

## Mouvements de groupe, mouvements de l'acteur

Vincent Amiel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/810>

DOI : 10.4000/doublejeu.810

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 89-94

ISBN : 978-2-84133-424-7

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Vincent Amiel, « Mouvements de groupe, mouvements de l'acteur », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/810> ; DOI : 10.4000/doublejeu.810

---



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

# MOUVEMENTS DE GROUPE, MOUVEMENTS DE L'ACTEUR

Je voudrais raconter ici deux histoires, ou plutôt essayer de raconter comment se croisent deux histoires : celle d'une troupe de comédiens formée par Chéreau aux Amandiers, et celle d'un cinéaste, le même Chéreau, venant petit à petit à l'écriture filmique. L'une des grandes beautés du cinéma de Chéreau est en effet de se constituer petit à petit sous nos yeux, de film en film. Et plus précisément de faire surgir une écriture qui relève de capacités propres à l'image, à partir de chorégraphies essentiellement scéniques. Comme beaucoup de cinéastes ayant une formation théâtrale, ou plus précisément ayant une pratique de la mise en scène au théâtre, son dispositif cinématographique ne cesse d'exprimer la conscience de sa différence, la conscience de sa puissance et les marques de son insuffisance. De cette conscience qui s'affirme peu à peu, les jeunes comédiens des Amandiers, *en tant que groupe*, feront les frais.

*La reine Margot*, par l'ambition de son projet, par l'ampleur de sa production, par l'investissement de son réalisateur tout au long des phases de production et de post-production<sup>1</sup> constitue manifestement un tournant dans l'œuvre cinématographique de Patrice Chéreau. « L'impression de savoir faire des films, je l'ai ressentie physiquement au milieu de *La reine Margot*. Je pense que c'est dans ces années-là que j'ai commencé à comprendre deux ou trois choses du cinéma ; avant je n'avais pas pris le temps », déclare-t-il à Yann Tobin et Claire Vassé dans *Positif* en 2001<sup>2</sup>. À partir de ce film, le cinéma, qui n'était qu'une activité secondaire, ou en tout cas n'entraînait que secondairement dans le façonnage de sa carrière, devient une activité de premier plan, jusqu'à s'imposer, quelques années après, fût-ce de manière passagère, comme objet unique de son travail de

---

1. Voir la contribution de Geneviève Sellier au sein de ce numéro.

2. Entretien de Patrice Chéreau avec Yann Tobin et Claire Vassé, *Positif*, n° 482, avril 2001, p. 18.

metteur en scène. *La reine Margot* est un film extrêmement émouvant pour cela aussi qu'il montre une écriture de cinéma cherchant sa place, un créateur en lutte avec son matériau, une vision de cinéaste et une vision de chorégraphe s'affrontant sur le même terrain. Les multiples versions du film témoignent, je crois, de cette lutte; elles manifestent le souci d'affirmer davantage, de reprise en reprise, de remontage en remontage, la force d'une poétique propre au cinéma, contre les lambeaux magnifiques d'une scénographie encore théâtrale. D'une certaine manière, le film suivant, *Ceux qui m'aiment prendront le train*, affirmera lui aussi cette bipolarité, mais plus chronologiquement, dédiant sa première moitié à de vastes mouvements choraux, alors que la seconde stabilise – même si ce n'est que relatif – le découpage en même temps que l'action, et impose une logique du cadre. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : passer d'une logique de l'énergie scénographique à une logique de l'énergie du cadre, ou en termes d'images, d'une logique interne à une logique externe. La dichotomie est bien entendu un peu simpliste, et je devrais parler en termes d'équilibre, plutôt qu'en termes d'exclusion. C'est la prise en charge par le cadre des énergies internes qui constitue ici le basculement, et, étape supplémentaire, la prise en charge par le montage des cadres entre eux, aboutissement de la constitution d'une écriture.

C'est à cette aventure de la forme que nous convie *La reine Margot*, aventure d'autant plus passionnante qu'elle est corrélative d'un travail extrêmement personnel avec un groupe de comédiens dont certains sont suivis depuis longtemps par le metteur en scène dans son école des Amandiers, et qui constitue depuis une quinzaine d'années la chair vive d'un certain cinéma français. Ce groupe, ou ce qu'il en reste, aux premières loges d'*Hôtel de France* quelques années auparavant, n'occupe plus ici que le fond du décor, du décor mouvant des rôles accessoires : on y retrouve ainsi Bruno Todeschini, Valeria Bruni-Tedeschi, autour de Vincent Perez. Ce sont, dans le film, ce que l'on pourrait appeler des « comédiens chorégraphiques », des créateurs de mouvements, des voix, des éclats d'énergie. Peu de textes, peu d'expression, mais plutôt la participation à un mouvement collectif. À ces « comédiens de fond », il faut opposer les « comédiens de face », Daniel Auteuil, Isabelle Adjani, Dominique Blanc. C'est à eux que Chéreau se vouera de plus en plus, avec *Intimité*, *Son frère*, *Gabrielle*. L'abandon de la forme théâtrale, d'une certaine forme théâtrale, se traduit par l'abandon des comédiens de fond, des jeux et des mouvements de groupes. Ou en tout cas des mouvements de groupe comme centre de l'action, incarnation et expression des violences, des pulsions, de *l'hubris*. Chéreau avait déjà une manière singulière de la traiter : utilisant de longs mouvements, et les plans qui leur correspondaient, en mouvement aux aussi, puis les rompant au moment du montage, pour casser les unités, briser les lignes et redoubler

