¹ (au sens lyotardien) emblématique. Employés de diverses manières, les acteurs

1. Voir Macha Ovtchinnikova, « Renata Litvinova dans *Deux en un* de Kira Mouratova : figure et défiguration d'actrice », in *Jouer l'actrice : de Katharine Hepburn à Juliette Binoche*, Jean-Loup Bourget et Françoise Zamour (dir.), Paris, Rue d'Ulm (Actes de la recherche à l'ENS ; 20), 2017, p. 89-97.

amateurs imprègnent le dispositif cinématographique pour en interroger les limites et les potentialités. Si l'amateur est, comme le note Adrien Chassain, « l'envers du professionnel, celui qui, même praticien, exerce son art sans penser à conséquence, sans volonté de faire œuvre ou de se faire connaître »², il est néanmoins à l'origine d'un paradoxe filmique. Corps filmés dans leur pure extériorité, les amateurs se heurtent au corps filmique : porteurs de vitalité et d'authenticité, ils exhibent les artifices et les conventions du cinéma. Il s'agira alors de montrer comment Mouratova parvient à cristalliser ce paradoxe de l'acteur amateur dans la figure de la répétition.

Comme le rappelle Térésa Faucon, « en français, la répétition désigne, d'une part, le retour du même et, d'autre part, le travail comme en musique ou au théâtre »³. Dans les deux cas, la répétition peut être pensée comme une force d'épuisement des formes figées, comme un foyer de jaillissement du singulier et de l'original. Dans les arts visuels, l'artiste-théoricien Thierry Kuntzel distingue deux types de répétition :

L'une de ses répétitions est au service de la liaison, de la secondarité, du lisible⁴.

L'autre répétition [...] ne me tend pas de quoi parler : ce qui la caractérise, c'est sa matité, son « insignifiance » – elle est déprise de la trame secondaire : ce n'est pas pour affirmer la valeur d'un quelconque signifié que ça fait retour, mais pour la seule « valeur » de ce retour. Ça ne fait pas retour, encore, pour forcer la lecture mais comme force qui creuse, au-delà, au-dessous, pendant la lecture un autre espace qui saisit le spectateur aux rets d'une obscure « impression »⁵.

Cette autre répétition semble modeler l'œuvre de Kira Mouratova à différents niveaux : narration, jeu d'acteur, mise en scène, montage. Procédé essentiel issu du théâtre, ces répétitions des acteurs amateurs chez Mouratova se distinguent par leur « matité », leur « insignifiance », et relèvent ainsi d'un geste analytique sur l'ontologie du cinéma. Il s'agira ici d'analyser certaines formes de ces répétitions qui informent sur la fonction paradoxale de l'acteur amateur : celle d'exhiber les rouages du dispositif cinématographique par son authenticité intrinsèque. Plus précisément, on montrera comment la

2. Adrien Chassain, « Roland Barthes : les pratiques et les valeurs de l'amateur », *Fabula-LhT*, n° 15 : « *Vertus passives* » : une anthropologie à contretemps, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html> [consulté le 29 janvier 2018].

3. Térésa Faucon, « Politique de la répétition (Francis Allys, Candice Breitz, Javier Perez) », in *The Cinematic Experience : Film, Contemporary Art, Museum / Film, arte contemporanea, museo*, Alice Autelitano (dir.), Udine, Campanotto (Cinema), 2010, p. 53.

4. Thierry Kuntzel cité par Térésa Faucon, « Politique de la répétition... », p. 53.

5. *Ibid.*, p. 54.

plasticité des acteurs amateurs, ces êtres hybrides (à la fois homme, acteur, poupée, masque), placés malgré eux dans un espace de représentation, se déploie à l'épreuve de la répétition. Ainsi, on verra comment l'acteur amateur, pris dans un travail de répétition – répétitions de répliques et de gestes, répétitions d'images et de séquences, répétitions des corps et des objets –, exhibe le travail du matériau filmique, du montage ou le labeur d'acteur.

