La direction d'acteur, Frédéric Sojcher (dir.)

Vincent Amiel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/941>

DOI : 10.4000/doublejeu.941

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 183-185

ISBN : 978-2-84133-424-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Vincent Amiel, « *La direction d'acteur, Frédéric Sojcher (dir.)* », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/941> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.941>

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

goût du siècle pour la mise en scène de soi, son œuvre par des détours qui en font l'intérêt dessine une asymptote où fiction de l'intime et biographique se rejoignent dans un geste poétique dont *Les visages et les corps* est la trace.

VALÉRIE NATIVEL

La direction d'acteur, Frédéric Sojcher (dir.), entretiens avec Olivier Assayas, Youssef Chahine, Patrice Chéreau, Michel Deville, Karim Dridi, Bruno Dumont, Claude Lelouch, Daniel Mesguich, Serge Regourd, Paris, Archimbaud – Klincksieck, 2011.

Le principe de ce volume est une suite de rencontres organisées par les étudiants de l'université Paris 1, avec des metteurs en scène de cinéma et de théâtre, et centrées sur la question de l'acteur. Il y a quelques années, la revue *Études théâtrales* à Louvain avait publié un numéro passionnant, dirigé par N. T. Binh, sur la même question, mais resserrée au seul champ cinématographique². On ne détaillera pas ici les entretiens reproduits dans le volume qui nous occupe, mais on peut insister sur l'intérêt que prennent les conversations à partir du moment où, précisément, les expériences théâtrales et cinématographiques se font écho. Les développements des cinéastes, plus ou moins bien aiguillonnés par leurs interlocuteurs, en restent en effet souvent à la « rencontre magique » qui doit présider au travail entre réalisateur et comédiens ; par paresse, par habitude hélas face aux journalistes qui s'en contentent, ils auraient tendance à se cantonner à ces banalités, souvent, si le travail au théâtre (le leur ou celui qu'ils admirent chez les autres) ne venait donner une autre teneur à leurs réflexions. À cet égard, Daniel Mesguich et Patrice Chéreau, en particulier, dressent un panorama de la pratique actoriale en France, et lancent des idées à propos de la « direction d'acteurs » qui forment les meilleures pages du livre.

Tellement éloignés l'un et l'autre d'un discours à la mode sur l'incarnation et l'improvisation, forts d'une culture de la scène qui les a fait travailler dans des conditions bien différentes de celles des plateaux de cinéma habituels, ils apportent sur les comédiens, leur travail du texte, leur préparation, un regard passionnant. Mesguich, qui n'a jamais mis en scène pour le cinéma, mais qui a tourné une cinquantaine de films en tant qu'acteur, s'attaque en particulier à ce qu'il appelle « l'idéologie de l'authenticité ». À une question sur les mauvais traitements destinés à « mettre en condition » les acteurs, il répond :

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

L'acteur n'est pas à notre service, il n'est pas un instrument dont il faut tirer le son qu'on veut à n'importe quel prix. Un acteur avec qui on aura été blessant, fût-ce soi-disant pour la bonne cause, eh bien il aura été blessé. Et en plus ça ne sert à rien. C'est une idéologie complètement totalitaire et fausse qui prétend ça. [...] L'Actors Studio a ses limites. Et moi je place les limites dès le départ. Aucune émotion n'a besoin d'être vraie au théâtre. On peut faire semblant pour tout. (p. 103)

Et encore: « Cette croyance, cette foi dans la sincérité, cette idéologie de l'authenticité, sont proprement insupportables de naïveté. Elles sont le contraire de l'art dramatique » (*ibid.*). On ne saurait avoir de position plus nette en termes de création, et en termes d'éthique professionnelle. Bien des tyranneaux de plateau pourraient s'en inspirer.

Ses réflexions sur la nécessité de faire ressortir dans un texte les sens « minoritaires », par rapport à une interprétation « majoritaire », c'est-à-dire trop évidente, ou qui irait dans le sens commun, sont passionnantes, et vibrantes d'intelligence. Elles rappellent le meilleur Barthes, auquel s'ajouterait l'expérience. Même chose pour le découpage que l'acteur ou le metteur en scène fait subir aux phrases, aux scènes, aux moments du jeu, parce que tout doit être au présent, que tout est plus beau si le devenir n'est pas joué par l'acteur lui-même, mais subi. Mesguich parle alors du jeu théâtral, mais il rejoint des réflexions faites par Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe*, et plus largement une certaine conception du montage :

Pour nous, si chaque phrase est trop lourdement reliée à celle qui la précède, à celle qui la suit, c'est tout l'espace de notre travail qui s'amenuise. [...] La possibilité de déconnecter complètement une phrase de ce qui l'entoure est le fondement du travail théâtral. [...] Une fois encore, l'alexandrin, par excellence, profite de cette façon de le considérer. Si on le prononce et l'écoute comme s'il était le premier et le dernier vers de la tragédie, le seul, il devient alors un chiffre, une énigme dont on sent bien qu'on ne peut épuiser le sens. C'est plus beau, tout simplement, à mes yeux, d'imaginer qu'on tourne la page entre chacun de ces poèmes de douze syllabes qui constituent une tragédie de Racine. (p. 99)

Sur ce point, Chéreau le rejoint, en décrivant comment passer d'une tonalité à une autre dans de longues scènes filmées :

C'est difficile pour un acteur de jouer deux choses à la fois profondément. Je pense qu'on ne peut en jouer qu'une. On peut obtenir des choses très contradictoires juxtaposées, c'est le miracle du montage, mais c'est assez compliqué à obtenir. [...] Et il y a un autre paramètre pour lequel le montage est déterminant : comment passer d'un sentiment à un autre.

[...] Donc cette rapidité-là qu'un acteur ne peut avoir, le montage peut la donner. (p. 37)

Cette juxtaposition du présent des scènes, ou des sentiments, éclaire une certaine disparition de la notion de « personnage », comme trait d'union commun à l'ensemble, et dont manifestement l'un et l'autre des metteurs en scène ont besoin de se dégager. Ce sont 50 ans d'influence de l'*Actors Studio*, et un certain naturalisme à la française, qui sont ainsi battus en brèche. Curieusement, à partir d'une tout autre conception du jeu, un cinéaste aussi différent que Claude Lelouch rejoint cette nécessité du présent vécu, et de la surprise nécessaire :

C'est cela la direction d'acteur : faire oublier au comédien qu'il est un acteur, afin qu'il commence à vivre une histoire. Pour faire vivre une histoire au comédien, je me suis aperçu qu'il ne fallait pas qu'il lise le scénario, qu'il connaisse la fin de l'histoire. [...] Si l'acteur connaît la fin de l'histoire, il va faire appel à son savoir-faire. (p. 177)

Implicitement, l'expérience théâtrale de Chéreau est partout présente dans sa façon de parler de l'acteur – et le contraire serait évidemment étrange. D'où cette impression de contrôle, de composition partagée entre metteur en scène et acteur, qui fait de ce dernier le dépositaire d'un art véritable. Chéreau et Mesguich se rejoignent là-dessus nettement, et on peut déplorer, par contraste, l'absence si fréquente d'une conscience véritable du travail d'acteur chez tant de réalisateurs strictement « cinéma », y compris dans ce volume.

Les plus intéressants étant ceux qui explicitent et assument une conception radicale de l'acteur comme réalité brute à filmer, ni modèle ni artisan, mais matériau inconscient, au même titre qu'un paysage ou un accessoire. Ainsi Bruno Dumont, qui distingue théâtre et cinéma de façon tranchée :

il faut penser l'acteur dans le cinéma, et l'acteur dans le cinéma n'a pas grand-chose à voir avec l'acteur au théâtre, à cause des appareils. Les appareils font que vous pouvez tourner avec des gens, avec des paysages, qui ne sont pas forcément... professionnels. (p. 134)

Très nettement, quand le média est pensé en tant que tel, la pensée de l'acteur devient beaucoup plus instructive. Chéreau, encore lui, qui sait faire la part des choses entre son travail aux Amandiers à Nanterre et *Ceux qui m'aiment prendront le train*, l'illustre parfaitement.