les antagonismes scéniques par des heurts de cadres. Voyons-en quelques exemples dans *La reine Margot*.

On y verra différents cas de figure :

- soit l'utilisation de figurants composants dans le plan des lignes-forces divergentes, procédé employé constamment par Chéreau pour briser la ligne du regard, avec une silhouette qui coupe le champ, ou mieux encore un personnage qui vient, l'espace d'un instant, occuper le centre du mouvement puis disparaît dans une direction opposée à celle du groupe et de la caméra ;
- soit des plans montés les uns par rapport aux autres selon des mouvements divergents ;
- soit un mouvement continu, rompu par des plans fixes et frontaux.

On saisit le double travail de mise en scène : d'abord la constitution d'une large unité, qu'on appellera pro-filmique, qui permet manifestement aux acteurs de gagner en énergie, de laisser leurs corps se prendre au jeu, et d'être saisis alors dans leur élan, et non dans une composition *ad hoc*. La figure emblématique ici en est le sanglier traqué par Charles et sa cour, qui ne peut effectuer ce splendide « brisé » que nous venons de voir juste devant la caméra que parce qu'il est en pleine course. À bien des égards, essoufflement, gestuelle, regards, les comédiens saisis par Chéreau sont comme le sanglier : conditionnés par leur élan physique. Il y a quelque chose du travail de Cassavetes, et du cinéma américain d'après l'*Actors Studio*, dans cette manière d'utiliser la course non seulement comme acte, mais comme mise en condition, comme élément préparatoire du plan. En soi, c'est un travail qui se pratique d'ailleurs plus au théâtre qu'au cinéma : jouer sur un épuisement réel des corps, régler sa fatigue. Mais le réglage se pratique en direct au théâtre, pendant la représentation, alors qu'au cinéma n'apparaît que son résultat : le plan définitif, le visage, le regard. C'est la deuxième étape de l'intervention du réalisateur : la rupture de l'unité, le choix des éclats qui composent le montage final. Et là, il y a quelque chose de tout à fait singulier dans le cinéma contemporain, une composition totalement artificielle de fragments qui s'organisent en fonction de lignes, de couleurs, de mouvements, mais plus du tout en fonction des corps et des groupes réels. Ces effets de rupture, cette fragmentation très volontariste, dont Chéreau revendique dans de nombreux entretiens la nécessité, et dont on peut estimer qu'elle représente précisément une sorte d'adieu au théâtre, un renoncement catégorique à son unité, vont de pair avec la désagrégation de la troupe, l'abandon du groupe comme facteur de mouvement. Les jeunes acteurs des Amandiers sont les premiers à en faire les frais, au profit des premiers rôles, plus individualisés. On a vu comme il ne reste d'eux que des bribes,

des éclats, des morceaux de phrases lancés dans la cohue. Pas vraiment dans la cohue d'ailleurs, qui serait diégétique, mais plutôt dans la collure, qui est filmique ; on a entendu ces voix avalées par le raccord, à cheval sur deux plans, zébrées par le montage, absorbées par ce flux chaotique du cinéma.

Rares sont pourtant les cinéastes qui ont accompagné, et *a fortiori* formé une génération d'acteurs. Chéreau en est un, après Kazan, et Cassavetes, précisément. Cette génération des Amandiers, à laquelle appartiennent Vincent Perez, Marianne Denicourt, Valeria Bruni-Tedeschi, Bruno Todeschini, Thibault de Montalembert, Agnès Jaoui, Isabelle Renauld, a constitué un groupe auquel se sont ajoutés, au gré des projets, de Chéreau ou d'autres, Emmanuelle Devos, Emmanuel Salinger, Laurence Côte, et quelques autres. Et le début des années 1990 a constitué une sorte de passage de relais, symptomatique à plus d'un titre : la plupart de ces jeunes comédiens ou comédiennes vont faire bloc dans le cinéma français, en particulier grâce à Arnaud Desplechin, dans des films comme *La vie des morts*, *La sentinelle*, *Comment je me suis disputé...*

Entre Chéreau et Desplechin, la petite troupe pérégrine, symbole d'une génération différente d'acteurs, et témoignage d'une formation chorale qui va influencer leurs rôles et leur façon de jouer. Mais chez Desplechin, très manifestement, c'est la recherche du *lien* que l'écriture cinématographique met en avant. De longs plans, assez virtuoses, dans *La sentinelle* ou *La vie des morts*, au lieu de rechercher les ruptures, travaillent à recomposer, à partir du jeu des comédiens, une autre unité, qui est celle de la tribu toujours au centre du récit. On sent la recherche d'une présence différente, d'une immédiateté, plus renoirienne, qui éclaire par contraste le projet esthétique de Chéreau. C'est dans la continuité du jeu de chacun que Desplechin utilise les capacités des acteurs, là où Chéreau fait briller par éclats leurs multiples possibles.