RÉPÉTITIONS DE L'ACTEUR AMATEUR : LITTÉRALITÉ DU CORPS DANS LE MATÉRIAU FILMIQUE

Dans *Passions* (1994), une jeune artiste de cirque, Violetta, désire monter un numéro à cheval. Pour cela, elle se rend à l'hippodrome accompagnée de son amie infirmière Liliya. Tandis que Violetta, parée d'un tutu, inonde l'espace narratif – elle fait connaissance avec des jockeys et des entraîneurs, elle pose des questions, débite des informations sur l'anatomie chevaline –, Liliya circule avec nonchalance à proximité des écuries, parmi les jockeys, les chiens, les vaches, les chevaux, les meules de foin. Elle porte une robe noire à paillettes, des escarpins noirs, et sa coiffure rappelle celle des actrices des années 1930. Interprétée par Renata Litvinova, à l'époque une actrice amateur, l'infirmière remplit le champ visuel et sonore. Les répétitions dont elle fait preuve sont essentiellement gestuelles : elle effleure ses bras nus, appuie avec insistance ses paumes de mains contre sa robe, ses cheveux, ses épaules. En traversant l'écurie, Liliya déclare : « En fait, je voudrais m'en aller. Je m'en vais », avant d'accumuler plusieurs répliques vides de sens : « Mais oui, je m'en vais. En fait c'est étrange... Qu'une chose pareille... Mais oui... » Filmée en plan rapproché poitrine, elle soupire, gesticule, grimace, effleure ses cheveux, croise les bras (fig. 1 et 2)... Répétitions de répliques ou de gestes qui visent à réduire le corps de l'actrice amateur à sa littéralité, à sa matière brute, en l'intégrant ainsi au matériau filmique.

Diplômée en scénario, Litvinova est repérée par Mouratova qui lui offre ce premier rôle dans *Passions*. La cinéaste témoigne que lorsqu'elle a proposé à Litvinova le rôle de la copine de Violetta, elle n'avait rien prévu sur le plan scénaristique. Séduite par la plastique et la beauté de la femme, la cinéaste lui accorde un espace purement visuel. Cette approche de l'acteur amateur comme d'un matériau plastique du film s'affirme dans le plan moyen où l'on voit l'infirmière parée de sa robe noire et de son imperméable beige marcher dans un vaste champ d'herbes jaunies. Elle s'arrête au milieu de ce champ, referme son imperméable, recouvre ses jambes en faisant ainsi presque disparaître la couleur noire de l'image. Elle s'allonge dans l'herbe et son corps silencieux et presque absent du tissu narratif se dissout, se fond dans le matériau chromatique de l'image (fig. 3 et 4).

Fig. 1 – Renata Litvinova dans *Passions*, Kira Mouratova, 1994.
Source : DVD de *Passions*, RUSCICO, 2006.

Fig. 2 – *Passions*, Kira Mouratova, 1994. Source : DVD de *Passions*, RUSCICO, 2006.

Fig. 3 et 4 – *Passions*, Kira Mouratova, 1994.
Source : DVD de *Passions*, RUSCICO, 2006.

Qu'appelle-t-on ici le matériau filmique ? Pour Philippe Dubois, le matériau, c'est la matière « devenue *ingrédient* d'une œuvre en cours de création », la « matière vouée à être travaillée pour devenir forme », et à terme, devenir œuvre.

Bref, en une formule : le matériau, c'est le devenir forme de la matière. C'est ce qui est entre la matière et la forme. Le matériau n'est plus informe (comme la matière) mais il n'est pas encore une forme (comme l'œuvre). C'est l'avant-forme de la matière.

Le matériau serait donc la condition pour qu'il y ait œuvre, il incarne sa potentialité. « Et là aussi, c'est sa variabilité, sa malléabilité, sa plasticité qui est l'élément le plus important »⁶. L'acteur amateur apparaît comme

6. Philippe Dubois, « Quelques éléments de définition en vue d'une matériologie », texte non publié transmis par l'auteur, Journée d'étude « Matérialismes esthétiques », université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 29 juin 2016.

un corps révélateur de ce travail « matériologique » du film, sa puissance à se former à partir d'un matériau plastique. Actrice amateur, Litvinova « dévalise » son personnage, le « désincarne, ramène le corps, peut-être, à sa littéralité »⁷. Ce que Nicole Brenez dit du « jeu négatif » de Ben Gazzara dans *Meurtre d'un bookmaker chinois* se cristallise chez Litvinova dans une forme de surexpressivité. Outre les gestes exubérants et surabondants, parfois gauches et maladroits, l'actrice semble moins jouer un personnage que remplir obstinément l'espace scénique. Adrien Chassain rappelle ce rapport immédiat et charnel de l'amateur à son art révélé par Roland Barthes :

Soustrait au mythe de l'exécution parfaite, l'amateur est ce sujet un peu gauche qui s'approprie la partition en y engageant ses humeurs, « à travers des *tempi* trop lents, des fausses notes », et qui ce faisant, par cette implication physique même, accède « à la matérialité du texte musical ». Paradoxalement, l'amateur jouit donc d'un rapport à la fois très individué et très nu, très subjectif et très direct à la musique qu'il joue⁸.

Chez Mouratova, les répétitions de l'acteur amateur l'érigent en corps brut saisi dans son extériorité pure, dans sa littéralité anatomique. Ce procédé exalte la plastique unique de l'acteur, le transformant en motif visuel. Ce rapport immédiat de l'acteur amateur à la « matérialité » du film en fait un élément organique en même temps qu'il attire l'attention sur cette matérialité. Au-delà de l'illusion fictionnelle, le film s'exhibe comme une forme en pleine formation, l'acteur s'exhibe comme un corps en pleine transformation.

RÉPÉTITIONS DE L'ACTEUR AMATEUR : TRANSPARENCE DE L'EFFORT DE L'ACTEUR ET PASSAGE « DE L'HOMME À SA REPRÉSENTATION »⁹

Le second mode d'action de l'acteur amateur sur le film relève ainsi de cette ostension de l'effort actoral qui permet ce que Iampolski théorise comme le passage de l'homme à sa représentation. Chez Mouratova, ce « passage à l'acteur », pour reprendre le terme de Jean-Louis Comolli, n'est pas occulté, il se déploie progressivement, sans forcément aboutir, dans le labeur d'acteur amateur, souvent face à l'acteur professionnel.

-
7. Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris – Bruxelles, De Boeck Supérieur (Arts & Cinéma), 1998, p. 271-272.
 8. Adrien Chassain, « Roland Barthes : les pratiques et les valeurs... ».
 9. Mikhaïl Iampolski, *Mouratova : expérience d'anthropologie cinématographique*, Saint-Petersbourg, Séans, 2015, p. 274. Notre traduction.

Selon la cinéaste, la « combinaison de l'acteur et du non-acteur produit toujours une étincelle vivante » lors de laquelle « l'homme est "extrait" de l'acteur »¹⁰. Or, si l'acteur professionnel dévoile son humanité face à l'acteur amateur, ce dernier exhibe quant à lui l'effort lié au jeu d'acteur à travers le travail de répétition en exhibant par là même l'intimité du dispositif cinématographique. En étudiant la spécificité de l'acteur documentaire, Jean-Louis Comolli explique le rapport de « l'acteur de passage » à la caméra qu'on peut retrouver dans la fiction. Contrairement à l'acteur professionnel qui « fait comme s'il n'était pas filmé, comme si le cinéma n'était pas là, la caméra inconsistante, transparente, immatérielle »,

[l]a femme ou l'homme ordinaire que je filme ne dispose pas de la technique, du talent, ni même du souci ou du désir d'annuler l'opération cinématographique. Bien au contraire : la machine qui le filme est son point d'appui, ce à quoi il se livre et avec quoi il compose sans être en mesure de dénier ou de censurer cette complicité¹¹.

Dans le cinéma de Mouratova, cette opposition entre acteur professionnel et acteur amateur, et la relation de connivence qui l'unit à la caméra, s'incarnent dans le procédé de répétition.

Cette dynamique de répétition comme labeur est sensible dans l'une des *Trois histoires* (1998) intitulée « La petite fille et la mort ». La situation initiale est la suivante : un vieil homme handicapé est chargé de garder la fille de sa colocataire. La fille prénommée Lilya a environ 6 ans. Elle veut aller jouer dehors mais, sur les consignes de sa mère, l'homme lui interdit de sortir au-delà de la terrasse. L'enfant se résout donc à empoisonner froidement le vieillard. Face à l'immense acteur moscovite Oleg Tabakov, la petite actrice amateur est saisie délibérément dans un travail de répétition. Ce travail se déploie ici à trois niveaux filmiques : narratif, actoral et formel.

RÉPÉTITION DES MOTS ET DES DISCOURS

Le travail de la répétition semble creuser jusqu'à l'épuisement la narration par la répétition des mots et des discours. Or, ces répétitions se déclinant selon différents modes élaborent le dispositif de représentation théâtrale. D'abord, la répétition de répliques de la petite fille témoigne d'un jeu enfantin vraisemblable. Elle désire aller jouer dehors et s'adresse à l'homme dans un

10. Kira Mouratova, « Réalisatrice Kira Mouratova », entretien avec Sam Klebanov et Maria Doubova, *Novyyé Izvestiya*, 7 avril 2005, en ligne à l'adresse suivante : <https://newizv.ru/news/culture/07-04-2005/22601-kinorezhisser-kira-muratova> [consulté le 29 janvier 2018]. Notre traduction.

11. Jean-Louis Comolli, « Passage à l'acteur », in *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique (2004-2010)*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 419-420.

Fig. 5 et 6 – *Trois histoires*, Kira Mouratova, 1998.

Source : DVD de *Trois histoires*, NTV Profit, 2005.

monologue monotone : « Je peux aller me promener dehors ? [...] Je veux me promener. Je peux aller me promener dehors ? [...] Je peux aller me promener dehors ? Je veux me promener. Je peux aller me promener dehors ?... »

Simultanément à ces demandes répétitives, l'homme répond par la négative en mobilisant différents arguments. Les deux voix entendues en même temps créent une sorte de cacophonie composée de deux litanies parallèles et discordantes. À la suite du dernier refus du vieillard, la petite fille retourne à l'intérieur de la maison et en ressort entièrement nue. Soudain, l'homme est pris d'une crise d'éternuements avant d'émettre bruyamment un gaz. Il s'excuse tandis que la petite fille démarre une nouvelle litanie : « Ne sois pas gêné, ne sois pas gêné. Tu n'as pas fait exprès. Ne sois pas gêné. Tu n'as pas fait exprès. Tu comprends que c'est naturel. C'est naturel, c'est naturel. Tu comprends, tu comprends ? Naturel. Naturel... »

L'homme remarque que ce terme de « naturel » appartient à la mère de la petite fille. Ainsi, cette nouvelle litanie n'est plus une simple répétition de mots, mais une répétition de discours qui s'affirme avec le monologue suivant de Lilya combinant à la fois une représentation corporelle et une déclamation (fig. 5 et 6).

Pour la troisième fois, la petite fille entre à l'intérieur de la maison et en ressort habillée. Elle s'immobilise à nouveau dans l'embouchure. « Encadrée » par cet élément de décor, la petite fille répète le discours de sa mère : « Tu es un mauvais bonhomme. Je ne t'aime pas. Tu es pourri. [...] Quand tu mourras, nous prendrons ton appartement et le *privatiserons*, personne d'autre ne vivra avec nous... » La manière dont l'enfant écorche le mot « privatiser » souligne l'étrangeté de ce terme provenant de sa mère (fig. 7-10).

La direction de l'actrice amateur semble ici orientée vers la performance théâtrale. Lilya est face à son colocataire, et pour rapporter leur « dialogue », la cinéaste choisit le champ-contrechamp au rythme lent. De longs plans moyens ou américains sur la petite fille qui se tient debout alternent avec les plans rapprochés taille ou épaule sur l'homme silencieux en insistant sur la

Fig. 7-10 – *Trois histoires*, Kira Mouratova, 1998.
Source: DVD de *Trois histoires*, NTV Profit, 2005.

dimension répétitive de cet échange. Ce dispositif rappelle celui de la représentation théâtrale : la *comédienne* se dandine, se déshabille, fait des grimaces, devant son *spectateur* muet et immobile. Son corps et ses mots racontent sur le mode du jeu (enfantin et théâtral) sa haine empruntée à sa mère.

La répétition des répliques, agrémentées de rares variations, révèle le goût de la cinéaste pour le brouillage de frontières entre l'environnement fictionnel du film et celui, réel, de sa fabrication. En répertoriant les différents sens que possèdent les répétitions dans l'œuvre de Mouratova, Mikhaïl Iampolski remarque la possibilité qu'elles offrent au personnage de devenir un autre, différent de soi.

Finally, in introducing into the situation the suspicion of difference, these repetitions are fundamentally important for the transformation of the human into representation. For the image, the representation is precisely that of a doubling, somewhat little distinct from the original, but authentic¹².

Les répliques répétées sont donc à la fois figures d'insistance et traces du labeur d'acteur en train de répéter, de travailler son texte. Le travail d'actrice s'affirme ensuite dans la répétition des mimiques conçue comme un effort physique de perfectionnement expressif.

12. Mikhaïl Iampolski, *Mouratova : expérience d'anthropologie...*, p. 274. Notre traduction.

Fig. 11-16 – *Trois histoires*, Kira Mouratova, 1998.
Source: DVD de *Trois histoires*, NTV Profit, 2005.

RÉPÉTITION DES GRIMACES

Après un échange d'insultes et de menaces, Lilya, joyeuse, attrape le chat et rentre à l'intérieur de la maison. L'homme se déplace en fauteuil roulant sur la terrasse, chante, bouge ses bras. La petite fille, quant à elle, est assise à l'intérieur avec son chat dans les bras (fig. 11-16). Deux raccords dans l'axe successifs permettent de voir son expression faciale exacerbée : filmée en gros plan, Lilya distord son visage, force sur ses traits. Ses mimiques semblent suggérer le mécontentement mais se transforment vite en formes abstraites de la chair qui ne valent que pour leur expressivité plastique, et qui tendent à ce que Jean-Louis Comolli nomme « l'excès » : « La répétition,

l'accumulation, ce que j'appelle une démarche additive, mènent à un excès, mais paradoxalement cet excès reste celui du nombre. Au bout de l'accumulation : saturation, c'est-à-dire trou, panne, excès mais d'un rien soudain »¹³. La « matité » de la répétition aboutit donc à l'excès de formes et de sens qui déborde le cadre serré et contamine la série des plans sur le vieillard.

Ainsi, ce gros plan dévoilant les grimaces de la fille concentre dans un cadrage restreint toute sa mobilité et son énergie potentielles. Au contraire, le plan moyen vise à minimiser l'énergie déjà limitée du vieillard. Juxtaposant ces deux corps, le montage alterné devient alors une figure de contraste confrontant deux sphères affectives antagoniques (sympathie du vieillard et haine de l'enfant) et deux régimes de performance actorale (expansif et intensif).

Le vieil homme demande à la fille d'apporter de l'eau. Elle se lève d'un bond et court vers la table. Commence alors une longue et répétitive série de gestes qui aboutit à l'empoisonnement du vieil homme.

RÉPÉTITION DES GESTES ET DES PLANS

Cette troisième forme de répétition accomplie par l'actrice amateur se cristallise dans la structure formelle du film. La préparation du meurtre est méthodique et ritualisée. L'espace du crime est bien délimité tandis que le temps semble suspendu. Lilya accumule les pièges à rats et verse le poison dans un verre. Cette longue séquence est accompagnée du bourdonnement incessant de la mouche qui semble étirer le temps mécanique. Le travail de la répétition analysé dans la sphère narrative et actorale affecte ici le tissu filmique. Or, en assumant la répétition, le cadrage et le montage dévoilent les rouages du dispositif cinématographique.

La préparation du poison ressemble moins à une succession de gestes qu'à une variation de prises filmiques (fig. 17-32). De nombreux plans se répètent : plans rapprochés taille sur la petite fille face à la table (fig. 28 et 30), gros plans sur Lilya ramassant le poison dans différents pièges à souris (fig. 22, 23, 24, 26 et 27), plans rapprochés poitrine sur Lilya remuant la préparation (fig. 25, 28, 30 et 31). Certains plans presque identiques sont même juxtaposés : deux plans rapprochés en plongée sur la table (fig. 26 et 27) se suivent en créant un léger effet de saute.

À la manière des répliques répétées, la répétition des gestes et des images peut faire penser à l'utilisation des différentes prises d'une même action. Elle accomplit une double fonction : interpeller le spectateur et dévoiler le processus cinématographique. En analysant les « traces du film en train de se faire », Eugénie Zvonkine théorise le concept de la

13. Jean-Louis Comolli, « À bout de forces (autour de l'excès) », in *Corps et cadre...*, p. 123.

17

18

19

20

21

22

23

24

Fig. 17-24 – *Trois histoires*, Kira Mouratova, 1998.
Source: DVD de *Trois histoires*, NTV Profit, 2005.

25

26

27

28

29

30

31

32

Fig. 25-32 – *Trois histoires*, Kira Mouratova, 1998.
Source: DVD de *Trois histoires*, NTV Profit, 2005.

« dissonance graduelle » qui se révèle dans les éléments « renvoyant à notre statut de spectateur cinématographique et rompant le contrat implicite de la narration fictionnelle »¹⁴. L'auteure cite par exemple le moment du casting au cours duquel Mouratova peine à faire des choix en retenant parfois deux comédiennes pour un même rôle. La répétition non justifiée diégétiquement d'une réplique apparaît comme le moyen de présenter au spectateur « des variations, des possibilités ». Au moment du montage, la difficulté de choix se manifeste dans la juxtaposition de deux valeurs de plans différentes représentant la même action : « Il n'y a donc pas raccord, mais juxtaposition de deux prises d'un même moment fictionnel »¹⁵. Ou encore, comme ici, la répétition est redoublée par les gestes itératifs filmés de manière semblable et juxtaposés dans le montage. Le cadre narratif du jeu (grimaces, chats, toupies, empoisonnement) s'ouvre sur un autre régime de perception, un autre type de jeu – métafilmique – confrontant la cinéaste à son spectateur.

RÉPÉTITIONS DE L'ACTEUR AMATEUR : TRANSPARENCE DU CORPS FILMIQUE ET TRAVAIL DU MONTAGE

Saisi dans un moment de répétition, l'acteur amateur exhibe l'effort actoral en même temps qu'il révèle le corps filmique au travail. Dans *Motifs tchékhoviens* (2002), de nombreux acteurs amateurs prennent en charge cet effort du travail du film en train de se faire. La première partie du film inspirée de la pièce de Tchekhov, *Les Gens difficiles*, retrace un repas de famille organisé à l'occasion de la visite du fils aîné. Le repas s'achève sur un scandale et le départ précipité du fils. Le jeune homme marche sur la route de campagne avant qu'un homme au bord d'une voiture luxueuse ne lui propose de le déposer. Le garçon se retrouve alors au milieu d'une cérémonie de mariage unissant le chanteur d'opéra Piotr et Véra.

Dans la première partie, le jeu de l'actrice amateur Irina Panova, interprétant la mère du jeune homme, met à l'épreuve autant l'idée même de l'acteur que l'intégralité du dispositif cinématographique. « L'acteur, fondamentalement, n'a nul besoin de jouer un personnage. Pour élaborer ce dernier, le scénario suffit »¹⁶, déclare Nicole Brenez. Mouratova,

14. Eugénie Zvonkine, *Kira Mouratova : un cinéma de la dissonance*, Lausanne, L'Âge d'homme (Histoire et esthétique du cinéma), 2012, p. 376.

15. *Ibid.*, p. 377.

16. Nicole Brenez, *De la figure en général...*, p. 274.

Fig. 33 – *Motifs tchékhoviens*, Kira Mouratova, 2002.
Source : DVD de *Motifs tchékhoviens*, RUSCICO, 2008.

adhérant apparemment à ce postulat, choisit une femme qui correspond physiquement à la mère de famille nombreuse : physique sec, posture rigide, coiffure sophistiquée et impeccable. Mais lorsque cette dernière prend la parole, la narration bascule du côté de la performance artistique, le contrat fictionnel s'effondre, le tissu filmique s'effile pour laisser transparaître les rouages du dispositif cinématographique.

Le jeu de l'acteur amateur fondé sur la répétition bascule dans la performance. Dans la séquence qui nous intéresse, toute la famille est installée à table. La composition picturale du plan moyen, rappelant ironiquement la Cène de Léonard de Vinci, présente les membres de la famille alignés dans un rapport de désunion (fig. 33). Les protagonistes ne se regardent pas ou peu. En regardant en l'air, le jeune homme étudiant demande à son père, dont le regard est rivé sur son assiette, de l'argent pour des livres et la nourriture. Ce dernier sort de son portefeuille quelques billets. Puis le garçon réitère sa demande pour payer son loyer. Le père s'exécute à nouveau. La troisième demande sera formulée par la mère, dont le jeu tranche avec tout code cinématographique.

Elle démarre sa lamentation répétitive sur un ton haussé frôlant progressivement le sanglot :

Et pour qu'il s'achète des chaussures ? Il ne va pas partir avec ces horreurs ? [...] Enfin donne-lui de quoi s'acheter un pantalon, regarde à quoi il ressemble. Quand tu fouilles la terre ce n'est pas pareil que sur le trottoir asphalté, ou quand tu montes dans le tram, il ne s'agit pas que les gens t'évitent, qu'ils changent de place, ainsi qu'il me le dit. [...] Donne-lui donc de quoi s'acheter un pantalon, regarde à quoi il ressemble. Il n'est plus un enfant, il a honte d'aller sans rien sur lui.

En réponse à ce monologue, on découvre le visage de deux hommes, le père et le fils, filmés en plan rapproché poitrine. Ils continuent de manger, le regard rivé sur leurs assiettes. L'homme mange l'os à moelle, le fils enchaîne les cuillères de soupe. Ils ne manifestent aucune réaction tandis que la voix suraiguë et déchirante de la mère poursuit sa litanie :

Fig. 34 et 35 – *Motifs tchékhoviens*, Kira Mouratova, 2002.
Source : DVD de *Motifs tchékhoviens*, RUSCICO, 2008.

Aujourd'hui ce n'est plus comme avant. Je te le dis, achète-lui un pull au moins. Regarde à quoi il ressemble. Il n'est plus un enfant, il a honte d'aller sans rien sur lui. Je te le dis ou non ? Achète-lui un pull au moins. Enfin tu ne m'entends pas...

Mais c'est alors qu'on découvre enfin le visage de la mère en gros plan, que sa performance fondée sur la répétition exhibe les rouages les plus intimes du dispositif cinématographique. Filmée en gros plan, la mère change totalement de ton. Elle reprend plus lentement et plus doucement la même litanie en conservant une légère trace de colère : « Achète-lui un pull au moins. Regarde à quoi il ressemble. Il n'est plus un enfant, il a honte d'aller sans rien sur lui. Aujourd'hui ce n'est plus comme avant. »

Ensuite, elle marque un temps d'arrêt, se retire dans une expression neutre, avant de reprendre encore plus doucement : « Je te le dis, achète-lui un pull au moins. Regarde à quoi il ressemble. Il n'est plus un enfant, il a honte d'aller sans rien sur lui. » À la fin de cette réplique, sa voix perçante se tait, ses traits de visage distordus par la mimique de reproche se lissent à nouveau en une expression neutre (fig. 34 et 35). Le passage de la surexpressivité à la neutralité saisi dans toute sa durée semble incarner ce « passage à l'acteur » dont parle Comolli. Ce qui relève ici du dédoublement de l'acteur amateur qui « se défait dans l'opération »¹⁷ à travers le procédé de la répétition mène à nouveau à l'excès en tant que « rupture du "pacte" qui fonde toute possibilité de représentation »¹⁸.

Après ce deuxième temps d'arrêt, la mère reprend presque en chuchotant : « Achète-lui un pull au moins. Regarde à quoi il ressemble. Il n'est plus un enfant, il a honte d'aller sans rien sur lui. Aujourd'hui ce n'est plus comme avant. » L'expression de fureur sur laquelle s'achève cette

17. Jean-Louis Comolli, « Passage à l'acteur », p. 423.

18. Jean-Louis Comolli, « À bout de forces... », p. 121.

réplique est heurtée par celle, amusée et indifférente, des deux enfants qui se lancent dans une nouvelle forme de répétition, infantile et inconsistante. En faisant des gestes répétitifs et absurdes (l'un des enfants soulève ses lunettes puis les remet sur son nez, l'autre remue la cuillère à soupe), les garçons énoncent en boucle : « Le gruuu, le gruuu, la télévision, le gruuu, le gruuu, la télévision... ». La « matité » et l'« insignifiance » de cette nouvelle boucle sonore réduisent ce discours à la pure matière sonore complétant les coups de tonnerre, les suctions bruyantes, les cliquetis des cuillères à soupe contre des assiettes.

Sur ce fond sonore épais et stratifié, la mère recommence une dernière fois presque en chuchotant sa litanie répétitive sans véritable variation dans son jeu, jusqu'à obtenir une réaction excessive de son époux.

La proposition actorale avancée par Irina Panova relève d'une dynamique pulsionnelle passant de l'émotion à l'apathie, de l'expression intense à la neutralité absolue. L'actrice amateur produit ici ce que Nicole Brenez appelle le « hiatus pathique entre l'accident émotionnel et une profondeur inaccessible de la figure ». Cette formulation employée à propos du jeu de Christopher Walken dans *King of New York* reflète le circuit de « l'émotion particulière » qui « laisse intègre le fond d'apathie, qui subsiste en filigrane de chaque manifestation affective ponctuelle et reviendra systématiquement à la fin de l'émotion singulière, comme s'il l'absorbait brusquement sans même qu'elle puisse faire trace »¹⁹.

Ce jeu amateur variant entre la surexpressivité et la neutralité révèle le programme esthétique de la cinéaste qui se structure, comme le souligne Iampolski, autour des intervalles. Ainsi, au détriment de l'illusion de continuité et de fluidité cinématographique, Mouratova cristallise les ruptures qui tiraillent le dispositif cinématographique. La durée de la prise conserve le passage de l'actrice de l'émotion à l'impassibilité : le passage à vide témoignant du travail d'acteur qui multiplie des coups d'essais et qui relève à nouveau de l'« excès » comme « violence qui entamerait le dispositif cinématographique lui-même »²⁰. La répétition de ces répliques accumulées rappelle les différentes prises nécessitant un choix au montage : la dilatation temporelle d'un même moment narratif le renvoie à sa littéralité de matériau filmique et sonore.

L'acteur amateur dans le cinéma de Kira Mouratova apparaît donc comme un agent d'effeuillement du tissu filmique exhibant les principes du dispositif cinématographique. Saisi dans un travail de répétition permanent,

19. Nicole Brenez, *De la figure en général...*, p. 273.

20. Jean-Louis Comolli, « À bout de forces... », p. 119.

l'acteur amateur est érigé en corps brut fascinant dans son extériorité pure. Ce procédé exalte la plastique unique de l'acteur, le transformant en motif visuel et en rappelant ainsi à quel point le corps humain impacte et modèle l'image filmique dans sa matérialité. Face à l'acteur professionnel, les répétitions de l'acteur amateur exposent l'effort de l'acteur, le labeur permettant le passage de l'homme à sa représentation. Dans ce passage, les répétitions de l'acteur amateur affectent et épuisent le tissu filmique en exhibant le travail de montage, le travail du film en train de se faire.

MACHA OVTCHINNIKOVA
UNIVERSITÉ DE PICARDIE – JULES-VERNE