Mais le cinéaste de *La reine Margot* va pousser encore plus loin cette décomposition de l'unité, en éparpillant non seulement le groupe, mais l'entité individuelle. C'est sans doute l'un des aspects les plus intéressants de l'utilisation systématique, par le cinéaste, des prises différentes. Chéreau a souvent comparé le travail des acteurs de théâtre en répétition avec le travail des acteurs de cinéma lors des différentes prises effectuées par la caméra. Son principe est de dire qu'il y a dans les répétitions au théâtre le même investissement que lors des représentations, pour ne pas dire davantage, alors que la différence sur un plateau de tournage entre répétition et enregistrement est radicale. Et que donc les vraies répétitions, au cinéma, celles où l'acteur se donne vraiment, sont en définitive les prises elles-mêmes, lorsque la caméra tourne. Ainsi, l'éventail de tonalités de ces prises est immense : on va, avec le même personnage, d'un registre d'émotion à un autre, cherchant une attitude, une émotion, une posture.

Ce sont des états [dit-il lors d'un entretien avec N. T. Binh] qu'on ne peut pas jouer dans une même prise, en même temps [...] De toute façon, un acteur ne peut jouer qu'une seule chose à la fois. C'est la persistance rétinienne qui permet de croire qu'il y a une profondeur, alors qu'on a seulement joué des choses très simples, qu'on a collées les unes aux autres<sup>3</sup>.

Mais une fois ce principe de diversité admis, il faut monter, c'est-à-dire non seulement choisir la prise, mais surtout en mélanger les fragments. Habituellement, les monteurs et les cinéastes retiennent tel morceau de prise ou tel autre parce que la lumière est celle qu'ils cherchaient, parce que l'actrice a eu un regard ou un geste plus intéressants, et que dans tel autre moment, au contraire, c'est dans une autre prise que l'émotion se fait sentir. La plupart du temps, c'est de toute façon l'unité qui commande; Chéreau, lui, profite des essais différenciés pour constituer un personnage à facettes changeantes, retenant des prises complètement hétérogènes pour les associer au montage. Ainsi, dans la même scène, mais au gré de plans successifs, l'acteur jouera léger, détaché, sombre, étonné, etc. Chéreau opère ainsi avec les registres de jeu comme avec les déplacements de groupe: cherchant les contraires, jouant les oppositions, construisant des lignes brisées. Là encore, utilisant les ressources propres du montage cinématographique pour composer des tensions que l'unité scénique interdisait. On en a un bel exemple dans la nuit de noces de *La reine Margot*, lorsqu'Isabelle Adjani passe par des attitudes variées vis-à-vis de Henri de Navarre, tour à tour complice, ennemie, lucide, inconsciente. Elle ne passe pas d'un sentiment à un autre: elle est tout simplement différente dans chacun des plans.

Ainsi, le corps de ballet qu'a pu représenter à une époque la troupe de comédiens des Amandiers, créateur de combinaisons graphiques et de zébrages du cadre, disparaît au fur et à mesure qu'apparaît l'écriture filmique de Chéreau et la découverte d'autres combinaisons, offertes par le montage et d'autres heurts produits par le collage. Il est remplacé par un autre corps, qui n'est pas plus individuel, pas plus stable, puisque formé lui aussi de multiples entités, de facettes et de mouvements contradictoires, un corps *inventé* par la succession des plans. Les deux histoires se rejoignent donc, celle du groupe et celle de l'écriture, au moment où, traversées par la même énergie, elles manifestent au travers de formes différentes la même conception de l'homme et de la communauté humaine, en utilisant ce que l'on pourrait appeler la figure de l'*implosion*. Il n'y a rien de saisi,

---

3. *Études théâtrales*, n° 35, 2006, *La direction d'acteur au cinéma*, N. T. Binh (dir.), p. 109.

de capté, dans les plans de Chéreau. Rien de naturel. Il y a des acteurs *jouant*, mais dont le jeu même est rompu, décortiqué, façonné. C'est un discours que produit Chéreau, un discours sur le monde, une lecture de ses mécanismes, une représentation de ses failles. Et l'implosion, qui en est le centre, ne s'écrit ni avec les personnages, ni avec le corps, mais avec l'acteur.

VINCENT AMIEL  
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE