



Numéro 4

**La place des acteurs et des actrices
dans l'équipe du film**

sous la direction de

**Bérénice BONHOMME
Paul LACOSTE**

Sommaire

Béatrice Bonhomme et Paul Lacoste	
Introduction	7

Cahier Recherche

1. Organisations, systèmes et places de l'acteur

Morgan Lefevre	
<i>L'acteur : un travailleur des studios comme un autre ? Place des acteurs dans le système des studios français des années 1930.....</i>	19
Jean-Baptiste Massuet,	
<i>L'acteur face au vide ? La relation acteurs/techniciens dans le cadre des films mêlant « animation » et prises de vues réelles.....</i>	39
Philippe de Vita,	
<i>L'emprise et l'empreinte : la relation de Renoir à ses acteurs.....</i>	57
Nedjma Moussaoui,	
<i>Du partage différencié de la création avec les acteurs et les techniciens chez Max Ophüls : l'expérience-clé des années 1930 en France</i>	81

2. Apport de l'acteur : une création partagée ?

Jules Sandeau,	
<i>“Katie Hepburn wants to direct” : une actrice qui voulait intervenir dans le processus de production</i>	101
Claire Daniélou,	
<i>Viviane Romance et Edwige Feuillère ou l'ingérence de deux actrices populaires dans le cinéma français de l'Occupation (1940-1944).....</i>	129
Alexandre Moussa,	
<i>Formes et limites de l'intervention active de l'acteur dans le processus de création cinématographique : l'exemple de Delphine Seyrig.....</i>	149
Nathalie Mauffrey,	
<i>Varda/Birkin, double je(u).....</i>	169

Arnaud Duprat de Montero, <i>Vittorio de Sica et Sophia Loren : une collaboration cinéaste-actrice où le réalisateur est également acteur</i>	195
Gilles Mouëllic, <i>Devant la caméra, derrière la caméra. Passages de frontière</i>	213
Caroline Damiens, <i>« Non-acteur » du film, acteur de sa vie. Des usages du film par les acteurs autochtones non professionnels (dans le cas d'une fiction télévisée soviétique)</i>	223

Cahier Création

Bérénice Bonhomme, <i>Le métier de directrice de casting</i> <i>Entretien avec Valérie Pangrazzi</i>	253
Annelise Gavaille, <i>Créer des costumes pour les acteurs</i> <i>Entretien avec Patricia Colin</i>	261
Guillaume Jaehnert, <i>Habiller, Maquiller, Coiffer Catherine Frot</i> <i>Entretien croisé avec Chantal Léothier et Catherine Bouchard</i>	269
Bérénice Bonhomme et Paul Lacoste, <i>L'acteur vu du côté du chef opérateur image</i> <i>Entretien avec Renato Berta</i>	315
Camille Pierre, <i>Autour de l'acteur.rice et l'équipe de film</i> <i>Entretien avec Nicolas Cantin</i>	323
Bérénice Bonhomme, <i>Autour de la question de l'acteur et l'équipe de film</i> <i>Entretien avec Philippe Laudenbach</i>	339
Présentation des auteurs	345
Résumés des interventions en français et en anglais	351

Remerciements

Nous remercions les expert(e)s qui ont contribué à la réussite de ce numéro :

Vincent Amiel
Martin Barnier
Alain Bergala
Jean-Pierre Berthomé
Noël Burch
Delphine Chedaleux
Christophe Damour
Jacques Demange
Sylvain Dreyer
Rémi Fontanel
Camille Gendrault
Barbara Laborde
Sarah Leperchey
Katalin Pór
Valérie Pozner
Delphine Robic-Diaz
Geneviève Sellier
Léo Souilles-Débats
Éric Thouvenel
Pierre Olivier Toulza
Hélène Valmary
Christian Viviani
Eugénie Zvonkine

Merci à Danielle Pastor pour son aide précieuse.

Introduction

Bérénice Bonhomme et Paul Lacoste

Ce numéro est le quatrième de la revue *Création Collective au Cinéma* (CCC), issue du groupe de recherche du même nom. Il résulte, pour partie, d'un colloque international qui s'est tenu les 14, 15 et 16 février 2018¹. Le projet de recherche *Création Collective au Cinéma* porte sur la dimension collective de la création en cinéma et, plus particulièrement, sur cette parole qui circule sur un plateau de tournage ou sur un banc de montage, parole qui vient anticiper le film, tenter de découvrir sa langue, en essayant de la parler par anticipation. Nous cherchons à articuler « parole de la fabrique » et « modélisation théorique », en associant des interventions de chercheurs à celles de créateurs et techniciens de cinéma. Nous proposons, ici, de réfléchir dans ce numéro à la plus fréquente de ces paroles : celle que l'acteur.rice prononce ou reçoit, entre deux phrases dialoguées, lors des échanges qui ont lieu entre les prises. Comment s'articule la création collective autour du corps de l'acteur.rice ? Et quelle place prend-il dans cette circulation ? L'acteur.rice peut-il défendre plus et mieux que son seul emploi, ou même que son personnage, le film global dans son projet esthétique ? Sans revenir aux appellations injurieuses de « bétail », de « pots de fleurs », ou de « marionnettes » dont ils ou elles furent victimes, et ce de la part de cinéastes importants, les acteur.rices ont une place souvent minorée, lorsqu'il s'agit de les considérer comme partenaires d'expression, et non de simples artisans interprètes. Nous souhaitons interroger également la place de l'acteur.rice dans l'équipe de film et les relations qui se tissent entre elle ou lui et les autres membres de l'équipe. Jusqu'à cette question un peu outrancière mais qui permet de mettre en exergue une place singulière : l'acteur.rice fait-il/elle partie de l'équipe de film ?

Le grand public est souvent curieux du comportement des acteur.rices sur un plateau de tournage, entre les scènes, entre les prises. « Sinon, ils sont

¹ Ce colloque était co-organisé par Bérénice Bonhomme, Paul Lacoste et Valérie Pangrazzi.

comment ? » est une question récurrente. Malgré le devoir de réserve (« ce qui se passe sur le plateau reste sur le plateau »), il arrive que, lors de la première, des membres de l'équipe se félicitent publiquement du comportement exemplaire des comédien.e.s, de leur altruisme, de leur patience. À l'opposé, plus discrètement, on entretiendra des réputations d'égoïsme, de repli sur soi, de caprices. L'équipe de cinéma a beau savoir que les comédien.nes ne sont pas des technicien.nes comme les autres, c'est comme si elle ne pouvait s'empêcher de le regretter. Pourquoi se plaignent-ils/elles du froid alors qu'ils/elles ne sortent de leur roulotte que pour les prises ? On dirait même que plus on leur donne de l'attention, plus ils/elles se comportent en enfants capricieux. Sont-ils avec l'équipe ou à part ?

Les relations entre comédien.nes et cinéastes sont davantage étudiées. On connaît des binômes fondés sur le respect, le désir, la haine, ou même le mépris. On en trouvera des exemples dans ce numéro. Toutefois, la complexité paraît trop grande si l'on se focalise uniquement sur les relations inter-individuelles, car trop dépendantes des personnalités, pour aider à comprendre la fabrique de l'acteur.rice à l'écran. L'étude des interactions que les comédien.nes entretiennent avec chaque métier du plateau, en revanche, permet, en réfléchissant selon les spécialités, une étude plus rationnelle du travail du film.

Si nous arpentons une journée de tournage dans sa chronologie, le parcours de l'acteur.rice est fait d'une succession de rencontres, intellectuelles ou physiques, qui vont façonner jusqu'au « jeu face à la caméra ».

L'assistant.e à la mise en scène ou à la régie, dès l'aube, lorsqu'il ou elle va chercher l'acteur.rice à la gare et doit le conduire sur le plateau, choisit une bienveillante neutralité, ne voulant influencer d'aucune manière son humeur, déjà considérée, peut-être hâtivement, comme sacrée. Toujours en amont du fameux PAT (prêt à tourner), les habilleur.euse.s, maquilleur.euse.s et coiffeur.euses seront certes moins timides, mais tout autant dans l'effacement, autant que cela est possible, alors que les interactions corporelles entrent en jeu. Puis, vient une première rencontre avec le/la réalisateur.rice, que les manuels de mise en scène préconisent sur un plateau vide de gens, dans le but de les mener le plus librement possible à des postures, des déplacements, motivés surtout par des actions dramatiques.

Or peu à peu, l'acteur.rice fait place au personnage. Autour d'ellui, son horizon change. Tout un monde fictif se déploie et vient remplacer le studio ou les décors incomplets. Les membres de l'équipe s'effacent inéluctablement.

Mais considéré du point de vue des technicien.ne.s, alors qu'elleux sont restés les mêmes, comment connaître les métamorphoses intimes de l'acteur.rice ? Comment accueillir cet être à peine naissant, venu de nulle part ?

Lorsque les membres de l'équipe reviennent sur le plateau, armés des outils de captation, le « front » se précise. Il y a « ceux qui sont derrière », et « celui ou celle qui est devant ». La solitude de l'acteur.rice se distingue à l'œil nu. Encore quelques retouches de maquillage, la pose d'un micro HF (sans fil), la vérification par le mètre de l'assistant.e opérateur.rice qui se positionne tout près des yeux, l'éclairagiste qui prend la place de l'acteur.rice pour mieux centrer un projecteur, le perchman ou la perchwoman qui vérifie qu'il ou elle ne fait pas d'ombre, ensuite tout le monde repart, à l'abri, attendant le spectacle.

Pendant le jeu, face à la machine, c'est le moment où toute communication avec l'équipe s'interrompt. Dans sa bulle de fiction, l'acteur.rice demeure la plupart du temps inatteignable. Il ou elle sait, et toute l'équipe aussi, que ellui seul.e détient à cet instant la solution de la scène.

« Coupez ! ». Le lien avec l'équipe va lentement se rétablir. D'abord, sortant à peine de la lumière, l'acteur.rice recherche sur les visages des technicien.nes les conséquences de sa prestation, un sourire qui ne s'est pas encore effacé, pourquoi pas quelques larmes... Il/elle a besoin de ces signes d'universalité bien plus que des notes d'un.e réalisateur.rice. Au fond, c'est peut-être la plus grande qualité de « l'équipe » de film : cette pluralité réunie, qui anticipe le public d'une salle de cinéma.

Les acteur.rice.s témoignent souvent qu'en dehors du /de la réalisateur.rice, il est une figure qui fait pour eux référence : l'opérateur.rice-image. C'est vers ellui que l'acteur.rice se retourne, après les mots parfois trop sophistiqués du réalisateur.rice. Avec ellui, pas de chichis : du geste, du déplacement, des positions d'épaules et de cou, des yeux aussi. Les discussions paraissent bien techniques et terre à terre. Mais qu'on ne s'y trompe pas, la mise en scène s'y décide également. Le cinéma y est célébré comme art de l'extériorité, du monde sensible, faisant la lumière sur l'imaginaire d'un réalisateur.rice. Le dialogue est aussi de mise avec l'opérateur.rice-son, autour d'une articulation, de l'intelligibilité d'un mot. Certes, acteur.rice et opérateur.rice, un peu comme un couple illégitime, doivent la jouer en finesse. Quelles que soient les précautions qu'ils/elles prennent, comment éviter la concurrence avec le.la metteur.se en scène, qui pourra redouter l'abandon de ses privilèges ? C'est à son tour de se sentir exclu, alors qu'il ou elle a une idée à défendre, quand les autres se cantonnent au faire. C'est pour l'acteur.rice l'occasion d'accéder pour de bon à cet artisanat collectif qu'est la fabrication de film. Pour un temps, il/elle se retire du personnage, et se place ellui aussi en tant qu'« opérateur.rice » parmi les autres. Il/elle va pouvoir augmenter sa prestation, faite d'instinct, de certaines connaissances apportées par le regard des autres. Avec l'opérateur.rice, aucun doute, il/elle est certain d'avoir été

regardé.e, et sur ses conseils, il/elle peut davantage « tourner ses épaules » vers la caméra et s'offrir.

Les comédien.ne.s, pour rester dans leur personnage, risquent de ne pas être d'« excellents camarades ». Mais il en est qui savent combiner, jouer leur partition et celle du metteur en scène, tout en s'intégrant parfaitement aux autres membres de l'équipe du film. Le chef opérateur Renato Berta raconte que dans *Voyage au début du monde* de Manuel de Oliveira, Marcello Mastroianni, dont c'est le dernier des deux cents films de sa carrière, très fatigué, tenait pourtant à rester sur le plateau pendant les changements de plans, bravant le froid, pour pouvoir répondre à tous les besoins de mise en place. La place de l'acteur.rice dans l'équipe se pose en terme de relations humaines, c'est-à-dire de ce qui constitue, en grande partie, l'équipe.

La revue CCC se déploie en deux volets : un « cahier-recherche » qui propose des articles scientifiques et un « cahier-crétation » qui propose des témoignages de créateurs et de techniciens.

Le cahier-recherche s'organise en deux parties, en s'articulant autour de la question des organisations, systèmes et places de l'acteur.rice puis interrogeant l'apport de l'acteur.rice dans une création partagée.

Au début du numéro **Morgan Lefeuve** pose la question de la place des acteur.rices dans le système des studios français des années 30, avec l'avènement du parlant, les acteur.rice.s devenant un rouage essentiel de l'organisation des grandes maisons de production françaises. Elle montre la façon dont les acteur.rice.s sont présent.e.s dans la presse cinématographique comme parfaitement intégr.e.s à la vie des studios, occupant une place centrale dans les équipes et dans le processus de création des films. Mais au-delà du discours, une analyse détaillée du fonctionnement interne des studios et de la vie quotidienne des équipes de production et de réalisation laisse apparaître une réalité beaucoup plus contrastée. Se situant dans une chronologie plus contemporaine, mais questionnant lui aussi la place de l'acteur.rice dans un système spécifique, **Jean-Baptiste Massuet** interroge la place des acteur.rice.s dans les productions reposant sur l'omniprésence de fonds verts, les confrontant à des êtres ou des décors intégralement virtuels. Il montre que les acteur.rice.s ne sont pas laiss.e.s totalement seul.e.s au sein de ces productions, mais épaulé.e.s par de nombreux technicien.e.s interagissant avec eux, même s'ils/elles restent invisibles au sein du film achevé. Les modalités de cette collaboration sont explorées, interrogeant la possibilité d'un jeu d'acteur.rice « augmenté » par la présence des technicien.nes, des effets spéciaux, nourrissant la prestation des comédien.nes. Dans le cadre d'un type d'organisation définie surtout par le metteur en scène et non par la seule structure de production ou les techniques employées, **Philippe de Vita** questionne la mythologie de la direction d'acteur.rice autour de Renoir et révèle

un écart considérable entre la réputation de Renoir et la réalité de son travail avec les acteur.rice.s. L'apologie de l'apparente liberté de l'acteur.rice apparaît comme purement spéculative et cette théorisation ne résiste pas à la réalité du tournage. Il explique ainsi le paradoxe de la direction d'acteur.rice.s par Renoir, en la définissant non pas comme une domination autoritaire, mais plutôt comme une emprise, apparemment non contraignante mais bien présente. **Nedjma Moussaoui** se penche, quant à elle, sur Max Ophuls et montre que les modalités du travail collectif ont évolué chez ce dernier au fil de sa carrière, permettant une articulation différente du travail avec les technicien.ne.s, d'une part, et les acteur.rice.s, d'autre part, selon les périodes. L'arrivée de Max Ophuls en France constitue un moment clé qui fait évoluer sa pratique, donnant davantage de latitude aux acteur.rice.s et amorçant une évolution parachevée dans les années 1950, le travail avec les acteur.rice.s constituant désormais le moteur du processus de création.

C'est ainsi que se pose la place des acteur.rice.s dans la création, autour d'une création potentiellement partagée. Les trois articles qui ouvrent cette seconde partie questionnent la façon dont se déploient la volonté d'investissement et de contrôle des actrices au-delà de leur rôle dans le processus de création à travers l'exploration de quatre configurations différentes qui, chacune à leur manière, posent aussi la question du genre. **Jules Sandeau** se concentre sur Katherine Hepburn ou plutôt sur sa *persona*, montrant comment sa réputation d'actrice voulant intervenir dans le processus de création a été à la fois entretenue et tempérée par ses films ainsi que par les discours médiatiques qui accompagnaient leur sortie. Il souligne l'ambivalence des représentations autour de cet aspect de sa personnalité. **Claire Daniélou** évoque les figures de deux actrices du cinéma français populaire, Viviane Romance et Edwige Feuillère, pendant la période de l'Occupation (1940-1944). Dans ce contexte troublé politiquement et socialement, toutes deux cherchent alors à transformer leur carrière et le type de personnages qu'elles incarnent à l'écran, ce qui les incite à s'investir de manière différente dans l'élaboration des films. **Alexandre Moussa** se penche sur l'exemple de Delphine Seyrig, analysant les formes et les limites de l'intervention active de l'acteur.rice dans le processus de création cinématographique. Cette actrice n'a eu de cesse de revendiquer un rôle plus actif dans la création cinématographique et ce faisant, elle a remis en cause à la fois la hiérarchie professionnelle qui subordonne l'interprète au réalisateur et la hiérarchie genrée qui refuse aux femmes la position de créatrice. Le cahier-recherche se poursuit sur trois articles qui mettent en évidence et interrogent la frontière poreuse qui existe entre le réalisateur.rice et l'acteur.rice, frontière qui peut être franchie. **Nathalie Mauffrey** propose une analyse du long-métrage *Jane B. par Agnès V.*, film dans

lequel le jeu de l'actrice et le je de la cinéaste sont « mis en partage » devant la caméra. La dimension créatrice de l'actrice s'actualise au sein d'un dialogue avec la cinéaste et prend sa source dans un travail sensible du corps. **Arnaud Duprat de Montero** met en évidence le cas particulier de la collaboration de Vittorio de Sica et Sophia Loren. Le cinéaste est, selon les films, derrière la caméra et/ou partenaire de l'actrice. Ceci peut avoir des conséquences sur sa manière de filmer l'actrice, car il s'agit aussi de se filmer lui-même. **Gilles Mouellic** interroge le passage de frontière entre le profilmique et le « préfilmique », c'est-à-dire les porosités entre l'espace de jeu et l'espace d'enregistrement technique propre au cinéma au travers de trois cas, la double fonction de Rabah Ameur-Zäïmeche, à la fois réalisateur et acteur dans la plupart de ses films, les interventions en cours de prise de Laurent Cantet sur le tournage de *Entre les murs* ou le choix de Justine Triet de tourner des séquences de fiction au cœur du rassemblement parisien le jour de l'élection présidentielle de François Hollande dans *La Bataille de Solferino*. Ces dispositifs singuliers permettent alors de penser ensemble les questions de direction d'acteur.rice, de rapport entre fiction et documentaire et d'innovations techniques liées à l'avènement du numérique. Enfin, le cahier-recherche se conclut sur un article de **Caroline Damiens** qui explore les usages du film par les acteur.rice.s autochtones non professionnel.les dans le cas d'une fiction télévisée soviétique *L'Ami de Tymantcha* (*Drug Tymanči*, 1969, Anatoli Nitotchkine), entièrement jouée par des non-acteur.rices évenks et tournée en Sibérie centrale. Elle montre que le film est un objet co-construit par le scénariste-réalisateur et ses non-acteur.rice.s. Le film devient alors un lieu d'affirmation et de mise en valeur de soi et de sa culture pour les acteur.rices non professionnel.les autochtones qui y ont participé.

Le cahier-crédit de ce numéro propose une sorte de portrait chinois de l'acteur.rice dans l'équipe autour de plusieurs entretiens de membres de l'équipe de film, interrogeant leur travail au prisme de leur relation avec les acteur.rices et les actrices. Le cahier s'ouvre avec le témoignage de **Valérie Pangrazzi**, recueilli par **Bérénice Bonhomme**. Valérie Pangrazzi est directrice de casting à Toulouse et a participé à l'organisation du colloque dont est issu en partie le numéro, marquant dès l'origine du projet la place laissée aux professionnel.le.s du cinéma. Elle explique son travail sur les films et son rapport aux réalisateurs ou réalisatrices et aux comédien.ne.s. Puis les deux textes qui suivent interrogent, chacun à leur manière, le rapport entre le/la comédien.ne et l'équipe costume et maquillage. Ce travail mettant en jeu le corps, la question de l'intime ne peut que s'y poser. **Annelise Gavaille** s'entretient avec **Patricia Colin**, créatrice de costumes. Elle met en évidence l'importance de connaître l'acteur.rice avant de pouvoir créer son costume ainsi

que l'importance du costume pour les acteur.rice.s, ce qui rend essentiel le fait de tisser un lien de confiance. **Guillaume Jaehnert** propose, ensuite, un long entretien croisé de **Chantal Léothier**, cheffe maquilleuse et cheffe coiffeuse et de **Catherine Bouchard**, créatrice de costumes, autour de leur collaboration avec Catherine Frot. Cet échange entre ces deux professionnelles du cinéma, ayant travaillé avec et pour la même actrice, permet d'approcher au plus près la collaboration qui se noue au fil des essayages et des préparations dans le HMC (habillage, maquillage, coiffure), ces dernières allant bien au delà de retouches techniques. Vient le moment du plateau et des premiers spectateur.rices. **Renato Berta**, interrogé par **Bérénice Bonhomme** et **Paul Lacoste**, parle de l'acteur.rice vu du côté du/de la chef.fe opérateur.rice-image, évoquant son choix d'être à la fois au cadre et à la lumière afin de travailler en fonction de ce font les acteur.rice.s, le jeu des comédien.ne.s ressemblant parfois à celui du chat et de la souris avec la caméra. Il explique que, souvent, c'est lui que l'acteur.rice interpelle en premier après la prise. De ce fait, il reste très attentif à ne pas interférer dans la relation entre les acteur.rices et la.le réalisateur.rice. **Camille Pierre** questionne, quant à elle, **Nicolas Cantin**, ingénieur du son, autour de l'acteur.rice et l'équipe de film. Il met en évidence l'importance du/de la perchman/perchwoman connaissant le texte prononcé par l'acteur.rice au cordeau et capable de savoir comment la réplique se termine afin de placer la perche sur la réplique d'après. Il évoque, aussi, la question des micros Hfs (sans fil) et celle de l'intime qui y est afférente, et décrit les dynamiques qui existent entre l'ingénieur.se du son, les acteur.rice.s et le.le réalisateur.rice. Enfin, un numéro sur l'acteur.rice ne saurait être complet sans rendre compte du point de vue de l'un.e d'entre eux. C'est **Philippe Laudénbach**, acteur dans de nombreux films, entre autres ceux d'Alain Resnais, François Truffaut, Claude Lelouch, Claude Sautet, Éric Rohmer, Jean-Jacques Beineix, Claude Miller ou Xavier Beauvois, qui répondant aux questions de **Bérénice Bonhomme**, clôt le numéro, nous rappelant que, pour lui aussi, le terme d'équipe n'est pas un vain mot.

Cahier Recherche

1.

**Organisations, systèmes
et places de l'acteur**

*L'acteur : un travailleur des studios comme un autre ?
Place des acteurs
dans le système des studios français des années 1930*

Morgan Lefeuvre



Photo de fin de tournage du film *Les Bas-fonds* de Jean Renoir (1936).
Au deuxième rang, Jean Gabin entre Jean Renoir et son assistant Jacques Becker.
Photographe Roger Forster / ADAGP

Étudier les relations entre les acteurs et actrices et l'équipe du film pose d'emblée un problème épistémologique. Chaque création cinématographique étant une aventure collective singulière comportant ses dynamiques et ses

contraintes propres, comment rendre compte des liens entre l'interprète et le collectif de création de manière globale ? Sachant que la place des acteurs dans le dispositif de création varie considérablement d'un film à l'autre – en fonction du contexte de production, mais également de la personnalité des membres de l'équipe et de leurs histoires individuelles ou communes, comment questionner ce lien à l'échelle d'une décennie ? Si cet article s'appuie sur une grande variété de sources et d'études de cas particuliers, son objectif est de dépasser l'approche monographique afin de prendre en compte le poids du contexte de production sur ces relations et sur leurs évolutions. En effet, la manière dont l'industrie cinématographique se structure, le statut et les conditions de travail qu'elle offre aux professionnels de la production (toutes catégories confondues) ont un impact fort sur la constitution des équipes de création, sur les relations de travail et donc sur la place et l'implication des acteurs dans la genèse des œuvres. L'ambition de cet article n'est pas de proposer une ou plusieurs études de cas, mais bien de réfléchir à la relation des acteurs et actrices au reste de l'équipe dans un contexte de production spécifique qui est celui du cinéma français des années 1930, tout en analysant l'évolution de cette relation au fil de la décennie et des bouleversements structurels, économiques et sociaux qui traversent le cinéma français durant cette période.

Cette question de la place des acteurs au sein de l'équipe de création du film repose, dans les années 1930, sur un paradoxe. Le cinéma français, influencé par le modèle du *Star System* hollywoodien, tend à donner aux acteurs une place grandissante au sein du dispositif de production et de promotion des films, conduisant, comme l'a très bien montré Myriam Juan, à la création d'un « vedettariat à la française¹ ». L'acteur est présenté dans les discours et la presse spécialisée de l'époque comme faisant partie intégrante d'un collectif dont le studio serait l'écrin, producteurs, réalisateurs, techniciens, ouvriers et acteurs participant dans un même élan créateur à la réussite du film. La traditionnelle photo de fin de tournage, pour laquelle les vedettes prennent la pose aux côtés des machinistes, électriciens et habilleuses entérine cette représentation de l'équipe comme un collectif soudé, une chaîne de professionnels dont l'acteur ne serait qu'un simple maillon². Or si l'on se place du point de vue du

¹ Myriam Juan, « *Aurons-nous un jour des stars ?* » *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, Thèse de doctorat sous la direction de Pascal Ory, soutenue à l'université Paris-1 en décembre 2014.

² Le cliché publié ci-dessus est symptomatique de cette vision idéalisée de l'équipe du film comme un collectif homogène. Jean Gabin, vedette du film de Jean Renoir *Les Bas-fonds*, pose au milieu de l'équipe de tournage, échangeant un regard complice avec Jacques Becker (l'assistant de Renoir), sans chercher à se distinguer ; délaissant le feutre porté par son

fonctionnement interne des studios et de la vie quotidienne des équipes on constate que l'acteur, loin d'être au cœur du dispositif, se tient en retrait et n'est pas considéré par les équipes techniques comme appartenant véritablement à la communauté des travailleurs du film. C'est ce paradoxe, ce hiatus entre l'image véhiculée des acteurs au travail et leur intégration réelle dans le collectif de création, que je souhaiterais interroger ici, en m'appuyant sur une lecture croisée des discours diffusés par la presse cinématographique et des informations émanant de sources primaires (archives administratives et syndicales, archives personnelles d'acteurs et archives de production d'une soixantaine de films tournés entre 1929 et 1939³).

Centralité de l'acteur dans le dispositif de production au moment du passage au parlant

Le passage au parlant s'accompagne comme on le sait en France d'une restructuration en profondeur des modes de production et d'organisation de l'industrie cinématographique. De 1929 à 1931 de puissantes sociétés intégrées (comme la GFFA, Pathé-Natan, La société des films Tobis ou la société Paramount) s'installent dans l'hexagone, construisent ou modernisent leurs propres studios, développent des réseaux de salles sur le territoire et mettent en place d'ambitieux programmes de production. À partir de 1930, ce mouvement de concentration des structures de production s'accompagne de nombreux recrutements, non seulement d'ouvriers et techniciens, mais également de scénaristes, réalisateurs ou acteurs. Alors que le pays traverse une crise économique grave et que le chômage s'étend à la plupart des secteurs d'activités, le cinéma français affiche au début de la décennie une insolente vitalité et devient un refuge pour de nombreux acteurs, chanteurs et danseurs venus du théâtre ou du music-hall qui connaissent un chômage grandissant depuis quelques années. L'industrie cinématographique s'avère d'autant plus

personnage dans le film, il arbore même fièrement une casquette d'ouvrier, accessoire généralement réservé aux peintres, électriciens ou machinistes des studios.

³ Au-delà des sources primaires (émanant principalement des fonds des archives nationales, de la BNF, de la Cinémathèque française et de la fondation Jérôme-Seydoux Pathé) et des sources imprimées (presse cinématographique et syndicale, rapports officiels, mémoires d'acteurs) consultées, cet article s'appuie sur une base de données de près de 2 000 films, constituée dans le cadre de ma thèse sur les studios, base dans laquelle figure la liste complète des interprètes pour chaque film. Portant sur l'activité de l'ensemble des studios français entre 1929 et 1939 (tous métrages confondus), cette base m'a permis d'analyser le parcours professionnel de nombreux interprètes (quelque soit leur notoriété), d'établir des comparaisons et d'observer ainsi des constantes et des évolutions au cours de la décennie.

attractive que les salaires y sont beaucoup plus élevés que dans le spectacle vivant (y compris pour les petits rôles). La jeune Paulette Dubost, alors danseuse et chanteuse de revue, débute (tout comme Danielle Darrieux) dans *Le Bal* réalisé par William Thiele dans les studios Tobis d'Épinay-sur-Seine en 1931. Elle s'émerveille alors de recevoir 400 Frs par jour de tournage (qu'elle soit appelée sur le plateau ou non), soit ce qu'elle gagnait en un mois dans la troupe qui l'embauchait comme danseuse⁴. Recrutés pour un film ou bénéficiant de contrats de longue durée (pouvant aller jusqu'à deux ans renouvelables), les acteurs deviennent rapidement un rouage essentiel de l'organisation des grands studios français qui s'appuient largement sur leur image pour asseoir leur notoriété dans le nouveau paysage cinématographique français. Avant même qu'ils n'aient tourné le moindre film, les acteurs et actrices sous contrats sont exhibés dans la presse, comme symbole de réussite pour les sociétés. À peine installée dans ses nouveaux studios de Saint-Maurice, en mars 1930 la Paramount annonce ainsi avoir recruté « les artistes les plus réputés de la scène française » parmi lesquels Sacha Guitry et Yvonne Printemps, Saint-Granier, Lucienne Boyer, Marguerite Moreno, Jean Murat ou encore le comique populaire Georges Biscot⁵. Quelques mois plus tard, la société accompagne ses communiqués de presse de nombreuses photos des vedettes françaises récemment recrutées comme Marcelle Chantal ou Pierre Richard-Willm⁶. Le groupe Pathé-Natan fait de même en multipliant les publicités annonçant, photos à l'appui, la liste des « vedettes Pathé-Natan » parmi lesquelles Charles Vanel, Gaby Morlay, Roger Tréville, Elvire Popesco ou le débutant Jean Gabin⁷. La publicité faite autour de ces artistes sous contrat (ou annoncés comme tels dans la presse) est avant tout destinée à affirmer la puissance des maisons de production, certains ne contribuant que de façon marginale à leur activité. De nombreuses actrices sous contrat chez Pathé-Natan ne réalisent ainsi pas plus de deux films pour la firme entre 1930 et 1934, c'est le cas notamment d'Alice Cocea, Elvire Popesco, Simone Genevois ou Ginette d'Yd. Quant à Olympe Bradna chez Pathé, ou Sacha Guitry et Yvonne Printemps à Paramount, ils n'apparaissent dans aucune production des sociétés qui se vantent de les avoir recrutés.

Qu'ils participent activement à la production ou non, les acteurs sous contrat sont étroitement associés à la vie et à l'image du studio qui les emploie et sont tenus d'être présents à de nombreuses manifestations destinées à faire

⁴ Paulette Dubost, *C'est court, la vie*, Paris, Flammarion, 1992, p. 49.

⁵ « Paramount et M. Robert T. Kane annoncent une importante production française et des engagements sensationnels », *La Cinématographie Française*, n° 593, 15 mars 1930, p. 10.

⁶ « L'Activité de Paramount en 1930 », *Cinémonde*, n° 116, 8 janvier 1931, p. 22.

⁷ Ce type de publicité abonde dans la presse cinématographique, mais également dans les annuaires professionnels. Voir par exemple *Le Tout Cinéma*, 1931.

connaître la maison et ses animateurs. En dehors des temps de tournage, leur présence aux côtés des dirigeants et des chefs de service est requise lors des visites officielles de studios (nombreux sont les parlementaires, diplomates étrangers ou personnalités du monde du spectacle accueillis dans les studios des grandes maisons au début de la décennie), mais également à l'occasion des fêtes du personnel, de l'arbre de Noël des enfants, ou lors de simples déjeuners de presse⁸. La presse cinématographique et mondaine diffuse largement ces



Déjeuner au studio Pathé de Joinville (1931).

Au centre Charles Gallo (directeur adjoint de Pathé-Cinéma)
entouré de Gaby Morlay et Marcelle Chantal, deux actrices sous contrat.
(Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

images d'actrices et acteurs faisant la promotion des studios qui les emploient. En février 1932, Alice Field et Albert Préjean, alors sous contrat chez Pathé sont ainsi mobilisés en marge du tournage de *Théodore et Cie* pour accueillir la gagnante d'un concours organisé par la revue *Cinéma*. La presse diffuse les photos de la jeune Esther Asséo accueillie dans la salle à manger privée des studios par le réalisateur Pierre Colombier, le directeur de production des

⁸ Voir ci-dessus la photographie promotionnelle d'un déjeuner aux studios Pathé de Joinville.

studios de Joinville Afif Gargour et les deux vedettes du film, dégustant en toute simplicité quelques rondelles de saucisson⁹ !



La gagnante du concours *Cinémonde*
reçue dans la salle à manger des studios Pathé de Joinville par Pierre Colombier,
Afif Gargour, Alice Field et Albert Préjean en février 1932.
(Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

D'une manière générale, la concentration des structures de production conduit les acteurs à une relative sédentarité durant les premières années de la décennie. Qu'ils soient sous contrat à l'année ou engagés au film, de nombreux acteurs nouent des relations privilégiées avec une maison de production et enchaînent les tournages dans un même studio, y compris pour des producteurs indépendants ayant loué les infrastructures. Cette inscription privilégiée au sein d'un studio permet aux acteurs de développer des liens professionnels étroits avec les équipes techniques avec lesquelles ils collaborent de façon répétée. Prenons le cas de Raimu qui ne dispose d'aucun engagement à l'année pour une maison de production. Entre décembre 1930 et juillet 1932, à l'exception de *Marius* tourné dans les studios Paramount de Saint-Maurice, il travaille exclusivement dans les studios de Billancourt (co-dirigés par son ami marseillais Roger Richebé). Durant le tournage des quatre films auxquels il participe en dix-huit mois, il retrouve la même équipe de techniciens sous

⁹ « Le dixième déjeuner du concours aux studios Pathé-Natan », *Cinémonde*, n° 217, 15 décembre 1932.

contrat aux Établissements Braunberger-Richebé : le réalisateur Yves Allégret, le directeur de production Charles David, le chef opérateur Roger Hubert et le chef décorateur Gabriel Scognamillo. Sans compter les équipes d'électriciens, machinistes, maquilleurs ou habilleuses de Billancourt. Au printemps 1932, alors que la production des Établissements Braunberger-Richebé s'essouffle, Raimu se rapproche de la société de Bernard Natan et tourne ses huit films suivants dans les studios Pathé de Joinville (dont six sont des productions Pathé-Natan, les deux autres étant réalisés par Roger Richebé). Une fois encore il retrouve les mêmes équipes de techniciens sous-contrat, notamment le réalisateur Pierre Colombier et son frère Jacques (chef décorateur), le directeur de production Afif Gargour, le chef opérateur Jules Krüger ou l'ingénieur du son Antoine Archimbaud. Cette stabilité des équipes ne s'explique donc pas uniquement par l'existence de contrats de longue durée qui attacheraient les acteurs à un studio mais par l'existence de réseaux professionnels qui se développent au sein de chaque studio, qui influencent fortement la composition des équipes et incitent les producteurs (qu'ils soient liés au studio ou indépendants) à embaucher les acteurs y ayant leurs habitudes. Le phénomène est encore plus marqué pour les seconds rôles ou les figurants embauchés directement par les régisseurs du studio qui disposent de leur propre carnet d'adresses.

Il est par ailleurs intéressant de noter que la présence réelle des acteurs au sein des studios et l'intensité de leur coopération avec les équipes de réalisation n'est pas proportionnelle à la publicité qui leur est faite dans la presse. Prenons le cas de Marcelle Chantal qui après avoir passé un an sous contrat à la Paramount de Saint-Maurice, est engagée en juin 1931 par Pathé-Natan, à grand renfort de publicité. La firme au coq multiplie les communiqués de presse pour vanter les mérites de cette nouvelle recrue distinguée, très en vue dans les milieux parisiens et qui vient de triompher dans *Le Collier de la Reine*, un des tout premiers films parlants français. L'actrice, dans un discours visiblement préparé pour elle par le service de la publicité de la firme déclare ainsi dans la presse au moment de son engagement :

Je suis toute entière à Pathé-Natan. Émile Natan qui présida à mes débuts m'a fait la grande joie de m'appeler auprès de lui. Je suis heureuse de faire partie de la phalange d'artistes qui incarnera les prochaines grandes productions de cette puissante firme.

Maintenant vous savez tout. Vous m'excuserez, je pars pour Berlin. Alors les préparatifs de voyage... À bientôt rue Franceur ou à Joinville¹⁰.

¹⁰ « Marcelle Chantal est engagée par Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n° 657, 6 juin 1931, p. 4.

En réalité l'actrice ne tourne que deux films pour Pathé : *Au nom de la loi* de Maurice Tourneur à l'automne 1931 et *Amok* de Fédor Ozep à la toute fin de l'année 1933. Soit au total à peine treize semaines de présence dans les studios en deux ans et demi. Sur la même période, l'acteur Alexandre Mihalesco (également sous contrat) tourne quant à lui huit films dans les studios de Joinville (dont sept productions Pathé-Natan), sans que la société ne communique le moindre mot sur la présence dans ses équipes de ce prolifique acteur de théâtre venu de Roumanie.



Photographie promotionnelle de la firme Pathé-Natan.
Bernard Natan déjeune en compagnie de Marcelle Chantal et Charles Vanel,
deux acteurs sous contrat, en 1932.
(Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

Cette relative stabilité d'emploi qui durant les premières années de la décennie favorise les contacts répétés avec les mêmes équipes devrait, selon toute vraisemblance, conduire à une véritable intégration des acteurs au sein du collectif de création. Or on constate qu'il existe de nombreux freins à cette intégration, freins qui volontairement ou non, relèguent les acteurs et actrices en marge des dynamiques collectives de conception et de mise en œuvre des films.

Une centralité trompeuse

Paradoxalement, la croissance extrêmement rapide de la production cinématographique des années 1930-1933 ne favorise pas l'intégration des acteurs dans les équipes et la présence régulière des acteurs dans un même studio ne se conjugue pas nécessairement avec une véritable implication dans les choix opérés au moment de la conception du film et de la préparation du tournage. Durant ces premières années du parlant, la production s'intensifie considérablement pour répondre aux besoins de l'exploitation, sans que la qualité des films et le temps nécessaire à leur préparation ne soit toujours une priorité. Les acteurs, souvent engagés au dernier moment ou affectés sur un film à la dernière minute, enchaînent les projets sans possibilité de donner leur avis au moment du tournage, encore moins de participer à la préparation du film ou au choix des collaborateurs de création. Entre juin et décembre 1930, Marcelle Chantal tourne par exemple quatre longs-métrages dont elle est l'interprète principale dans les studios de Saint-Maurice. Tout comme Annabella qui – entre septembre 1930 et septembre 1931 – enchaîne les tournages de sept longs-métrages qui la conduisent des Buttes Chaumont à Joinville en passant par les studios Éclair d'Épinay-sur-Seine ou ceux de Babelsberg à Berlin. À ce rythme soutenu, il faut ajouter les nombreux courts-métrages (sketches ou chansons filmées) tournés par ces mêmes acteurs, ainsi que les activités promotionnelles auxquelles ils sont tenus par contrats (réceptions de presse, galas, cocktails divers). Sans oublier que dans les années 1930, de très nombreux acteurs mènent de front une carrière théâtrale et cinématographique, jouant le jour au studio et le soir au théâtre. Ce phénomène est si répandu qu'en novembre 1930, *Pour Vous* propose à ses lecteurs une enquête sur le thème « Peut-on faire à la fois du théâtre et du cinéma ? ». Les témoignages recueillis (une dizaine dont ceux de Gaby Morlay, Charles Boyer ou Jules Berry) insistent tous sur le fait que cette double carrière exige une discipline sévère, une excellente santé et que le temps consacré au théâtre l'emporte nécessairement sur celui accordé au travail dans les studios¹¹.

De façon récurrente, les témoignages d'acteurs évoquent pour cette période des premières années du parlant le tourbillon des tournages qui s'enchaînent et l'argent facile, sans grande préoccupation pour la qualité des films tournés ; le cinéma étant considéré pour beaucoup comme une activité avant tout lucrative, leur permettant de faire la soudure entre deux projets de théâtre. Après avoir à maintes reprises déclaré que seul le théâtre lui importait, l'acteur Pierre

¹¹ « Peut-on faire à la fois du théâtre et du cinéma ? », *Pour Vous*, n° 105, 20 novembre 1930, p. 2.

Richard-Willm finit ainsi par accepter le contrat lucratif que lui propose la Paramount de Saint-Maurice, afin de financer le festival du *Théâtre du peuple* qu'il anime chaque été dans les Vosges et accessoirement de s'offrir le piano Pleyel dont il rêve¹². Quant à Edwige Feuillère, entre deux projets de théâtre, elle semble se rendre au studio comme on passerait à la banque ! Au printemps 1935, pourtant bien décidée à se montrer plus exigeante sur les choix de ses films, de retour des studios italiens de la Cines elle se laisse une fois encore convaincre d'accepter un rôle au cinéma. « De retour à Paris, j'appris que mon père avait fait des bêtises, c'est à dire des dettes. Le tonneau des Danaïdes fuyait à nouveau : je me trouvai vite aux studios de Joinville » écrit-elle dans ses mémoires¹³. Par ailleurs, la vogue des versions multiples (qui loin d'être cantonnée à l'expérience singulière des studios Paramount de Saint-Maurice est une pratique très répandue dans les studios français dans la première moitié des années 1930) n'incite pas à la créativité et offre aux acteurs très peu d'opportunités de collaboration en amont du tournage. Le principe de la version multiple est simple, il s'agit en s'appuyant sur un découpage technique identique mais en changeant les acteurs principaux selon la langue de tournage de réaliser plusieurs versions d'une même œuvre, exportable dans divers pays. Les interprètes, quelque soit leur notoriété, ne peuvent en aucun cas influencer l'écriture de leur rôle ni même le choix des costumes, encore moins suggérer des changements dans la mise en scène. Certaines scènes – scènes d'ensemble ou scènes comportant une importante figuration – étant réutilisées dans toutes les versions, aucune modification notable du découpage n'est donc envisageable. L'intervention des acteurs et actrices dans les versions multiples est donc strictement cantonnée à la phase de tournage, durant laquelle leur créativité est par ailleurs souvent bridée par la nécessité de reproduire, le plus fidèlement possible, la performance de l'acteur ayant endossé le rôle dans la version considérée comme « originale ». Les interprètes des versions allemande et suédoise de *Marius* tournées par Alexandre Korda dans les studios de Saint-Maurice simultanément à la version française, peuvent ainsi difficilement se prévaloir d'une quelconque contribution au processus d'écriture de leurs personnages et doivent se contenter de calquer leurs interprétations sur celles de Raimu, Pierre Fresnay ou Orane Demazis¹⁴.

¹² Pierre Richard-Willm, *Loin des étoiles*, Paris, Belfond, 1975, p. 180.

¹³ Edwige Feuillère, *Les Feux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1977, p. 106.

¹⁴ Sur cette question des films en versions multiples voir notamment Martin Barnier, *Des films français made in Hollywood : les versions multiples (1929-1935)*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2004. Ginette Vincendeau « Les films en version multiple : un échec édifiant » in Christian Belaygue et Jean-Paul Gorce (dir), *Le Passage du muet au parlant*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse / éditions Milan, 1988.



Photogrammes de la version française (à gauche)
et photographies de tournage de la version suédoise (à droite)
de *Marius* d'Alexandre Korda, tourné dans les studios Paramount de Saint-Maurice en 1931.
Korda est assisté de John W. Brunius pour la version suédoise.
En haut : Alexandre Mihalesco, Orane Demazis et Pierre Fresnay /
Nils Lundell, Inga Tidblad et Edwin Adolphson
En bas : Pierre Fresnay, Orane Demazis et Fernand Charpin /
Edwin Adolphson, Inga Tidblad et Rune Carlsten

Indépendamment de la question des rythmes de travail ou de la qualité des œuvres produites, qui ne leur permettent pas toujours de s'impliquer activement au-delà du tournage, le passage au parlant est une période dominée par une technique perçue par les acteurs comme toute puissante et envahissante. Les nouvelles exigences liées au film sonore, si elles créent un climat d'expérimentation et d'émulation au sein des équipes techniques des studios, laissent les interprètes relativement en marge de cette dynamique

collective. Nombreux sont les comédiens qui – tout comme les réalisateurs – ont le sentiment sur le plateau de se faire voler la vedette par les techniciens, en particulier par l'ingénieur du son. Du fond de sa cabine, ce nouveau venu sur les plateaux impose le silence à tous, peut exiger la reprise d'une scène pour les besoins du son et ne se prive pas de donner son avis sur le jeu des acteurs, leurs déplacements, leurs mouvements de tête ou les variations de leur timbre de voix, ce qui n'est pas sans créer quelques tensions au sein des équipes¹⁵. Les tournages des premiers films parlants de René Clair dans les studios Tobis d'Épinay-sur-Seine sont particulièrement révélateurs de cette étrange marginalisation des acteurs dans la conception et la préparation du tournage de ces films. Entre janvier 1930 et novembre 1932, René Clair réalise quatre films dans les studios Tobis (*Sous les toits de Paris*, *Le Million*, *À nous la Liberté*, *Quatorze juillet*) avec une équipe technique largement reconduite d'un film à l'autre. Or si René Clair et ses collaborateurs évoquent volontiers le climat d'émulation et de coopération féconde qui régnait au sein de l'équipe durant les phases de préparation et de tournage, cette dimension collective de la création ne semble pas inclure les acteurs qui ne sont évoqués que de manière marginale ou anecdotique. Il faut préciser que si Lazare Meerson et Alexandre Trauner (ses décorateurs), Georges Périnal et Georges Raulet (ses opérateurs), Georges Lacombe et Albert Valentin (ses assistants) et même le compositeur Georges Auric s'installent à Épinay-sur-Seine durant de longues semaines, dormant sur place, travaillant souvent de nuit pour construire et éclairer un décor ou régler la mise en scène d'une séquence tournée le lendemain, ce n'est pas le cas de Pola Illéry ou d'Annabella, ni même d'Albert Préjean (pourtant très proche de René Clair avec lequel il travaille régulièrement depuis *Paris qui dort* réalisé en 1923). Confirmant s'il en était besoin cette place à part (voire cette mise à l'écart) des acteurs dans le processus de création, René Clair n'hésite pas à déclarer lors de la sortie de son premier film parlant, qu'il pourrait parfaitement se passer de vedettes :

Je ne termine jamais un film sans éprouver un sentiment de profonde reconnaissance envers les collaborateurs de toutes sortes qui m'ont permis d'accomplir ma tâche. Je crois qu'il m'est permis de faire un film passable sans « grandes vedettes » mais je ne crois pas pouvoir le faire si, par exemple, un bon accessoiriste et une bonne équipe de machinistes et d'électriciens me font défaut. Presque tous les travailleurs qui nous entourent dans les studios sont animés d'une sorte d'esprit sportif étonnant. S'ils travaillent seulement d'une

¹⁵ Sur cette question des difficultés techniques des premiers tournages sonores voir notamment Martin Barnier, *En route vers le parlant, histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, éd. du Céfal, 2002. Ainsi que le chapitre 3 de ma thèse *De l'avènement du parlant à la seconde guerre mondiale, histoire générale des studios de cinéma en France (1929-1939)*, soutenue à l'université de Paris-3 sous la direction de Michel Marie.

manière passive et pour gagner leur salaire, nous n'arriverions à rien de bon. Mais presque tous apportent à la collaboration commune une initiative, un désir de bien faire, un sens des responsabilités qui font mon admiration. Presque tous mériteraient d'être nommés parmi ceux à qui le film doit d'exister... mais cela n'est malheureusement pas possible. Le public ne s'intéresse qu'à ce qu'il voit, ne retient que le nom des acteurs. C'est compréhensible sans doute, mais c'est bien injuste¹⁶.

Au-delà d'une réticence naturelle des acteurs à se mêler à la masse des anonymes des studios et de leur désir de cultiver une certaine singularité, leur isolement au sein des équipes – tout comme leur solitude au moment du tournage – sont dictés par la nature même de leur travail. Là où les autres collaborateurs de création sont inclus *de facto* dans le collectif et pratiquement contraints d'y participer, l'acteur cherche en permanence à s'en extraire pour se concentrer sur sa performance. Comme en témoigne cette description, par Pierre Leprohon, de l'actrice Simone Renant au travail : « Tandis que les techniciens montent leur machinerie, Simone Renant arpente un coin du décor, les yeux fixés devant elle ne voyant rien de ce qui se passe, répétant à mi-voix ce que son personnage va dire par sa bouche¹⁷ ». Ou bien encore cette citation d'Edwige Feuillère qui semble considérer l'équipe des techniciens au travail et le tumulte du studio non comme une stimulation mais bien comme une contrainte, un obstacle à son travail, par essence solitaire :

Dans la journée au studio, il nous faut généralement recevoir un certain nombre de visiteurs, les uns que leurs intérêts ou leurs occupations rattachent à notre profession, les autres, qui, par curiosité ou par désœuvrement viennent nous voir tourner comme on va les jours fériés, au zoo, regarder les jeux et les repas des fauves. Il faut, dans tout ce va-et-vient non pas rester soi-même, mais le personnage qu'on porte en soi et qui à chaque minute est assailli, bousculé, jeté hors de votre portée par le bruit, les allées et venues du personnel technique et des touristes du septième art¹⁸.

Les acteurs entre influence grandissante et marginalisation au sein des équipes

Cet isolement des acteurs au sein des équipes, qu'il soit subi ou recherché, tend à s'accroître au fil de la décennie, sous l'effet notamment de

¹⁶ Nino Frank, « Quelques pas dans un jardin avec René Clair », *Pour Vous*, n° 77, 8 mai 1930, p. 7.

¹⁷ Pierre Leprohon, *Les Mille et un métiers du cinéma*, Paris, éd. Jacques Melot, 1947, p. 212.

¹⁸ Edwige Feuillère dans Denis Marion, *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, éd. Fayard, 1949, p. 170.

l'éparpillement des structures de production. Dès 1933 et de manière accélérée à partir de 1934, le système des studios français qui reposait au début de la décennie sur quelques grandes sociétés intégrées, vole en éclat. Dès la fin de l'année 1932, les Établissements Braunberger-Richebé qui exploitent les studios de Billancourt licencient leurs acteurs et réalisateurs sous contrat. La Paramount installée à Saint-Maurice cesse quant à elle sa production européenne dès 1933, suivie par la Tobis en 1935. Par ailleurs, les sociétés Pathé-Natan et GFFA sont déclarées en faillite à la fin de 1935. La production française se trouve désormais aux mains d'une multitude de producteurs indépendants et de petites sociétés souvent éphémères qui ne garantissent plus aucune stabilité d'emploi ni pour les techniciens ni pour les acteurs. La fin des contrats annuels accélère l'éparpillement des équipes techniques et contraint les professionnels de la production – en particulier les interprètes – à une forte mobilité. Chaque nouveau film nécessitant une période d'adaptation à de nouveaux espaces de travail et de nouvelles équipes techniques. Le cas de Raimu évoqué plus haut est à ce titre assez édifiant. Tandis que sur les treize films qu'il avait tournés entre décembre 1930 et décembre 1934, huit l'avaient été dans les studios de Joinville¹⁹, entre janvier 1935 et septembre 1939 Raimu participe à 22 films tournés dans 12 studios différents²⁰. Cette précarisation des conditions de travail creuse également le fossé entre les acteurs les plus installés et la masse des seconds rôles qui peinent désormais à trouver des cachets. Le recrutement de ces derniers se faisait au début de la décennie par l'intermédiaire des régisseurs de studios avec lesquels ils entretenaient des relations régulières, ce qui leur permettait d'avoir leurs entrées aux Buttes Chaumont, à Joinville ou à Billancourt. À partir des années 1934-1935, ce sont les équipes de production du film (et non plus celles du studio dans lequel il est tourné) qui assurent le recrutement des seconds rôles et des figurants. Les acteurs n'ont donc plus d'interlocuteur privilégié au sein des studios et doivent trouver d'autres réseaux pour se tenir informés des productions à venir et des opportunités de travail. En effet, si la fin de son contrat annuel chez Pathé ne pénalise pas la carrière d'un acteur comme Charles Vanel (qui tout au plus se trouve contraint de tourner quelques films de moindre qualité pour s'assurer une continuité de revenus) la situation est plus compliquée pour de nombreux jeunes acteurs et actrices dont la carrière s'essouffle rapidement une fois que la société de production qui les employait ne leur assure plus d'engagements réguliers. Une actrice comme Ginette d'Yd qui bénéficiait d'un contrat chez

¹⁹ Quatre autres ayant été tournés à Billancourt et un à Saint-Maurice.

²⁰ Billancourt (5 films), Neuilly (3 films), Studios Pagnol de Marseille (3 films), studios François 1^{er} (2 films), Saint-Maurice (2 films), Éclair (2 films), Joinville, Francœur, Buttes Chaumont, Courbevoie, studios de Babelsberg et studios de la Scalera à Rome (1 film chacun).

Pathé-Natan et avait tourné quatre films à Joinville entre juin 1931 et juin 1933 (sans que le succès ne soit pour autant au rendez-vous) voit ainsi sa carrière s'essouffler rapidement, ne tournant plus que quatre films jusqu'à la fin de la décennie (avant d'abandonner totalement le métier d'actrice).

Enfin, à partir de 1934-1935, alors que le chômage devient une préoccupation majeure pour les techniciens et ouvriers de la production, le fossé se creuse et les tensions s'exacerbent avec la frange la mieux rémunérée des acteurs français qui bénéficient de contrats souvent très avantageux et dont la notoriété éblouit les petits producteurs, prêts à tous les sacrifices artistiques pour s'assurer leur concours. Certaines têtes d'affiches comme Annabella, Danielle Darrieux ou Harry Baur sont accusées de grever lourdement les budgets des films, contraignant les producteurs à rogner sur d'autres postes budgétaires : studio, décor et personnel technique notamment. En effet, au cours de la décennie, la part du budget dévolue aux acteurs ne cesse de croître, passant de 12% environ en moyenne en 1930-1932 à 20% voire 25% du devis dans la deuxième moitié de la décennie²¹. Les cas emblématiques d'acteurs comme Harry Baur, Georges Milton ou Annabella qui peuvent toucher des cachets représentant jusqu'à 12-13% du budget global du film constituent un sujet récurrent de débat dans la presse cinématographique.

C'est dans ce contexte qu'éclate à l'été 1937 le scandale Jean Gabin. Acteur parmi les plus populaires et les mieux payés du cinéma français, incarnation de l'ouvrier français au grand cœur, du brave type sans façon et proche du peuple, Gabin est mis en cause par *Le Reporter du studio* (sous-titré : « Par ceux du studio... pour ceux du studio »), journal corporatif à destination des professionnels de la production et des techniciens. Dans une série d'articles le *Reporter* accuse Gabin d'avoir touché un versement de 60 000 Frs pour un film – *Rumeurs* – qu'il aurait abandonné au dernier moment. Les articles précisent qu'il ne s'agit pas d'un accident et que l'acteur n'en serait pas à son premier forfait. Au-delà de la malhonnêteté du procédé, le journal dénonce l'égoïsme dont fait preuve l'acteur et son manque de solidarité vis-à-vis des techniciens déjà engagés sur le film. « Nous voulons de plus faire remarquer que de nombreux comédiens et techniciens moins fortunés que Jean Gabin avaient signé pour *Rumeurs* et qu'ils se sont trouvés sans emploi du fait de la carence de

²¹ Myriam Juan, *Aurons-nous un jour des stars ?...*, *op. cit.* De nombreux devis de films – théoriques ou réels – sont par ailleurs publiés dans la presse cinématographique à partir de 1937. Voir notamment Marcel Colin Reval, « La réalisation d'un film moyen coûte 800 000 frs de plus qu'en 1935 », *La Cinématographie Française*, n° 994, 19 novembre 1937, p. 12 et « Un producteur dispose de 4 000 000 fr. Voici comment il établit le budget de son film », *Pour Vous*, n° 513, 14 septembre 1938, p. 8-9.

leur... camarade » peut-on ainsi lire dans l'édition du 7 août²². La semaine suivante, le journal va jusqu'à réclamer la mise à l'écart du comédien pour mauvaise conduite vis à vis de ses « camarades » en titrant : « Le Scandale Gabin : les producteurs français auront-ils le courage d'inscrire Gabin en tête d'une liste noire qui s'impose ? ». L'affaire prenant une certaine ampleur dans la presse cinématographique, la Chambre syndicale de la production de films et l'Union des artistes se voient dans l'obligation de lancer une enquête pour tenter d'apaiser le conflit entre la star et une partie de la corporation. À la fin du mois de septembre, l'acteur sort de son silence et tente de fournir des explications dans le quotidien *Ce Soir* dans lequel il rejette la responsabilité sur des producteurs peu scrupuleux et se désole de l'étroitesse d'esprit des professionnels français avant de conclure :

Évidemment cette campagne ne m'atteint pas. Mais sans doute comprenez-vous mieux maintenant pourquoi il y a des instants où si grand que soit mon plaisir de travailler en France avec mes compatriotes, Hollywood m'apparaît comme un paradis où je devrais aller faire un tour²³.

Si l'imaginaire cinéphile a valorisé, à juste titre, la figure d'un Gabin proche de ses metteurs en scène (Carné, Renoir, Duvivier et Grémillon en tête), capable de s'impliquer activement dans la préparation des films auxquels il participe, choisissant ses techniciens ou ses partenaires, achetant les droits d'auteurs des œuvres qu'il souhaite voir portées à l'écran ou coopérant à l'écriture du scénario²⁴, cela ne signifie pas que l'acteur ait été considéré par l'ensemble des techniciens comme un collaborateur artistique intégré au sein du collectif de création. Outre son niveau de rémunération et son statut de vedette qui en font *de facto* une personnalité à part au sein de l'équipe, Jean Gabin n'a par ailleurs jamais montré un attachement particulier à la dimension collective de la création cinématographique, ni manifesté, dans les années 1930, sa sympathie ou sa solidarité pour la communauté des techniciens et ouvriers des studios. Au fil des très nombreux entretiens qu'il accorde à la presse à partir de 1935, il ne cesse d'évoquer son désir de campagne et de solitude et se montre pour le moins critique vis à vis de ses camarades des studios. « J'vis pas pour les autres, j'vis pour moi » déclare-t-il avec un brin de provocation à *Cinéma*, quelques

²² Le Reporter, « Puisque Jean Gabin est muet... donnons des précisions », *Le Reporter du studio*, 7 août 1937.

²³ L.R. Dauven, « Des "procéduriers" ligotent Jean Gabin. Le célèbre héros de "Gueule d'amour" nous raconte son aventure », *Ce Soir*, 25 septembre 1937, p. 1 & 8.

²⁴ Claude Gauteur et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006, p. 132-135.

semaines après la victoire du Front populaire, avant d'ajouter : « j'ai horreur des gens de cinéma... d'avoir des conversations d'acteur²⁵ ».

Certes le cas de Jean Gabin ne peut être tenu pour représentatif de l'ensemble de la profession, il est néanmoins révélateur des tensions croissantes qui affleurent entre équipes techniques et acteurs, en particulier la frange la mieux rémunérée d'entre eux. Dans un contexte de crise de la production française qui à partir de 1935 affecte une large part des techniciens, l'influence grandissante des vedettes dans la mise en production des films et le coût exorbitant de leurs cachets au regard des salaires du reste de l'équipe contribue largement à alimenter les tensions, voire un certain ressentiment au sein des équipes techniques. Arrivant à midi lorsque le reste de l'équipe est sur le plateau dès 9h, disposant de loges et d'une salle réservée au restaurant des studios quand les techniciens et ouvriers prennent leurs repas à la cantine et leurs rares temps de repos dans la cour, les acteurs constituent une catégorie professionnelle résolument à part, considérés comme des hôtes de marque n'appartenant pas pleinement à la communauté des travailleurs du film. Fortement corrélées à la question des salaires, ces tensions sont également étroitement liées à l'absence d'engagement des artistes-interprètes dans les luttes sociales qui agitent les studios français à partir de 1934. Sans revenir en détail sur l'histoire des revendications syndicales et des luttes sociales des professionnels de la production durant la décennie²⁶, il est intéressant de noter que sur ce plan également les acteurs semblent largement faire bande à part. Plusieurs éléments peuvent expliquer cette frilosité des acteurs à s'engager dans un mouvement de revendications collectives durant les années 1930. D'une part, contrairement aux autres professionnels qui appartiennent pleinement à la corporation du cinéma, il faut rappeler que la plupart des interprètes mènent de front une carrière au cinéma et au théâtre ou au music-hall. Le studio ne représente donc pas leur unique espace de travail ni leur principal lieu de sociabilité. Alors que les ouvriers et techniciens de la production tissent leur réseau professionnel au sein même des studios ou dans les bistrots environnants, les acteurs et les figurants en quête d'engagement privilégient les cafés de la porte Saint-Martin pour les plus modestes, ou les établissements plus huppés des Champs-Élysées ou du quartier de l'Étoile pour les plus fortunés. Pour nombre d'entre eux (les seconds rôles en particuliers), le cinéma ne

²⁵ Jacqueline Lenoir, « Jean Gabin, un homme », *Cinéma*, n° 411, 3 septembre 1936, p. 7.

²⁶ J'ai abordé cette question dans diverses publications, notamment : « Les travailleurs des studios : modalités d'embauche et conditions de travail (1930-1939) », Laurent Le Forestier et Priska Morrissey (dir) *Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945, 1895*, n° 65, hiver 2011, « Grèves rouges et syndicats jaunes : mouvement social et divisions syndicales dans les studios français (1936-1939) », Tanguy Perron (dir), *L'Écran rouge, syndicalisme et cinéma de Gabin à Belmondo*, Paris, éditions de l'Atelier, 2018.

constitue qu'un à-côté, certes lucratif, à ce qu'ils considèrent comme leur principal métier et leur véritable famille : le théâtre. L'histoire des luttes sociales des travailleurs des studios n'est donc pas véritablement la leur. Par ailleurs, bien que de nombreux acteurs et figurants connaissent la même précarité et les mêmes revenus modestes que les ouvriers et techniciens, la plupart ne souhaitent pas être associés à ces catégories professionnelles dont ils ne partagent ni les codes culturels ni les modes de revendication. Même inconnus et désargentés, les acteurs rechignent à fraterniser avec les travailleurs manuels des studios, préférant de loin être associés à la grande famille des artistes et partager, ne fût-ce que symboliquement, les mêmes espoirs et les mêmes difficultés que les vedettes de l'écran. Enfin, et cela n'est pas anodin, les acteurs sont les seuls au sein des studios à bénéficier – dès le début des années 1930 – de contrats-types qui règlent leurs conditions d'embauche et les protègent un minimum de l'arbitraire des producteurs. Ils sont également les seuls à bénéficier d'un syndicat ancien et structuré, l'Union des Artistes (qui défend les droits des danseurs, musiciens et artistes interprètes au théâtre et par extension dans les studios). C'est donc avec une certaine indifférence qu'ils assistent, à partir de 1934-1935, à la constitution d'un mouvement de revendications sociales des équipes de réalisation qui les entourent. Les grèves d'occupation qui paralysent la production en juin 1936 ne soulèvent pas le moindre élan de solidarité parmi les acteurs qui restent dans leur immense majorité totalement indifférents aux événements, quand ils ne se montrent pas tout simplement agacés par la gêne occasionnée ! Dans le meilleur des cas certains manifestent un soutien de principe au moment du déclenchement de la grève avant de quitter les studios en attendant de pouvoir reprendre leur travail, à l'image de Gaby Morlay ou Charles Vanel présents dans les studios de Joinville au moment du déclenchement de la grève telle qu'elle nous est décrite dans *Pour Vous* :

La centrale électrique fut fermée, les sunlight s'éteignirent, les moteurs s'arrêtèrent de tourner... force fut donc aux équipes de Félix Gandéra qui achevait *Les Grands*, et de Pierre Billon qui tournait *Au service du Tsar*, de se retirer. Ce qui fut fait, « [...] non sans que Gaby Morlay et Charles Vanel eussent signé » d'innombrables photos « en souvenir d'un jour de grève » et fait apporter, ainsi que Claude Heymann, qui travaillait au montage des *Jumeaux de Brighton*, une quantité considérable de paquets de cigarettes²⁷.

En juin 1936, la presse souligne d'ailleurs l'absence remarquée des acteurs et en particulier des grandes vedettes restées indifférentes au mouvement. « Nous tenons à faire remarquer qu'au cours de ces journées de grève, nos grandes

²⁷ Jean-Pierre Barrot, « La grève dans les studios », *Pour Vous*, n° 396, 18 juin 1936, p. 11.

vedettes n'ont pas répondu à l'appel des grévistes qui leur demandaient de les divertir » peut-on lire dans *La Cinématographie Française* du 20 juin²⁸. Peu ou pas impliqués dans les grèves d'occupation, les acteurs accueillent avec circonspection la signature des premières conventions collectives du cinéma qui, pour la première fois, réglementent l'embauche et les conditions de travail dans les studios où elles prévoient l'application de la semaine de 40h. Cette dernière mesure, tout comme la dimension ouvertement prolétaire des modes de revendication adoptés par les travailleurs des studios, contribuent à creuser le fossé entre les acteurs et la majorité des ouvriers et techniciens. Comment envisager de soumettre l'art du comédien et la création à des horaires fixes ? Ce que Gabin ne se prive pas d'évoquer en filigrane dans l'entretien déjà cité qu'il accorde à *Cinémonde* en septembre 1936 lorsqu'il explique d'un ton railleur : « J'admire les grands acteurs qui parlent de sensibilité, de création, de renouvellement... et qui regardent leur montre pour quitter le studio à sept heures juste. C'est une veine de pouvoir domestiquer ses talents à ce point²⁹... ». De fait l'adhésion de l'Union des Artistes à la puissante Fédération Nationale du Spectacle de la CGT en juin 1936 n'est pas sans provoquer quelques remous chez les acteurs, certains refusant de se voir assimilés à de vulgaires travailleurs du film³⁰.

Les années 1930, période marquée par l'émergence de mouvements de revendications collectives et par la prise de conscience d'une communauté de destin des équipes de production, révèlent avec acuité la place singulière des acteurs au sein des professionnels du cinéma. Rouages essentiels du processus de création et pièces maîtresses d'une industrie en pleine restructuration, leur intégration au sein des équipes reste paradoxalement difficile, ce qui n'exclut pas durant cette période des coopérations fructueuses, des manifestations individuelles de sympathie et l'existence de liens étroits entre les acteurs, techniciens et ouvriers des studios. Rarement exprimés avant-guerre, ces liens (plus profonds qu'il n'y paraît) apparaissent au grand jour après-guerre, dans le cadre des luttes pour la défense du cinéma français. Au-delà des images célèbres de Jean Marais, Madeleine Sologne ou Simone Signoret défilant dans les rues de Paris lors de la manifestation du 4 janvier 1948 dans le cadre de la lutte contre les accords Blum-Byrnes, la mobilisation des acteurs français après-guerre illustre une forme d'intégration au sein du collectif des travailleurs du film. Mobilisés pour la défense du cinéma français en général, dans un élan

²⁸ *La Cinématographie Française*, n° 920, 20 juin 1936, p. 3.

²⁹ Jacqueline Lenoir, « Jean Gabin, un homme », *op. cit.*

³⁰ Voir Marie-Ange Rauch, *De la cigale à la fourmi. Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, Paris, éditions de l'Amandier, 2007, p. 150.

de solidarité professionnelle, les acteurs prennent également une part active aux comités de soutien qui sont créés en 1951 pour lutter contre les licenciements massifs des ouvriers de la production et contre la fermeture des studios de Joinville. Ne craignant plus d'adopter les modes de revendication traditionnellement associés au monde ouvrier (manifestations de rue, occupation de studios, assemblées générales, distribution de tract), les acteurs font part de leur attachement à cet outil de travail, ce lieu de mémoire et cet espace de création collective que représentent les studios de Joinville. La presse publie alors des témoignages d'acteurs qui évoquent avec nostalgie « leur Joinville » et semblent réaliser à l'heure où le lieu est menacé de disparition qu'ils appartiennent, eux aussi, à la communauté des travailleurs du film³¹.



Bibliographie

BARNIER Martin, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Céfal, 2002.

JUAN Myriam, « *Aurons-nous un jour des stars ?* » *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, Thèse de doctorat sous la direction de Pascal Ory, soutenue à l'université Paris-1 en décembre 2014.

PERRON Tanguy (dir.), *L'Écran rouge, syndicalisme et cinéma de Gabin à Belmondo*, Paris, éditions de l'Atelier, mai 2018.

RAUCH Marie-Ange, *De la cigale à la fourmi. Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, Paris, éditions de l'Amandier, 2007.

VINCENDEAU Ginette, « Jean Gabin, icône du front populaire », dans Laurent CRETON et Michel MARIE (dir.), *Le Front populaire et le cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Théorème », 2017.

³¹ Voir notamment la campagne de presse de *L'Écran français* en novembre 1951.

*L'acteur face au vide ?
La relation acteurs/techniciens
dans le cadre des films
mêlant « animation » et prises de vues réelles*

Jean-Baptiste Massuet



L'anecdote est désormais célèbre : alors qu'il tourne le premier épisode du *Hobbit* de Peter Jackson (2012), l'acteur Ian McKellen craque soudainement lors d'une séquence tournée sur fond vert où il se trouve seul face à des photographies censées lui suggérer la présence des autres acteurs, s'expliquant ainsi *a posteriori* :

Faire semblant d'être avec treize personnes alors que tu es en fait seul, ça pousse ta technique d'acteur dans ses retranchements. Alors j'ai craqué et je me suis mis à pleurer. J'ai pleuré pour de bon. Puis j'ai crié : « ce n'est pas pour faire ça que je suis devenu acteur ! ». Malheureusement, le micro était allumé et tout le studio a entendu...¹.

Outre le point de non-retour qu'illustre l'évocation de cette scène quant à la fragmentation des tournages que facilite à l'évidence le numérique, il serait intéressant de s'interroger ici sur l'imaginaire de l'acteur véhiculé par cette saillie : car si ce n'est « pas pour faire ça » que Ian McKellen est devenu comédien, cela sous-entend que ce dernier a une vision bien définie de son travail, incompatible *a priori* avec cet imaginaire du fond vert que charrie avec lui le numérique².

¹ Anonyme, « Ian McKellen a craqué sur le tournage du *Hobbit* à cause des effets spéciaux », *Première*, 26/11/2012. Dernière consultation le 29 juin 2018), [En ligne]. URL : <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Ian-McKellen-craque-sur-le-tournage-du-Hobbit-cause-des-effets-speciaux>.

² L'insistance de McKellen sur le nombre de partenaires invisibles accentue d'ailleurs l'impression d'une gestion de plus en plus complexe à mesure que les personnages virtuels augmentent en nombre, augmentation s'expliquant par la démocratisation de ce type de

Si le tournage sur fond vert n'a en soi rien de nouveau (son équivalent, le fond bleu, est utilisé depuis la fin des années 1920 et fut popularisé par les tournages en vidéo dans les années 1980), sa systématisation et sa radicalisation semblent bien suggérer, à l'ère du numérique, une possible reconfiguration du travail des comédiens. Comme a pu le remarquer le journaliste Don Steinberg : « c'est l'un des plus gros changements dans la profession actoriale depuis l'avènement des *talkies*. Les acteurs doivent constamment interpréter des performances dramatiques alors qu'ils se trouvent face à un décor et des partenaires absents. Les metteurs en scène ont pris l'habitude de placer les acteurs au sein d'arrière-plans simulés (remplaçant les écrans verts ou bleus du tournage) et d'ajouter des personnages animés numériquement dans les scènes filmées³ ». Le constat ne se limite d'ailleurs pas au fond vert, et s'étend à n'importe quel type de production engageant une rencontre entre personnages « animés » et acteurs réels, sur le modèle, par exemple, de *Qui veut la peau de Roger Rabbit* (Robert Zemeckis, 1988)⁴. À la « présence-absence » de l'acteur qui a souvent été commentée (son « être-là » du tournage laissant la place à son image « absentéifiée » au sein du film⁵) s'oppose dès lors une « absence-présence » des personnages créés *a posteriori*, inexistantes sur le plateau puis dotés d'une réalité factice à l'image, reposant entre autres sur le degré de conviction perceptive que le comédien aura su injecter dans son jeu. Il convient donc, pour les acteurs, de « faire semblant » d'être dans un décor qu'on leur a décrit au préalable, et de feindre la présence d'interlocuteurs qu'ils doivent se contenter d'imaginer. On conçoit dans quelle mesure cette technique de jeu suppose *a priori* une capacité d'oubli de l'espace environnant, engageant une forme de repli sur soi – il n'y a rien sur quoi se reposer sur le plateau, et personne à qui donner la réplique, si ce n'est dans sa tête – mais également une capacité forte de *projection* – il faut être capable de suggérer la

méthode, facilitant parfois la logistique du tournage en termes de disponibilité des comédiens.

³ Don Steinberg, « Actors and Visual Effects: How to Behave on a Green Screen », *The Wall Street Journal*, 18 juin 2015. Dernière consultation le 29 juin 2018. [En ligne]. URL : http://staging.visualeffectssociety.com/sites/default/files/innews/actors_and_visual_effects_how_to_behave_on_a_green_screen_-_wsj.pdf

⁴ Pour plus de précisions sur la question de la persistance et de l'évolution de ces trucs hybrides, ainsi que sur le recyclage des compétences des techniciens traditionnels auprès des nouvelles techniques du numérique, voir par exemple Réjane Hamus-Vallée dans son article « Histoire des effets spéciaux : de Méliès à *Jurassic Park* en passant par *King Kong*, *L'homme invisible*, *Star Wars* et *2001, L'odyssée de l'espace* », in Hamus-Vallée Réjane (dir.), *Du trucage aux effets spéciaux*, *CinémAction*, 2001, p. 14-37.

⁵ Cf Vincent Amiel, « L'objet premier du cinéma », in Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier et Christian Viviani (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 8.

présence de ce qui n'en a pas, suggérer la présence d'une absence, par le regard, la gestuelle, etc. D'où la mise au premier plan de l'acteur dans la communication entourant ce genre de production, exacerbant l'exploit de stars capables de jouer sans repères ni partenaires⁶, une image que le fond vert ou bleu participe d'ailleurs à construire en isolant ces corps au sein d'espaces vierges, comme pour signifier qu'il n'y a plus qu'eux qui comptent, indépendamment de tout ce qui peut les entourer.

Mais ce que le discours promotionnel participe à construire ne semble pourtant pas s'accorder à la réalité des tournages en question – ni au fait, par ailleurs, que le film achevé contrebalance souvent la présence de ces stars par celle de « personnages-effets » spectaculaires, pouvant eux-mêmes être envisagés comme des « stars⁷ ». Si Ian McKellen craque ainsi sur le plateau du film de Peter Jackson, c'est sans doute bien sûr qu'il regrette une certaine appréhension de son art reposant sur la proprioception, la capacité à inscrire son corps dans l'espace, et également son pendant direct : le rapport à l'autre, le dialogue, le partage. Mais cette absence d'altérité que suppose ce type de tournage serait selon nous à relativiser. En effet ce que déplore Ian McKellen, ce n'est peut-être pas tant l'isolement de l'acteur au sein de ce genre de film, laissé totalement seul face à lui-même, mais bien plutôt une transformation des méthodes actorielles supposant l'adaptation à un dispositif singulier ne reposant plus sur l'interaction avec *d'autres acteurs*. Car, on s'en doute, l'acteur n'est pas laissé seul sur ce genre de tournage, bien au contraire : il est plus que jamais entouré, mais par d'autres représentants du travail collectif que constitue le film, à savoir les techniciens. Nous serions en l'occurrence enclins à penser que la crédibilité de l'espace ou des personnages virtuels d'un film à effets spéciaux doit tout autant à l'acteur suggérant leur présence par son jeu qu'aux techniciens participant de leur simulation à même le plateau. Invisibles dans le film, remplacés par les êtres fantasmatiques ou cachés par les décors digitaux, ces techniciens constitueraient en effet selon nous le soubassement du jeu des acteurs, substituant une « présence invisible » à « l'absence-présence » des partenaires virtuels, et permettant donc aux stars de jouer non pas tant « face à », qu'« en présence » de ces derniers, facilitant dès lors leur démarche

⁶ Impression néanmoins nuancable si l'on se réfère au discours de certains acteurs comme Benedict Cumberbatch pour la promotion de *The Hobbit*, affirmant qu'il est un peu gêné de s'attribuer les mérites des meilleurs techniciens du monde. Interview disponible sur le site d'Allociné, réalisée le 5 décembre 2013. Dernière consultation le 08 avril. [En ligne]. URL : [2020.http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19540574&cfilm=186918.html](http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19540574&cfilm=186918.html).

⁷ Pensons, par exemple, à Jar Jar Binks dans la prélogie *Star Wars* (George Lucas, 1999-2005), à l'elfe de maison Dobby dans la saga *Harry Potter* (à partir de *La Chambre des Secrets*, Chris Columbus, 2009 jusqu'aux *Reliques de la Mort – 1^{ère} partie*, David Yates, 2010) ou encore à des personnages comme le King Kong de Peter Jackson (2005).

imaginative, et contribuant à la cohérence et à l'homogénéité du résultat final de leur prestation. C'est ce qui nous amène à nous demander en quoi la présence invisible des techniciens, dont le rôle est de simuler la présence de personnages imaginaires tendant à nuancer la place centrale de l'acteur dans le film, participe dans un même mouvement d'une mise en valeur paradoxale du travail de ce dernier, en opérant comme une forme « d'augmentation » virtuelle de son jeu au sein du film achevé.

En nous basant principalement pour cette réflexion sur trois films hybrides, proposant des configurations de tournage bien différentes, chacune symptomatique et représentative d'une certaine vision des effets spéciaux, nous reviendrons dans un premier temps sur les discours entourant l'acteur au sein de plusieurs productions entremêlant prises de vues réelles et personnages « animés », afin de remarquer le rôle central octroyé au comédien dans la suggestion de ces êtres pour le spectateur (*Qui veut la peau de Roger Rabbit* de Robert Zemeckis, 1988). C'est ce qui nous amènera, dans un deuxième temps, à souligner l'idéalisation de cette perception en la mettant à l'épreuve des méthodes de tournage sur quelques productions faisant usage de ce type de trucages, afin de mettre en évidence le rôle joué par les techniciens dans la captation de l'interprétation de l'acteur, via leurs nombreuses interactions (*L'Odyssée de Pi* d'Ang Lee, 2012). À partir de là, nous nous interrogerons sur l'impact de cette présence invisible des techniciens au sein de l'image composite ainsi obtenue, participant de la constitution de ce que nous choisirons d'appeler un « jeu d'acteur augmenté » (*Avatar* de James Cameron, 2009)⁸.

⁸ Le choix de ces trois films est motivé par leur place dans l'histoire du cinéma. *Qui veut la peau de Roger Rabbit* (Robert Zemeckis, 1988) s'avère par exemple, selon Pierre-Éric Salard, constituer « une étape marquante de l'histoire du cinéma » ([Pierre-Éric Salard, « *Qui veut la peau de Roger Rabbit* : lorsque la magie du cinéma opère », www.effets.speciaux.info, 26 avril 2017. Dernière consultation le 29 juin 2019. [En ligne]. URL : <http://www.effets.speciaux.info/article?id=213> ; *Avatar* (James Cameron, 2009) est un film important qui a pu être considéré, à plusieurs reprises, comme représentant « la seconde venue du cinéma » via son procédé de *performance capture* (Cf. entretien de Bill Krohn avec Joe Dante dans *Les Cahiers du Cinéma*, n° 647, juillet-août 2009, p. 16) ; tandis que *L'Odyssée de Pi* (Ang Lee, 2012) est un film qui a reposé sur une volonté clairement affichée du réalisateur de « faire de l'art » avec Bill Westenhofer, responsable des effets visuels du film via la société Rhythm and Hues, et qui a soulevé une polémique importante quant à la place des concepteurs d'effets visuels au sein de l'industrie contemporaine du cinéma (Réjane Hamus-Vallée et Caroline Renouard, *Les Effets spéciaux au cinéma. 120 ans de créations en France et dans le monde*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 260-266).

L'acteur, seul au monde ?

Dans leur récent ouvrage sur les images de synthèse, Laurent Jullier et Cécile Welker mettent en évidence un changement de paradigme dans le cadre du cinéma numérique, lié à l'importance accordée à la phase de postproduction, au détriment de la phase de tournage. Ils opposent ainsi un « modèle théâtre », où « la caméra est là pour garder la trace d'un spectacle qui se déroule devant elle », et un « modèle peinture » plus marginal, qui « autorise le retour en arrière, le repentir, la retouche et même l'effacement complet pour refaire autre chose à la place⁹ ». On comprend dans quelle mesure le « modèle peinture » s'accorde à un certain imaginaire du cinéma numérique, privilégiant l'encodage (et donc la manipulation éventuelle des données) à l'inscription (l'image gravée à même le support physique de la pellicule), s'illustrant *a priori* à merveille dans les films à effets spéciaux qui reposent sur des images composites. Comme les deux auteurs le soulignent, « les images de synthèse réhabilitent le modèle peinture, en brouillant la frontière entre dessin animé et film en prise de vues réelles¹⁰ ». Il serait pourtant envisageable de nuancer ce constat, en nous demandant si cette intégration de l'imagerie de synthèse dans un grand nombre de productions tournées en numérique ne réhabiliterait pas également, dans un même mouvement, un certain « modèle théâtre », ne serait-ce que dans l'imaginaire technique que ces dispositifs, permettant l'entremêlement « animation » / prises de vues réelles, mettent en jeu.

En effet, il s'avère que, quel que soit le procédé employé ou la configuration de tournage choisie – qui peuvent être extrêmement divers, de l'intégration de personnages dessinés dans des décors réels aux films en *performance capture*, en passant par les fonds verts et bleus, les fonds blancs ou noirs, le tournage à la vapeur de sodium, etc. – les discours n'ont cessé de mettre en avant l'indispensabilité du travail de l'acteur dans la crédibilité des séquences réalisées. Cette mise en avant de l'acteur passe par un aspect singulier, qui court d'une production à l'autre, à savoir sa capacité à emplir imaginativement le vide qui lui fait face, afin de suggérer la présence d'un personnage ou d'un décor absents. Si la chose est l'occurrence régulièrement présentée comme une prouesse actoriale, il conviendrait de s'interroger sur l'imaginaire de l'acteur que semble convoquer cette approche du jeu devant la caméra.

Remarquons la manière dont la revue *Positif* insiste sur le jeu de Bob Hoskins dans le film *Qui vent la peau de Roger Rabbit*, Philippe Rouyer saluant « la prestation de [l'acteur], justement célébré depuis *Mona Lisa*. Valiant demeurera

⁹ Laurent Jullier et Cécile Welker, *Les Images de synthèse au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 40.

¹⁰ *Ibid.*

sans doute le rôle le plus délicat de sa carrière puisqu'il a dû l'interpréter en donnant la réplique à des personnages absents sur le plateau mais présents à l'image : les toons¹¹ ». Est-ce un hasard si cet imaginaire singulier de l'acteur semble se déployer à l'aune de ce film, comme peut en témoigner beaucoup plus récemment un article de Pierre-Éric Salard qui lui est consacré, l'auteur écrivant alors, à propos de *Mary Poppins*, que « quarante ans avant les décors numériques de la prélogie *Star Wars*, des comédiens doivent déjà apprendre à jouer face au vide, dans un décor minimaliste¹² ». On le voit, ce qui compte ici, au-delà de ce que produisent les effets spéciaux en eux-mêmes (rien à voir en l'occurrence entre l'univers de dessin animé du film de Stevenson et les créatures de l'univers de George Lucas), c'est bien le travail des acteurs, donnant la réplique, dans les deux cas, à des êtres qui ne sont pas présents sur le plateau. Ce qui relie ces productions à effets spéciaux, pour le coup très différentes, c'est bien une méthode actoriale singulière, impliquant un rapport particulier à sa propre imagination. Salard précise en effet, revenant au film qui l'intéresse en premier lieu : « Pour se préparer, Hoskins a auparavant étudié le comportement de sa petite fille : il s'en est inspiré pour réussir à jouer face à des personnages imaginaires. [...] En effet, comme le véritable Roger Rabbit sera seulement ajouté en post-production, Bob Hoskins joue le plus souvent devant le vide le plus total¹³ ». D'aucuns pourraient voir ici la mise en avant d'un travail novateur, faisant écho à l'imaginaire de l'innovation technologique véhiculé par ce type de production, mais remarquons dans quelle mesure ce jeu reposant sur la suggestion d'un univers diégétique fragmentaire n'est autre qu'une adaptation, au cinéma, de méthodes plus anciennes, notamment issues du travail théâtral. Loin d'être une interprétation de notre part, cette observation se retrouve dans les propos de nombreux acteurs, comme Hugh Jackman affirmant que « jouer sur fond vert, c'est un peu comme jouer au théâtre¹⁴ », ou Zoé Saldana, expliquant que le dispositif de *performance capture* qu'elle a pu tester sur *Avatar* « ressemble à du théâtre¹⁵ » (*theatre-like*).

¹¹ Philippe Rouyer, « De chair et de papier », *Positif*, n° 332, octobre 1988, p. 47.

¹² Pierre-Éric Salard, « Qui veut la peau de Roger Rabbit : lorsque la magie du cinéma opère », *www.effets-speciaux.info*, 26 avril 2017. Dernière consultation le 29 juin 2018. [En ligne]. URL : <http://www.effets-speciaux.info/article?id=213>.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Hugh Jackman, entretien avec Thomas Sotinel, « Jouer sur fond vert, c'est un peu comme jouer au théâtre », *Le Monde*, 5 mai 2009. Dernière consultation le 29 juin 2018. [En ligne]. URL : http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/05/05/hugh-jackman-jouer-sur-fond-vert-c-est-un-peu-comme-jouer-au-theatre_1186472_3476.html.

¹⁵ Entretien avec Zoe Saldana, à l'occasion de la sortie d'*Avatar*, tourné pour la 20th Century Fox en 2009. Dernière consultation le 29 juin 2018. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=u5fm32lvCDE>.

Nous ne sommes pas les premiers à remarquer ce lien entre les productions contemporaines reposant sur des espaces scéniques partiellement constitués (fonds verts, studios de *performance capture*, ou décors destinés à accueillir ultérieurement des personnages imaginaires) et le travail théâtral, comme a pu par exemple en témoigner, récemment, la réflexion de Nicolaas Hendrik Jacobs¹⁶ sur le lien entre la technologie du fond vert et la technique du « Si magique » hérité de Constantin Stanislavski¹⁷. Il est en effet surprenant de constater l'écho que tissent les discours sur les méthodes actorielles dans le cadre de films à effets spéciaux, avec les méthodes du célèbre professeur d'art dramatique, comme en témoigne ce passage de *La Formation de l'acteur* : « la pièce, les personnages sont une invention de l'auteur, toute une série de suppositions, de si, de circonstances imaginées par lui. Sur la scène, la réalité n'existe pas. L'art est un produit de l'imagination, comme l'œuvre du dramaturge. Le but de l'acteur doit être de se servir de sa technique pour transformer la pièce en une réalité dramatique¹⁸ ». Ce principe s'avère relativement proche de ce que décrivent les acteurs et les réalisateurs confrontés à des techniques imposant de travailler sans repères diégétiques concrets, comme en témoigne Robert Zemeckis lorsqu'il explique qu'en *performance capture*, il n'y a « ni costumes, ni décors, simplement quelques accessoires rudimentaires pour créer une scène et un personnage en usant seulement de l'essence de la performance¹⁹ », une telle description mettant en valeur la capacité du comédien à nourrir l'espace qu'il arpente de son propre imaginaire, à lui conférer une réalité d'ordre « scénique ».

Mais on voit néanmoins également dans quelle mesure cet imaginaire du théâtre que véhiculent ces différents types de discours s'avère orienté. En effet, force est de constater une évidente différence entre l'espace d'un plateau de tournage reposant sur le fond vert ou sur des dispositifs de *performance capture*, et l'espace de la scène. Comme a pu par exemple l'évoquer Pauline Peyrade à

¹⁶ Nicolaas Hendrik Jacobs, *Using the Magic If to Circumvent the Problems for the Actor Working with Green Screen Technology*, mémoire de recherche soutenu à l'université de Pretoria, avril 2013.

¹⁷ Constantin Stanislavski (1863-1938) était un professeur d'art dramatique russe reconnu pour sa méthode de travail qui aura une influence majeure sur les techniques de l'Actors Studio notamment, consistant à faire reposer le jeu de l'acteur sur une forme de confusion entre le personnage et le comédien, reposant sur une prise en compte du vécu de ce dernier. Il s'agissait, ce faisant, de donner corps à l'intériorité du personnage, méthode qui semble donc très loin de la dimension spectaculaire des films qui nous occupent, mais qui témoigne dans le même temps d'une certaine appréhension du métier dans le cadre de ces productions à effets spéciaux qu'il convient donc de commenter.

¹⁸ Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 34.

¹⁹ Robert Zemeckis, "The Future of Movies", entretien avec Robert Zemeckis, Steven Spielberg et James Cameron, publié dans *Empire*, n° 254, août 2010, p. 69.

propos de la conception théâtrale de Stanislavski, « la “réalité dramatique” [de la pièce jouée] se compose, dans l’esthétique naturaliste, d’éléments de décors qui sont en tous points identiques à ceux qui habillent la réalité, à la différence qu’ils “n’existent pas” en dehors de la fiction²⁰ ». Différence essentielle, donc, avec les éléments de décors et les accessoires des films tournés sur fond vert ou en *performance capture*, qui, lorsqu’ils ne sont pas tout simplement absents, s’avèrent bien éloignés de ceux que nous pouvons trouver dans la réalité, qu’ils soient recouverts d’une couleur verte uniforme, ou limités à des artefacts en fil de fer simulant simplement leur poids et leur forme. Là où il y aurait une sorte de « suggestion fragmentaire de la réalité dramatique » dans le cadre de la scène théâtrale, il y aurait plutôt une abstraction totale de l’espace sur ces tournages, ce qui, on l’imagine, ne participe pas d’un même rapport à ce dernier pour le comédien.

Or le constat est le même en ce qui concerne la prestation face à des partenaires invisibles : il est bien rare que les acteurs de théâtre jouent face à des personnages absents qui leur donneraient la réplique, dans l’idée de suggérer au spectateur leur présence sur scène... En l’occurrence, si un imaginaire du théâtre se trouve convoqué par ces différentes configurations de tournage, c’est peut-être seulement celui du « black box theatre », comme a pu le relever Tom Hanks²¹ lors du tournage du *Pôle Express* (Robert Zemeckis, 2004), forme de théâtre expérimental reposant sur une scène entièrement vide. Mais même ici, en réalité, les choses restent différentes, car dans ce type de films, l’acteur ne fait pas vivre entièrement, par sa seule prestation, l’univers diégétique (contrairement au théâtre où, effectivement, tout repose sur ses épaules). Ici, l’univers virtuel de la postproduction est bien sûr destiné à *compléter* sa prestation, ce qui est prévu dès le tournage, là où la représentation de théâtre se suffit à elle-même. Or, on le conçoit, cet aspect ne peut nullement reposer sur les seules épaules de l’acteur : toute cette partie « invisible » du film s’avère en effet gérée par un autre corps de métier, celui des techniciens qui l’entourent au moment du tournage.

La présence invisible des techniciens, ou le corps du virtuel.

Lors d’un entretien accordé à l’occasion de la sortie de *L’Odyssée de Pi* d’Ang Lee, Suraj Sharma, acteur principal du film, explique en un mot ce qui a été le

²⁰ Pauline Peyrade, « Techniques d’acteurs : sur le travail de l’imagination », *Profondeur de champs*, mars 2012. Dernière consultation le 29 juin 2018. [En ligne]. URL : <http://profondeurdechamps.com/2012/03/24/techniques-dacteurs-1-sur-le-travail-de-limagination>.

²¹ Cité par Robert Zemeckis dans “The Future of Movies”, *op. cit.*, p. 69.

plus difficile de laisser derrière lui à l'issue de ce tournage : « l'équipe²² ». Même si la formule peut passer pour un élément de communication assez commun, elle n'en reste pas moins surprenante dans le cadre d'une production dont les principales images diffusées ont été celles d'un comédien laissé apparemment seul au centre d'un dispositif singulier, l'invitant à jouer quasiment l'intégralité du métrage sur un canot fixé sur une plateforme hydraulique au milieu d'un immense espace vide tapissé de fonds bleus. L'imaginaire véhiculé par ces images promotionnelles fait bien écho, en l'occurrence, au texte du film, nous présentant ce personnage naufragé, confronté à la part sombre de lui-même, dans une sorte de combat solitaire et intérieur. Mais il conviendrait néanmoins de remarquer dans quelle mesure cette lecture s'avère être une idéalisation du dispositif, le making-of nous révélant clairement une omniprésence des techniciens, dont le rôle s'est avéré crucial dans le cadre des indications données aux comédiens. Évoquant par exemple la séquence du naufrage au début du film, Bill Westenhofer, superviseur des effets visuels, explique que pour simuler la présence des animaux sautant dans le canot de sauvetage, « on a parlé aux acteurs et dit : “voilà le timing. C'est là que le zèbre va sauter”. On leur a donné un signal pour quand ça allait se produire et montré où allait se dérouler l'action afin qu'ils aient une ligne de vision à suivre²³ ». On voit bien ici que ces diverses indications, qui pourraient se limiter à de la direction d'acteurs, se voient complétées par une interaction réelle entre les comédiens et les techniciens, ces derniers leur lançant bien, *au moment de la prise de vue*, un signal pour guider le timing de leur action.

Nous pourrions également nous référer, cas plus révélateurs encore, à deux autres passages du making-of dévoilant Suraj Sharma lors de la séquence des poissons volants, assailli par ces derniers et se disputant une perche avec le tigre auquel il se confronte. Bill Westenhofer soulève le contraste entre l'aspect très technique lié au bassin à vagues préprogrammées, à la caméra 3D, etc., et la dimension rudimentaire du trucage en lui-même, reposant sur des techniciens présents aux côtés de l'acteur, lui lançant des poissons en caoutchouc. Loin de l'isolement supposé de l'acteur et du personnage, l'équipe technique s'avère bel et bien, dans ce cas, directement impliquée dans la performance du comédien. Dans une même logique, Ang Lee a par ailleurs demandé à l'un des superviseurs de l'animation du film, Erik-jan de Boer, d'*incarner* le tigre en étant concrètement présent sur le canot, habillé en bleu, pour se battre avec Suraj Sharma. Les propos du technicien sont extrêmement

²² Suraj Sharma, “Life of Pi Interview with Suraj Sharma and Ang Lee”, entretien avec Jake Hamilton, octobre 2012. Dernière consultation le 29 juin 2018. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=yY2yv2W4ZLk> (dernière consultation le 29/06/2018).

²³ Bill Westenhofer, « Des effets spéciaux extraordinaires », Making-of de *L'Odyssée de Pi*, bonus DVD, 2012, 3mn25.

parlants, ce dernier expliquant en effet qu'« être sur le plateau, interagir physiquement avec Pi, interprété par Suraj, sentir ces forces et pouvoir transmettre ça aux animateurs de Rhythm and Hues, a été une expérience incroyable²⁴ ». Il y a donc un lien très fort qui s'établit entre le moment du tournage, le rapport entre l'équipe et l'acteur, et la postproduction du film, plusieurs techniciens concernés par les trucages à venir étant bel et bien présents sur le plateau, dans des zones destinées à être laissées hors-champ au sein du résultat final, dans le but de suggérer la présence d'êtres virtuels destinés à cohabiter dans le cadre avec le personnage.

Il convient de remarquer qu'une telle approche ne se limite pas au film d'Ang Lee ni aux productions sur fond vert ou bleu en général, mais se retrouve au sein d'autres configurations de tournage jouant sur la rencontre entre acteurs réels et personnages « animés ». Le cas de *Qui veut la peau de Roger Rabbit*, ne reposant pas sur un usage de fond bleu à l'exception de la fameuse séquence de Toonville, met lui aussi en jeu l'impact de la présence invisible des techniciens sur l'espace filmé avec les comédiens, selon des modalités différentes. Le film de Robert Zemeckis repose en effet d'un côté sur la capacité de son acteur principal à suggérer, parfois physiquement, la présence d'un partenaire, ce qui passe par l'apprentissage de méthodes de mime comme le précise Robert Zemeckis dans le making-of du film²⁵, mais également sur la présence de comédiens interprétant la voix des personnages animés, qui ne sont, comme le précise le metteur en scène, « ni des scriptes ni des doublures, mais de vrais acteurs », ce qui suggère que l'on pourrait clairement assimiler cette présence invisible à celle de techniciens. Ces acteurs, Charles Fleischer en tête, devaient s'installer dans une pièce équipée d'un micro (en vue d'obtenir un son témoin) et regarder Bob Hoskins jouer face au vide pour réagir en temps réel – ce que Fleischer appelait à l'époque le jeu « transprojectionnel²⁶ » (*transprojectional acting*). Il faut à ce titre souligner que la première prise de chaque séquence était une répétition, les acteurs jouant en présence de marionnettes grandeur nature manipulées par des techniciens ou par le réalisateur lui-même, afin qu'ils puissent prévoir à l'avance les directions de regard et les positionnements des personnages dessinés.

Mais l'interaction entre les personnages du film ne se limite pas à cet aspect de mime et d'interprétation « transprojectionnelle », puisqu'à chaque fois que les *toons* sont en contact avec l'environnement diégétique, c'est bien l'équipe des trucages mécaniques qui se doit d'inventer d'étonnants dispositifs visant à

²⁴ Erik-jan de Boer, « Des effets spéciaux extraordinaires », *op. cit.*, 10mn24.

²⁵ Robert Zemeckis dans *Behind the Ears – The True Story of Roger Rabbit*, Making-of de *Qui veut la peau de Roger Rabbit*, produit par John Bernstein, 2003, 8mn20.

²⁶ Charles Fleischer, dans *Behind the Ears – The True Story of Roger Rabbit*, *op. cit.*, 11mn16.

simuler ce contact, et non plus simplement aux acteurs de le suggérer par le jeu. On pense notamment à l'automate permettant au futur Roger Rabbit de briser des assiettes sur sa propre tête. Évoquons également le cigare constamment tenu par le personnage de Baby Hermann, reposant sur un appareil manipulé par le superviseur des effets mécaniques George Gibbs, lui permettant, hors-cadre, de répercuter les gestes de son bras dans un artefact motorisé situé pour sa part dans le champ, en vue de manipuler le cigare que l'on voit à l'écran. Le technicien n'est pas visible, mais c'est bien la reconduction de son mouvement, *produit durant la prise de vue*, que l'on observe dans le film. À cela s'ajoute la présence de marionnettistes, comme David Alan Barclay, situés le plus souvent au-dessus du décor, et faisant se mouvoir des objets dans le vide à l'aide de simples fils.

Cette préparation du terrain pour les futurs animateurs révèle ainsi un étrange statut des techniciens, évidemment situés hors-cadre, mais dont on perçoit malgré tout la présence *dans le champ*, leur corps, certes invisible, étant littéralement projeté dans l'image via les artefacts qu'ils manipulent à distance. En ce sens, ne pourrait-on pas repenser le rôle de ces techniciens, moins comme une présence invisible participant à la bonne marche technique du film, que comme une présence permettant de *donner corps* à des personnages avant tout virtuels ? Les membres de l'équipe technique pourraient ainsi être tout à fait considérés comme partie prenante de l'*interprétation* dans le film, en plus de leur rôle initial. Là où Charles Fleischer parlait de jeu « transprojectionnel » pour décrire le fait qu'il se projetait dans le métrage en se basant sur le jeu de Bob Hoskins, ce dernier ne se projette-t-il finalement pas lui aussi dans le film final en se basant sur les dispositifs mis en place par l'équipe technique – lesquels pourraient être perçus comme des acteurs virtuels ?

De la « transprojection » au « jeu d'acteur augmenté ».

Loin du fantasme du comédien se focalisant essentiellement sur une intériorisation de l'espace diégétique du film, jouant seul avec lui-même, et oubliant la réalité de ce qui l'entoure grâce à sa seule imagination, il semble nécessaire d'éclairer ce travail actorial à la lumière de la collaboration filmique que suppose ce type de productions. La prouesse des acteurs ne repose en réalité pas vraiment – ou pas uniquement – sur leur capacité à trouver les ressources de leur jeu *en eux-mêmes*, afin de faire abstraction de ce qui les entoure, mais elle tient plutôt – ou simultanément – à une capacité de projection *hors* d'eux-mêmes, leur permettant de s'imaginer dans le film final. Or, cette projection n'est possible que parce qu'elle repose sur des indications précises qui leur sont données par le metteur en scène ou, c'est ce qui nous

intéresse, par les dispositifs imaginés par l'équipe technique travaillant avec eux. Il est en l'occurrence impossible de laisser les acteurs totalement seuls face à eux-mêmes, ne serait-ce que parce que leur inscription dans un futur décor virtuel ou face à des personnages incrustés ultérieurement repose à la fois sur des mouvements précisément chorégraphiés, des positions déterminées par des marqueurs au sol, des lignes de regard bien définies, etc. Ce n'est pas un hasard si, comme le souligne le journaliste Don Steinberg, tout un nouveau vocabulaire s'est institutionnalisé sur les plateaux de tournage (« monster sticks » (« perches pour simuler des monstres »), « motion reference » (« référence de mouvement »), « consistent eyelines » (« ligne de regard concordante »)), les acteurs « ayant pris l'habitude de se donner la réplique devant des balles de tennis fixées au bout de perches²⁷ ». De fait, ces repères sont non seulement des moyens, pour l'acteur, de faire appel à la dimension proprioceptive de son jeu, mais également de lui permettre de visualiser un point dans l'espace correspondant à la future présence de son interlocuteur virtuel.

L'exemple d'*Avatar*, permettant d'explorer par ailleurs une autre pratique de tournage reposant elle aussi sur une forme d'abstraction de l'espace diégétique environnant pour l'acteur – la *performance capture* –, l'illustre parfaitement lorsque les personnages du film font face ou interagissent avec les différentes créatures de la planète Pandora. Au-delà de l'absence de costumes, de décors, de véritables accessoires (ou même de caméras) sur le plateau, l'équipe technique a dû, là encore, mettre en place divers dispositifs pour nourrir la performance des acteurs : un des animaux sauvages du film est ainsi simulé à même le plateau, soit par James Cameron lui-même, soit par un technicien, à l'aide d'une perche sur laquelle se trouve fixé un marqueur, permettant d'aligner le placement de la créature dans l'univers virtuel pré-calculé avec celui des personnages interprétés par les acteurs. Mais cette perche est surtout ce qui permet à ces derniers de savoir où se trouve la créature dans l'espace, afin de tous regarder au même endroit, et d'avoir un élément concret face auquel réagir. C'est le mouvement impulsé à la perche par le technicien en charge de cet aspect qui détermine ainsi le jeu des acteurs. De la même manière, le vol sur le dos des créatures ailées du film repose sur une sorte de cheval mécanique aux formes grossières, simulant le balancement de l'animal, sur lequel les acteurs doivent prendre place. Le mouvement du dispositif a un impact direct sur leur corps, les comédiens devant résister et s'adapter à des impulsions réelles. Cependant, même ce mouvement qui leur échappe *a priori* n'est pas laissé à leur libre appréciation : des techniciens peuvent par exemple être présents devant l'acteur pour lui mimer les mouvements de la créature, en

²⁷ Don Steinberg, *op. cit.*

fonction de l'animation sommaire réalisée en images de synthèse et servant de point de référence, ou même se trouver aux côtés du comédien pour le tirer ou le retenir d'un côté ou de l'autre du dos de la créature afin de lui faire garder son équilibre.

Ce dernier exemple, s'il est un peu plus radical, inviterait pourtant à penser que dans la majorité des cas que nous avons évoqués, c'est effectivement le mouvement même de l'acteur qui se trouverait déterminé par les dispositifs manipulés par les techniciens, quels qu'ils soient. Si l'équipe technique n'est pas toujours en interaction directe avec les comédiens, ces derniers doivent bien réagir en fonction de ce qui a été mis en place sur le plateau, ce qui implique que tout mouvement de leur part repose en partie sur une adaptation à ces dispositifs. En d'autres termes, plutôt qu'un jeu « transprojectionnel » – pour reprendre le terme de Charles Fleischer – reposant sur la prévision d'une interaction virtuelle à venir, le lien de l'acteur au technicien devrait peut-être plutôt s'envisager au présent. Ils interagissent en effet bel et bien dans le même espace et dans le même temps, *au moment de la prise de vue*. Or, les acteurs étant visibles, et les techniciens, invisibles, leur interaction donne le sentiment qu'il existe quelque chose en plus dans ce qui est filmé, comme si le virtuel s'invitait *déjà* au sein de l'image. C'est ce que semble dire Joe Letteri, superviseur des effets visuels, dans le making-of d'*Avatar*, lorsqu'il explique qu'il fallait « fabriquer des objets réels pour Jim et les acteurs. Ainsi, le monde numérique se mélange au monde réel²⁸ ». Cette saillie se trouve en l'occurrence illustrée par des images montrant Sam Worthington aux prises avec une créature absente mais suggérée par une grossière reproduction en caoutchouc ainsi que par les mouvements qui lui sont impulsés par trois membres de l'équipe technique : tout se joue comme si le « monde numérique », ici la créature, était personnifiée par ces techniciens.

À l'image de ce qui a pris le nom de « réalité augmentée », permettant, par le biais d'un écran numérique, d'ajouter à la réalité des éléments en images de synthèse, simultanément présents et absents sous nos yeux, ne pourrait-on pas envisager, dans ce type de production, l'existence d'une pratique qui pourrait prendre le nom de « jeu d'acteur augmenté » ? Un jeu d'acteur qui dépendrait, à même le plateau, des images de synthèse qui viendront le compléter, le nourrir – images de synthèse qui sont déjà suggérées, simulées, voire rendues perceptibles par l'équipe technique, invisible, mais bel et bien *sensible* au sein du plan filmé sans les trucages à venir. Accessoires qui bougent tous seuls dans *Qui veut la peau de Roger Rabbit*, mouvements impulsés à un acteur dans *L'Odyssée de Pi*, regards dirigés dans la même direction dans *Avatar*, tous ces exemples

²⁸ Joe Letteri, in «Capturing Avatar», Making-of du film *Avatar*, produit par Laurent Bouzereau et Thomas C. Grane, 2009, 50mn19.

(nullement exclusifs, évidemment) participent bien de la prestation des comédiens, puisque celle-ci se fonde sur, voire dépend en premier lieu de ces divers dispositifs destinés à les guider au sein de l'univers virtuel du film. Un jeu d'acteur à deux niveaux, donc, incluant dans sa fragmentation même ce qui se destine à le compléter, à savoir un être absent et présent à la fois, dont l'invisibilité n'a d'égal que le rôle essentiel au bon fonctionnement de l'image : quelle meilleure définition donner de la place du technicien dans l'œuvre collective que constitue le film ?

En guise de conclusion, il serait nécessaire selon nous de pointer deux limites essentielles à la réflexion que nous proposons ici. Si nous avons souhaité analyser la récurrence d'un modèle relationnel entre acteurs et techniciens, nul doute que les cas particuliers et les exceptions s'avèrent extrêmement nombreux dans l'Histoire du cinéma, et l'hypothèse postulée ici ne saurait être envisagée autrement que comme une piste de réflexion, qui nécessiterait d'être mise à l'épreuve d'autres exemples concrets. Pour n'en citer qu'un, le cas singulier de la récente saga de *La Planète des Singes* (Rupert Wyatt, 2011 ; Matt Reeves, 2014-2017) – tend en effet à mettre à mal notre approche, puisqu'elle repose sur un procédé de *performance capture* permettant de filmer en décors naturels un personnage virtuel, présent au moment de la prise de vue sous les traits d'Andy Serkis dans une combinaison spéciale, et pouvant dès lors donner directement la réplique aux acteurs enregistrés de leur côté de manière classique. Même si, pour le premier épisode du moins, le processus implique, comme pour *Roger Rabbit*, de filmer les séquences en deux temps (l'une avec Serkis, l'autre sans lui, les acteurs rejouant la séquence face au vide), cet exemple n'en reste pas moins un cas particulier qu'il conviendrait d'analyser dans sa spécificité technique – ce qu'il faudrait en l'occurrence sans doute faire au cas par cas. L'autre limite est rattachée à ce premier problème : notre proposition d'un « jeu d'acteur augmenté » s'avère étroitement liée, dans sa terminologie même, à l'imaginaire du numérique. Or, ce genre de films hybrides remonte bien sûr aux premiers temps du cinéma, comme peuvent en témoigner, par exemple, certains films d'Émile Cohl²⁹. On conçoit dans quelle mesure notre hypothèse se trouve marquée, à ce titre, par une tendance récente vers un certain imaginaire du numérique, associant le « modèle peinture » de Jullier et Welker au principe d'encodage qui le détermine, comme pour signifier, à l'image d'André Gaudreault et Philippe Marion, « l'ontologie

²⁹ Les films de Cohl, *Fantasmagorie* en tête (considéré par beaucoup comme étant le premier dessin animé de l'histoire du cinéma, et réalisé en 1908), entremêlent bien souvent animation et prises de vues réelles.

truquiste » de cette nouvelle conception du cinéma³⁰. Nul doute que cet imaginaire du fond vert que semble charrier avec lui le numérique mériterait que l'on s'y attarde, comme le signe d'une conception de l'image fondamentalement manipulable au pixel près, ouvrant vers l'idée d'un cinéma virtuel tel que représenté par des cinéastes comme Robert Zemeckis, James Cameron, Steven Spielberg ou Alfonso Cuarón, mais déjà annoncé, en partie, par un cinéaste ayant fait du « film augmenté » sa marque de fabrique, un certain George Lucas.



Bibliographie

Ouvrages

AMIEL Vincent, NACACHE Jacqueline, SELLIER Geneviève et VIVIANI Christian (dir.), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

GAUDREAUULT André et MARION Philippe, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

HAMUS-VALLÉE Réjane (dir.), *Du trucage aux effets spéciaux*, *CinémAction*, n° 102, Corlet-Télérama, 2001.

HAMUS-VALLÉE Réjane et RENOUARD Caroline, *Les Effets spéciaux au cinéma. 120 ans de créations en France et dans le monde*, Paris, Armand Colin, 2018.

JULLIER Laurent et WELKER Cécile, *Les Images de synthèse au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2017.

STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

³⁰ Cf André Gaudreauult et Philippe Marion, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 83.

Articles

PEYRADE Pauline, « Techniques d'acteurs : sur le travail de l'imagination », *Profondeur de champs*, mars 2012, disponible en ligne : <http://profondeurdechamps.com/2012/03/24/techniques-dacteurs-1-sur-le-travail-de-limagination/>

ROUYER Philippe, « De chair et de papier », *Positif*, n° 332, octobre 1988, p. 47.

SALARD Pierre-Éric, « *Qui veut la peau de Roger Rabbit* : lorsque la magie du cinéma opère », *www.effets-speciaux.info*, 26 avril 2017, article disponible en ligne sur l'url : <http://www.effets-speciaux.info/article?id=213>.

STEINBERG Don, "Actors and Visual Effects: How to Behave on a Green Screen", *The Wall Street Journal*, 18 juin 2015 (dernière consultation le 29/06/2018). Article disponible en ligne, sur l'URL : http://staging.visualeffectssociety.com/sites/default/files/innews/actors_and_visual_effects_how_to_behave_on_a_green_screen_-_wsj.pdf

Mémoire de recherche

HENDRIK JACOBS Nicolaas, *Using the Magic If to Circumvent the Problems for the Actor Working with Green Screen Technology*, mémoire de recherche soutenu à l'université de Pretoria, avril 2013.

Entretiens

FREER Ian, "The Future of Movies", entretien avec Robert Zemeckis, Steven Spielberg et James Cameron, publié dans *Empire*, n° 254, août 2010, p. 66-76.

HAMILTON Jake, "Life of Pi Interview with Suraj Sharma and Ang Lee", entretien avec, octobre 2012, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=yY2yv2W4ZLk>

SOTINEL Thomas, « Jouer sur fond vert, c'est un peu comme jouer au théâtre », entretien avec Hugh Jackman dans *Le Monde*, 5 mai 2009, disponible en ligne sur l'url : http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/05/05/hugh-jackman-jouer-sur-fond-vert-c-est-un-peu-comme-jouer-au-theatre_1186472_3476.html

Entretien avec Zoe Saldana, à l'occasion de la sortie d'*Avatar*, tourné pour la 20th Century Fox en 2009. Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=u5fm32lvCDE>.

Making-of

“Behind the Ears – The True Story of Roger Rabbit”, Making-of de *Qui veut la peau de Roger Rabbit*, produit par John Bernstein, 2003.

« Des effets spéciaux extraordinaires », Making-of de *L'Odyssée de Pi*, Twentieth Century Fox Film Corporation and Dune Entertainment III LLC, bonus DVD, 2012.

“Capturing Avatar”, Making-of du film *Avatar*, produit par Laurent Bouzereau et Thomas C. Grane, 2009.

L'emprise et l'empreinte : la relation de Renoir à ses acteurs

Philippe de Vita



La relation entre un réalisateur et ses acteurs pendant la fabrication d'un film peut sembler difficilement objectivable. Leurs témoignages postérieurs au tournage n'échappent pas à une reconstruction partiellement imaginaire qui peut conduire à une mythologie de la direction d'acteurs. C'est le cas en particulier de Renoir. Pour rester ancré dans la modernité alors que sa carrière déclinait, celui-ci a conforté dans les années cinquante les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague, qui, en le sacralisant comme l'auteur français par excellence et leur précurseur, ont cherché à le présenter comme un improvisateur qui déciderait au dernier moment le texte des dialogues et laisserait les acteurs libres dans la création de leurs personnages. Or les rushes de *Partie de campagne* (tourné en 1936, sorti en 1946), découverts dans les années quatre-vingt-dix ont révélé, dans les prises successives, une attention méticuleuse aux déplacements et gestes des acteurs et à leur respect du texte préétabli¹. On observe un écart considérable entre la réputation de Renoir et la réalité de son travail avec les acteurs.

Nous souhaitons dans cet article dépasser la légende renoirienne, en nous efforçant tout d'abord de mettre en perspective les propos tenus par le cinéaste. Ensuite, pour dépasser la sphère des discours publics, nous espérons trouver des indices de la relation de Renoir à ses acteurs non pas dans la genèse des films, mais dans la forme interne que ceux-ci prennent au final. Nous postulons que c'est en portant attention à la lettre des propos, à l'image des films et au jeu des acteurs que peut transparaître une trace de cette relation.

La critique cite souvent les mémoires de Renoir pour définir sa conception du travail cinématographique. Elle le fait parfois sans précautions, c'est-à-dire sans mettre en lumière la rhétorique dont use Renoir. Dans le chapitre

¹ Par exemple, Renoir refait une prise en demandant à Marguerite de dire le texte prévu : « du fromage de tête » et non pas « du pâté de campagne », comme elle le dit dans la première prise.

« L'esprit et la lettre », le cinéaste commence, dans une stratégie de modestie, par se refuser le statut de créateur, en comparant le metteur en scène à une sage-femme qui aide à accoucher l'acteur d'un enfant qu'il ne soupçonnait pas. C'est par la « connaissance de l'environnement² » et la soumission à une force extérieure que le cinéaste parvient à aider l'acteur. Mais ensuite un glissement s'opère : cette force devient une conviction intérieure et le cinéaste devient désormais un auteur, conformément aux principes des cinéastes de la Nouvelle Vague, à qui ses mémoires sont dédiés. Le cinéaste dirigerait son film dans une « course de l'auteur vers sa vérité intérieure³ ».

Vers la fin du livre, le moment de vérité éclate plus directement. Étant désormais « hors-circuit », Renoir avoue être un « abominable tyran⁴ », puis se rétracte aussitôt en reconvoquant l'image de la sage-femme. Alors se mêlent deux champs lexicaux qui composent une vision paradoxale de la relation du metteur en scène à ses collaborateurs : d'un côté, l'auteur, relié à une tradition littéraire, qui voit son collaborateur comme un exécutant, un « esclave inconscient⁵ » et fait un film « comme on écrit un roman⁶ » ; de l'autre côté, Renoir insiste sur la liberté du dialogue avec les collaborateurs, sur la recherche commune et sur l'influence passive de l'environnement : « Les éléments qui entourent l'auteur l'inspirent⁷ ».

On remarque que le champ de l'auteur contamine celui de la sage-femme : après avoir dit qu'il est un simple accoucheur, il se transforme en parent de l'acteur, c'est-à-dire en créateur ébloui par l'enfant qu'il a engendré. Plusieurs formules sonnent comme des paradoxes : Renoir parle d'une « liberté influencée » et de « recherche par l'exécution⁸ ».



La direction d'acteur par Jean Renoir

² Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 1974, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁵ *Ibid.*, p. 247.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Il est un autre document qui est en partie à l'origine du malentendu sur la relation de Renoir aux acteurs : *La Direction d'acteur par Jean Renoir*, le film réalisé en 1968 par Gisèle Braunberger, l'épouse du producteur de *La Chienne*. Ce film est le seul épisode d'une série qui aurait exposé différents types de direction d'acteur. On y voit Renoir faire répéter à Gisèle Braunberger, une scène issue d'un roman de Rumer Godden, *Breakfast with Nikolai*. Il s'agit du monologue d'une jeune fille réagissant face à sa mère qui a fait tuer son chien. Renoir préconise d'abord l'usage d'une méthode « à l'italienne », qui consiste à lire le texte de la manière la plus neutre possible, sans y mettre aucune intention : le personnage naît peu à peu, sans aucune idée préconçue de la part de l'acteur ou du metteur en scène. La méthode est paradoxalement non méthodique ; elle repose sur une « anomie créatrice⁹ », dans la mesure où elle ne repose pas sur un art ou un métier : il s'agit pour l'acteur de se laisser faire, d'abdiquer toute volonté, de s'abandonner à une lecture plate comme celle de l'annuaire téléphonique dans l'attente d'une « petite étincelle ». Renoir prétend avoir connu cette méthode au contact de Michel Simon lorsque celui-ci a créé Boudu dans *Boudu sauvé des eaux* (1932) ; il cite également Jovet comme adepte de cette méthode.

Or, pas un acteur de Renoir n'a évoqué l'usage cette méthode pour travailler son rôle. Michel Simon avait déjà joué le rôle de Boudu au théâtre avant le film ; on imagine mal le comédien reprendre le travail à zéro pour Renoir avec ce genre de lecture faussement libre. De plus, au théâtre, la répétition dite « à l'italienne » n'a pas lieu au début du travail, à la table, mais quand les répliques ont déjà été apprises : comme le travail des scènes a morcelé la pièce, la répétition à l'italienne permet d'entretenir la mémoire en restituant la pièce dans sa continuité.

En fait, à la vision du film de Gisèle Braunberger, on se rend compte que cette méthode de Renoir est, selon l'expression d'Olivier Curchod, un « tour de passe-passe¹⁰ ». L'apprentie comédienne a déjà appris le texte avant la lecture neutre, ce qui fausse l'exercice. De plus, la répétition est artificielle, car elle se déroule dans le studio de recherche de l'ORTF, et non pas pour un vrai film de Renoir. La méthode exposée par le cinéaste est, comme le suggère son biographe Pascal Mérieau, « une de ces extrapolations qu'il lui plut d'ajouter à sa propre légende et destinées à des auditoires épris de théories¹¹ ». Le cinéaste a choisi le texte de Godden, précisément car il réfléchit la méthode qui doit faire naître le personnage. La jeune fille du roman affirme : « Je suis libre, je

⁹ Olivier Alexandre, *La Règle de l'exception. Écologie du cinéma français*, Éditions EHESS, 2015, p. 233.

¹⁰ Olivier Curchod, *La « Méthode Renoir »*. *Pleins feux sur Partie de campagne (1936) et La Grande Illusion (1937)*, Armand Colin, 2012, p. 278.

¹¹ Pascal Mérieau, *Jean Renoir*, Flammarion, 2012, p. 886.

vais m'écarter », tandis que Renoir déclare que dans la répétition à l'italienne, « l'esprit s'ouvre ».



Surtout, il apparaît que Renoir a bien une idée préconçue de la scène, et que loin de laisser émerger le personnage, il dirige la comédienne pour modeler l'interprétation. Dès le début, il refuse le sentimentalisme de jeu de Gisèle Braunberger : « Ça c'est trop petite fille ». Selon Renoir, le personnage, qui réagit à la mort de son chien, veut « mordre » sa mère qui lui fait face, comme si elle était elle-même enragée. C'est pourquoi le cinéaste ordonne : « C'est trop faible, il faut que nous poussions plus ». Il ajoute des indications qui orientent la comédienne vers sa vision de metteur en scène : « Comme un cri de désespoir » ; « Aboyez, vous voulez la mordre » ; « Je veux une fille forte, en colère, hargneuse, méchante ». Puis après avoir intensifié la colère, Renoir demande de l'intérioriser, de la jouer « sous un visage calme ».

La liberté de la comédienne est donc très contrôlée et le rôle du metteur en scène apparaît décisif. Le travail du personnage est loin de reposer sur le laisser-faire d'une improvisation.

L'apologie de l'apparente liberté de l'acteur est purement spéculative. On retrouve ce phénomène en 1959, lors du tournage du *Testament du Dr Cordelier*. Renoir use de huit caméras de télévision pour permettre aux acteurs une progression naturelle. Il écrit dans une lettre à son fils : « cette méthode donne aux acteurs la possibilité d'une progression de jeu dépendant de leur propre inspiration. L'équilibre des scènes repose sur les contacts directs entre acteurs et non plus sur le dosage du metteur en scène. Ça permet certains moments d'intensité véritable¹² ». Mais là encore, cette théorisation ne se vérifie pas dans

¹² Jean Renoir, *Correspondance 1913-1978*, Plon, 1998, p. 390.

la réalité du tournage : les caméras de télévision sont lourdes et peu maniables, si bien qu'il est nécessaire pour les comédiens de procéder à de minutieuses répétitions et de respecter des marquages au sol contraignants. Jean Renoir et l'actrice Catherine Rouvel confirment, à propos du *Déjeuner sur l'herbe* (1959), qui emploie partiellement des caméras multiples, l'usage de marques figurant « le plan du décor extérieur dans lequel [ils] tourner[aient], de façon que les acteurs s'habituent aux distances¹³ ».



Répétition du *Testament du Dr Cordelier*

Il faut donc retenir du film de Gisèle Braunberger l'idée que Renoir était favorable au recours à la répétition, qui, préalable à la prise de vue, s'accomplit sur le modèle du théâtre. Avant le tournage du *Carrosse d'or* (1952), Renoir regrette que Magnani soit réticente à répéter son rôle et à discuter du scénario :

Je vous ai dit ce que je pensais de Magnani. Je suis venu tourner ce film en grande partie à cause d'elle. Depuis j'ai découvert que ses réussites sont basées sur l'inspiration du dernier moment et non pas sur la préparation. Cela réussit magnifiquement dans sa propre langue. Dans une langue étrangère je ne suis pas

¹³ *Id.*, *Entretiens et propos* [1979], Cahiers du cinéma, 2005, p. 273.

sûr que cela puisse marcher. Dans mes conversations avec elle j'ai eu l'impression qu'Anna ne comprenait pas très bien mon scénario¹⁴.

Face au goût de l'improvisation de Magnani, Renoir réagit en insistant par le possessif à la première personne (mes conversations, mon scénario) sur l'autorité du metteur en scène.

Loin de travailler le jeu de l'acteur seulement au tournage par les prises successives, Renoir éprouve le besoin de travailler le rôle en amont. La répétition devient un lieu décisif pour la création, comme le suggère une lettre relative au *Caporal épinglé* (1962) :

Pour calmer les appréhensions des producteurs je propose : de répéter avant le tournage et d'apporter les principaux changements, si possible tous les changements pendant ces répétitions. Si après cette préparation quelques changements pendant le tournage me semblent pouvoir améliorer le film, je m'engagerai à ne les adopter que d'accord avec Spaak et avec la production¹⁵.

Il ne veut pas seulement que l'acteur s'impose en livrant en bloc une version possible de tel ou tel moment filmique à la prise de vues ; il souhaite aussi participer en tant que metteur en scène à l'élaboration du personnage, lors de répétitions, par des interactions avec l'acteur qui se déroulent dans une apparente liberté, hors du temps saccadé du tournage, mais qui dissimulent sous une suite d'essais et d'approches un désir de peser sur le jeu de l'acteur. Il s'agit de tenter de conformer le jeu de l'acteur au projet du metteur en scène. Cette recherche est animée par une tension vers l'image que veut obtenir Renoir. Plusieurs témoignages (par exemple Michel Simon dans *Jean Renoir, le Patron* (1966), l'émission de *Cinéastes de notre temps* et Françoise Arnoul dans le documentaire de David Thompson *Jean Renoir: Part Two – Hollywood and Beyond*) révèlent qu'à l'inverse des « répétitions à l'italienne » qu'il préconisait en théorie, Renoir aime en répétition jouer lui-même le personnage pour montrer à l'acteur ce qu'il attend de lui.

Il reste quelques témoignages relatifs au travail de Renoir en répétition. Au printemps 1960, Renoir est nommé Regent's Professor of English and Dramatic Art à l'université de Berkeley. Assisté de Robert W. Goldsby, professeur, traducteur et metteur en scène, notamment spécialiste de Molière, Renoir doit avec les étudiants traduire et mettre en scène sa pièce *Carola*, qui, écrite dans les années cinquante, se passe dans la loge d'une comédienne sous l'Occupation allemande (la pièce a inspiré à Truffaut *Le Dernier Métro*). Renoir affirme avoir utilisé la même méthode qu'il utilise dans le cinéma

¹⁴ Jean Renoir à Francesco Alliata, 28 janvier 1952, *Correspondance 1913-1978*, *op. cit.*, p. 296-297.

¹⁵ Jean Renoir à Ginette Doynel, 7 mars 1961, *Correspondance 1913-1978*, *op. cit.*, p. 410-411.

professionnel. Selon un témoignage de Virginia Maynard¹⁶, les répétitions de *Carola* se sont déroulées en deux phases, relativement conformes à ce qui se passe traditionnellement au théâtre : tout d'abord, des séances de lecture « à la table », particulièrement longues. « J'aime dans un premier temps négliger les questions techniques pour me concentrer sur l'expression du personnage¹⁷ », précise Renoir. Il se comporte alors comme « un auteur aidant les acteurs, du mieux qu'[il] puisse, à comprendre ce qu'[il] a essayé de dire dans cette pièce¹⁸ ». Ensuite, Renoir devient à proprement parler metteur en scène : l'équipe se focalise sur l'interprétation du texte dans le décor prévu : la loge d'une actrice, dans laquelle sont positionnés une massive table de style géorgien à gauche de la scène ; un canapé à droite ; une chaise de style français au centre ; des praticables pour figurer le mur du fond avec des espaces pour les fenêtres et les portes.

Lors de la première répétition dans le décor, Renoir annonce : « Ce soir, nous allons à la pêche¹⁹ ». Mais très vite, il interrompt ses acteurs, avec moult excuses ; il estime que les premières répliques doivent permettre d'établir le personnage. C'est pourquoi il dirige fermement ses acteurs en leur prescrivant la personnalité de leurs personnages. À celui qui interprète Parmentier, le vieil acteur partenaire de *Carola* : « C'est un vieil homme très méchant, très vicieux, entièrement centré sur lui-même. Nous devons établir cela dès le début²⁰ ». À Deneen Peckinpah, une étudiante à peine âgée de vingt ans, que Renoir trouve très capable de jouer *Carola*, une femme de trente ans que le monde a rendu amère :

Vous êtes la reine. Votre manière de marcher, de vous asseoir, la manière de dire vos répliques, tout doit signifier : Je suis la reine et je le sais, un genre d'élégance qui affecte d'être froide même quand vous êtes chargée d'émotion. Vous devez vous garder de toute émotion excessive dans ces scènes et réserver votre émotion pour plus tard dans la pièce. Pour l'instant vous êtes froide à la manière d'une dame anglaise de la haute société²¹.

Renoir insiste sur la nécessité d'un travail long et méticuleux de chaque scène, par des approximations répétées et des directives successives, comme le suggère cette comparaison : « Nous ne devons pas être comme des touristes dans cette pièce, faisant un voyage en Europe qui voient tout et pourtant ne

¹⁶ Virginia Maynard, « A Rehearsal with Jean Renoir », *Theatre Journal*, 13.2, Mai 1961, in Bert Cardullo (éd.), *Jean Renoir. Interviews*, University Press of Mississippi, 2005, p. 96-104.

¹⁷ *Ibid.*, p. 97. Nous traduisons les extraits de cet article.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 98.

²¹ *Ibid.*, p. 98-99.

voient rien, ce serait mieux de rester un mois au même endroit et d'apprendre à le connaître²² ».

Avec les acteurs se noue un dialogue fructueux. Renoir dit devoir faire des compromis pour obtenir de bons résultats. Lorsque Deneen Peckinpah refuse de prononcer le nom du Général comme si c'était un fantôme, Renoir finit par s'incliner. Mais c'est le metteur en scène qui a presque toujours l'ascendant, en demandant de rejouer selon ses consignes. Après avoir cherché un jeu réaliste, un étudiant nommé Syd Field interprète le personnage Campan, le directeur du théâtre où joue Carola, en donnant l'impression que le personnage est « un acteur frustré » – c'est Renoir qui l'a poussé vers un jeu théâtral, « plus grand que nature » : « N'ayez pas peur d'être trop dramatique²³ », lui a-t-il répété. Mais le metteur en scène estime que l'interprétation n'est pas réussie. Field rétorque qu'il veut donner à Campan l'apparence d'un cabotin. Renoir lui demande de refaire la scène en jouant de manière plus neutre avant de réinsuffler une dose de cabotinage.

L'étudiant qui joue le Général allemand doute que son personnage soit vraiment amoureux de Carola. Bien que Renoir ait affirmé que le sentiment est « une affaire privée de l'acteur²⁴ », il critique l'interprétation de l'apprenti acteur en lui demandant de se fier au texte et en lui dictant la flamme intérieure qui doit l'animer :

Et si vous ne pouvez pas y croire rationnellement, je vous conseille de jouer le rôle instinctivement comme il est écrit et après vous trouverez votre propre rationalisation. Le Général donne l'impression de parler froidement et intellectuellement, mais au fond de lui il brûle comme un garçon de vingt ans. Avec son éducation d'aristocrate allemand, il ne peut pas du tout le montrer, ou seulement dans ses moments de faiblesse, mais le sentiment est présent²⁵.

Tout en créant pendant les répétitions des conditions de travail fondées en apparence sur la recherche commune et sur une sociabilité agréable, Renoir assoit son autorité et se montre directif avec ses acteurs : dès cette phase du travail, il a une idée précise des caractères, tels qu'il les a conçus à l'écriture et veut faire tendre les acteurs vers une interprétation qu'il a souvent décidé lui-même. La marge de manœuvre des acteurs est donc très relative.

Pour comprendre le paradoxe de la direction d'acteurs par Renoir, il faut concevoir celle-ci non pas comme une domination autoritaire, mais plutôt comme une emprise. Son autorité consiste en un envahissement, qui pousse l'acteur à se laisser porter. Elle se présente comme apparemment non

²² *Ibid.*, p. 99.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 100.

²⁵ *Ibid.*, p. 101.

contraignante ; l'emprise prend une forme cordiale et courtoise. Pierre Fresnay explique dans la presse de 1937, pendant la réalisation de *La Grande Illusion* : « Renoir sait ce qu'il veut obtenir. Mais il sait aussi comment l'obtenir. On est constamment guidé par lui. On n'est jamais gêné²⁶ ».

Dans les rushes de *Partie de campagne*, Renoir marque souvent son contentement, met en confiance l'acteur en le remerciant et le fait rejouer pour montrer qu'il peut mieux faire. Il y a bien direction, en particulier au niveau des gestes des acteurs, comme l'indique Charles Tesson dans un article qui se base sur l'intégralité des rushes du film²⁷ : Renoir semble demander à Marken de marquer le regard de reproche à l'attention d'Anatole ; le geste de Brunius qui détourne Sylvia Bataille de Darnoux devient plus ferme au cours des prises ; alors que dans la première prise de la scène du baiser, Sylvia Bataille ne fait que s'abandonner, par la suite elle serre contre elle Darnoux. Dans l'épilogue, six prises sont effectuées le 4 juillet 1936 pour l'échange entre Darnoux et Sylvia Bataille, mais Renoir revient sur ce plan deux semaines plus tard pour une septième prise qui sera la bonne²⁸. Pourquoi Renoir revient-il à ce plan le 18 juillet ? Sans doute pour tenter de capter à nouveau l'émotion qui a eu lieu la veille avec le tournage du baiser. C'est pourquoi ce jour-là, Renoir essaie plusieurs cadrages sur la phrase d'Henriette : « Moi, j'y pense tous les soirs ». Le cinéaste cherche à capter une mimique sur la bouche de l'actrice après la prononciation de sa réplique. Manifestement il lui a demandé de jouer comme si elle avait envie d'ajouter quelque chose : la bouche bouge comme si elle était chargée de mots qui ne parvenaient pas à sortir. Renoir retient la prise où l'actrice finit par esquisser un léger sourire de regret avant de s'en aller. Le cinéaste garde la mimique lorsque celle-ci prend la forme signifiante d'une intention de jeu.

L'emprise se produit à demi-mots. Elle se manifeste dans « l'encouragement à la fois sportif²⁹ » et amical en début de prise : « Allez », qui impulse l'énergie à l'acteur et montre le désir de Renoir d'arriver au résultat et de contempler la performance.

L'emprise est une autorité trompeuse. L'acteur Marcel Dalio affirme à propos de Renoir à la sortie de *La Grande Illusion* : « Il a cette sorte de bienveillance, qui n'est peut-être pas tout à fait sincère, pour tirer de nous le maximum³⁰ ». C'est aussi une autorité inexplicable : par influence sémantique de l'empreinte, elle laisse une trace durable, mais difficilement identifiable par

²⁶ *Cinéma*, 6 mai 1937, repris par Olivier Curchod, *op. cit.*, p. 282.

²⁷ Charles Tesson, « La robe sans couture, la dame, le patron », *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994, p. 142-153.

²⁸ *Ibid.*, p. 146.

²⁹ *Ibid.*, p. 145.

³⁰ *Pour vous*, 17 juin 1937, repris par Olivier Curchod, *op. cit.*, p. 279-280.

ses agents. C'est pourquoi pour en rendre compte, il est préférable de dépasser les discours postérieurs au tournage et s'intéresser à la forme des films eux-mêmes pour tenter de détecter les traces de la relation entre le metteur en scène et l'acteur. Il nous semble ainsi que l'usage régulier du regard-caméra chez Renoir est une empreinte sur l'acteur de la présence du cinéaste. Le regard-caméra brise la fiction, fait tomber le masque de l'acteur et met en évidence le dispositif énonciatif du film en soulignant en creux la fonction de la caméra et donc du cinéaste.

Plusieurs regards-caméra semblent montrer l'acteur comme en état d'hypnose, sous l'emprise du cinéaste. C'est le cas en particulier de celui du Baron dans *Les Bas-Fonds* (1936). Temporellement, l'effet photographique d'arrêt sur image que provoque le regard-caméra implique une pétrification de l'image. C'est pourquoi le regard-caméra réactive le mythe de la Gorgone, parfois appliqué au médium photographique³¹. Pour combattre la Gorgone, Persée se protège en exhibant face à elle son bouclier-miroir, si bien que la force médusante de la Gorgone se retourne contre elle-même. Renoir, en demandant à certains ses acteurs de regarder la caméra, semble leur donner une liberté apparente, mais il les oblige en fait, en suspendant leur regard, à faire face à leur désir d'acteur.



Louis Jouvet dans *Les Bas-Fonds*

Le regard-caméra de Louis Jouvet dans *Les Bas-Fonds*, qui intervient juste avant son départ du club, est marqué par le vide de l'expression de l'acteur et la cigarette suspendue que le personnage ne parvient pas à allumer. Un dialogue annonce comment lire la scène : si le personnage ne parvient pas à allumer sa

³¹ Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan, 1992, p. 141-148.

cigarette, c'est qu'il a perdu au jeu. Narrativement, le regard-caméra surgit pour indiquer que le Baron a perdu, mais figuralement, il souligne le creux de l'ellipse temporelle qui a précédé la scène : Renoir a omis la scène où le Baron a perdu son argent. Le désir du personnage, que la perte au jeu n'a pas assouvi, forme une béance prise en charge par le regard-caméra de l'acteur. La dépendance au jeu se manifeste par l'emprise de la caméra.



Jean-Louis Barrault dans *Le Testament du Dr Cordelier*

Cet aspect médusant du regard-caméra se manifeste aussi dans *Le Testament du Dr Cordelier* (1959), qui adapte l'histoire du Dr Jekyll et Mr Hyde. Le Dr Cordelier a été chassé par le psychiatre Séverin, qui considère que les expériences de son collègue sont un « blasphème contre la matière » et le rendent infréquentable et inapprochable : « Vous êtes une menace à l'existence du monde, à la morale, à la vie ». Le regard-caméra correspond alors au moment où Cordelier décide de tester son expérience sur lui-même en se contemplant dans un miroir. La voix-off sous-entend que Cordelier échappe ainsi à la condition humaine et se hisse au statut divin : « Après cette entrevue regrettable je ne pouvais demander à aucun être humain de risquer une telle expérience. Je décidai de la risquer sur moi-même ». Cordelier va créer Opale ; en tant que créateur, il est un double de Renoir et le regard-caméra est le moyen pour Renoir de rappeler qu'il est bien l'auteur du film.

L'effet singulier produit par le plan consiste à effacer l'impression de miroir diégétique. En effet, le miroir est disposé de façon à créer un trompe-l'œil : le spectateur a l'impression que le mur blanc entourant le miroir est en fait celui qui prolonge les carreaux vitrés qui entourent la porte de l'ascenseur. Barrault doit jouer comme devant un miroir, mais en fait il regarde la caméra : alors que Cordelier croit à sa toute-puissance, l'acteur doit accepter de suspendre son regard à l'autorité du cinéaste.

Le regard-caméra peut être aussi un moyen pour Renoir de figurer son désir de possession de l'acteur. C'est le cas dans *Partie de campagne* et *Le Carrosse d'or* (1952). Dans la scène du baiser, au moment du regard-caméra de Sylvia Bataille, le héros masculin est au fil des prises expulsé du cadre. Renoir entend laisser une empreinte de sa relation exclusive avec Sylvia Bataille. Il choisit la prise dans laquelle apparaît dans l'iris flou de l'actrice une pointe lumineuse, qui, en désignant la surface de l'image, peut être interprétée comme une empreinte du désir de Renoir de filmer son actrice. Dans les dernières prises, le retour du personnage masculin dans le champ, sous la forme d'une main sur laquelle repose le visage de Bataille, est symbolique : la main fonctionne comme un socle, un piédestal qui vient offrir le regard de l'actrice au spectateur. La main de Darnoux est un double de celle de Renoir, qui exprime ainsi son désir d'exposer à la caméra son actrice. La tache sur l'image figure un désir de filmage qui se définit négativement par son opacité. L'emprise de Renoir sur son actrice est indéchiffrable et ne saurait être réduite à une interprétation sexuelle. Selon l'analyse des rushes du film par Alain Bergala, le tournage de *Partie de campagne* est dominé par « une tension érotique étrangement déssexualisée où ce sont moins les personnes présentes qui comptent que le sentiment d'un rapt violent et irréversible, celui que la caméra qui va tourner, qui tourne, exerce sur le sujet filmé³² ».



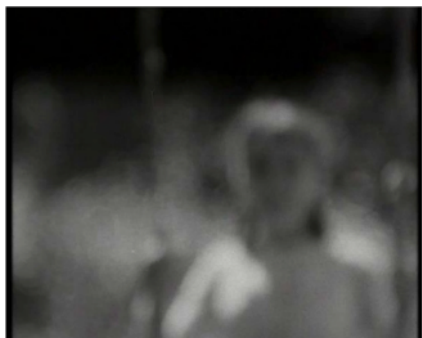
La prise retenue du regard-caméra de Sylvia Bataille dans *Partie de campagne*

On observe donc que la prise retenue par Renoir est celle où surgit quelque chose de nouveau, qui est conforme à son désir. Lorsque cela arrive, « Renoir ne double jamais par sécurité ce qui lui donne satisfaction³³ », car ce qui prime

³² *Ibid.*

³³ Charles Tesson, *op. cit.*, p. 149.

est moins la justesse de l'acteur que le sentiment d'avoir pris possession de lui et d'avoir apposé son empreinte sur le film.



Le dernier jour de tournage, Renoir ne tourne qu'un seul plan, qui n'a pas été retenu au montage, mais qui constitue un adieu du cinéaste à son film. Face à la caméra, Sylvia Bataille fait de la balançoire. Son corps est entièrement flou sauf à l'instant où son visage vient frôler la caméra, alors que l'actrice est au sommet de la courbe de balancement. Au moment où le visage est net, il est coupé en deux par le cadre, qui fétichise le corps de Bataille. Cette alternance de flou et de net, trop expérimentale pour figurer dans le montage, mais qui satisfait le cinéaste sur le tournage, permet de reproduire le mouvement de capture de l'actrice, qui repose sur « la netteté de l'impact charnel et ce halo de la mémoire qui va le prolonger jamais³⁴ ».



Le plan final du *Carrosse d'or*

³⁴ *Ibid.*, p. 152.

Le regard-caméra comme marque de la relation exclusive de Renoir à son actrice se retrouve à la fin du *Carrosse d'or*. Le cinéaste éprouve le besoin, comme avec Sylvia Bataille, d'un face-à-face entre l'actrice et la caméra : Magnani se retrouve seule sur scène et ses prétendants ont rejoint le public et sont désormais invisibles, comme Darnoux. Le plan, marqué par l'absence de profondeur, semble vouloir exposer à la surface de l'image un agencement de différents espaces de couleurs : la robe noire de Magnani se pose sur le rideau rouge qui figure en arrière-plan ; le noir de la robe permet de faire se détacher par contraste le blanc éclatant du visage où surgit le regard-caméra. En termes plastiques, l'effet est donc opposé à celui de *Partie de campagne* : le regard-caméra de Sylvia Bataille était plus violent car il surgissait en gros plan ; c'est la surface blanche du visage qui supporte ici le regard-caméra. Par le dépouillement de la lumière sur son visage, l'actrice se défait de son masque de Camilla pour s'exhiber comme actrice (Anna Magnani) jouant une actrice. La couleur blanche, associée au deuil symbolisé par le noir de la robe, dit le sacrifice de Camilla, le renoncement à l'amour pour n'être qu'une actrice : la surface blanche, loin de rapporter l'amour à sa dimension pulsionnelle comme dans *Partie de campagne*, resublime le désir de filmage de Renoir, le purifie dans sa transformation en œuvre d'art.

Avec Anna Magnani, l'emprise semble plus problématique qu'avec Sylvia Bataille. Le regard-caméra final du *Carrosse d'or* est un moyen de proclamer le cinéma comme « assomption de l'absence³⁵ », comme l'affirment Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire dans un article qui met en lumière la signification baroque de ce film. Il permet de transposer le jeu baroque sur la réalité et l'illusion qui baigne tout le film au dispositif même du spectacle cinématographique. Les spectateurs de théâtre à l'intérieur de la diégèse rejoignent ceux du film, mais la différence réside dans l'absence au cinéma du lien vital entre acteurs et spectateurs que permet de nouer le théâtre. Ce que dit Renoir, c'est que le désir de possession de son actrice est impossible et qu'une frontière infranchissable les sépare, que la relation ne peut être marquée par la possession mais uniquement par la sublimation artistique et religieuse : Camilla accepte son rôle d'actrice et a donné le carrosse à l'Église.

³⁵ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, « *Le Carrosse d'or* ou le théâtre relu par le cinéma », Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Aléas, Cahiers du GRITEC, 1994, p. 121.



Jeanne Moreau interprète la chanson « Quand l'amour meurt »
dans *Le petit théâtre de Jean Renoir*

Ce désir de capture d'une comédienne se confirme dans l'ultime film de Renoir, *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1969). Devant une toile peinte, Jeanne Moreau chante « Quand l'amour meurt », écrite par Georges Millandy sur une musique d'Octave Crémieux. « On reste à jamais meurtri quand tout est fini ». Cette brève séquence résonne comme un triple adieu pour Renoir : à son enfance, au cinéma et plus particulièrement à l'espoir de filmer l'actrice dans un rôle plus conséquent – il a cherché en vain à la faire jouer une actrice dans une adaptation d'*Aspects of Love*, un roman de David Garnett, l'a rêvée en Boudu féminin dans son scénario *En avant Rosalie !* et a écrit en pensant à elle le rôle d'une prostituée qui suit tragiquement l'homme qu'elle aime, dans un scénario non tourné : *Julienne et son amour*. L'aspect théâtral de l'interprétation de la chanson est atténué par un travelling qui semble mettre en évidence la pulsion scopique qui anime le cinéaste : la caméra se rapproche puis s'éloigne de l'actrice, comme si Renoir souhaitait ravir quelque chose de Jeanne Moreau avant de repartir. Sans doute veut-il s'accaparer une beauté nue (« vous ne portez pas de masque³⁶ », lui écrit-il dans une lettre), qui soit en même temps l'expression d'une vérité intime. L'actrice ne joue pas ici un personnage mais offre, sur l'à-plat de la toile peinte, son visage vieillissant, qui renforce l'impression d'un « écoulement irréversible du temps³⁷ ». Elle porte une marguerite noire, par laquelle Renoir fait écho à un autre de ses films, *Elena et les hommes*, dans lequel l'héroïne distribuait des marguerites, cette fois aux couleurs vives, aux hommes méritants. La fiction est désormais mise à nu.

³⁶ Jean Renoir à Jeanne Moreau, 8 juin 1970, in *Correspondance 1913-1978*, op. cit., p. 511.

³⁷ Daniel Serceau, *Jean Renoir. La sagesse du plaisir*, Éditions du Cerf, 1985, p. 265.

C'est vers la caméra que l'actrice offre sa chanson. Renoir projette sur Jeanne Moreau le sentiment que son œuvre est désormais achevée et qu'il lui faut faire le deuil du cinéma.

Alors que dans les années trente, le regard-caméra est la marque d'une pulsion du cinéaste, d'un désir violent de filmage, à partir des années cinquante, cette pulsion se spiritualise à travers la notion d'auteur. Le désir devient discours de l'auteur qui vient s'apposer sur l'acteur. L'emprise devient une empreinte. L'acteur devient le porte-parole, le support du discours de l'auteur.



Jean-Pierre Cassel dans *Le Caporal épinglé*

On peut considérer que le regard-caméra de Jean-Pierre Cassel / Caporal dans *Le Caporal épinglé* figure le discours de Renoir sur la nécessaire conquête de la liberté. En effet, le regard-caméra prend place après une remarque d'Erika, qui affirme aimer en Caporal « celui qui n'est pas esclave » ; aussitôt, le mot *esclave* émeut Caporal qui se tourne vers la caméra, car cela lui fait penser à l'état de servitude dans lequel se complaît son ami Ballochet dans le camp où ils sont retenus prisonniers. À cet instant précis, le spectateur ne sait rien de cette projection sur Ballochet ; en revanche le regard-caméra fonctionne comme un marqueur qui vient souligner que la phrase prononcée par Erika explicite la vision du monde de Renoir.

Le regard-caméra n'énonce pas le discours de Renoir, mais il le figure, c'est-à-dire qu'il le signale en puissance : il n'en matérialise que la fulgurance de la force qui s'opère sur l'acteur. Renoir dirige ici Cassel en lui demandant de jouer la prise de conscience de la nécessité de la liberté. Paradoxalement, ce regard-caméra dit l'aspiration à la liberté du personnage et matérialise l'empreinte / emprise de Renoir sur son comédien.



Renoir présente *Le Testament du Dr Cordelier* dans un studio de l'O.R.T.F.

Dans *Le Testament du Dr Cordelier*, le regard-caméra de J.-L. Barrault fait écho à la séquence d'ouverture du film, lorsque Renoir vient présenter son film à la télévision : d'un côté, son discours est filmé de biais sans reproduire le plan télévisé frontal, mais d'un autre côté, en régie, on voit le regard-caméra de Renoir dans l'écran de contrôle. De plus, le dédoublement de Renoir à l'image dans l'écran et sur le plateau amorce la projection du cinéaste en son héros à la double personnalité. Renoir nous parle de lui à travers son personnage. Quel est le discours de Renoir qui vient apposer son empreinte sur l'acteur ? L'« ivresse de la recherche spirituelle » de Cordelier est vouée à l'échec. Renoir annonce la fin du film où il reprendra la parole en voix-off. Comme la Gorgone face à Persée, Cordelier / Barrault est assimilé à un dieu qui croit contempler le spectateur de son récit, alors qu'il se contemple lui-même et plonge, en prenant la pose, dans une fascination de lui-même. Cordelier est condamné au destin de la Gorgone.

*

On peut aussi déduire l'emprise de Renoir sur ses comédiens à partir des types de jeu qu'il leur impose dans ses films. Dans ses mémoires, Renoir se souvient qu'à ses débuts, à l'époque du muet, il voulait que « les interprètes bornent leur rôle à celui d'automate et n'apportent au film que leur physique³⁸ ». Il refusait à ses acteurs le droit à l'émotion. Il raconte comment lorsque Catherine Hessling laissa échapper de vraies larmes pendant un gros plan, il l'envoya se remaquiller et tourna à nouveau le plan avec des larmes de

³⁸ Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, op. cit., p. 52.

glycérine³⁹. Le jeu de son épouse dans *Nana* (1926) rappelle d'ailleurs celui d'une marionnette : les mouvements de son corps sont saccadés, les regards miment la folie en restant fixes, elle multiplie de manière mécanique des gestes de main tendue, son visage est outrageusement maquillé en blanc et noir. La première scène est révélatrice : Nana est descendue sur scène au moyen d'une corde pour apparaître aux yeux des spectateurs comme un ange venu sur terre, mais elle reste coincée avant de toucher terre, et agite ses jambes dans le vide de façon grotesque, dévoilant qu'elle n'est qu'un pantin sans liberté.



Catherine Hessling dans *Nana*

Bien sûr, la position de Renoir s'est considérablement assouplie, et à partir du parlant, il a semblé donner, par l'usage du plan-séquence et de la profondeur de champ, une plus grande liberté à ses acteurs et s'intéresser à leur humanité. Mais la marionnette apparaît dans le prologue de *La Chienne* ; l'automate est une tentation qui refera souvent surface, jusqu'à devenir un objet diégétique de *La Règle du jeu* (1939). Après guerre, la performance de Magnani dans *Le Carrosse d'or* doit sans doute plus à Meyerhold qu'à Stanislavski. Chez Meyerhold, l'acteur développe consciemment son corps à la manière d'un instrument. Renoir essaie par moments de contraindre l'instinctive Magnani à s'inspirer de la pantomime qui fait correspondre mécaniquement un geste à chaque émotion. C'est en particulier le cas lorsque, pendant le conseil des ministres, Camilla attend dans le palais du Vice-roi que celui-ci lui donne son carrosse. Par la fenêtre, elle aperçoit sa rivale. Alors que la *persona* de Magnani, c'est-à-dire l'image de l'actrice construite par ses rôles, l'incite à interpréter la jalousie en jouant l'exubérance, Renoir lui demande d'afficher silencieusement sur son visage une suite de masques, qui décompose son jeu en plusieurs

³⁹ *Ibid.*

pantomimes, interprétant successivement la curiosité, la surprise, la tristesse, l'ironie et enfin la jalousie. Elle prend la pose, comme Catherine Hessling qui compose « un visage angélique » avant d'ouvrir la porte pour rejoindre Vandevres dans *Nana*. L'énergie de Magnani se focalise aussi sur le geste de l'éventail, qui s'arrête pour jouer la surprise puis reprend plus fébrilement pour indiquer la colère contenue. La direction d'acteurs impose ici une précision et une conscience de jeu fortement contraignantes.



Les mimiques successives sur le visage d'Anna Magnani dans *Le Carrosse d'or*

De même, dans *Le Testament du Dr Cordelier*, l'opposition entre Opale et Cordelier se manifeste par une mécanisation du jeu de Jean-Louis Barrault. On voit par exemple Cordelier lire le journal qui évoque la mort du docteur Séverin : la voix-off du docteur dit l'article, tandis que Cordelier à l'image réagit de manière machinale à la lecture, par des mimiques ou des onomatopées.



Jean-Louis Barrault dans *Le Testament du Dr Cordelier*

Opale agit comme un pantin lorsqu'il imite la démarche de l'infirmier qui se déplace de manière heurtée sur des béquilles. De plus, le jeu de Michel Vitold dans le rôle du psychanalyste Séverin emprunte à l'artifice d'une marionnette qui représente les excès de l'homme moderne. Sa manière compulsive de mâchouiller et tirer sur son cigare, les mouvements brusques de sa tête, les gestes marqués et signifiants de la main lui permettent de jouer une colère d'automate.



Michel Vitold joue le psychanalyste Séverin dans *Le Testament du Dr Cordelier*

Ce désir de mécaniser ses acteurs est pour Renoir un moyen d'avoir prise sur eux en projetant une vision du monde reposant sur la représentation du jeu social. Si Magnani joue la jalousie comme une marionnette, en retenant son émotion, c'est parce qu'à ce moment-là, Camilla expérimente le rôle de la favorite du Vice-Roi. Elle compose la jalousie telle que peut la manifester une courtisane qui joue l'impassibilité ; elle fait mine d'avoir appris à tenir la ligne, à respecter les bonnes manières, auxquelles, selon le Vice-Roi, le sexe faible sait s'adapter, quelle que soit sa classe sociale. Savoir se tenir (à un fil) : tel est le précepte que doit appliquer le personnage autant que l'actrice, qui est au service d'un *theatrum mundi* généralisé.

Au-delà, si Renoir veut rapprocher ses acteurs de l'automate, c'est sans doute par souci de réfléchir le processus spécifiquement cinématographique dont il est le dépositaire. Deleuze affirme que le cinéma est par essence un art de l'automatisme. Ses « vertus psychomécaniques » expliquent qu'il soit « le système des images et des signes prélinguistiques⁴⁰ ». Mais Renoir reste un humaniste : il conçoit cet automatisme d'une manière auteuriste, comme la manifestation autonome de sa pensée personnelle. En se faisant mécanique, l'acteur « obéit à une empreinte intérieure⁴¹ », celle apposée par l'artiste de cinéma qui le dirige et le filme. C'est pourquoi l'œuvre de Renoir est jalonnée par plusieurs acteurs-rêveurs qui semblent comme dépossédés de leur pensée par la technique choisie par le cinéaste : les trucages dans les rêves de *La Fille de l'eau* (1925) et *La Petite Marchande d'allumettes* (1928), les surimpressions et les ralentis dans les cauchemars de Robert Ryan dans *La Femme sur la plage* (1947), le vieux couple de clochards qui change de décor en se croyant dans un château dans le premier sketch du *Petit Théâtre de Jean Renoir*.

*

Dans l'introduction de ses mémoires, Renoir semble prendre ses distances avec l'orgueil de l'individu-roi. Il défend une perméabilité du moi au monde qui déterminerait la formation de l'individu mais aussi le travail collaboratif sur le plateau. « En ce qui me concerne, je crois que tout être humain, artiste ou non, est en grande partie un produit de son environnement⁴² ». Cependant, Renoir termine son discours par un lapsus : « Dans mes souvenirs, j'ai choisi ceux relatifs à des êtres ou des événements que je crois avoir contribué à faire de

⁴⁰ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, 1985, p. 343.

⁴¹ *Ibid.*, p. 343-344.

⁴² Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, *op. cit.*, p. 8.

moi ce que je suis⁴³ ». Le verbe « contribuer » est ici employé fautivement avec un objet direct. Loin de reconnaître la participation active de diverses personnes à la constitution de son moi, il sous-entend qu'il les a *mis à contribution*, c'est-à-dire en a tiré profit, les a soumis à son autorité pour laisser son empreinte. Renoir cherche à apparaître comme un honnête homme, au sens que le siècle classique donna à cette expression : pour lui semble primer la sociabilité, par laquelle on cherche à plaire à l'autre. Mais le moi est loin d'être haïssable : l'art de l'agrément est une stratégie lui permettant d'asseoir son pouvoir personnel sur ses collaborateurs.



Bibliographie

- BERGALA Alain, « Une érotique du filmage », *Trafic*, n° 11, été 1994, p. 61-74.
- BONITZER Pascal, « Les deux regards », *Cahiers du cinéma*, n° 275, avril 1977, p 40-46.
- CASETTI Francesco, « Les yeux dans les yeux », *Communications*, n° 38, 1983, p. 78-97.
- CLERC Jeanne-Marie et CARCAUD-MACAIRE Monique, « Le Carrosse d'or ou le théâtre relu par le cinéma », in HAMON-SIREJOLS Christine, GERSTENKORN Jacques, GARDIES André (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Aléas, Cahiers du GRITEC, 1994, p. 101-128.
- CURCHOD Olivier, *La « Méthode Renoir ». Pleins feux sur* Partie de campagne (1936) et La Grande Illusion (1937), Paris, Armand Colin, 2012, « Cinéma/arts visuels », 331 p.
- DAMOUR Christophe, "Renoir and His Actors. The Freedom of Puppets", *A Companion to Jean Renoir*, PHILLIPS Alastair, VINCENTEAU Ginette (éd.), Chichester, Wiley-Blackwell, 2013.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 113-117.
- DE VITA Philippe, *Jean Renoir épistolier. Fragments autobiographiques d'un bonnête homme*, Paris, L'Harmattan, 2012, « Champs visuels », 254 p.

⁴³ *Ibid.*

- DE VITA Philippe, *Dictionnaire Jean Renoir. Du cinéaste à l'écrivain*, Paris, Honoré Champion, 2020, 464 p.
- DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1992, p. 141-148.
- KELLER Damien, *La Direction d'acteurs par Jean Renoir ou les métamorphoses incertaines*, in MOUËLLIC Gilles, LE FORESTIER Laurent (dir.), *Filmer l'artiste au travail*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 (generated 09 February 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/74910>>. ISBN: 97827535 61601. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.74910>.
- MAYNARD Virginia, « A Rehearsal with Jean Renoir », *Theatre Journal*, 13.2, Mai 1961, in CARDULLO Bert (éd.), *Jean Renoir. Interviews*, University Press of Mississippi, 2005, p. 96-104.
- MÉRIGEAU Pascal, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012, « Grandes biographies », 1101 p.
- METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, 228 p.
- RENOIR Jean, *Correspondance 1913-1978*, Paris, Plon, 1998, 578 p.
- RENOIR Jean, *Entretiens et propos* [1979], Cahiers du cinéma, 2006, 381 p.
- RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, 261 p.
- TESSON Charles, « La robe sans couture, la dame, le patron », *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994, p. 142-153.
- VERNET Marc, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Éditions de l'étoile, 1988, 125 p.

*Du partage différencié de la création
avec les acteurs et les techniciens chez Max Ophuls :
l'expérience-clé des années 1930 en France*

Nedjma Moussaoui



Dans ses diverses déclarations, Ophuls a toujours mis en avant l'importance du travail collectif dans ses films, privilégiant une méthode qui visait à familiariser acteurs et techniciens avec le projet en cours et à rapprocher ainsi l'*ensemble* de ces collaborateurs. À y regarder de plus près, les modalités de cette création partagée – dans une conception où il restait le chef d'orchestre de cet ensemble¹ – ont en fait connu des variations importantes notamment en ce qui concerne l'articulation du travail avec les techniciens d'une part et les acteurs d'autre part. L'hypothèse avancée ici est celle d'une évolution de sa méthode de travail collectif dont le moteur serait une collaboration de plus en plus affirmée avec les acteurs. Cette évolution serait sans doute par ailleurs à corrélérer aux exils successifs du cinéaste que l'on rappelle brièvement : Ophuls a commencé sa carrière de réalisateur en Allemagne en 1931 ; alors qu'il connaissait son premier grand succès international, avec *Liebelei*, ses origines juives l'ont contraint à s'exiler en France en 1933 puis à partir aux États-Unis en 1941, dont il est revenu pour s'installer en France en 1949. Or c'est probablement aussi au contact de pratiques et de technologies nouvelles dans les différents systèmes de production qu'il a côtoyés que le cinéaste a infléchi sa méthode de travail collectif. Il s'agit de revenir sur ce cheminement et de mettre en particulier au jour les variations qui ont affecté le processus de création ophulsien durant les années 1930. Cette période apparaît en effet déterminante pour mieux appréhender la manière dont la collaboration avec les acteurs va

¹ Dans la pièce radiophonique *Réflexions sur le cinéma* (*Gedanken über den Film*, 1956), Ophuls recourt précisément à cette figure du chef d'orchestre pour évoquer sa conception de la collaboration dans la fabrication du film : il se réfère alors au modèle de direction d'Arturo Toscanini qu'il a pu observer précisément dans les années 1930 à Paris lors de répétitions. Cf. *Réflexions sur le cinéma*, traduction de Nedjma Moussaoui (révisée par Ulla de Colstoun), in Nedjma Moussaoui, *Max Ophuls et l'œuvre de Goethe : matériau génétique et substrat esthétique*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2010, annexe, p. 18-20.

devenir le maillon essentiel du travail collectif ophulsien. Il semble que l'expérience française et en particulier deux films, *Le Roman de Werther* (1938) et *Sans lendemain* (1939), aient joué un rôle essentiel dans cette évolution. La question des sources se pose bien sûr différemment selon les périodes de la carrière d'Ophuls, elle est particulièrement épineuse pour toute cette période des années 1930 : on s'appuiera notamment sur des témoignages de techniciens et d'acteurs, sur la presse d'époque ainsi que sur les études ophuliennes françaises et étrangères.

De Berlin à Paris : un changement de méthode

Les débuts du cinéaste en Allemagne sont marqués par l'efficacité. Après un premier court-métrage aujourd'hui disparu, *Dann schon lieber Lebertran* (*On préfère l'huile de foie de morue*), tourné en six jours au mois d'août 1931, Ophuls va en effet enchaîner quatre long-métrages en moins de 18 mois : *Die verliebte Firma* (*Le Studio amoureux*), *Die verkaufte Braut* (*La Fiancée vendue*), *Lachende Erben* (*Les Joyeux Héritiers*) et *Liebelei*. Durant cette période, il s'agit pour l'homme de théâtre de 30 ans, recruté en cette nouvelle ère du parlant pour ses talents de metteur en scène – entre 1924 et 1931 il a monté pas moins de 75 pièces sur les plus prestigieuses scènes germaniques² –, de faire désormais ses preuves dans les studios allemands.

Après s'être familiarisé grâce à la UFA avec tous les aspects techniques du cinéma³, Ophuls semble très bien s'adapter aux méthodes du studio, où le travail collectif obéit à une mécanique parfaitement orchestrée. Après un travail à deux ou plus sur le scénario (l'écriture se faisait très souvent en équipe, avec jusqu'à cinq ou six auteurs), suivaient les « réunions de mises en scène » (« *Regiesitzung* ») qui rassemblaient l'équipe technique autour des piliers qu'étaient le metteur en scène, le chef-opérateur et le décorateur. Ce sont les échanges entre les différents métiers au sein de l'équipe technique qui constituaient le cœur de ces réunions préliminaires, ce qui garantissait une efficacité technique et organisationnelle. Le tournage était ensuite rapide, efficace et discipliné. Ophuls s'est manifestement épanoui dans le travail scénaristique préparatoire aux côtés des auteurs (il privilégiera d'ailleurs

² Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie (mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern)*, Berlin, Bertz, 1998, p. 215.

³ Dans ses mémoires, Ophuls évoque ses débuts à la UFA sous l'égide de Schüfftan, Max Ophuls, *Max Ophüls par Max Ophüls*, Paris, Robert Laffont, 1963, p. 129-135.

toujours par la suite cette pratique, et en particulier le tandem⁴) mais il s'implique aussi beaucoup dans les réunions de mise en scène où il a de longs échanges animés avec les techniciens. Conformément aux méthodes alors pratiquées dans les studios allemands, ce travail préparatoire en amont laissait peu de place à une participation des acteurs au processus créatif hors du tournage, et peu voire pas de place non plus pour l'improvisation avec ces derniers sur le plateau. Il en alla ainsi pour les films d'Ophuls, y compris pour *La Fiancée vendue* dans lequel intervient pourtant le comique cabarettiste bavarois Karl Valentin, célèbre pour ses improvisations, pour sa parole spontanée et décousue. Certes, le comédien récrivit lui-même ses textes mais il le fit à partir de ce qui figurait déjà dans le découpage⁵, allant ensuite répéter seul et très précisément à partir de ce texte juste avant de tourner⁶. Durant toute cette période, le travail avec les acteurs se résume finalement à la direction d'acteur. Ophuls est d'ailleurs déjà reconnu pour ses talents en la matière. Les témoignages des actrices et acteur Jarmila Novotná⁷, Magda Schneider⁸, Willy Eichberger⁹ insistent tous sur la manière spécifique d'Ophuls qui leur décrit avec une précision inouïe la situation dramatique à laquelle est confronté leur personnage, avec un grand art de la suggestion, sans indications psychologiques, avant de les « laisser faire complètement¹⁰ ». Les articles d'époque insistent *a contrario* sur le côté directif du metteur en scène. Sur le premier jour de tournage de *Liebelei*, le journaliste présent relève une interruption d'Ophuls dès le début de la scène : « On entend la sonnette. Un jeune lieutenant calme, sympathique et naturel se présente. [...] Max Ophuls, le réalisateur, intervient dans le processus de création et dit le dialogue. On dirait que c'est sa force de savoir s'y prendre avec les acteurs¹¹. » L'habileté du metteur en scène est alors gage d'efficacité, sa direction d'acteur s'intégrant à un plan de tournage parfaitement défini et tenu. Ophuls s'est visiblement adapté à son nouveau métier en lui apportant la plus-value de son savoir-faire

⁴ Cf. Nedjma Moussaoui, *Max Ophuls et l'œuvre de Goethe : matériau génétique et substrat esthétique*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2010, p. 257-266 : « Le scénario : un travail de co-écriture ».

⁵ Max Ophuls, *Max Ophuls par Max Ophuls*, *op. cit.*, p. 143.

⁶ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 252.

⁷ *Ibid.*, p. 253.

⁸ *Ibid.*, p. 261. Cf. aussi le témoignage traduit de Magda Schneider dans le recueil de témoignages de Martina Müller, « Aux vrais beaux biens : souvenirs autour de Max Ophuls », in Noël Herpe (dir.), *Max Ophuls, 1895*, n° 34-35, p. 355-356.

⁹ *Ibid.*, p. 271.

¹⁰ L'expression est employée par Willy Eichberger in Helmut B. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 271.

¹¹ Rudi Loewenthal, *Die Filmwoche*, 1933, p. 148, cité par Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 267-268 (traduction personnelle).

théâtral mais en se calant sur les méthodes en vigueur, où l'idée du travail collectif était essentielle mais signifiait *d'abord*, au sens de la priorité comme de la chronologie, une collaboration très intime au sein de l'équipe technique.

Il semble que l'exil en France, entre 1933 et 1940, période durant laquelle Ophuls tournera sept longs-métrages français¹², amène le cinéaste à faire évoluer ses pratiques, et ce d'emblée. Le succès de *Liebelei* lui donne sa chance lorsqu'il arrive à Paris. Un producteur finance une version française du film et lui ouvre ainsi les portes du cinéma français. Les moyens sont cependant réduits : *Une histoire d'amour* sera « bricolé » à partir de séquences doublées et d'autres tournées à nouveau entièrement en français, le tout en douze jours. Magda Schneider et Wolfgang Liebeneiner sont venus exprès de Berlin pour soutenir Ophuls dans ses débuts en France¹³ et jouent leur rôle en français, mais une grande partie de la distribution est renouvelée. Cela concerne notamment les deux rôles essentiels de Theo et Mizzi, couple ami de Fritz et Christine, désormais interprétés par Georges Rigaud et Simone Héliard. L'expérience est rude pour Ophuls qui mesure la difficulté à tourner dans une autre langue (Magda Schneider et Wolfgang Liebeneiner sont paralysés par leur texte français) mais aussi et surtout la difficulté à travailler avec des acteurs dont la langue, la formation, la tradition théâtrale et la culture artistique en général sont différentes de la sienne¹⁴. C'est cette double barrière, linguistique et artistique, qui le conduit à modifier sa méthode de travail avec eux. Les conclusions de Philippe Roger dans sa thèse consacrée à Ophuls¹⁵ et celles du chercheur Helmut G. Asper dans la monographie de référence déjà citée, publiée en Allemagne en 1998, concordent sur ce point.

À partir du témoignage de Georges Rigaud qui remplace Willy Eichberger dans le rôle de Theo, Philippe Roger indique qu'Ophuls « s'isole sur le plateau désert avec l'acteur, pour travailler la scène. L'équipe technique est priée d'attendre dans la cour du studio que la répétition se passe, ce qui peut durer

¹² Il s'agit de : *Une histoire d'amour* (version française de *Liebelei*), *On a volé un homme* (film perdu), *Divine*, *La Tendre Ennemie*, *Yoshivara*, *Le Roman de Werther* et *De Mayerling à Sarajevo*.

¹³ Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 283.

¹⁴ En Allemagne, les acteurs venaient en très grande majorité du théâtre, et ils avaient donc la même formation qu'Ophuls, tandis qu'en France ils n'étaient pas tous issus de la scène et quand ils l'étaient, ils ne partageaient en tout cas pas la même tradition théâtrale. Dans ses mémoires, Ophuls se rappelle ce fossé entre lui et les acteurs français : « La nouvelle langue, oh ! bien sûr, je la connaissais, je la parlais couramment, mais quant à travailler dans cette langue, c'était une autre paire de manches. Je savais expliquer à une petite ingénue comment il fallait dire "Ich liebe dich" ; mais je ne me voyais pas lui expliquer comment dire "Je t'aime" » (Max Ophuls, *Max Ophüls par Max Ophüls*, *op. cit.*, p. 167).

¹⁵ Philippe Roger, *Max Ophüls un cinéaste exilé en France (1933-1941)*, Université Lumière Lyon 2, 1989.

plus d'une heure¹⁶ ». Le cinéaste se fait à ce moment-là aider par son second assistant, Henri Aisner, bilingue, qui fait l'interprète quand cela s'avère nécessaire. Le témoignage de Ralph Baum, alors premier assistant mais qui avait déjà travaillé sur *Liebelei*, confirme que le procédé employé avec Georges Rigaud constitue « une nouvelle méthode qu'il n'employait pas sur les studios berlinois¹⁷ ». L'expérience initiée sur *Une histoire d'amour* devient effectivement une méthode, pratiquée très vite par Ophuls seul, dès lors qu'il est suffisamment à l'aise pour se passer de tout interprète, et il va la conserver sur toutes les années 1930, y compris pour les films tournés aux Pays-Bas et en Italie. Helmut Asper en donne la description suivante à partir d'un ensemble de témoignages :

[Ophuls] répétait tout seul avec les acteurs au studio, le reste de l'équipe n'avait pas le droit d'être présent et il était de nouveau autorisé uniquement quand le travail de répétition avait abouti et était assimilé. L'alchimie entre cinéaste et acteurs devait se faire dans un complet huis clos, sans aucun spectateur, et sans limitation de durée. Il fallait avoir atteint une harmonie complète entre cinéaste et acteurs avant de désassembler ensuite le résultat en fragments techniques obligés pour les besoins du tournage¹⁸.

Le cinéaste sépare donc désormais en deux phases distinctes le travail collectif. Après les préparatifs avec l'équipe technique dans le sillage des réunions préliminaires vient le travail spécifique, isolé, avec les acteurs, et puis finalement le tournage qui les réunit.

Si l'industrie cinématographique française est alors éclatée et désorganisée, offrant aux cinéastes exilés des moyens et conditions de travail bien en deçà de ceux dont ils jouissaient à Berlin, elle offre aussi du même coup à Ophuls une souplesse nouvelle. Dans un entretien publié dans *Le Jour*, il déclare : « Voyez-vous, en France on doit faire du bon travail, car l'ambiance est gaie. Dans les autres pays où j'ai tournés, il y avait une discipline militaire¹⁹... » – or à ce moment-là, en 1933, l'Allemagne est le seul autre pays où il ait tourné ! Les plateaux français moins disciplinés permettent donc plus de convivialité, mais ce nouvel état d'esprit autorise surtout Ophuls à plus de liberté dans le processus de création. Il va alors conserver tant qu'il peut la méthode efficace des réunions de mise en scène, solidifiant notamment ses équipes techniques grâce à Eugen Schüfftan, auprès de qui il a démarré à la UFA, et qui va

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 284 (traduction personnelle).

¹⁹ *Le Jour*, 28 octobre 1933.

photographier six de ses films des années 1930²⁰. La convivialité de ces réunions autour d'eux est alors le moyen de requérir de tous une forte exigence en matière d'investissement personnel. Mais surtout Ophuls va exploiter cette souplesse nouvelle pour mieux intégrer les acteurs au processus de création en les « protégeant » de la machine cinéma, en leur laissant plus de latitude grâce à ce travail « à l'abri » des techniciens. Il retrouve ce faisant le plaisir d'un travail véritablement au contact des acteurs.

Des expériences collaboratives fondatrices : Ophuls et les grands acteurs français des années 1930

L'importance croissante de l'intégration de la dimension actorale dans le processus de création durant les années 1930 ressort sur un mode anecdotique lorsqu'on observe que tout ou partie du travail préparatoire des films se fait d'abord chez des techniciens, notamment chez le décorateur Gotko pour *La Tendre Ennemie* (1936)²¹, avant de se dérouler ensuite chez des acteurs qui sont devenus de proches collaborateurs : chez Pierre Richard-Willm pour *Le Roman de Werther* puis chez Edwige Feuillère pour *Sans lendemain*. Ces deux films constituent manifestement des films-clés pour le rapport d'Ophuls aux acteurs : non seulement il va y parfaire sa nouvelle méthode mais l'interprète principal va aussi devenir alors un véritable collaborateur.

Ainsi, on doit sans doute l'existence même du *Roman de Werther* à Pierre Richard-Willm. Ophuls projetait depuis longtemps cette adaptation de Goethe avec l'intention pacifiste de rapprocher Français et Allemands. Fin 1937, il est parvenu à se faire un nom en France grâce au succès critique de *La Tendre Ennemie* (Prix Lumière à la Mostra de Venise), et il vient de montrer avec la sortie de *Yoshiwara* en juin 1937 qu'il peut être à l'origine d'un grand succès public. C'est fort de ce nouveau statut qu'il veut proposer le projet au producteur Seymour Nebenzahl qui dirige la Nero Film, mais il est manifestement conscient du fait que cela ne saurait suffire. Asper indique à ce propos : « Surtout, Ophuls avait déjà convaincu Pierre Richard-Willm de jouer

²⁰ Au sujet de cette collaboration, voir Pierre-Damien Meneux, « Ophuls et Eugen Schüfftan », in Noël Herpe (dir.), *Max Ophuls, 1895, op. cit.*, p. 75-84.

²¹ Une étude plus approfondie de la collaboration de Max Ophuls avec l'actrice française Simone Berriau (*Divine, La Tendre Ennemie*) serait également à mener mais elle nous a paru moins essentielle au regard de notre propos. Les études et témoignages à ce sujet confortent l'idée que le soutien de l'actrice, rencontrée grâce à Émile Vuillermoz, a permis à Ophuls de réaliser ces films sans qu'on puisse pour autant parler d'un partage de la création (voir en particulier la thèse de Philippe Roger ou les articles de presse témoignant du tournage, telle *La Cinématographie française*, 12 octobre 1935).

le rôle principal et ce dernier défendit le projet auprès de Nebenzahl²² ». Déjà sous contrat avec ce dernier, Pierre Richard-Willm est alors une star – il incarne depuis quelques années le type même du héros romantique bien que ce statut « d'idole » lui pèse²³ – et son soutien est décisif. L'annonce du projet dans *La Cinématographie française* du 24 décembre 1937 se fait du reste dans un premier temps sur son seul nom. Ce projet tombe à point nommé pour Nebenzahl qui souhaitait reconduire le couple vedette constitué par la star romantique et la très jeune Annie Vernay, couple à l'origine du succès de sa dernière production, *Tarakanowa*, de Fedor Ozep. Ophuls et Richard-Willm s'étaient rencontrés sur le film précédent du cinéaste, *Yoshiwara*, et s'étaient d'emblée trouvés de grandes affinités fondées sur leur expérience commune du théâtre, et leur passion pour les arts en général. Richard-Willm cessera d'ailleurs toute activité au cinéma après 1945 pour se consacrer entièrement au théâtre et diriger le fameux théâtre de Bussang. Il est clair qu'Ophuls et lui voyaient dans cette adaptation du roman goethéen l'opportunité d'un film à la hauteur de leurs ambitions artistiques.

La contribution de l'acteur au *Roman de Werther* outrepassa largement cet engagement initial même s'il est difficile de l'apprécier avec exactitude. Il est certain que Richard-Willm a participé au moins indirectement au travail d'écriture. Le scénario a été écrit par Max Ophuls et Hans Wilhelm, déjà scénariste sur *Liebelei*. Asper indique que Hans Wilhelm rencontra des difficultés, l'adaptation du roman épistolaire était complexe et, fin février 1938, le scénariste y travaillait encore. C'est pourquoi quelque temps plus tard, probablement fin mars-début avril, Ophuls et Wilhelm vont « s'enfermer » quelques semaines à l'Hôtel Les Chimères de Fontainebleau pour travailler ensemble à l'écriture. Une lettre d'Ophuls datée du 29 avril 1938 indique qu'à cette date le scénario est terminé²⁴. Or Ophuls a séjourné chez Pierre Richard-Willm dans l'intervalle, *a priori* au mois de mars, dans la maison que l'acteur a achetée peu de temps auparavant près de Paris. Dans *Loin des étoiles*, il évoque en effet : « Max Ophuls – si sensible, si enthousiaste, si poète ! – qui, prépar[ait] alors son film de Werther, dont je devais être l'interprète, et que j'avais convié là pour y méditer tout à son aise²⁵ ». Ce séjour qui précède donc le travail commun d'Ophuls et Wilhelm a forcément donné lieu à des échanges qui ont nourri la conception du film et en particulier des personnages. Richard-Willm confiera dans un entretien au moment du tournage :

²² Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 360 (traduction personnelle).

²³ Dans ses mémoires, l'acteur évoque « ce rôle d'idole qui m'est insupportable » (in Pierre Richard-Willm, *Loin des étoiles*, Paris, Belfond, 1975, p. 208).

²⁴ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 361.

²⁵ Pierre Richard-Willm, *Loin des étoiles*, *op. cit.*, p. 204.

C'est agréable de tourner un film dont l'atmosphère est sans aucune bassesse. **Max Ophüls et moi avons longuement médité ce sujet, en avons parlé cent fois ensemble.** *Werther*, vous le savez, est entièrement épistolaire : avec toutes ces lettres, il s'agissait de faire du mouvement, de l'action. La chose a été réalisée avec une infinie délicatesse, avec une tendre fidélité aux personnages de Goethe qu'Ophüls et son collaborateur Wilhelm admirent profondément²⁶.

La mention de leurs nombreuses discussions, les propos sur les difficultés spécifiques dans l'adaptation du roman épistolaire pour Ophüls et Wilhelm tendent à montrer que l'acteur ne s'inclut pas dans les auteurs mais qu'il désigne pour autant son implication dans l'élaboration du film. Dans ce même entretien, il défend l'interprétation du personnage proposée par le film et il confie par ailleurs qu'il ne s'est « jamais tant attaché à un personnage²⁷ ».

L'acteur va du reste soutenir Ophüls sur ce tournage qui est compliqué du fait des contraintes budgétaires et du manque de talent de la jeune Annie Vernay, imposée par Nebenzahl et propulsée dans le cinéma à partir d'un concours de photogénie. Très à l'aise avec des comédiens de théâtre, le cinéaste l'est beaucoup moins avec elle, agacé parce qu'« elle ne sait pas bouger²⁸ ». Il est contraint de multiplier les prises pour être sûr de disposer ensuite du matériau nécessaire au montage²⁹. Marcel Grignon, assistant du chef-opérateur Georges Stilly sur les extérieurs, indique que le scénario est parfois réaménagé pour lui confier un minimum de texte et reporter l'essentiel des répliques sur Pierre Richard-Willm qui fait tout pour faciliter les choses³⁰. Ces extérieurs tournés en Alsace ont lieu par ailleurs à quelques kilomètres du théâtre de Bussang et Pierre Richard-Willm en profite pour à nouveau inviter Ophüls, lui offrant des pauses bienvenues³¹. Plus tard, sur le tournage en studio, l'acteur-comédien apprécie tout particulièrement la méthode ophülsienne. Son témoignage à ce sujet indique qu'Ophüls peaufine encore cette dernière pour préserver les acteurs y compris pendant les prises de vue, quand il s'agit de « désassembler » le travail élaboré en répétition :

(...) il fut le seul qui sut toujours au studio, après la préparation fiévreuse et combien bruyante des « plans » successifs, de leurs éclairages, des « travellings » compliqués, de toute cette mécanique (qui d'ailleurs le passionnait aussi), faire abstraction d'un coup de toute cette matérialité, obtenir un silence total,

²⁶ Doringe, « P.R. –Wilm (sic.), un Werther heureux... », *Pour Vous*, n° 502, 29 juin 1938, nous soulignons.

²⁷ Suzanne Chantal, « Werther ressuscité », *Cinéma*, n° 505, 23 juin 1938.

²⁸ Témoignage de Max Douy, décorateur du film. Entretien avec Max Douy par Nedjma Moussaoui, Paris, 29 octobre 2002.

²⁹ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 369.

³⁰ Témoignage recueilli par Philippe Roger, *op. cit.*, p. 360.

³¹ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 368.

s'approcher des acteurs [...] recréer cette « concentration » indispensable que le tohu-bohu d'usine venait brutalement démolir à chaque changement de plan³².

Enfin on sait, grâce au monteur Jean Sacha, que l'acteur sera aussi de toutes les projections des rushes³³. Ainsi, Pierre Richard-Willm a manifestement constitué un véritable partenaire sur *Le Roman de Werther*, un allié sans qui Ophuls n'aurait pu mener à bien ce projet essentiel pour lui, le seul projet personnel qu'il ait pu réaliser durant ce premier exil.

Cette expérience collaborative avec l'interprète principal, Ophuls la renouvelle sur un mode très différent avec l'actrice Edwige Feuillère dès son film suivant *Sans lendemain*. Gregor Rabinovitch, autre producteur exilé (à la tête de Ciné-Alliance), avait sous contrat la star³⁴ dont l'image était associée à un cinéma de qualité³⁵. Selon Asper, le producteur « cherchait pour elle un bon rôle et un bon réalisateur qu'elle pouvait accepter³⁶ ». Et elle avait accepté le choix d'Ophuls. À la différence du film précédent, le statut de l'actrice induit d'emblée un ascendant sur le projet, dont elle entend aussi valider le sujet. Max Ophuls, lui, devait composer avec son statut toujours fragile même s'il venait d'obtenir la nationalité française, et il savait qu'un film de Rabinovitch avec E. Feuillère serait ambitieux artistiquement. Il a aussi d'emblée été convaincu par le talent et l'intelligence artistique de l'actrice. Il amène par ailleurs « son équipe technique », quasiment identique à celle du *Roman de Werther*. L'ensemble des sources consultées laisse émerger une collaboration très différente du film précédent entre le cinéaste et l'interprète, avec un mélange en l'occurrence de rivalité, de grande estime réciproque et de complicité artistique entre Ophuls et Feuillère. Ainsi, la déclaration suivante d'Ophuls dans *Cinéma* autorise une double lecture et ne manque pas de saveur :

Edwige Feuillère est pour moi plus qu'une actrice, c'est une collaboratrice [...] Elle n'a cessé d'être à mes côtés, s'occupant du manuscrit, donnant des idées, et quand elle n'était pas là, son esprit était avec nous³⁷.

³² Pierre Richard-Willm, « Un enchanteur », in Claude Beylie, *Max Ophuls*, Paris, Seghers, 1963, p. 165-166.

³³ « Il y avait peu de monde aux rushes. Max n'aimait pas beaucoup qu'il y ait du monde. Il y avait les acteurs : surtout Pierre Richard-Willm », in « Une rencontre avec Jean Sacha », par Philippe Roger, in Noël Herpe (dir.), *Max Ophuls, op. cit.*, p. 367.

³⁴ Il l'avait engagée pour deux films, et il fallait que ce deuxième film avec Ophuls succède immédiatement au premier, *J'étais une aventurière* de Raymond Bernard, cf. Helmut Asper, *Max Ophuls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 375.

³⁵ Cf. Gwenaëlle Le Gras, « Edwige Feuillère dans le star-système français des années d'après-guerre vue par *Cinéma* », *Studies in French Cinema*, Mar 2015, vol. 15, issue 1, p. 37-55.

³⁶ Helmut G. Asper, *Max Ophuls. Eine Biographie...*, *op. cit.* p. 374 (traduction personnelle).

³⁷ Max Ophuls, « Edwige Feuillère », *Cinéma*, n° 568, 6/9/1939.

L'implication de l'actrice empiétait sans doute un peu trop sur les prérogatives habituelles du cinéaste... À la différence de Pierre Richard-Willm, l'actrice intervint de fait plus directement dans l'écriture et dans l'élaboration du film en général.

Il y eut donc d'abord la recherche du bon sujet. C'est Hans Wilhelm, de nouveau scénariste sur ce film, qui propose une histoire originale, celle d'une prostituée, qui convient à la fois à l'actrice, au producteur et au cinéaste. Une première phase d'écriture se fait sans Edwige Feuillère : dans un hôtel, Hans Wilhelm et Hans Jacoby travaillent au scénario, avec de fréquentes visites d'Ophuls et Rabinovitch puis d'André-Paul Antoine qui est chargé des dialogues. Une deuxième phase a lieu ensuite cette fois dans le grand appartement parisien de l'actrice : Ophuls, Wilhelm, André-Paul Antoine et elle, avec souvent aussi l'acteur Georges Rigaud, finalisent ensemble le script lors de séances parfois très animées. Elle dira plus tard : « J'ai travaillé au scénario avec Ophuls ; il y avait un canevas qu'il s'agissait de développer en scènes³⁸... ». Le propos exagère quelque peu sa participation qui a probablement surtout porté sur les dialogues. Mais plus tard, alors que le tournage a déjà commencé, elle va effectivement être à l'origine d'un changement décisif car c'est elle, avec Rabinovitch, qui fait modifier la fin du film³⁹. L'histoire, on le rappelle, est celle d'Évelyne, entraîneuse dans une boîte de nuit, tombée dans la prostitution après la mort de son mari, un malfrat dont la réputation lui a fermé toutes les portes quand elle s'est retrouvée seule avec son enfant. Alors qu'elle se débrouille comme elle peut avec ce fils revenu chez elle après un renvoi du pensionnat, elle retrouve Georges, un médecin canadien qu'elle a aimé dix ans auparavant et à qui elle veut cacher sa déchéance. Le scénario prévoyait une fin heureuse : l'ami de Georges, se sentant d'abord trahi après la découverte de la double vie d'Évelyne, changeait finalement d'avis et avouait la vérité à Georges. Évelyne et son fils embarquaient alors avec lui au Havre pour une nouvelle vie au Canada. Cette fin avait des résonances directes pour tous les exilés impliqués dans le film (les auteurs Wilhelm, Jacoby, mais aussi bien sûr Ophuls et Schüfftan). Pour Edwige Feuillère, cette fin par contre ne correspondait pas au personnage, tombé trop bas et trop abîmé pour envisager un nouveau départ. Quant à Rabinovitch, une fin sombre lui permettait de répéter le tragique final de son grand succès *Quai des brumes*. Selon Asper, Ophuls, incertain sur la question, accepta le changement en raison de l'insistance de Feuillère et Rabinovitch

³⁸ Propos recueillis par Philippe Roger (*op. cit.*, p. 433).

³⁹ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 376, d'après ses divers échanges avec Edwige Feuillère (entretien, échanges téléphoniques et par écrit).

même s'il préférerait sans doute la fin initiale – il avait tout de même collaboré à l'écriture du scénario. Cette transformation constitue bien sûr une contribution majeure d'Edwige Feuillère au film et elle est significative du compromis qui s'est établi dans la création entre elle et Ophüls⁴⁰.

Différentes phases de la fabrication du film – les réunions préparatoires sur le scénario qui ont lieu chez elle, le tournage puis le montage – révèlent finalement une tension permanente que l'actrice et le cinéaste ont rendu productive. Il confie à la presse :

Nous avons souvent de longues conversations après la projection, ce que dans l'argot du métier nous appelons 'rushes', et nous confrontons nos points de vue, nous nous échauffons quelquefois, mais nous ne pouvons pas ne pas bientôt tomber d'accord, car nous voyons là, somme toute, l'aboutissement de notre travail préalable⁴¹.

Ophüls et Feuillère se sont manifestement apprivoisés. C'est particulièrement évident en ce qui concerne justement la méthode mise en place par le cinéaste avec ses répétitions à huis clos, sans les techniciens, méthode systématisée sur *Sans lendemain*. Edwige Feuillère explique en effet qu'il fait venir les acteurs seuls chaque matin pour répéter « comme pour le théâtre⁴² ». Au départ, elle n'apprécie pas ces usages spécifiques qu'elle associe au caractère directif du metteur en scène. Elle revendique sa propre vision du personnage et refuse de suivre aveuglément ses instructions. Max Douy raconte de façon amusante ce que ça donnait :

« Cet Allemand m'ennuie... Je ne vois pas du tout la scène comme ça... » disait-elle au départ, avant de concéder à Ophüls : « Vous croyez que ce serait bon ? Moi je ne le crois pas... mais enfin, je vais le faire pour vous faire plaisir »⁴³.

D'abord réticente, elle reconnaîtra vite la valeur du fonctionnement mis en place. Elle déclare en effet à *Cinéma* :

D'abord il a avec ses interprètes et ses collaborateurs des conversations amicales, parfois moins amicales, qui 'éclaircissent' la scène à tourner. Il n'aime pas en général que des personnes étrangères au film assistent aux répétitions et aux prises de vues et il a bien raison ! Je crois que par sa foi, son sens artistique, il arrive à obtenir le meilleur rendement de ses interprètes. Il crée même un climat

⁴⁰ Cette transformation amène par ailleurs Ophüls et Wilhelm à modifier la séquence du cinéma pour lui donner une tonalité plus sombre, adéquate avec la fin désormais tragique (cf. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.* p. 377).

⁴¹ Max Ophüls, « Edwige Feuillère », *Cinéma*, *op. cit.*

⁴² Témoignage recueilli par Martina Müller, in Noël Herpe, *op. cit.*, p. 360.

⁴³ Propos recueillis par Philippe Roger, *Max Ophüls un cinéaste exilé en France (1933-1941)*, *op. cit.*, p. 431.

généralement très propice à la scène et que parfois le personnel du studio ressent et respecte silencieusement⁴⁴.

Des années plus tard, elle dira aussi : « Max Ophuls savait créer un climat de collaboration : acteurs, techniciens... C'est le secret : un bon film est un film d'équipe⁴⁵ ». De fait, *Sans lendemain* est sans doute le film où la nouvelle méthode d'Ophuls est la plus aboutie. Et cela s'explique par deux facteurs essentiels : il ne subit pas les restrictions budgétaires qui ont affecté nombre de ses tournages précédents et il a gagné la confiance d'Edwige Feuillère, en tant qu'actrice et *collaboratrice*.

Contrairement au film précédent où, fort de sa culture allemande, il avait trouvé en Pierre Richard-Willm un allié sur un projet goethéen qui était d'abord le sien, il dut avec Edwige Feuillère travailler à atteindre un compromis créateur. Reste que dans les deux cas, c'est finalement la moindre organisation de la production en France et le star-système français qui lui permirent de réaliser des films plus ambitieux et d'intégrer véritablement les acteurs dans le processus de création, sans rien lâcher en termes d'exigence technique.

Le parachèvement de la méthode ophulsienne

Pour terminer il nous faut préciser l'évolution de cette méthode du travail collectif chez Ophuls dans les années 1930 en France pour montrer rapidement en quoi elle s'avère décisive dans la carrière ultérieure du cinéaste. Avec *Sans lendemain*, cette nouvelle méthode s'est affinée et elle a fait ses preuves. Cela transparaît dans un article paru dans *Le Nouveau Film* en janvier 1939 :

Dans ce décor (dancing), Max Ophuls tourne avec Edwige Feuillère des scènes très importantes et pour lesquelles le plus grand calme et le silence absolu sont exigés sur ce plateau où on travaille sans relâche et sans perdre de temps [...] Max Ophuls sait avec une rare maîtrise faire régner le silence et la discipline sur son plateau et le film se tourne avec régularité⁴⁶.

Non seulement le temps de répétition préalable à huis clos « isole » les acteurs de la machine cinéma mais les techniciens sont aussi sommés ensuite, y compris dans les moments où ils interviennent, de maintenir ce climat nécessaire à leur concentration. Plus précis, un autre article rend compte du

⁴⁴ Edwige Feuillère, « Max Ophuls », *Cinéma*, n° 568, 6/9/1939.

⁴⁵ Propos recueillis par Philippe Roger, *Max Ophuls un cinéaste exilé en France (1933-1941)*, *op. cit.*, p. 435.

⁴⁶ *Le Nouveau Film*, n° 24, 14/1/1939.

tournage de la séquence essentielle de l'auberge, moment où Évelyne et Georges, à la faveur d'une escapade à la campagne un après-midi d'hiver, se retrouvent comme autrefois et comme hors du monde, Georges ignorant sa vie de prostituée. Ce tournage a lieu au studio de Joinville où Ophuls a fait construire une luxueuse cabane forestière⁴⁷ :

L'enregistrement d'une scène d'intimité entre Edwige Feuillère et Georges Rigaud ayant été prévu en travelling, toute une préparation fut nécessaire. Tandis que l'appareil était installé sur sa plate-forme roulante, des machinistes s'apprêtaient à tirer, l'un vers la gauche, l'autre vers la droite, les deux pans d'un mur élevé au beau milieu du studio et percé d'une fenêtre en son centre. [...] L'appareil va passer. Au signal de Max Ophuls, les deux moitiés du mur s'écartent, glissant sur deux rails perpendiculaires à ceux du travelling. Le décor apparaît : c'est celui d'une chambre d'auberge, à Fontainebleau. Les héros s'y sont réfugiés, rêvent, se souviennent. [...]

L'œil braqué au viseur, l'opérateur Shuftane (sic.) aperçoit l'image du couple étendu sur le lit, l'enregistre. **Dans un silence absolu, les mots du dialogue s'échangent.**

Lorsque la scène sera achevée, **la plate-forme reculera aussi doucement qu'elle s'était approchée** [...]⁴⁸.

Le commentaire souligne dans les deux articles la « manière » d'Ophuls et la façon dont il parvient, y compris et surtout dans les séquences qui requièrent une grande préparation technique, à obtenir une harmonie, une parfaite articulation entre le travail des acteurs et celui des techniciens. Ces derniers ont appris à se faire discrets et sont concentrés. Cette discipline inhabituelle et exigeante n'allait pas de soi, Ophuls a su l'obtenir. Henri Alekan a raconté que cette méthode avait d'abord suscité des moqueries chez les techniciens (ils sont tous arrivés un jour avec un gros ruban adhésif sur la bouche, ce qui a fait mourir de rire Ophuls), et puis finalement ils ont compris qu'« on pouvait travailler en même temps avec sérieux et avec humour⁴⁹ ». Ce témoignage est par ailleurs intéressant parce qu'il est révélateur de l'entente artistique entre Feuillère et Ophuls. Contrairement aux films précédents où il a lutté pied à pied avec les producteurs qui exigeaient des gros plans de leur actrice (ce fut aussi le cas sur *Werther*), Ophuls se défait ici de cette réticence, n'hésitant pas à s'approcher du visage de l'actrice, parce que la capacité d'Edwige Feuillère à exprimer des sentiments subtils vient pleinement justifier ces gros plans⁵⁰. C'est

⁴⁷ Claude Beylie, *Max Ophuls*, Paris, Seghers, 1963, p. 64.

⁴⁸ *Cinéma*, n° 540, 22/2/1939, nous soulignons.

⁴⁹ Henri Alekan « Man muss die Technik überwinden, um zur Kunst zu gelangen », in Heidi Wiese (dir.), *Die Metaphysik des Lichts. Der Kameramann Henri Alekan*, Marburg, Schüren Verlag, 1996, p. 25.

⁵⁰ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit. p. 378.

l'heureux partage de la création entre le cinéaste et l'actrice, et entre les techniciens et les acteurs, qui fonde ici la qualité d'atmosphère du film, sa tonalité subtile.

Quand Ophuls doit de nouveau s'exiler et partir aux USA, il est riche de cette expérience française fondamentale. Là-bas, il devra pourtant attendre six ans avant de pouvoir retrouver les plateaux et il sera bien sûr contraint par les conditions de production des studios. Cela vaut en particulier pour cette fameuse exigence du gros plan de star qui entraînera des conflits récurrents avec les producteurs. Grâce à Lutz Bacher qui a minutieusement décrit ces tournages hollywoodiens, on sait que le cinéaste a essayé d'appliquer sa méthode de travail même au sein du système des studios, continuant notamment à réunir quotidiennement ses collaborateurs techniques les plus proches pour échanger avec eux, mais aussi à pratiquer les répétitions avec les acteurs (souvent en rasant)⁵¹. Deux facteurs essentiels vont faire évoluer sa mise en scène. D'abord, les progrès techniques offrent désormais des possibilités inédites en matière de mobilité de caméra. L'invention de la *crab dolly* permet des mouvements plus longs et complexes, non pas seulement en avant ou en arrière mais de tous les côtés. Cela intéresse au premier chef Ophuls : la tentation du mouvement était déjà sensible dans ses films des années 1930 malgré leur caractère plus découpé – dans la séquence de l'auberge de *Sans lendemain* évoquée précédemment, on perçoit aisément l'envie du plan-séquence avec l'entrée puis la sortie de la caméra par la fenêtre. Ensuite, Ophuls déteste que le montage lui échappe : réduire au maximum le matériau final grâce à de longs plans mobiles constitue aussi un moyen de prévenir des coupes ultérieures. C'est aux États-Unis, grâce aux nouveaux moyens techniques et du fait des contraintes de production, qu'il développe son goût du plan long et mobile. Sa méthode du travail séparé entre techniciens et acteurs n'a alors pas changé, même s'il est parfois arrivé qu'il revoie la mise en scène technique initialement prévue après le travail des répétitions.

Le retour en France au tournant des années 1950 va être décisif pour une nouvelle évolution de sa méthode : retrouvant la souplesse française tant aimée, Ophuls parachève sa méthode de façon assumée en prônant désormais « l'improvisation ». Le cinéaste se constitue d'abord une équipe technique qui l'accompagnera de film en film. Comptent parmi ses collaborateurs fidèles le costumier Georges Annenkov, le décorateur Jean d'Eaubonne et l'opérateur Christian Matras, puis le scénariste Jacques Natanson, le caméraman Alain Douarinou, et bien sûr le chef de production Ralph Baum. Ophuls reprend sa

⁵¹ Cf. Lutz Bacher, *Max Ophuls in the Hollywood studios*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1996, 392 p.

méthode personnelle des répétitions isolées avec les acteurs, mais il inverse désormais le processus : c'est des répétitions que doit émerger la mise en scène, la technique cinématographique devant être entièrement au service des situations dramatiques. Voici ce que dit Annenkov :

Chaque jour, **la répétition terminée, Ophüls nous réunissait tous, acteurs, d'Eaubonne et moi [...]** autour d'une longue table, pour les échanges d'opinion, pour les discussions, pour les suggestions réciproques⁵².

Désormais, une fois les répétitions terminées, il fait jouer la scène par les acteurs devant l'équipe technique et c'est ensuite qu'intervient la réunion de mise en scène, en présence de tous, techniciens *et* acteurs, pour déterminer les mouvements de caméra. Alain Douarinou qui insiste sur les prouesses techniques nécessaires pour répondre aux attentes du cinéaste raconte : « Ophüls représentait cet énorme avantage de ne pas fixer une discipline à la caméra ; il ne parvenait à imaginer ses mouvements de caméra et sa mise en scène technique que lorsqu'il se trouvait sur le plateau, avec ses acteurs⁵³ ». Dans un article publié en Allemagne en 1952, Ophüls indique lui-même qu'il a mis en place cette nouvelle méthode à son retour à Paris⁵⁴. Il ne cessera de la développer au point que sur *Lola Montès*, selon Ralph Baum, il y aura des semaines entières de répétition au cirque sans rien tourner⁵⁵ ! Il est en fait allé au bout du processus initié en France dans les années 1930, qui visait à redonner de la latitude aux acteurs au sein d'un dispositif contraint techniquement : désormais c'est donc le travail des techniciens qui dépend de celui, préalable et décisif, des acteurs. Et dans les réunions de mise en scène, Ophüls semble désormais procéder avec ses techniciens comme il le fait depuis toujours avec les acteurs, c'est-à-dire en les familiarisant avec une ambiance, une atmosphère : Christian Matras raconte qu'ils sont tous groupés autour de lui, en attente, mais qu'il ne leur donne jamais d'indication précise sur le plan technique : « il préférerait s'attarder longuement à nous développer le caractère émotif de la scène⁵⁶ ». Ce fonctionnement, pour le moins peu compatible avec les attentes des producteurs, exigeait effectivement une équipe technique parfaitement solidaire du projet et capable de le suivre... et idem pour les

⁵² Georges Annenkov, *Max Ophüls*, Paris, Éric Losfeld, Le Terrain vague, 1962, p. 124, nous soulignons.

⁵³ Alain Douarinou, « À la manière d'un chef d'orchestre », in Claude Beylie, *Max Ophüls, op. cit.*, p. 169.

⁵⁴ Cf. Max Ophüls, "Wir müssten Entschuldigungsbriefe schreiben. Anmerkungen von Max Ophüls", *Die Neue Zeitung*, Frankfurt/Main, 13-14 décembre 1952.

⁵⁵ Propos rapportés par le monteur Jean Sacha, cf. Philippe Roger « Une rencontre avec Jean Sacha », in Noël Herpe, *Max Ophüls, op. cit.*, p. 369.

⁵⁶ Christian Matras, « L'image et ses sortilèges », in Claude Beylie, *Max Ophüls, op. cit.*, p. 167.

acteurs... On ne saurait à cet égard s'étonner de la cohérence de son œuvre des années 1950. Et l'on comprend mieux le sens de ces mots d'Ophuls :

[...] j'essaie de rapprocher de mes idées **pas très précises les collaborateurs (die Faktoren) qui sont habitués et me font confiance, opérateur, monteur, acteurs**, de les partager avec eux pour pouvoir échanger nos avis au sein de l'équipe. Après ça, nous vivons en général tous ensemble une période très heureuse. Ça commence par l'écriture du scénario... se termine au laboratoire et, **à Paris**, c'est particulièrement stimulant⁵⁷.

Tout le processus de création est désormais centré sur cette collaboration entre le cinéaste et son équipe mais le travail avec les acteurs est devenu littéralement le moteur : le déploiement stylistique ophulsien dans les années 1950 est intimement lié à ce parti-pris. Des années 1930 aux années 1950, le partage de la création s'est ainsi déplacé au profit des acteurs, et c'est bien à la faveur de son exil en France que le cinéaste a initié ce mouvement. C'est là qu'il a pu pour la première fois travailler véritablement à leurs côtés, « chercher avec eux⁵⁸ » pour reprendre les termes d'Edwige Feuillère. C'est aussi en ce sens qu'il faut entendre sa reconnaissance à la place offerte en France à « l'improvisation ».



Bibliographie

ANNENKOV Georges, *Max Ophuls*, Paris, Éric Losfeld, Le Terrain vague, 1962.

ASPER Helmut G., *Max Ophüls. Eine Biographie (mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern)*, Berlin, Bertz, 1998.

BACHER Lutz, *Max Ophuls in the Hollywood studios*, New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1996.

BEYLIE Claude, *Max Ophuls*, Paris, Seghers, 1963.

⁵⁷ Max Ophuls, « Dichter und Film », *Theater und Zeit, Monatsblätter der Stadt-Bühne Wuppertal*, *op. cit.*, traduction personnelle, nous soulignons. Ce texte a été traduit une première fois dans son intégralité sous le titre « Le cinéma est au service de la poésie » et publié dans le livre de Claude Beylie, *Max Ophuls*, *op. cit.*, p. 125-127.

⁵⁸ « L'acteur prenait ses places, Max Ophuls cherchait, nous cherchions ensemble... », propos d'Edwige Feuillère recueillis par Philippe Roger (*op. cit.*, p. 435).

HERPE Noël (dir.), *Max Ophüls*, Paris, AFRHC, 2001 (n° 34-35, 4^e trimestre 2001, 1895).

OPHÜLS Max, *Max Ophüls par Max Ophüls*, Paris, Robert Laffont, 1963.

OPHÜLS Max, “Wir müssten Entschuldigungsbriefe schreiben. Anmerkungen von Max Ophüls”, *Die Neue Zeitung* (Frankfurt/Main), 13-14 décembre 1952.

MOUSSAOUI Nedjma, *Max Ophüls et l'œuvre de Goethe : matériau génétique et substrat esthétique*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2010.

RICHARD-WILLM Pierre, *Loin des étoiles*, Paris, Belfond, 1975.

ROGER Philippe, *Max Ophüls un cinéaste exilé en France (1933-1941)*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 1989.

2.

**Apport de l'acteur :
une création partagée ?**

“Katie Hepburn wants to direct” :
*une actrice qui voulait intervenir
dans le processus de production*

Jules Sandeau



Contrairement à d'autres actrices telles que Mae West, Ida Lupino ou Barbra Streisand, Katharine Hepburn n'a jamais été créditée autrement que comme actrice au générique de ses films, et aucun de ses projets en tant que réalisatrice ou scénariste n'a abouti. Elle a cependant conservé une réputation de star qui cherche à intervenir dans le processus de production et y parvient souvent. Dans le contexte d'une industrie dominée par les hommes – et plus largement d'une société patriarcale où les hommes cherchent à conserver le monopole de la création artistique –, cet « interventionnisme » représente une menace pour le pouvoir masculin et fait donc logiquement partie des traits de son image les plus lourds d'enjeux d'un point de vue genré.

Cet article se propose d'étudier la manière dont les films d'Hepburn et les discours médiatiques qui accompagnent leur sortie, ont à la fois entretenu et tempéré cette réputation. Il s'agira ainsi de mettre en lumière la persistance de cette facette de son image tout au long de sa carrière en adoptant une perspective diachronique attentive aux évolutions qui touchent cette dimension essentielle de sa *persona*, et en prêtant une attention particulière aux enjeux de genre qui la sous-tendent¹. L'analyse des films d'Hepburn qui travaillent cette image d'actrice cherchant à obtenir du pouvoir dans le processus de production, sera articulée à un examen des discours véhiculés par la presse états-unienne à ce sujet², lesquels jouent un rôle déterminant dans la pérennité

¹ Comme c'est communément le cas aujourd'hui dans le champ des *star studies*, nous désignons par *persona* ce que Richard Dyer nommait « *star image* » dans son ouvrage fondateur de 1979 : la « polysémie structurée » qui résulte de la convergence des différents textes médiatiques produisant des significations sur la stars (Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 62-68)

² Les articles cités sont pour la plupart archivés dans les *Katharine Hepburn papers* et les *Katharine Hepburn clippings* de la Margaret Herrick Library (MHL) et de la New York Public Library (NYPL).

de cette réputation³. Dans la mesure où les productions hollywoodiennes⁴ et les images de star⁵ doivent en grande partie leur popularité à leur caractère fortement polysémique, cet article cherchera notamment à souligner les ambivalences qui traversent les représentations d'Hepburn en actrice « interventionniste ».

Hepburn à Broadway : *Morning Glory* et *Stage Door*

Dès son arrivée à Hollywood, Hepburn a une réputation d'actrice incapable de rester à sa place dans le processus de création artistique. Les magazines racontent que, lors de ses débuts à Broadway quelques années plus tôt, elle a été congédiée de plusieurs pièces parce qu'elle refusait d'obéir au metteur en scène ou critiquait le jeu des autres acteurs et actrices qui partageaient l'affiche avec elle⁶. Ces anecdotes s'intègrent alors parfaitement à son image de star arrogante, qu'elle entretient notamment en snobant les journalistes qui veulent l'interviewer⁷. Originaire de Nouvelle-Angleterre, elle est souvent dépeinte par la presse comme une aristocrate qui regarde Hollywood de haut et prend plaisir à dominer ses interlocuteurs⁸. Les rumeurs concernant son attitude sur les

³ Sur la nécessité de prendre en compte ces matériaux extra-filmiques dans l'étude de l'image des stars, voir Richard Dyer, *op. cit.*, p. 62-67.

⁴ Noël Burch, « Double langage. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », dans Noël Burch, *De la beauté des latrines*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 165-192

⁵ Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, *op. cit.*, p. 67-68 ; Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, Routledge, 2004, p. 4

⁶ "She never hesitates to tell the finest actress or actor that he doesn't know how to read his lines. And that he's a nitwit of the highest order. As far as acting is concerned. As a result, she was constantly being thrown out of New York shows." (*Photoplay*, August 1933, p. 99); "Katharine Hepburn's star rose on Broadway, in the so-called legitimate theater, with a series of jerks and starts and frequent swoopings back to earth. She had a reputation, partly justified, as a stubborn and self-willed young woman. She was fired from several important parts because she refused to obey the instructions of stage directors." (*Collier's*, October 28, 1933, p. 21)

⁷ Isabelle Dhommée, *Les Cinq « empoisonneuses » : G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente : analyse du phénomène social de la star*, Villeneuve d'Ascq, ANRT, 2000, p. 205-206

⁸ "She loves to fight. Matching her intellect against anyone's. And above all, she not happy unless she domineers. (...) She has detached herself from all Hollywood. High on a hill built of her own cunning, she stands. And surveys this Hollywood below her. And imagines her skirts are free to it. At its bewildered groping, heart-breaking blunders, she laughs. And laughs. And laughs. She's smart. She's shrewd. She's clever. But she's forgotten one thing. Hollywood always laughs last. One day she'll find that out." (*Photoplay*, August 1933, p. 100-101).

planches à ses débuts contribuent ainsi à la faire passer pour une actrice qui s'estime supérieure à tout le monde, et notamment à ses collaborateurs.

Sorti en 1933, *Morning Glory* est le premier film à travailler cette dimension de son image. Hepburn y incarne Eva Lovelace, une jeune actrice ambitieuse venue tenter sa chance à Broadway, qui ne parvient pas à percer dans un premier temps parce qu'elle possède une haute idée d'elle-même. Après un certain nombre de déconvenues, elle finit par prendre conscience du problème et concède au metteur en scène Joseph Sheridan (Douglas Fairbanks) à propos de sa première prestation : « Je ne vous écoutais pas quand vous me disiez quoi faire. Vous savez, j'étais très sûre de moi à l'époque⁹ ». Comme le souligne Noël Burch, le film soutient que le problème de l'héroïne réside dans le fait qu'elle a « trop d'idées sur le théâtre, sur le métier de comédienne, qu'elle est trop intellectuelle¹⁰ ». Un écrivain lui explique ainsi que « les jolies filles comme [elle] ne doivent pas être intellectuelles¹¹ », et Sheridan lui conseille également de « jeter ses théories intellectuelles par la fenêtre¹² » lorsqu'elle entre sur scène à la fin du film, un conseil qui s'avère judicieux puisque la performance de l'actrice est un triomphe et lui permet finalement de devenir une star.

Le fait que l'héroïne révèle son talent sous la direction de nombreuses figures masculines, dont un producteur, un metteur en scène et un acteur plus expérimenté, témoigne de la menace que représente Hepburn en tant qu'actrice qui cherche à exercer un pouvoir dans le processus de création. De la même manière que le film la subordonne aux hommes, certains critiques insistent également sur le mérite du réalisateur en des termes qui confirment, s'il en était besoin, que c'est Hepburn elle-même qu'il s'agit de soumettre à l'autorité patriarcale. On peut ainsi lire par exemple dans le *Los Angeles Times* : « Lowell Sherman a accompli encore plus avec Mademoiselle Hepburn que ce qu'il avait accompli avec Mae West. Il l'a transfigurée. (...) Sherman sait comment diriger les femmes¹³ ». Dans le même esprit, le critique du *Hollywood Filmograph* déclare que l'actrice fait preuve d'un grand talent « quand elle est correctement

⁹ “Well, naturally, I wasn’t very responsive when you tried to tell me what to do. You see, I was very sure of myself in those days.”

¹⁰ Noël Burch, « La garce et le bas bleu », dans Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 35.

¹¹ “Pretty little girls like you mustn’t be highbrow.”

¹² “Throw all your highbrow theories right out the window.”

¹³ “Lowell Sherman has done with Miss Hepburn much what he did with Mae West in *She Done Him Wrong*. He has transfigured her. (...). Sherman knows how to direct women (...).” (Philip K. Sheuer, *Los Angeles Times*, cité par Homer Dickens, *The Films of Katharine Hepburn*, New York: Citadel Press, 1990, p. 47).

dirigée » et félicite ainsi Sherman dont la « brillante direction » a permis de faire émerger « la délicieuse nouvelle Hepburn¹⁴ ».

Mais si *Morning Glory* soutient donc que l'accomplissement d'Hepburn en tant qu'actrice doit passer par une soumission aux hommes dans le processus de création, la seule scène qui la montre à l'œuvre contredit quelque peu ce scénario misogyne. Il s'agit du passage où, sous l'effet de l'alcool, l'héroïne improvise une représentation pour les invités d'une soirée mondaine organisée par le producteur Louis Easton (Adolphe Menjou). Alors qu'elle se faisait jusqu'ici discrète et manifestait une humilité nouvelle, elle retrouve subitement son assurance et incarne Hamlet puis Juliette devant l'assemblée de professionnels du théâtre présents à la soirée, qui applaudissent l'actrice avec enthousiasme.

Ce tour de force est loin d'être dénué d'ambivalence. D'un côté, l'héroïne se transforme en grande actrice parce qu'elle met de côté son intelligence et se laisse guider par son instinct. L'alcool joue un rôle central dans la mesure où il aide Eva à perdre le contrôle, condition nécessaire à l'éclosion de son talent selon le film. Le fait que ce soient des hommes qui l'encourageaient à boire un peu plus tôt confirme que cette désinhibition de la femme trop intellectuelle est indissociablement une subordination au pouvoir masculin. Mais, d'un autre côté, Hepburn retrouve ici l'assurance et l'autorité qu'elle manifestait dans ses premiers films. D'une voix grave et sèche qui évoque ses performances dans *A Bill of Divorcement* (1932) et *Christopher Strong* (1933), elle annonce : « Je sais que je suis une grande actrice. Je suis la meilleure de toutes les jeunes actrices », puis se met en scène en donnant des ordres aux professionnels présents (« Vous, taisez-vous », « Regardez-moi », « Éteignez la lumière »). En d'autres termes, la star se révèle une grande actrice lorsqu'elle renoue avec sa *persona* controversée de star androgyne, sûre d'elle et autoritaire¹⁵. Alors que le film soutient par ailleurs qu'Hepburn doit se laisser diriger pour devenir une bonne actrice, il la montre donc triompher ici dans une représentation dont elle contrôle la mise en scène. Cette métamorphose en actrice autoritaire est soigneusement circonscrite et la scène insiste sur le fait qu'Eva « n'était pas elle-même » puisque sous l'effet de l'alcool, mais ce tour de force constitue

¹⁴ "RKO's 'Morning Glory' is remarkable for Lowell Sherman's brilliant direction and the first presentation of the real Katharine Hepburn. This is Sherman's picture; in every scene, in every sparkling bit his smooth efforts may be discovered. (...) Not the least of his triumphs is the delightful new Hepburn, who does not shout hoarsely, whose face and ability is not submerged beneath a hideous coat of make-up, as has been the case previously. Miss Hepburn's real voice radiates charm, and she shows a great ability at characterization when properly directed." (Harold Weight, *Hollywood Filmograph*, August 5, 1933, p. 8).

¹⁵ Sur cette scène, voir Andrew Britton, *Katharine Hepburn: Star as Feminist*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 64-65.

indéniablement le clou du film¹⁶ et détermine l'idée que le public se fait d'Hepburn en tant qu'actrice dans la mesure où s'agit du seul passage qui montre l'héroïne en train de jouer.

Sorti quatre ans plus tard, *Stage Door* (1937) se révèle encore plus ambivalent dans le discours qu'il tient sur la place d'Hepburn dans le processus de création. La star y incarne à nouveau une aspirante comédienne venue tenter sa chance à Broadway et qui rencontre des difficultés du fait de sa tendance à contester les choix de l'auteur et du metteur en scène. Présentée encore une fois comme une femme trop intellectuelle, elle empêche le bon déroulement des répétitions en donnant son avis à tout bout de champ, et la mise en scène souligne cette intrusion dans le domaine de la création réservé aux hommes par une division du cadre dans le sens de la profondeur. On la voit ainsi s'avancer au premier plan pour remettre en question les figures d'autorité masculine alors qu'elle devrait se contenter de « faire ce qu'on lui dit¹⁷ » en restant au second plan. Dans la lignée de *Morning Glory*, *Stage Door* dépeint donc Hepburn comme une actrice dont le jeu est miné par une « intelligence encombrante¹⁸ » et une incapacité à obéir aux créateurs masculins.

Cependant, un certain nombre de scènes véhiculent une toute autre image d'Hepburn/Terry. Celle qui se déroule dans l'appartement d'Anthony Powell (Adolphe Menjou), un producteur qui utilise son pouvoir pour abuser des jeunes actrices, prend clairement le parti de l'héroïne qui refuse de se laisser assigner au statut de créature façonnée par un Pygmalion et démontre l'efficacité de son jeu cérébral¹⁹. Non seulement Terry désamorce dans cette scène les tentatives de séduction de Powell et parvient à négocier une relation égalitaire avec lui dans le processus de création, mais elle protège également sa colocataire, Jean (Ginger Rogers), de cet homme peu scrupuleux qui cherche à profiter de la jeune danseuse. La solidarité féminine qui s'esquisse ici sera renforcée dans les dernières scènes du film, puisque le triomphe final de Terry sur les planches s'accompagne d'une valorisation de la sororité comme moyen de résistance à la domination patriarcale qui règne dans le monde du théâtre.

De manière significative, les conseils qui permettent à l'héroïne de rencontrer le succès sur scène ne lui sont plus dispensés par des figures paternelles bienveillantes – comme c'était le cas dans *Morning Glory* – mais par une autre actrice, Kay (Andrea Leeds). Certes, ce « marrainage » sert dans une

¹⁶ Noël Burch, *op. cit.*, p. 35

¹⁷ Terry Randall : "What am I supposed to do? Walk around like a puppet or use my intelligence?" – Anthony Powell : "You're to do as you're told!"

¹⁸ Noël Burch, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ Jules Sandeau, « Quand Hepburn joue l'actrice. De *Morning Glory* (1933) à *Stage Door* (1937) », dans Jean-Loup Bourget et Françoise Zamour (dir.), *Jouer l'actrice. De Katharine Hepburn à Juliette Binoche*, Paris, Éditions Rue D'Ulm, 2017, p. 44-45.

certaine mesure à conformer Hepburn aux normes de genre, puisque le rôle de Kay consiste à guider l'héroïne sur le chemin de la féminité conventionnelle²⁰, mais il contribue en même temps à la consolidation d'une communauté féminine dont les hommes sont exclus. De surcroît, la performance de Terry est l'occasion d'une communion entre femmes qui pleurent ensemble la mort de Kay – laquelle s'est suicidée parce qu'elle n'a pas obtenu le rôle – et s'enfuient juste après la fin de la pièce pour se retrouver entre elles, au grand dam du producteur. Cet acte de rébellion féminine contre une figure d'autorité masculine achève d'enterrer l'amitié entre Terry et Jean, dont la relation était partie sur de mauvaises bases mais qui finissent par partager leur vie de femme célibataire préférant la carrière au mariage.

On peut également voir l'interprétation bouleversante que Terry fait de la scène centrale de la pièce comme une réappropriation féminine d'un texte masculin. Alors qu'elle était incapable de saisir l'émotion de son personnage de femme pleurant son mari lors des répétitions, elle parvient finalement à la jouer le soir de la première, mais en s'inspirant pour cela du chagrin qu'elle éprouve suite à la mort de Kay, donc d'une autre femme. Si le fait qu'elle s'écarte alors quelque peu du texte original indique qu'elle a cessé d'écouter son esprit pour laisser parler son cœur, cela souligne également le détournement qu'elle est en train d'opérer pour elle et pour ses amies présentes dans le public. La scène fait progressivement la part belle aux spectatrices, pour se terminer par un gros plan sur le visage de Jean. Par un dispositif de mise en abîme qui fait écho au rapport d'Hepburn à ses fans, le film valorise donc la complicité entre actrices et spectatrices et leurs résistances ordinaires au sein d'un système de production dirigé par les hommes.

Comme *Morning Glory*, *Stage Door* soutient donc qu'Hepburn est une mauvaise actrice lorsqu'elle ne se soumet pas aux hommes dans le processus de création, mais la montre en même temps briller en tant qu'actrice lorsqu'elle se soustrait à leur autorité. Cette ambivalence n'a rien d'exceptionnel dans la mesure où elle contribue à la polysémie de l'image de la star qui, comme le soutient Richard Dyer²¹, permet à des publics différents de choisir dans cette image les significations qui leur parlent le plus. En ce sens, le discours contradictoire que ces deux films tiennent sur le rapport d'Hepburn aux hommes dans le domaine de la création n'est que l'une des nombreuses ambivalences de l'image de la star.

²⁰ Jules Sandeau, « Quand Hepburn joue l'actrice », *op. cit.*, p. 44.

²¹ Richard Dyer, *Heavenly Bodies*, *op. cit.*, p. 4.

Une star aux commandes de sa carrière : *The Philadelphia Story*

Après avoir vu sa popularité chuter considérablement pendant la seconde moitié des années 1930, Hepburn signe un retour spectaculaire au tournant des années 1940 dans la pièce *The Philadelphia Story*, écrite pour elle par Philip Barry, puis dans l'adaptation cinématographique de cette pièce, produite par la MGM et réalisée par George Cukor.

S'appuyant abondamment sur l'image médiatique d'Hepburn, *The Philadelphia Story* s'attaque notamment à sa réputation d'actrice qui cherche à obtenir du pouvoir dans la mise en scène, même si le discours du film à ce sujet est moins explicite que celui de *Morning Glory* et *Stage Door*, dans la mesure où Hepburn n'y incarne pas une actrice. Pour bien saisir les enjeux qui sous-tendent cette dimension de son image au moment de *The Philadelphia Story*, il faut rappeler qu'Hepburn a joué des imposteurs à de nombreuses reprises au cours de la seconde moitié des années 1930²². Des films comme *The Little Minister* (1934), *Sylvia Scarlett* (1935), *Quality Street* (1937) ou *Bringing Up Baby* (1938) ont ainsi entretenu son image de femme qui aime se mettre en scène dans des performances qui lui donnent souvent du pouvoir sur autrui, en particulier sur les hommes. En ce sens, ce goût pour la mascarade rejoint sa réputation d'actrice qui cherche à contrôler la mise en scène de ses performances.

Afin de neutraliser ces deux dimensions de son image menaçantes pour le patriarcat, *The Philadelphia Story* mobilise un dispositif à double détente : il autorise d'abord Hepburn à contrôler la mise en scène pour lui retirer ensuite ce privilège. La star incarne Tracy Lord, une aristocrate de Philadelphie victime de l'intrusion de deux journalistes qui se font passer pour des amis de son frère avec la complicité de Dexter, son ex-mari, afin d'écrire un article sur son remariage avec un nouveau riche. Loin de se laisser duper par cette manigance, l'héroïne la perce immédiatement à jour et décide de jouer un tour aux deux reporters. Elle leur offre ainsi, avec sa mère et sa sœur, une caricature de famille aristocratique conforme aux préjugés qu'ils nourrissent à l'égard de la classe supérieure. Cette mascarade confère à l'héroïne du pouvoir sur les journalistes, mais aussi au sein de sa famille, notamment parce qu'elle profite de la situation pour tourner en dérision l'autorité de son père, qu'elle prive de son statut de patriarche en lui donnant le rôle de l'Oncle Willie.

Après avoir permis au public de se délecter de la représentation dirigée par Tracy et, à travers elle, de Hepburn en tant que comédienne contrôlant la mise en scène de son image, le film lui retire rapidement ce pouvoir. C'est le père

²² Sur ce point, voir Jules Sandeau, « Les impostures de Katharine Hepburn », *À l'épreuve* [en ligne], n° 4, « L'imposture », 2018.

qui met fin à la représentation orchestrée par l'héroïne en réaffirmant son statut de « chef de famille²³ ». Cette reprise en main patriarcale correspond au moment où l'écart de Tracy aux normes de féminité est violemment condamné par Dexter et son père dans deux plaidoyers auxquels elle ne trouve rien à répondre²⁴. Le renversement de pouvoir entre Hepburn et les figures d'autorité masculines sera définitivement entériné dans la dernière scène. Non seulement Tracy demande pardon à son père pour tout ce qu'elle lui a fait subir et accepte de se remarier avec Dexter, mais ce dernier lui dicte le discours qu'elle fait aux invités²⁵. La position dans laquelle se retrouve alors l'héroïne évoque celle d'une actrice qui ignore son texte et dépend d'un scénariste et metteur en scène masculin auquel elle se soumet totalement. Tout en réservant à Hepburn une scène jubilatoire qui cultive les dimensions controversées de son image, *The Philadelphia Story* la dépossède donc finalement du contrôle de la mise en scène pour la soumettre aux hommes.

L'ambivalence de ce dispositif est complexifiée par les discours qui entourent la sortie du film. La plupart des articles de journaux et de magazines prennent le contrepied de l'entreprise de neutralisation d'Hepburn au cœur de *The Philadelphia Story* en la présentant au contraire comme celle qui a orchestré son retour sur le devant de la scène. La presse explique notamment qu'elle a acheté et revendu les droits de la pièce, imposé sa présence en tête d'affiche et choisi son scénariste et son réalisateur. Lorsqu'il annonce que la star avait déjà acquis les droits de l'adaptation cinématographique en mars 1939, *Motion Picture Herald* précise par exemple que c'est la première fois dans l'histoire du « théâtre légitime » qu'une actrice achète ainsi les droits de la pièce dans laquelle elle joue²⁶ et insiste sur les bénéfices conséquents qu'elle a réalisés en revendant la pièce à la MGM²⁷. Le fait que la star ait imposé ses conditions au studio (notamment sa présence dans le film) est également mentionné à plusieurs

²³ *Seth Lord*: "I find very unamusing the stupid, undignified spectacle we're making of ourselves for the benefit of those two newspaper people. (...) I insist that we inform Connor and the camera lady that we're all aware of their purpose here." – *Tracy*: "All right. I'll tell them myself." – *Seth Lord*: "It'd look better coming from me, don't you think, as the titular head of the family?"

²⁴ Voir Noël Burch, *op. cit.*, p. 46-47 ; Isabelle Dhommée, *op. cit.*, p. 359-360

²⁵ Dans l'article qu'elle a consacré à la voix de Hepburn, Marguerite Chabrol remarque justement que « ses personnages tendent à perdre leurs moyens dès lors qu'ils ne parlent pas » (Marguerite Chabrol, « Katharine Hepburn : une voix incarnée », *Bulletin du CiClaHo*, n° 6, 2012, p. 263).

²⁶ "In March Katharine Hepburn acquired the screen rights to Philip Barry's play, 'The Philadelphia Story'. This was reputed to be the first instance in which a stage player bought the screen rights to a legitimate play" (*Motion Picture Herald*, January 27, 1940, p. 23).

²⁷ *Motion Picture Herald*, March 2, 1940, p. 44 ; January 11, 1941, p. 23.

reprises dans la presse²⁸. Alors que pendant les années 1930, de nombreux articles expliquaient comment Hepburn avait dû être maîtrisée par des hommes à poigne pour s'accomplir en tant qu'actrice (George Cukor, Lowell Sherman, Leland Hayward, John Ford, etc.), elle est célébrée ici comme le « maître d'œuvre » de ce succès. Ces discours reçoivent un bon écho du côté du public, comme en témoigne par exemple le courrier d'une spectatrice qui déclare à propos de la star : « Peut-être qu'elle est difficile. Mais mon conseil aux producteurs est : laissez-lui sa liberté. Car elle semble savoir en faire usage très intelligemment²⁹ ».

Le retour d'Hepburn au sommet du box-office grâce à *The Philadelphia Story* s'appuie donc sur une image profondément ambivalente puisque, en même temps que le contrôle de la mise en scène de sa propre image lui est retiré à l'écran, il est plus que jamais valorisé dans les articles de magazine qui insistent sur son pouvoir dans le processus de production du film.

Une actrice « comme chez elle » : les comédies romantiques des années 1940

Suite au succès de *The Philadelphia Story*, Hepburn pilote un autre projet qui se révèle également un grand succès public et critique : *Woman of the Year* (1942). Ce film constitue sa première collaboration avec Spencer Tracy, son compagnon à la ville et son partenaire privilégié à l'écran, avec lequel elle tourne notamment d'autres comédies romantiques comme *Without Love* (1945) ou *Adam's Rib* (1949). Contrairement d'autres films du couple, comme *The Sea of Grass* (1947) ou *State of the Union* (1948), qui sont annoncés comme des « Tracy pictures³⁰ » et sont effectivement plus centrés sur l'acteur, leurs comédies

²⁸ Outre ses nombreuses mentions dans la presse professionnelle, voir par exemple le *Hollywood Citizen News* : “No Hepburn; no picture. She knew what she was doing. I told you she was a smartie pants.” (*Hollywood Citizen News*, January 3, 1941, Katharine Hepburn clipping files, MHL).

²⁹ “The movie-makers have a name for her – Temperamental, Hard-to-Get-Along-With Hepburn – but I call her Katharine, Katharine-the-Great, since that outstanding performance, that amazingly vivid portrayal of hers in *The Philadelphia Story*. Maybe the part she played, a pampered darling, is also her true-life role. Maybe she is difficult. But my humble advice to her producers is – give her her head. Because she seems to have a very good one on those square shoulders – and she knows how to use it.” (*Motion Picture*, July 1941, p. 16).

³⁰ *The Sea of Grass* est annoncé dans son *pressbook* comme un “Tracy picture” et la presse rappelle à la sortie de *State of the Union* que Hepburn a remplacé Claudette Colbert au pied levé dans ce film clairement centré sur Tracy (voir par exemple *Hollywood Reporter*, October 13, 1947, MHL).

romantiques sont plutôt perçues comme des « *Hepburn pictures* ». Comme pour *The Philadelphia Story*, la presse insiste sur le pouvoir de la star dans la production de *Woman of the Year*, en racontant notamment que c'est elle qui a proposé le scénario original du film à la MGM, mais aussi qu'elle s'est imposée dans le rôle principal, a choisi son partenaire masculin et son réalisateur, et a participé activement à l'élaboration du script³¹. De même, *Without Love* est l'adaptation cinématographique d'une pièce dans laquelle elle a non seulement joué sans Tracy, mais qui a été « écrite pour elle et qu'elle a elle-même vendue à la Metro³² ». Enfin, Hepburn déclare avoir contribué à l'écriture du scénario d'*Adam's Rib*³³, tandis qu'un faux journal édité par le studio pour faire la promotion du film ressuscite l'image d'une Hepburn aux commandes de sa carrière, qui choisit les films dans lesquels elle tourne et supervise leur conception :

Hepburn l'a encore fait – choisir un scénario à succès. C'est l'actrice qui a informé la MGM de l'idée de Garson Kanin et Ruth Gordon ; et a fait venir les scénaristes en Californie où ils ont écrit *Adam's Rib* spécialement pour Mademoiselle Hepburn et Spencer Tracy. (...) C'est la quatrième fois qu'elle touche le jackpot – *Without Love*, *Woman of the Year* et *The Philadelphia Story* étaient tous « repérés » par Hepburn – l'actrice qui a du flair pour les scénarios³⁴.

³¹ Voir par exemple : “It was Miss Hepburn who first recognized the witty worth of the script (...); it was she who helped edit it, who personally peddled it to the producer, who demanded Spencer Tracy for her leading man, and got him; and more amazingly, demanded George Stevens be brought from another studio to direct and got him, too.” (*Baltimore Evening Sun*, February 19, 1942) ; “The actress liked the story idea so well that she sat in on story conferences with the writers and helped them shape the yarn. Miss Hepburn also had a big hand in selling the story to Metro executives. The angle of having an actress to play the leading role sitting in with the writers is a new one and that it pays off handsomely is evident in the case of *Woman of the Year*.” (*Variety*, July 18, 1941).

³² “The comedy was especially written for her and she herself sold it to Metro.” (Kate Cameron, Journal non identifié, *Without Love clippings*, MHL). Voir également *Washington D. C. Times Herald*, May 5, 1942 ; *Photoplay*, July 1942, p. 4, 23 ; *Showmen's Trade Review*, July 18, 1942, p. 21.

³³ “‘Did you select *Adam's Rib*?’ I asked. ‘I actually worked with Garson Kanin and Ruth Gordon on the script, I was so enthused about it,’ she said.” (*L.A. Examiner*, March 19, 1950, MHL).

³⁴ “Hepburn chooses fourth sock hit” / “Hepburn has done it again – chosen a hit story. It was the actress who tipped off MGM to the Garson Kanin-Ruth Gordon idea; and had the two brought to the Coast where they wrote *Adam's Rib* especially for Miss Hepburn and Spencer Tracy. (...) This is the fourth time she's hit the jackpot – *Without Love*, *Woman of the Year*, and the *Philadelphia Story* all being ‘scouted’ by Hepburn – the actress with story sense.” (*Adam's Rib promotional mailer*, p. 3, *Jack Atlas papers*, MHL).

Le *pressbook* du film abonde dans le même sens en citant notamment les scénaristes, Ruth Gordon et Garson Kanin, qui expliquent s'être fortement inspirés d'Hepburn pour écrire les dialogues³⁵, sur quoi la star renchérit :

« Je suis plus que reconnaissante vis-à-vis de mes ami-e-s s'ils peuvent trouver dans mon caractère quoi que ce soit qui les inspire », dit-elle, « spécialement quand l'œuvre s'avère être une histoire dans laquelle je suis vraiment comme chez moi »³⁶.

Parce qu'Hepburn est « vraiment comme chez elle » dans ces comédies romantiques, la menace que représente son pouvoir dans le processus de production est à la fois ravivée et canalisée par les films et les discours médiatiques qui entourent leur sortie. Certains articles qui évoquent le tournage de *Woman of the Year* tentent ainsi de contrebalancer le pouvoir de l'actrice dans la production du film en insistant sur l'autorité du réalisateur. *The Family Circle Magazine* raconte ainsi que George Stevens a su imposer sa volonté contre celle de l'actrice lorsque celle-ci cherchait à définir son image à l'écran comme elle l'entendait :

Examinons les problèmes auxquels a été confronté Mr. Stevens (...). Tout d'abord, Katharine Hepburn. C'était le travail de George d'obtenir la sincère coopération de Mademoiselle Hepburn lorsque le personnage qu'elle incarnait s'écarterait de ses convictions personnelles. Au début du film, Katie est présentée comme la première femme journaliste du pays. Ok. Elle aime ça. (...) Le rebondissement logique de l'histoire est que Katie doit devenir féminine. C'est ça qu'elle n'appréciait *pas*. Mademoiselle Hepburn (...) n'aime pas apparaître manifestement féminine à l'écran. Elle adore les scènes d'amour où, soit elle est sur un pied d'égalité avec le gars, soit elle a un peu le dessus sur lui. S'il y a une confrontation, Katie n'aime pas perdre³⁷.

³⁵ "The authors admitted (...) that they had not trouble writing the dialogue for Miss Hepburn, since the story is about a woman somewhat cracked on the subject of equality between the sexes. "Kate is a great one for the underdog and a number one advocate for the cause of feminine independence. Kate without a cause isn't Hepburn. She actually put the words to our pen" (*Adam's Rib pressbook*, MHL).

³⁶ "I am more than grateful to my friends if they can find anything in my make-up to inspire them to work," she says, "especially when the work turns out to be a story in which I am very much at home" (*Ibid.*)

³⁷ "Let's take a look at the problems that confronted Mr. Stevens (...). First, Katharine Hepburn. It was George's job get the sincere co-operation of Miss Hepburn in portraying a character that clashed with her own personal convictions. At the beginning of the film Katie is presented as the No. 1 woman columnist of the country. Okay. She likes that. (...) The logical twist to the story is that Katie must become feminine. That is what she did *not* relish. Miss Hepburn isn't the clinging-vine type and she doesn't like being obviously feminine on the screen. She loves scenes during which she either breaks even with the guy or shades him

Le magazine cite comme premier exemple de scène ayant donné lieu à un conflit entre la star et son réalisateur celle où Hepburn doit « exposer une généreuse portion de ses jambes » au regard du héros³⁸. Contre les objections de l'actrice, Stevens réussit à imposer ce déshabillage, de la même manière qu'il l'a empêchée de répondre ce qu'elle voulait à Tracy dans leurs affrontements verbaux³⁹. Pour finir, l'article explique comment le réalisateur argumenta, face aux deux stars dubitatives, la nécessité de tourner une nouvelle conclusion plus radicale dans son portrait d'Hepburn en bonne épouse. Tous les conflits mentionnés par l'article ont donc pour enjeu la soumission de l'héroïne au pouvoir patriarcal (dans le domaine du regard, de la parole et des tâches domestiques). Le but de ces discours est ainsi de retirer à Hepburn le droit de contrôler sa propre image, en particulier lorsque l'ordre de genre est menacé par ses écarts aux normes dominantes de féminité. On retrouve le même type de discours dans d'autres magazines. Dans un article intitulé « Ne soyez pas gentils avec Katie⁴⁰ ! », un journaliste de *Silver Screen* explique ainsi que George Stevens a eu le dessus sur elle pendant le tournage, et ajoute que l'actrice a aimé ça car elle apprécie avant tout les personnes qui lui tiennent tête et ne la laissent pas imposer ses décisions⁴¹. Ainsi, Hepburn est dépeinte comme une femme directe et ferme, mais qui aime être remise à sa place. De la même manière que *The Philadelphia Story* confisquait à Hepburn le pouvoir de la mise en scène à l'intérieur de la diégèse, les discours qui entourent la sortie de *Woman of the Year* tentent également de relativiser le contrôle qu'elle est parvenue à obtenir dans le processus de production.

a little. If there's an argument, Katie doesn't like to lose." (*The Family Circle Magazine*, June 26, 1942, p. 10-11).

³⁸ *Screenland* relate également des conflits autour de l'apparence physique de la star. Celle-ci aurait en effet refusé de rembourrer ses vêtements pour donner l'illusion d'avoir plus de formes (*Screenland*, January 1942, p. 56).

³⁹ "Then there was the dialogue. Spencer would throw a nifty at Kate, and she would be given a certain line to toss back. "But I wouldn't say that," Katie would yell. "If some so-and-so of a man said that to me, I'd tell him!". Yes, indeed. That Katie took a lot of convincing" (*The Family Circle Magazine*, June 26, 1942, p. 17).

⁴⁰ "Don't Be Nice to Katie!", *Silver Screen*, April 1942, p. 34, 66-68.

⁴¹ Voir également : "When Katharine was introduced to Tracy for the first time, she took a good, long look at him and remarked: 'Don't you think I'm a little too tall for you, Spencer?' Tracy smiled, gave her look for look and answered, 'Don't worry, Miss Hepburn, it won't take me long to cut you down to my size.' Katie loved that. Her pet phobia is people who 'yes' her. Director George Stevens and Hepburn first met when he directed her in 'Alice Adams.' They fought for weeks about how she should play Alice. She finally admitted he was right and likes that picture better than any she's done – so far." (*Modern Screen*, March 1942, p. 78).

En tant qu'« *Hepburn picture* », *Without Love* attise cette dimension de son image, que la star entretient également en déclarant vouloir porter à l'écran *Mourning Becomes Electra* d'Eugene O'Neill⁴². *Silver Screen* rappelle alors qu'Hepburn « s'intéresse assidument à chaque phase de la production de ses films et travaille en étroite collaboration avec les scénaristes, les producteurs, les réalisateurs, les caméramans et même les monteurs⁴³ », tandis que le *Hollywood Citizen News* la dépeint comme une « Madame Je-sais-tout » ne cessant d'interférer auprès du réalisateur lors des tournages :

Sur le plateau, elle s'intéresse à chaque scène, qu'elle y figure ou non. Un jour, pendant le tournage de *Keeper of the Flame*, elle regarda Spencer Tracy jouer une scène avec un autre acteur. Puis elle dit à Cukor, le réalisateur : « Je ne pense pas que cela a été fait correctement. Je pense que Spencer aurait dû être assis au moment où il prononce cette réplique ». Cukor ne dit rien. Puis, après une scène d'Audrey Christie, elle déclara à Cukor : « Mademoiselle Christie devrait dire ces répliques plus doucement. Ce n'était pas bon. » Cukor ne dit rien. Puis, lors d'une scène au cours de laquelle Tracy et Mademoiselle Christie sont en train de parler et sont interrompus par quelqu'un qui leur annonce que l'arrière de la maison est en feu, elle dit à Cukor : « Je ne pense pas qu'ils auraient dû être informés du feu par quelqu'un. Ils auraient dû déjà avoir senti la fumée ». Le réalisateur répondit : « Cela doit être merveilleux de tout savoir à propos du jeu d'acteur et des incendies »⁴⁴.

L'un des enjeux de la scène finale de *Without Love* est précisément de déposséder Hepburn du pouvoir qu'elle cherche à exercer sur la mise en scène. Jalouse d'une femme dont son mari, Patrick (Tracy), fut passionnément amoureux, l'héroïne la parodie longuement dans une performance qui permet à Hepburn de démontrer ses talents d'actrice en s'écartant momentanément de

⁴² "Hepburn Yearns to Film 'Electra'", *Los Angeles Times*, March 12, 1944. Hepburn espérait que Garbo accepte de repousser sa retraite pour tenir le rôle principal (Anne Edwards, *Katharine Hepburn: A Remarkable Woman*, New York, St Martin's Griffin, 2000 [1985], p. 218)

⁴³ "Hepburn takes a keen interest in every phase of her films and works closely with the writers, producers, directors, cameramen, and even the film editors. She's always on the ball (...)" (*Silver Screen*, June 1945, p. 79)

⁴⁴ "On the set, she takes an interest in every scene, whether she is in it or not. One day, during the filming of *Keeper of the Flame*, she watched Spencer Tracy play a scene with another actor. Then she said to Director Cukor: "I don't think that was done correctly. I think Spencer should have been sitting when he spoke those lines." Cukor said nothing. Then, after Audrey Christie did a scene, she said to Director Cukor: "Miss Christie should speak those lines more softly. It wasn't done correctly." Director Cukor said nothing. Then, during a scene in which Tracy is talking to Miss Christie and they are interrupted to be told that the rear of the house is on fire, she said to Director Cukor: "I don't think they would have to be told about the fire. They would smell the smoke." Director Cukor said: "It must be wonderful to know all about acting, and all about fires." (*Hollywood Citizen News*, March 29, 1945).

son image de femme androgyne. Munie d'un fume-cigarette qu'elle tient avec distinction, elle arbore une longue robe de soirée recouverte d'une cape en plumes et déambule dans la maison en débitant des futilités d'une voix aiguë. Patrick/Tracy met finalement un terme à cette mascarade, geste par lequel l'acteur et son personnage regagnent un pouvoir qu'ils avaient momentanément perdu. Comme dans *The Philadelphia Story*, où le personnage du père retrouvait son pouvoir en interrompant la représentation orchestrée par l'héroïne à l'intention des journalistes, Hepburn se voit donc finalement refuser le contrôle de son image. Après avoir mis fin à la représentation de Jamie qui chantait en français tout en s'accompagnant au piano, Pat reprend le contrôle de cet instrument « paternel⁴⁵ », ainsi que de la narration, comme en témoigne l'histoire qu'il invente à propos de leur hypothétique divorce à Reno. À la comédie dirigée par Hepburn et dont Tracy était le spectateur agacé se substitue ainsi une comédie dirigée par lui dans laquelle les deux stars manifestent une complicité qui semble naturelle⁴⁶. L'assurance virile de Tracy et la « complémentarité⁴⁷ » du couple sont ainsi mis au service d'une neutralisation du pouvoir que l'actrice continue de revendiquer sur la mise en scène de ses films.

Reprenant le même dispositif à double détente que *The Philadelphia Story* et *Without Love*, *Adam's Rib* se révèle particulièrement intéressant dans sa manière de faire allusion au médium cinématographique, et plus précisément aux comédies romantiques du duo Hepburn-Tracy. La scène de projection du film de famille peut en effet être lue comme une mise en abyme des films tournés par le couple, qui souligne le risque encouru par Tracy d'être relégué au rôle de faire-valoir dans des comédies supervisées par Hepburn et centrées sur elle. En effet, ce film familial où les protagonistes se mettent en scène dans leur maison de campagne du Connecticut fait d'emblée la part belle à Amanda (Hepburn). Elle est la première à apparaître à l'écran lors d'une scène où ses talents de tennismen sont mis en avant tandis qu'Adam (Tracy) est absent. Après avoir été introduite comme une femme exceptionnelle et posée comme le centre de l'attention, l'héroïne conduit la caméra jusqu'à son mari qu'elle réveille d'une sieste. Contrairement à son épouse qui maîtrise son image, il est manifestement

⁴⁵ Au début du film, Jamie explique à Pat que son père jouait du piano pendant des heures, et le fait que Pat joue également de cet instrument contribue à faire de lui une figure paternelle de substitution pour l'héroïne.

⁴⁶ Voir par exemple les critiques du *Hollywood Reporter* (March 19, 1945) et du *New York Times* (March 25, 1945).

⁴⁷ "When we mentioned above that were hints that teams are being popularized again, we had one particularly pair in mind – Katharine Hepburn and Spencer Tracy. This isn't their first film together but it seems as though they complement each other more with every film they make." (*Motion Picture*, June 1945, p. 8).

pris au dépourvu, comme en témoigne le fait qu'il ordonne au caméraman d'arrêter de filmer et se rhabille maladroitement en se levant. Ridiculisé dès sa première apparition, Adam est également présenté comme dominé par Amanda qui porte littéralement le pantalon, tandis que le sien a visiblement du mal à tenir. Les commentaires des invités attirent d'ailleurs l'attention sur cette symbolique vestimentaire⁴⁸ que l'on retrouve dans les slogans promotionnels du film⁴⁹. Encore une fois, l'enjeu du contrôle de la mise en scène a une dimension genrée, puisque le pouvoir exercé par Hepburn dans ce domaine ébranle la masculinité de son partenaire qui vit d'ailleurs la projection comme une humiliation.

La conclusion d'*Adam's Rib* permettra à Adam de réaffirmer sa masculinité menacée en célébrant la « différence des sexes » (« Vive la différence ! »). Non seulement le film lui permet d'avoir le dernier mot face à Amanda et sa thèse selon laquelle « il n'y a pas de différence entre les sexes⁵⁰ », mais la mise en scène sous-entend également qu'Adam prouve l'existence de cette différence « par la pratique » – de l'acte (hétéro)sexuel – puisque le héros clôt la discussion en fermant les rideaux du lit à baldaquin de la chambre conjugale. Outre qu'il vise à naturaliser la binarité de genre en la renvoyant à des caractéristiques biologiques, ce geste du personnage masculin met symboliquement fin à la comédie que constitue le film, placé dès son générique sous le signe de la représentation théâtrale⁵¹. Cette conclusion permet ainsi à Tracy de mettre un terme à une « représentation » dominée par Hepburn, puisque les performances qui parsèment le film sont non seulement suscitées ou inspirées par Amanda⁵² mais également un moyen par lequel celle-ci assoit son pouvoir sur Adam, comme en témoigne le fait qu'elle gagne le procès, théâtre par excellence dans le film. Certes, Adam rétablit sa domination en

⁴⁸ “Cute outfit, Amanda. Really cute.” / “Oh, cute outfit, Adam! Really cute!”

⁴⁹ “Who wears the pants in your family?” / “It’s the hilarious answer to who wears the pants”

⁵⁰ “There’s no difference between the sexes.”

⁵¹ Cette affiliation avec le théâtre est rappelée régulièrement par les cartons assurant la transition entre les scènes au tribunal et celles au domicile des protagonistes. Plus généralement, la mise en scène et la conception dramatique relèvent d'un style que Marguerite Chabrol a analysé sous le terme de « faux Broadway » et qui consiste à adopter « des structures de mise en scène analogues à celles déployées pour les adaptations de pièces de théâtre, mais à propos de scénarios originaux » (Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood : Stratégies d'importation du théâtre newyorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS, 2016).

⁵² Celle de Kip (David Wayne) qui tente de séduire l'héroïne en lui interprétant une chanson qu'il a écrite pour elle ; celle de Doris (Judy Holliday) dont le témoignage au tribunal est dénoncé comme une performance par Adam (“What we have seen is a performance, complete with makeup and costume”) ; ou encore celle d'Adam lui-même qui simule des larmes à la fin du film pour empêcher le divorce du couple, une stratégie déjà employée par Amanda pour rendre un coup que lui avait donné son mari.

« jouant le jeu » à son tour – lorsqu’il simule des larmes pour attendrir son épouse – mais c’est seulement en tirant le rideau qu’il retrouve pleinement son pouvoir.

Le fait que le film de famille se déroulait dans une propriété du Connecticut renvoyait directement à la *persona* de Hepburn et achevait ainsi de la poser comme la maîtresse de cette mise en scène du couple. C’est dans cette même maison qu’Adam réaffirme finalement sa prééminence en proclamant « Vive la différence ! » sur le lit conjugal. Ainsi, la performance cinématographique dominée par Hepburn est définitivement exorcisée par un « retour à la réalité » imposé par Tracy et qui permet à ce dernier de reprendre le dessus sur sa partenaire. Ce renversement du rapport de force entre les deux stars est d’autant plus décisif qu’il a lieu « chez Hepburn », aussi bien au sens géographique (dans « son » Connecticut) que générique (dans « sa » comédie romantique).

Devenir actrice et objet du regard : *Summertime*

Comme *Adam’s Rib*, *Summertime* (1955) fait lui aussi explicitement allusion au médium cinématographique, et le contrôle joué par Hepburn dans la création cinématographique est thématise d’autant plus clairement que son personnage n’y apparaît pas devant, mais derrière la caméra. La star tient le rôle de Jane Hudson, une touriste américaine en vacances à Venise, qui tombe amoureuse de Renato de Rossi (Rossano Brazzi), un antiquaire avec lequel elle vit une brève idylle avant de repartir chez elle. Le film insiste notamment sur les inhibitions de l’héroïne, présentée comme une « vieille fille » qui a peur de ses désirs et se méfie des hommes, mais qui finit par laisser s’exprimer sa féminité au contact du séducteur italien. Des affiches annoncent ainsi : « Elle est arrivée à Venise en touriste... et elle est repartie en femme⁵³ ». Or le film articule ce devenir-femme de l’héroïne à une évolution de son rapport à la caméra.

Construite comme une femme effrayée par la vie, et plus précisément par l’amour et la sexualité, Jane est déjà en train de filmer lors de sa première apparition à l’écran, alors même que son train n’est pas encore arrivé à destination. L’usage compulsif qu’elle fait de sa caméra pendant la première moitié du film est présenté comme une manière de maintenir une distance avec tout ce que symbolise Venise en tant que « ville de l’amour », pour reprendre l’expression qui figure sur la couverture du guide qu’elle fait tenir à l’homme

⁵³ “She came to Venice a tourist... and went home a woman!” (*Summertime Pressbook*, MHL, p. 5).

qui partage son compartiment dans la première scène. Un moment crucial dans la trajectoire de l'héroïne est celui où elle tombe dans le canal en reculant alors qu'elle est en train de filmer la boutique de Renato. Située vers le milieu du film et mise en avant dans de nombreux matériels promotionnels, cette chute fonctionne comme une métaphore de l'immersion de Jane dans la vie et résume ainsi l'évolution de l'héroïne qui doit accepter de passer devant la caméra, c'est-à-dire de devenir actrice de ce film d'amour ayant Venise pour décor.

Présentée par le scénario comme une libération, cette immersion de Jane dans la vie revient néanmoins à l'assigner au statut d'objet du regard. La violence de cette opération est sensible dans la scène où l'héroïne tombe dans le canal. Le geste par lequel le petit garçon sauve la caméra *in extremis* en la prenant des mains de Jane est une confiscation puisqu'elle ne s'en servira plus jusqu'à la fin du film. En la dépossédant ainsi de sa caméra, le film lui ôte le double pouvoir que lui conférait cet appareil depuis le début du film : celui d'être sujet du regard et auteure de son histoire. Ce pouvoir était clairement souligné dès la première apparition de l'héroïne dans le train. La caméra commence en effet par adopter son point de vue alors qu'elle donne des ordres au passager qui partage son compartiment à la manière d'un réalisateur dirigeant un acteur. Ce n'est qu'à la faveur du contrechamp que nous la découvrons en train de filmer. Le fait que la personne à qui elle demande de tenir le guide touristique soit un homme et qu'elle prenne alors une voix grave et sèche mettent en relief le renversement du dispositif patriarcal traditionnel décrit par Laura Mulvey⁵⁴, où l'homme est sujet du regard tandis que la femme est objet du regard masculin. En d'autres termes, Hepburn s'approprie dans cette première scène un pouvoir traditionnellement masculin que le film va ensuite s'attacher à lui retirer. Alors que le passager qu'elle prend au dépourvu a l'air un peu ridicule lorsqu'il suit ses instructions concernant la manière de tenir le guide, c'est elle qui est devenue l'objet du rire dans la scène où elle tombe dans le canal, comme en témoigne le fait que la boutade qu'elle lance pour tenter de « sauver la face » tombe à plat (« Vous auriez dû me voir aux Jeux Olympiques⁵⁵ »). De plus, la mise en scène insiste sur le fait que, de sujet du regard, elle est devenue l'objet de tous les regards des gens venus lui porter secours ou simplement satisfaire leur curiosité.

Plongeant littéralement l'héroïne à la fois dans la vie et dans Venise qu'elle idéalisait à travers sa caméra, cette scène peut également être vue comme une manière pour le réalisateur, David Lean, qui tourne ici son premier film avec

⁵⁴ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16 (3), Autumn 1975, p. 6-18.

⁵⁵ "You should've seen me in the Olympics."

une grande star hollywoodienne, d'affirmer son pouvoir narratif et esthétique sur Hepburn. Alors que les caméras de Lean et de l'héroïne coïncidaient parfois dans la première moitié du film, ce ne sera plus jamais le cas à partir de ce moment. Par là, le regard du réalisateur se pose non sans ambiguïté⁵⁶, comme le seul capable de voir la véritable Venise au-delà du fantasme romantique qu'en a l'héroïne et, de manière corrélative, comme le seul capable de voir clair en Jane et de la guider ainsi vers son épanouissement amoureux. Par l'intermédiaire de Renato qui voit les sentiments profonds de l'héroïne derrière les apparences (« Vous plaisantez beaucoup mais au fond de vous... je pense que vous pleurez⁵⁷ »), le réalisateur finit donc par diriger totalement l'héroïne qui usurpait le pouvoir de la mise en scène, ainsi que la star qui l'incarne, réputée pour se mêler du travail des réalisateurs.

La dimension patriarcale de cette confiscation par les hommes du pouvoir que s'octroyait l'héroïne dans la sphère du regard transparait dans la scène de la première rencontre entre Renato et Jane. Cette dernière est en train de filmer la place Saint-Marc lorsque Renato l'aperçoit pour la première fois. La caméra de Lean adopte alors le point de vue du personnage masculin à la faveur d'un gros plan sur les jambes de l'héroïne qui passe ainsi de sujet à objet du regard. La gêne manifestée par Jane lorsqu'elle s'aperçoit qu'un homme est en train de la regarder n'est pas attribuée par le film à une réaction face à l'objectification des femmes sous le patriarcat, mais à un puritanisme présenté comme proprement américain. Dès leur seconde rencontre, Renato apprendra à l'héroïne à accepter le regard masculin en lui suggérant d'enlever les lunettes noires qu'elle avait mises dans la scène précédente pour se protéger de lui. La réussite de l'entreprise sera immédiatement soulignée par le fait qu'elle « se fera belle pour lui » le lendemain, signe qu'elle est prête à la fois à vivre et à être regardée par les hommes.

Summertime retire donc à Hepburn le pouvoir du regard, qui reste monopolisé par les hommes, en l'occurrence le personnage masculin et le réalisateur du film. Devenir pleinement actrice signifie donc ici, pour l'héroïne et la star qui l'incarne, être dépossédée du contrôle de la narration et de la mise

⁵⁶ Tout en rappelant à plusieurs reprises que Venise n'est pas totalement identique au fantasme qu'en a l'héroïne (le canal faisant office d'égout pour les habitants, les cartes postales pornographiques, etc.), le réalisateur offre cependant une vision romantique de la ville qui correspond parfaitement l'idéalisation dont elle est l'objet chez l'héroïne et chez les Américains à qui le film est destiné, comme en témoignent par exemple la critique du *New York Times* ("The beautiful city of Venice, with (...) its bewitchingly romantic air comes off the principal performer in David Lean's and Ilya Lopert's *Summertime*", *The New York Times*, June 22, 1955) dans la lignée de la bande-annonce ("This is *Summertime* in Venice, a city made for romance!" / "Yes, this is Venice. Captivating, enchanting Venice. The world's most beautiful city, and inviting place for lovers").

⁵⁷ "You make many jokes but inside... I think you cry."

en scène. De surcroît, la radicalité de l'opération par laquelle Hepburn est « remise à sa place » à l'intérieur de la diégèse n'est pas contrebalancée par des discours insistant sur le pouvoir qu'elle a réussi à obtenir dans la production du film, comme c'était notamment le cas au moment de *The Philadelphia Story*. Son image retrouvera cependant cette ambivalence lors de son retour spectaculaire au sommet du box-office à la fin des années 1960.

« Une réalisatrice sur chacun de ses films »

Les discours qui accompagnent son comeback dans *Guess Who's Coming to Dinner* (1967) valorisent en effet le pouvoir d'Hepburn au sein de l'industrie. Le réalisateur, Stanley Kramer, déclare ainsi : « Je ne l'ai pas dirigée. Elle m'a dirigé (...). Elle se mêle de tout dans la production d'un film. Elle m'a rendu fou mais elle l'a fait pour le bien du film. Je l'adore⁵⁸ ». Clamant haut et fort sa légitimité à « s'immiscer dans les domaines du scénariste ou du réalisateur⁵⁹ », la star exprime également son désir de passer derrière la caméra. Après avoir émis le souhait de porter à l'écran la pièce de Ruth Gordon *A Very Rich Woman* en 1965⁶⁰, elle annonce trois ans plus tard vouloir réaliser l'adaptation cinématographique des romans *Martha, Eric and George* et *Martha in Paris* de Margery Sharp, se déclarant séduite par son héroïne « vigoureuse et aux idées arrêtées », qu'elle est cependant trop vieille pour incarner elle-même à l'écran⁶¹. Appuyée par sa productrice et amie Irene Mayer Selznick, qui met en avant l'expérience acquise par l'actrice sur les tournages de ses films⁶², Hepburn ne manifeste aucun doute sur sa compétence en la matière et invoque des grands noms (masculins) de l'industrie pour démontrer sa légitimité (« J'ai toujours été

⁵⁸ “‘I didn’t direct her. She directed me,’ says Stanley [Kramer]. ‘She meddles and butts into every job on a picture. She drove me crazy but she did it for the good of the film. I love her.’” (*L.A. Herald Examiner*, March 9, 1969, MHL).

⁵⁹ “Some feel she likes to meddle in the production end too much. She is often a little too free with advice. Katharine herself says, ‘I’m a madly irritating person.’ In *Dinner* she made so many comments and criticisms that director Stanley Kramer said, ‘She got into everybody’s hair.’ He was also obliged to add that half the time she was right. When asked about this trespassing on the writer’s or director’s domain, her comment was, ‘I know what I’m doing. I know the difference between an amateur and a professional’” (*Coronet*, April 1968, MHL).

⁶⁰ “Katie Hepburn Wants to Direct”, *L.A. Times*, May 10, 1965, MHL.

⁶¹ “‘This isn’t a fantasy. I, too, loved the books in which the heroine is a vigorous, opinionated girl, exactly like me. But,’ [Hepburn] added, ‘it’s 30 years too late for me to play the role.’” (“Katharine Hepburn Will Essay a New Role – Movie Director”, *New York Times*, October 9, 1968, NYPL).

⁶² “‘Actually, it’s not such a startling idea. Let’s face it. She’s spent so many years on movie sets that she’s eminently qualified to direct’” (*Ibid.*)

intéressée par la réalisation – Louis B. Mayer m’avait demandé assez sérieusement de passer derrière la caméra il y a 20 ans, ainsi que John Ford, le réalisateur – mais je n’avais jamais eu une vraie opportunité de le faire⁶³ ». Aucun de ces projets ne se concrétisera, mais ils contribuent à raviver son image de star ayant toujours cherché à avoir du pouvoir au sein du processus de production, comme en témoigne notamment un article de *Life* qui décrit son « interventionnisme » sur les tournages et évoque ses « ambitions refoulées dans le domaine de la réalisation⁶⁴ ». Lorsqu’elle annonce vouloir passer derrière la caméra, George Cukor et George Stevens s’accordent pour dire qu’« elle a toujours été une réalisatrice sur chacun de ses films⁶⁵ ». Dans le même esprit, on peut lire dans le *New York Post* :

Avec l’âge et l’expérience, elle s’est transformée en mère poule. Sur le plateau, elle fait des suggestions sur tout. Henry Ephron, co-auteur avec sa femme, Phoebe, de *Desk Set*, dont il est également le producteur, se souvient avec une relative bienveillance que Mademoiselle Hepburn avait essayé d’intervenir sur le scénario, la réalisation, le casting, les costumes, la mise en scène et le décor. Parfois elle y est parvenue⁶⁶.

⁶³ “The fact is I’ve always been interested in directing – Louis B. Mayer quite seriously asked me to direct films 20 years ago, as did John Ford, the director – but I’ve never had a real opportunity to do so before this. ‘Martha’, I feel, is my first chance, and I think I can do a damn good job of it.” (*Ibid.*)

⁶⁴ “So she pogoes around the set exercising her run-of-the place privileges, stopping to get a word in edgewise about the placing of a key light, to lock horns with wardrobe over a suit and accessories chosen for a character actress, to engage the hairdresser in a discussion about shampooing (“I’m the best hair washer in the world,” she proclaims) and to crouch and squint through the camera viewfinder so she can pass judgment on the angle of the shot. She calls this “keeping a set alive so everyone won’t go to sleep,” but she has – and admits it – repressed directorial ambitions, and sometimes she trespasses into the director’s domain. Stanley Kramer (...) occasionally took umbrage. “She’s into everything with comments,” he grumbles. “Finally I said to her, ‘I’ll give you the whole thing.’ ‘Now, now, Stanley,’ she cooed, ‘let’s not lose our equilibrium.’ She is all-seeing, all-participating. What I really mean is she’s in everybody’s hair. Is she right? Half the time she is.” (*Life*, January 5, 1968, p. 63-64).

⁶⁵ “Cukor also told how he had met George Stevens in Paris, and was greeted with ‘did you hear about our Katy becoming a director?’ Both then agreed that she had always been a director on all her pictures, and a major force in their artistry” (*Box office*, December 2, 1968, MHL); “Katharine Hepburn has picked out her next film, I’m told, and she won’t star in it: she’ll be directing it. ‘Of course,’ quipped my informant, ‘this isn’t anything new for her. She’s directed every movie she’s ever been in.’” (*L.A. Times*, October 7, 1968, MHL).

⁶⁶ “With age and experience, she has turned into a mother hen. On the set she is into everything with suggestions. Henry Ephron, co-author with his wife, Phoebe, of *Desk Set* and producer of the movie as well, recalls rather tolerantly that Miss Hepburn tried to contribute to the script, directing, casting, costumes, staging and set decoration. Sometimes she succeeded.” (*New York Post*, April 20, 1968, NYPL).

L'emploi de l'expression « mère poule » à propos d'Hepburn témoigne du déplacement qui s'est opéré depuis le tournant des années 1940. Les discours qui accompagnaient la sortie de *The Philadelphia Story* la présentaient comme une star aux commandes de sa carrière ayant pris sa revanche sur Hollywood et imposé aux producteurs les conditions de son retour sur le devant de la scène. À l'inverse, son retour triomphal dans *Guess Who's Coming to Dinner* est thématiqué en des termes qui mettent en avant son altruisme et sa générosité⁶⁷. Le *New York Post* explique ainsi que la star « donne des interviews à droite et à gauche » afin de promouvoir sa nièce, qui joue le rôle de sa fille dans le film⁶⁸, et le *New York Times* insiste sur son dévouement à Tracy, auquel elle a donné la force de jouer jusqu'au bout ce dernier rôle, « prenant soin de lui tout au long [du tournage] en figurant à ses côtés⁶⁹ ». Alors qu'Hepburn était présentée en 1940 comme une star ambitieuse et carriériste orchestrant son retour au sommet du box-office, elle est ramenée ici vers une féminité plus conventionnelle en tant qu'« être pour autrui » mettant sa célébrité et son énergie au service de sa nièce et de son partenaire masculin.

Certains discours ressuscitent cependant son image de femme dominatrice dont l'« interventionnisme » menace la masculinité des hommes qui travaillent avec elle. Dans un article intitulé « Kate fait un peu de domptage », le *Los Angeles Examiner* raconte par exemple comment Peter O'Toole a été tyrannisé par Hepburn sur le tournage de *The Lion in Winter* (1969)⁷⁰ et l'acteur multiplie

⁶⁷ Voir notamment *Pageant*, December 1967, MHL.

⁶⁸ “For ‘Guess Who’s etc.’ Miss Hepburn gave interviews left and right, partly because she cared very much for the movie and its theme, partly because she was concerned with her niece’s success in it. It was Katharine Houghton’s movie debut, and there was nothing Miss Hepburn wouldn’t do – including actually standing on her head for a still photographer – to insure interest and attention.” (*New York Post*, April 20, 1968, NYPL). Voir également l'article de *Life* qui déclare, photos à l'appui : “In [*Guess Who's Coming to Dinner*] she introduces her namesake niece, Katharine Houghton, 22, who had her famous ‘Aunt Kate’ on the set to give her coaching, encouragement and comeuppance.” (*Life*, January 5, 1968, NYPL, p. 61).

⁶⁹ “Until her return to the cameras in 1967, a full decade had passed since she had worked with anything resembling regularity. Spencer Tracy’s waning health was thought a primary reason for her inactivity throughout the mid-sixties. And she was the driving force in assuring his participation in – and completion of – the spiritually necessary ‘just one more’ picture. She nursed him through ‘Guess Who’s Coming to Dinner’ by co-starring with him.” (*New York Times*, April 27, 1969, NYPL).

⁷⁰ “The taming of Peter O’Toole has been accomplished by Miss Hepburn in one week. ‘Peter, stop towering over me... Peter, come and sit down... Peter, don’t be silly.’ O’Toole replied: 1 – that she is a droning old bag; and 2 – that he is reduced to a shadow of his former gay-dog self. However, he would comply with her wishes (...). ‘Personally’, said O’Toole, ‘the only exercise I take is jumping to conclusions’. And jumping when head mistress Hepburn calls, he might have added” (“Kate Does Some Taming”, *L.A. Examiner*, December 29, 1967, MHL).

les déclarations à ce sujet dans la presse (« Elle est terrifiante. C'est du pur masochisme de travailler avec elle. Elle a été envoyée par une sombre ruse du destin pour me tourmenter » ; « Je vous assure qu'à la fin du film, je n'aurai plus besoin de faux cheveux blancs. Elle ne cesse de faire des critiques. Le seul moment où elle se calme est lorsqu'elle tourne » ; « Avec elle, je subis une crucifixion quotidienne⁷¹ »). De même, lorsqu'elle est invitée au *Dick Cavett Show* en 1973, le *New York Post* explique qu'Hepburn « a pris [le présentateur] par surprise » en lui imposant de réaliser l'entretien à un moment où il ne s'y attendait pas⁷², ce qui perturba le dispositif habituel de l'émission (pas de public ni d'accompagnement musical⁷³) et permit à l'actrice de dominer la rencontre. Dans la lignée des discours qui insistent sur le pouvoir qu'elle s'arroge sur le tournage de ses films, *Variety* déclare qu'elle a « d'emblée pris les commandes [de l'émission], en parlant presque sans interruption pendant les deux parties de 90 minutes » tandis que Cavett « disparaissait dans le décor⁷⁴ ». L'actrice donne tellement l'impression de diriger l'entretien que le *New York Daily News* annonce avec humour : « Ne manquez pas le Katharine Hepburn Show avec Dick Cavett⁷⁵ ».

Alors que cette attitude était mise au compte de son tempérament dominateur et regardée d'un mauvais œil au début de sa carrière, elle est dorénavant perçue plutôt comme une idiosyncrasie inoffensive et n'est plus neutralisée à l'écran comme c'était le cas de *Morning Glory* à *Summertime*. Cela s'explique sans doute en grande partie par l'adoucissement de la *persona* d'Hepburn dans la dernière partie de sa carrière. Les discours sur sa relation avec Tracy à la ville, qui se multiplient après la mort de celui-ci en 1967⁷⁶, la

⁷¹ "She's terrifying. It is sheer masochism working with her. She has been sent by some dark fate to nag and torment me" ("Kate Does Some Taming", *L.A. Examiner*, December 29, 1967, MHL) "I tell you by the end of the picture I won't need any false gray hairs. (...) She nags. She's ceaseless, that one. The only time Kate's still is when she's shooting" ("Plantagenet on a Film Platter", *Los Angeles Times*, February 18, 1968, MHL); "With her I experience a particular and exact crucifixion each day" ("Katharine Houghton Cool Toward More of a Career... But Not Her Aunt Kate", *L.A. Examiner*, February 16, 1968, MHL).

⁷² "She really took Cavett by surprise some weeks back by showing up in his studio, after a number of entreaties, and saying, 'let's just sit and talk.'" (*New York Post*, October 2, 1973, NYPL).

⁷³ *New York Times*, October 3, 1973, NYPL.

⁷⁴ "In fact, the host faded into the set as the actress took charge from the outset, talking almost continually through two 90-minutes segs" (*Variety*, October 10, 1973, NYPL).

⁷⁵ "Don't Miss the Katharine Hepburn show with Dick Cavett" (*New York Daily News*, October 2, 1973, NYPL).

⁷⁶ La liaison entre les deux stars était déjà passée du statut de rumeur à celui de fait avéré avec l'article que *Look* avait consacré à Tracy en janvier 1962 (Anne Edwards, Katharine Hepburn, *op. cit.*, p. 316 ; William J. Mann, *Kate: The Woman Who Was Katharine Hepburn*, New York and London, Faber and Faber, 2006, p. 427-428). Parmi les nombreux articles qui abordent le

présentent notamment comme une femme dévouée qui n'a pas hésité à faire une longue pause dans sa carrière (de 1962 à 1967) pour s'occuper de son compagnon gravement malade. Loin des films qui la construisaient comme une femme menaçant la masculinité des hommes qui l'entourent (*The Philadelphia Story*, *Woman of the Year*, *Adam's Rib*, *Suddenly*, *Last Summer*, etc.), les plus grands succès commerciaux de sa fin de carrière soulignent avant tout son amour et/ou son admiration pour des patriarches vieillissants : Tracy dans *Guess Who's Coming to Dinner*, John Wayne dans *Rooster Cogburn* (1975) et Henry Fonda dans *On Golden Pond* (1981).

Emblématiques de cette évolution, les deux téléfilms qu'elle tourne avec George Cukor pendant les années 1970, *Love Among the Ruins* (1975) et *The Corn Is Green* (1979), s'appuient sur sa réputation d'actrice contrôlant la mise en scène de son image, mais à l'intérieur de scénarios où cette maîtrise de la représentation est mise au service d'un personnage masculin. Dans le premier, elle incarne une ancienne actrice de théâtre qui, pour assurer sa défense lors d'un procès, sollicite un avocat (Laurence Olivier) avec lequel elle a vécu une brève idylle quarante ans plus tôt. Alors qu'elle ne garde aucun souvenir de lui, le vieux célibataire est resté profondément amoureux de cette femme qui l'a jadis délaissé pour un autre. Consciente de la souffrance qu'elle a causée à cet homme, l'héroïne lui offre finalement une occasion de se venger de ce double affront. À la faveur d'une mascarade qui témoigne de ses talents de comédienne, elle utilise le tribunal comme le théâtre d'une performance où elle se ridiculise volontairement afin de permettre à l'avocat d'apitoyer le jury sur son sort en la faisant passer pour une vieille femme aussi inoffensive que pathétique. Si Hepburn est valorisée en tant que femme qui s'octroie le contrôle de la mise en scène – puisqu'elle désobéit alors aux directives de l'avocat sur le comportement à adopter face à la cour –, c'est uniquement parce que le pouvoir qu'elle usurpe permet la réhabilitation du personnage masculin.

On retrouve un schéma similaire dans *The Corn Is Green*. Hepburn y incarne une « vieille fille » qui décide de fonder une école dans un village minier malgré l'opposition d'un châtelain très puissant, et qui prend sous son aile un jeune homme prometteur qu'elle prépare avec succès au concours pour l'obtention d'une bourse d'études à Oxford. La star incarne encore une fois une héroïne experte dans l'art de la mascarade comme en témoigne la scène où elle convainc le châtelain de devenir le parrain de Morgan. Les scènes introductives réactivaient déjà sa réputation d'actrice aux commandes de sa carrière. La manière dont elle s'approprie les lieux, recrute Miss Ronberry et John Goronwy pour l'assister, et supervise plus généralement la création de l'école

sujet après la mort de l'acteur, voir par exemple *Pageant*, December 1967 ; *L.A. Examiner*, February 2, 1968.

dès son arrivée au village, fait écho à son image d'actrice intervenant dans le processus de production, en l'occurrence ici dans le choix des décors, de la distribution et dans l'écriture du scénario. La veille de la diffusion de *The Corn Is Green* sur CBS, le *New York Times* consacre au tournage du téléfilm un article intitulé : « Hepburn aide Cukor à réaliser *The Corn Is Green*⁷⁷ ». Après l'avoir présentée comme l'« assistante réalisatrice non officielle de George Cukor⁷⁸ », le journal déclare qu'elle a « activement pris part au choix du lieu de tournage principal⁷⁹ » et s'appesantit sur l'interaction entre l'actrice et le réalisateur, qui plaisaient régulièrement et se comprennent souvent sans avoir à se parler, mais peuvent également entrer en conflit lorsqu'Hepburn s'immisce dans le travail de son ami, ce qui n'empêche pas ses suggestions d'être souvent très bonnes. Dans le même esprit, le magazine *McCall's* évoque alors sa réputation de « femme dominatrice » (*dominating woman*) juste avant de citer la star qui lie son succès au contrôle qu'elle a exercé dans le processus de création⁸⁰. Publié quelques jours après la diffusion du téléfilm, cet article rappelle également qu'Hepburn a été congédiée de la production de *Travels With My Aunt* (1972) « parce qu'elle aurait été trop autoritaire et aurait exigé trop de changements dans le scénario⁸¹ » (pour lequel elle ne sera d'ailleurs pas créditée au générique alors qu'elle en était l'autrice principale⁸²). La star avait en effet travaillé pendant plusieurs mois sur le scénario de cet autre film de Cukor, dont elle devait tenir le premier rôle avant d'être remplacée par Maggie Smith⁸³ parce qu'elle était trop âgée pour être crédible dans les flashbacks revenant sur la jeunesse du personnage⁸⁴. Ces discours qui accompagnent la diffusion de *The Corn Is Green* confirment ainsi que sa réputation de femme cherchant à exercer un pouvoir dans la production est revenue au centre de son image.

⁷⁷ “After Making Nine Films Together, Hepburn Can Practically Direct Cukor; Hepburn Helps Cukor Direct ‘The Corn Is Green’”, *The New York Times*, January 28, 1979.

⁷⁸ “(...) unofficial assistant director and chief helpmate to George Cukor (...)” (*Ibid.*).

⁷⁹ “(...) she took an active part in choosing the main location (...)” (*Ibid.*).

⁸⁰ “‘When I’ve been successful, I’ve been in control,’ she says emphatically. ‘When I’ve been unsuccessful, I’ve been controlled’” (*McCall's*, February 1979, NYPL).

⁸¹ “As recently as 1972 she was thrown off the Graham Greene story *Travels With My Aunt* because she was said to have been too bossy, too demanding that script changes be made” (*McCall's*, February 1979, NYPL).

⁸² C’est du moins ce qu’affirment Hepburn elle-même (Anne Edwards, *op. cit.*, p. 360) et la co-scénariste Jay Presson Allen (Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2013 [1997], p. 313-314).

⁸³ *New York Times*, November 1, 1970, MHL ; *L.A. Times*, April 25, 1971, MHL.

⁸⁴ Selon Jay Presson Allen, c’est Cukor qui tenait absolument à ces flashbacks (Patrick McGilligan, *op. cit.*, p. 324), tandis qu’Anne Edwards attribue cette décision à James T. Aubrey, alors à la tête de la MGM (Anne Edwards, *op. cit.*, p. 359).

Au passage, on peut remarquer que ce sont surtout ses performances sur le petit écran (*The Dick Cavett Show*, *The Glass Menagerie*, *Love Among the Ruins*, *The Corn Is Green*) et à la scène (*A Matter of Gravity*) qui permettent alors le retour de cet aspect de sa *persona*⁸⁵, comme en témoigne *a contrario* l'absence d'une telle rhétorique dans les discours entourant la sortie de ses grands succès au cinéma de la période, *Rooster Cogburn* (1975) et *On Golden Pond* (1981). Peut-être cela est-il lié au renforcement de la domination masculine à Hollywood qui se traduit notamment par une raréfaction des stars féminines dans les films à gros budget qui trônent au sommet du box-office⁸⁶. En effet, si des actrices comme Barbra Streisand et Jane Fonda rencontrent le succès en tant que femmes intervenant dans la production et/ou la mise en scène⁸⁷, elles restent des exceptions et sont perçues comme beaucoup moins menaçantes pour l'ordre patriarcal que Hepburn⁸⁸.

Conclusion

Cette analyse diachronique de la carrière d'Hepburn au prisme de sa réputation d'actrice « interventionniste » a ainsi permis de mettre en évidence la récurrence avec laquelle cette dimension de son image a été thématifiée dans ses films, de manière explicite lorsqu'elle incarne une actrice confrontée à des

⁸⁵ À propos de son travail sur le script de *A Matter of Gravity*, on peut lire dans *Cue* : “She worked with Bagnold and director Noel Willman on the script, but she declines to say just what her contribution was. ‘I’ve worked on all my plays and screenplays right from the beginning of my career on,’ she says. It was reported that she quite literally hovered over Philip Barry’s shoulder on the final rewriting of ‘The Philadelphia Story’. ‘No one has ever objected. You just show an interest and you become part of the furniture. You see, there are two things I’ve always wanted to do – write and direct’” (*Cue*, February 7, 1976, NYPL). Lors de la diffusion de *The Glass Menagerie*, *TV Guide* explique qu’elle a choisi son réalisateur (*TV Guide*, December 15-21, 1973, NYPL) et un critique remercie la star en soulignant son rôle décisif dans la production de cette nouvelle adaptation de la pièce de Williams (*Morning Star Telegram*, December 14, 1973, MHL).

⁸⁶ Cf. les chapitres “The Twilight of the Goddesses: Hollywood Actresses in the 1960s” et “Male Domination of the Hollywood Screen”, dans Paul Monaco, *The Sixties*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001, p. 120-155.

⁸⁷ Jane Fonda produit plusieurs films au tournant des années 1980 avec sa société IPC Films. Barbra Streisand a également un tel statut (au sein de First Artists Production Company et Barwood Films) et joue dans des films qui valorisent son intervention dans le domaine de la mise en scène – notamment *Funny Girl* et *Funny Lady*.

⁸⁸ De nombreuses féministes les comparent défavorablement aux stars de l’âge d’or comme Hepburn, Davis ou Crawford (voir par exemple Marjorie Rosen, “Hepburn: the star & the symbol”, *New York Sunday News*, November 15, 1981, NYPL). On retrouve la même thèse chez Andrew Britton, *Katharine Hepburn*, *op. cit.*, p. 241-243.

figures d'autorité masculines (*Morning Glory* et *Stage Door*), ou de manière plus implicite (*The Philadelphia Story*, *Adam's Rib*, *Summertime*, etc.). Tout en entretenant cette réputation, la plupart de ses films s'emploient à en neutraliser le potentiel subversif avec plus ou moins de virulence. Les représentations et discours qui s'appuient sur cette facette de sa *persona* se caractérisent donc globalement par une forte ambivalence, que celle-ci soit interne au film ou le produit de la confrontation entre son image à l'écran et à la ville. C'est seulement dans la dernière partie de sa carrière qu'Hepburn tend à être pleinement valorisée en tant que femme qui intervient dans le processus de production et dirige la mise en scène, mais uniquement parce que cet « interventionnisme » est mis au service des hommes et ne représente donc plus une menace pour le patriarcat.

À travers le cas d'Hepburn, cette étude a également permis de souligner l'intérêt d'une approche qui envisage la question de l'intervention de l'acteur dans le processus de création dans une perspective genrée. Les discours sur le pouvoir de l'acteur possèdent en effet des enjeux spécifiques lorsqu'il s'agit d'une actrice : le fait de contrôler le regard pour ne pas en être uniquement l'objet mais aussi le sujet, le fait de contrôler la narration pour pouvoir se raconter soi-même au lieu d'être racontée par les hommes, et donc, en somme, le fait ne plus être les créatures des auteurs masculins mais des créatrices à part entière.



Bibliographie

BRITTON Andrew, *Katharine Hepburn: Star as Feminist*, New York, Columbia University Press, 2003.

BURCH Noël, *De la beauté des latrines*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BURCH Noël, « La garce et le bas bleu », dans Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 29-66.

CHABROL Marguerite, « Katharine Hepburn : une voix incarnée », in Anne-Marie PAQUET-DEYRIS et Dominique SIPIÈRE (dir.), *Bulletin du CiClaHo*, n° 6, « Le Cinéma parle : études sur le verbe et la voix dans le cinéma anglophone », 2012, p. 257-271.

- CHABROL Marguerite, *De Broadway à Hollywood : Stratégies d'importation du théâtre newyorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS, 2016.
- DICKENS Homer, *The Films of Katharine Hepburn*, New York: Citadel Press, 1990.
- DHOMMEE Isabelle, *Les Cinq « empoisonneuses » : G. Garbo, J. Cranford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente : analyse du phénomène social de la star*, Villeneuve d'Ascq, ANRT, 2000.
- DYER Richard, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1979].
- DYER Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, Routledge, 2004 [1986].
- EDWARDS Anne, *Katharine Hepburn: A Remarkable Woman*, New York, St Martin's Griffin, 2000 [1985].
- MANN William J., *Kate: The Woman Who Was Katharine Hepburn*, New York and London, Faber and Faber, 2006.
- MCGILLIGAN Patrick, *George Cukor: A Double Life*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2013 [1997].
- MONACO Paul, *The Sixties*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001.
- MULVEY Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16 (3), Autumn 1975, p. 6-18.
- SANDEAU Jules, « Quand Hepburn joue l'actrice. De *Morning Glory* (1933) à *Stage Door* (1937) », dans Jean-Loup BOURGET et Françoise ZAMOUR (dir.), *Jouer l'actrice. De Katharine Hepburn à Juliette Binoche*, Paris, Éditions Rue D'Ulm, 2017, p. 39-46.
- SANDEAU Jules, « Les impostures de Katharine Hepburn », *À l'épreuve* [en ligne], n° 4, « L'imposture », 2018.

*Viviane Romance et Edwige Feuillère
ou l'ingérence de deux actrices populaires
dans le cinéma français de l'Occupation (1940-1944)*

Claire Daniélou



Nombreux sont les acteurs qui veulent tâter de la mise en scène, depuis Fernandel jusqu'à Viviane Romance (j'anticipe à demi), en passant par Fresnay et Blanchar¹.

Quand Arthur Hoérée critique dans *Comœdia* le deuxième film de l'acteur Pierre Blanchar, il fait le parallèle entre cette réalisation et celles d'autres comédiens, tels que Fernandel et Pierre Fresnay, et joint à cette comparaison l'actrice Viviane Romance. Bien que cette dernière n'a pas alors « tâté de la mise en scène » – et qu'elle ne signera de son nom aucun film – il la juge susceptible de vouloir elle aussi passer derrière la caméra. Il rend ainsi compte d'une des craintes de la critique cinématographique de la période : l'influence croissante des acteurs et des actrices dans l'élaboration des films.

La fragilité économique de l'industrie cinématographique contribue à un renouvellement à marche forcée de la profession, exacerbé par l'éviction du personnel juif, des techniciens aux producteurs, notamment à partir des lois portant statut des Juifs d'octobre 1940. Le départ de réalisateurs importants, tels que Julien Duvivier, Jean Renoir, Jacques Feyder, René Clair ou Pierre Chenal, pèse aussi sur l'atmosphère de crise que connaît le secteur. De futurs personnages-clefs de l'histoire du cinéma français tirent alors leur épingle du jeu : les débuts de cinéastes de Robert Bresson, d'Henri-Georges Clouzot ou la reconnaissance un peu plus tardive de Claude Autant-Lara sont par exemple bien connus.

Ce contexte chamboulé est aussi propice aux ambitions de certains artistes. Les producteurs mettent davantage les vedettes au cœur de leurs projets, pour en limiter les risques commerciaux. S'élaborent alors des stratégies pour les

¹ Arthur Hoérée, « Un seul amour », *Comœdia*, 4 décembre 1943, p. 4.

intégrer dans la conception des films, soit en leur confiant la réalisation, soit en leur donnant une grande part dans la production. Mais cette implication grandissante ne se concrétise pas de la même manière pour les acteurs et pour les actrices. Si le cinéma français comptait déjà des réalisatrices avant-guerre, d'Alice Guy à Germaine Dulac, en passant par l'actrice Musidora, l'Occupation se distingue comme un intervalle où les femmes sont totalement absentes de l'exercice de la mise en scène. Jacqueline Audry est encore assistante réalisatrice et c'est seulement à l'extrême fin de la période qu'elle commencera à travailler sur son premier film, *Les Malheurs de Sophie*. La double casquette d'« acteur-réalisateur » reste exclusivement l'apanage de quelques vedettes masculines au cours de ces années. Pour autant, les actrices parviennent peut-être mieux que d'autres femmes du secteur à outrepasser leur fonction première pour s'immiscer dans la création cinématographique.

Examiner la place des actrices de cette époque dans la création collective du film implique en partie de remettre en question ce qu'on considère comme le champ traditionnel de l'autorité et de la paternité d'une œuvre. C'est aussi s'interroger sur ce que peut recouvrir le statut d'auteur, tant dans des domaines reconnus de cette autorité (réalisation, scénario, production) que concernant l'implication dans des choix de distribution ou de costumes. Dans *L'Acteur de cinéma*, Jacqueline Nacache écrivait que « la prise du pouvoir par l'acteur, cependant, est toujours une affirmation d'autonomie² » : imposer ses choix est ainsi pour une actrice une forme d'affirmation de soi comme de ses choix de carrière. Cette affirmation est nécessaire à l'appropriation de l'œuvre et à la revendication d'une quelconque autorité, y compris collective, qui dépasse la propriété de son rôle ou de son personnage. Elle apparaît alors constitutive de la *persona* de ces artistes.

Cette étude de cas réunit les figures de Viviane Romance (1912-1991) et d'Edwige Feuillère (1908-1997), actrices extrêmement populaires au cinéma de la fin des années 1930 et des années 1940. Si elles jouissent alors d'une popularité comparable, leur position au sein du vedettariat et les types d'emploi qu'elles occupent ne les rendent pas interchangeables : la première est la vamp par excellence du cinéma français classique, l'autre incarne l'élégante romantique. Ces deux actrices mettent en œuvre des stratégies différentes afin de dépasser la simple fonction d'acteur-matériau au service du film. L'ingérence dont elles font toutes deux preuve au cours de l'élaboration des films peut aussi s'analyser au prisme du stéréotype de la vedette-diva et de ses présumés caprices, qui nuiraient à la réussite esthétique d'un film ou en modifieraient les intentions. Enfin, des parallèles entre leurs carrières respectives font ressortir combien des opinions misogynes pèsent sur le procès

² Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p. 84.

en légitimité des deux actrices, dont Edwige Feuillère parvient à se démêler grâce à son aura de comédienne de théâtre.

Viviane Romance : outrepasser sa fonction d'interprète pour changer son image d'actrice

« Échapper à un emploi³ »

Nul dans les milieux du cinéma n'ignore plus que la Vénus aveugle prétend modifier à sa guise les scénarii qu'elle doit tourner. D'où lui vient, vous dites-vous, ces soudaines prétentions littéraires ? Vous semblez ignorer qu'elle est l'auteur d'un ouvrage autobiographique auquel elle a donné le titre de « Métier de Vedette »...⁴

Née en 1912, Viviane Romance a commencé très jeune une carrière au music-hall et dans le théâtre de boulevard. Elle joue de nombreux petits rôles au cinéma au début des années 1930, avant d'être remarquée dans *Princesse Tam-Tam* d'Edmond T. Gréville (1935), film qui lui ouvre la voie notamment à *La Belle Équipe* de Julien Duvivier (1936) et au *Puritain* de Jeff Musso (1937), dans lesquels elle s'impose comme la vamp par excellence du cinéma français.

Le climat plus puritain qui règne sur les productions françaises à partir de 1940 met à mal cet ancien emploi. L'heure n'est plus à la représentation de femmes fatales⁵, comme son personnage de Gina, épouse adultère de Charles Vanel brisant l'amitié de ce dernier avec Jean Gabin dans *La Belle Équipe*, et encore moins de « filles » et d'aventurières qu'elle avait aussi incarnées (citons *Naples au baiser de feu* d'Augusto Genina, 1937 ou *La Maison du Maltais* de Pierre Chenal, 1938).

³ Jacques Siclier, « Le cinéma d'Occupation », *La Femme dans le cinéma français*, p. 87 et suiv.

⁴ Georges Beaume, « Chacun son métier », rubrique « Coups de Bec », *Film magazine*, n° 17, 1^{er} octobre 1941, p. 2.

L'ouvrage mentionné ne semble pas avoir connu de publication et de diffusion auprès du grand public. Il s'agit certainement de la base de *Feu sacré*, scénarisé par Pierre Rocher.

⁵ De fait, sous l'Occupation, alors que les rôles des individus dans la société sont profondément contraints, les stéréotypes classiques ou emplois subissent des transformations, notamment morales, importantes.

Geneviève Sellier et Noël Burch ont analysé ces mutations dans *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, édition revue et augmentée, 2019 (1^{re} éd. 1996). Les rôles de vamp et de femme fatale sont très affectés mais c'est aussi le cas des figures paternelles ou patriarcales, mises à mal par une défaite militaire qui est aussi une défaite virile. Les vedettes se situent à la fois en amont et en aval de ces représentations collectives.

Ce changement d'emploi n'est pas uniquement subi par la comédienne : elle en est aussi à l'origine. Dès 1937, elle construit sa vision de la « vamp à la française », qu'elle définit de la sorte :

[...] je veux d'abord faire mon « nom », devenir une artiste, en France. Ce que j'aimerais jouer ? Un genre de personnage qui n'existe pas dans le cinéma français. Une « vamp », mais pas dans le genre de Marlène. Je voudrais faire quelque chose de spontané, de jeune. Pas de visage creusé, de démarche ondulante, de plumes d'autruche. C'est trop conventionnel. Une « vamp » ? Mais c'est n'importe quelle femme, c'est la petite dactylo qui prend son métro chaque matin, si on la place dans une situation dramatique exceptionnelle. Toutes les femmes peuvent être des femmes fatales⁶.

Au regard de la poursuite de sa carrière, cette interview est programmatique : elle cherche à imposer une vision détournée du personnage dans lequel elle s'est fait connaître. Cette mutation commence dès *La Tradition de Minuit* (Roger Richebé, 1939) et *L'Esclave Blanche* (Marc Sorkin, 1939), deux films qui la portent vers ces rôles plus dramatiques qu'elle appelait de ses vœux. Loin de mettre l'actrice au chômage par rapport à son personnage de prédilection⁷, le contexte lui permet d'imposer son changement de registre. Elle incarne ainsi la contradiction que doivent résoudre de nombreuses artistes féminines de l'époque, contraintes d'adapter leur *persona* antérieure alors que les conditions politiques et sociales promeuvent des figures opposées aux femmes « de mauvaise vie », qui disparaissent de plus en plus des écrans quand ils ne sont pas assez édifiants. Conformément à ce qu'elle entendait jouer quelques années auparavant, Viviane Romance trouve donc une situation propice au développement d'une version infléchie de la vamp, débarrassée de sa dimension intrinsèquement malfaisante.

Entre 1940 et 1944, Viviane Romance tourne six longs métrages : *Vénus aveugle* (Abel Gance, 1940), *Cartacalha, reine des gitans* (Léon Mathot, 1941), *Feu sacré* (Maurice Cloche, 1942), *Une femme dans la nuit* (Edmond T. Gréville, 1943), *Carmen* (Christian-Jacque, 1945) et enfin *La Boîte aux rêves* (Yves Allégret, 1945). Cette importante activité se caractérise par des efforts pour échapper à son image déjà établie, en se concentrant sur des rôles mélodramatiques, et même autobiographique dans le cas de *Feu sacré*. Son principal moyen d'action est alors une intervention directe et quasi-systématique dans la production des films.

⁶ Robert-E. Bré, « Je voudrais être “une vamp à la française” », *Pour Vous*, n° 470, 17 novembre 1937, p. 6.

⁷ C'est le constat effectué par Jacques Siclier, « Le cinéma d'Occupation », *La Femme dans le cinéma français*, *op. cit.*

Vénus aveugle, un des premiers films tournés après l'armistice, apparaît comme un symbole de la mue entamée par l'actrice. Elle y incarne Clarisse, une chanteuse qui prétend être infidèle pour éloigner son amant. En réalité, elle est en train de devenir aveugle et s'efface par abnégation, alors qu'elle découvre qu'elle est enceinte, d'un enfant qui meurt ensuite en bas âge. Son amant épouse une autre femme, avec laquelle il forme un ménage malheureux. La fin du film les voit se réconcilier, et Clarisse recouvre la vue en même temps que l'amour.

Gance, également auteur du scénario, considéra lui-même ce film comme mineur au sein de sa filmographie, notamment du fait des circonstances de production. Selon Roger Icart, les relations difficiles du metteur en scène avec un « producteur inexpérimenté⁸ », Pierre Danis⁹ ont aussi un impact sur le tournage. On peut suggérer que ce dernier, du fait de la position de faiblesse d'Abel Gance (depuis le désastre financier de *La Fin du monde*, 1931), tend à privilégier les demandes de l'actrice vedette à celles du cinéaste. De fait, le film est fortement marqué par l'interventionnisme de l'actrice. La réception du film, qui sort finalement en 1943, est vraisemblablement influencée par la relation de suspicion entre les journalistes et Viviane Romance qui s'est développée au cours des années précédentes : la rubrique « Les P'tits Potins » de *Film magazine* la prend par exemple régulièrement pour cible entre l'automne 1941 et l'été 1942, en moquant notamment ses relations amoureuses et leurs répercussions sur la carrière de l'actrice¹⁰. En mars 1942, l'hebdomadaire marseillais *Artistica* l'accuse même d'avoir été interdite de tournage pour une durée de trois mois par le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, information totalement fallacieuse¹¹.

Une première marque de l'autorité dont va faire preuve l'actrice dans ses films de la période est sa surreprésentation à l'écran et plus spécifiquement l'excès de gros plans, dans une critique caractéristique de la place des vedettes dans l'économie du cinéma :

⁸ Roger Icart, « Abel Gance, auteur et ses films alimentaires », 1895, revue de l'AFRHC (*Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*), n° 31, 2000, p. 19.

⁹ Pierre Danis a pourtant collaboré avec Abel Gance auparavant : il est crédité dans son *J'accuse !* (1918) et joue un aide de camp dans *Napoléon* (1925). Il a aussi été assistant réalisateur d'Augusto Genina sur *Paris-Béguin* (1931), *La Femme en homme* (1931) et *Nous ne sommes plus des enfants* (1934). Malgré le jugement de Roger Icart, *Vénus aveugle* n'est pas sa première expérience dans la production : il a occupé cette fonction dans quatre films entre 1938 et 1940 : *Trois valse* de Ludwig Berger, *Paris-New York* d'Yves Mirande, *Chantons quand même* de Pierre Caron et *Narcisse* d'Ayres d'Aguiar.

¹⁰ Rubrique tenue par Georges Beaume dans *Film magazine*. Sur Viviane Romance, voir particulièrement le n° 18, 15 octobre 1941, p. 12, le n° 21, 1^{er} décembre 1941, p. 12 et le n° 24, 22 décembre 1941, p. 11.

¹¹ Léo Blitz, « Derrière la façade », *Artistica*, n° 1 007, 14 mars 1942, p. 3.

M. Gance – on ne se fût guère attendu à cela de la part de l'autoritaire doyen de nos metteurs en scène – s'est laissé dominer par sa vedette.

Le film, qui voulait surtout des épisodes et des péripéties, ne comporte que des gros plans. Gros plans de Viviane Romance chez l'ophtalmiste, gros plans en bateau, gros plans au cabaret, gros plans avant la cécité, gros plans pendant, gros plans après, profil droit, trois quarts ; gros plans de larmes, gros plans de rires, gros plans de larmes, gros plans en madone, en pécheresse, en jeune mère, en amoureuse, en joyeuse, en lugubre, en lâchée, en reprise, en cheveux, en voile, en mantille, gros plans à la Henner, à la Henri Machin [sic]¹², à la studio d'art. On n'en sort plus.

Viviane Romance éclipse le drame. Le film disparaît sous le portrait¹³.

Ce n'est pas le seul film auquel pourrait s'appliquer ce constat : *Cartacalha, reine des gitans* et *Une femme dans la nuit*, où elle incarne une artiste (dans le premier, une danseuse gitane qui devient vedette de théâtre ; dans le second, une comédienne à succès qui se retire comme infirmière) semblent surtout destinés à la mettre en valeur. Les deux films sont aussi une illustration de sa définition de la vamp : non pas exactement une Madame-tout-le-monde placée dans des conditions dramatiques comme elle le revendiquait dans l'article susmentionné, mais une femme exceptionnelle, une artiste, au destin tragique et édifiant. Son personnage dans *Une femme dans la nuit* consacre cette tendance : devant s'occuper d'un mari souffrant, elle y porte le voile de l'infirmière. Elle est alors plus proche de la religieuse que de la femme fatale.

Une fâcheuse « tendance à contrôler ses films »

Encouragée par ces premiers « empiétements », Viviane Romance semble accroître son emprise sur les deux films suivants dont elle est l'héroïne : *Feu sacré* et *La Boîte aux rêves*. La réception de ces deux films est marquée par une dégradation sensible du rapport de l'actrice avec la presse. Alors qu'avant l'Occupation, les critiques ne mentionnent pas d'ingérence spécifique de sa part dans l'élaboration des films, ils se concentrent à partir de *Feu sacré* sur l'illégitimité de la prise de pouvoir de l'actrice. Si Viviane Romance ne figure au générique qu'en tant qu'interprète et non comme autrice, elle a cependant collaboré au scénario, dont l'argument est celui de l'accession d'une jeune fille au statut de vedette de cinéma.

Le film est d'ailleurs perçu comme une reconstruction autobiographique, comme le souligne Roger Régent : « le scénario de *Feu sacré* avait été conçu en effet par cette artiste, et l'on disait même qu'il retraçait, dans ses grandes lignes,

¹² Erreur de composition, il faut lire Henri Martin.

¹³ Max Bihan, « Vénus aveugle », *Comœdia*, 6 novembre 1943.

sa propre vie¹⁴ ». Plus loin, le critique poursuit en affirmant les qualités de l'actrice mais déplore son manque de discernement quant à ses interventions sur ses films, qu'il juge dispensables et même nuisibles à la qualité de ceux-ci. Il va jusqu'à blâmer les producteurs qui sont les responsables des errements de divas infantilisées auxquelles toutes les concessions sont accordées :

Elle est une vedette d'une espèce assez rare, douée de sensibilité, de talent et d'un fort tempérament dramatique. Mais elle est fâcheusement portée à « contrôler » ses films jusque dans leurs plus petits détails et le choix du scénario, du metteur en scène, de l'auteur de ces dialogues, de l'opérateur, de ses partenaires et jusqu'à celui des script-girls et des assistants même doit avoir son agrément. En outre elle semble disposée à composer elle-même les sujets de ses films : nous avons déjà vu avec *Feu sacré* à quel désastre cela l'a conduite. Cette prétention de certaines vedettes à se substituer à l'auteur n'est d'ailleurs pas l'un des aspects les moins étonnants du cinéma de ces dernières années. Les producteurs qui sont prêts à tout accepter pour avoir une tête d'affiche sensationnelle sont les plus grands responsables de ce déplorable état d'esprit qui règne dans certains milieux de comédiens¹⁵.

En 1941, la commission du Crédit national, instance de décision de financement du film, anticipait déjà ce constat dans son examen du dossier et du devis du film et nous renseigne sur le contenu des documents contractuels qui ne nous sont pas parvenus :

En ce qui concerne les contrats de M^{lle} Viviane Romance et de M. Georges Flamant, qui leur permettent de discuter sur presque tous les points en cours de production, le Groupement des Collaborateurs de Création doit faire accepter à ces artistes des modifications à ce sujet¹⁶.

Les prétentions d'intervention de Viviane Romance sont donc un sujet d'inquiétude pour le Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique – dont le Groupement des collaborateurs de création est une des sections. Cependant, ces critiques n'entament pas la réputation commerciale de l'actrice, reconnue par la même commission du Crédit national en 1943 lors de la première présentation du dossier de *L'Affaire du collier de la reine*¹⁷.

¹⁴ Roger Régent, *Cinéma de France, De La Fille du puisatier aux Enfants du Paradis*, p. 88.

¹⁵ *Ibid.*, p. 112-113.

¹⁶ Cinémathèque française-Bibliothèque du film, CN33-B24, devis du 25 septembre 1941.

¹⁷ Cinémathèque française-Bibliothèque du film, CN97-B62, devis du 29 septembre 1943.

Le film, qui devait initialement être réalisé par Marco de Gastyne, n'obtint pas l'avance malgré sa vedette principale car il fut refusé par la commission de censure du fait du montant très supérieur à la moyenne du devis. Il fut finalement mis en scène par Marcel L'Herbier et sortit en salle en 1946.

La Boîte aux rêves, finalement confié à Yves Allégret, provoque également des remous et montre précisément l'envenimement des relations entre la comédienne et l'ensemble des collaborateurs de création. Après l'échec critique de *Feu sacré*, l'annonce de l'écriture d'un nouveau scénario par l'actrice engendre des moqueries et commentaires misogynes, qui fondent leur argumentation sur le physique de l'actrice pour dénigrer ses capacités d'auteur. Dans *Ciné-mondial*, on peut ainsi lire sous la plume de Jeander le commentaire suivant : « Elle a la hanche subtile, le sein éveillé et la cuisse émouvante, c'est entendu. Mais nous pensons que ce ne sont pas là des qualités suffisantes pour se sacrer scénariste¹⁸ ». Le cours du tournage ne fait qu'aggraver ce climat déjà tendu, dans lequel Viviane Romance est identifiée comme une diva fauteuse de trouble. L'actrice s'oppose violemment aux choix du metteur en scène Jean Choux, au point d'obtenir son renvoi¹⁹ et son remplacement par Yves Allégret. Après l'évincement du réalisateur importun, elle obtient également la réécriture des dialogues de Pierre Laroche et Roger Vitrac par l'acteur René Lefèvre, aussi à l'affiche du film. Ces tensions s'expliquent en partie par la personnalité de l'actrice : jugée d'un caractère versatile et autoritaire, elle paraît user et abuser de son statut pour faire plier ses producteurs, réalisateurs et partenaires.

Le choix des partenaires

Viviane Romance excelle aussi à imposer des choix de distribution. L'évolution de ses partenaires à l'écran pendant la période suit ainsi le cours de sa vie personnelle. Dès 1936, son influence dans l'industrie cinématographique lui permettait déjà d'imposer son compagnon puis époux, Georges Flamant²⁰, à l'affiche de plusieurs de ses films. Cette tradition commencée avec *Le Puritain* déjà cité continue pendant la guerre, au point que Georges Flamant, acteur médiocre, ne tourne presque que dans les films où la vedette apparaît. Sur cinq longs métrages, l'acteur tourne sans Viviane Romance uniquement dans *Le Grand Combat* de Bernard-Roland (1942). Il est en revanche présent au générique de *Vénus aveugle*, de Cartacalha, reine des gitans, de *Feu sacré* et d'*Une femme dans la nuit*, et il incarne presque toujours l'amoureux potentiel ou le compagnon du personnage qu'incarne l'actrice. On peut aussi noter que dans le dernier film dans lequel le couple est réuni, *Une femme dans la nuit*, l'image de Georges Flamant connaît une nette dégradation, puisqu'il joue un

¹⁸ Jeander, « Plume d'oie ? Plume de paon ? Viviane Romance écrit un second scénario », *Ciné-mondial*, n° 68, 11 décembre 1942, p. 3.

¹⁹ « Viviane Romance limoge son metteur en scène Jean Choux », *Ciné-mondial*, n° 101, 6 août 1943, p. 3.

²⁰ Georges Flamant (1903-1990) a fait ses débuts au cinéma dans *La Chienne* de Jean Renoir (1931). Il apparaît aussi dans *L'Étrange Monsieur Victor* de Jean Grémillon en 1938.

ancien acteur à succès devenu mari alcoolique que fuit Viviane Romance. En dépit de cette évolution, l'actrice lui obtient le premier rôle masculin dans les films qu'ils tournent ensemble jusqu'à leur séparation en 1942. On peut également supposer que c'est elle qui est à l'origine des cachets nettement au-dessus de la moyenne perçus par son mari²¹. Si les contrats ne nous sont pas parvenus, on peut imaginer que les négociations étaient faites de concert pour assurer au couple les meilleurs revenus possibles, l'intérêt pour les producteurs étant de sécuriser la participation de Viviane Romance au succès commercial attendu du film.

La question du genre de l'actrice semble ici déterminante : la presse ne songe guère à reprocher à Henri Decoin d'avoir fait tourner son épouse puis ex-épouse Danielle Darrieux, ni à Pierre Fresnay d'avoir choisi comme première vedette féminine sa compagne Yvonne Printemps dans *Le Duel*, ou encore à Christian-Jaque de faire travailler sa femme Simone Renant. Or pour Viviane Romance, imposer son mari Georges Flamant dans les productions auxquelles elle participe est vu comme une transgression qui compromet sa crédibilité. S'il est évident que les qualités d'interprétation de Flamant sont minces, il nous semble que la critique se montre bien plus sévère qu'elle ne le serait dans un cas inverse.

Cette coutume d'imposer des partenaires se poursuit avec Frank Villard²², qu'elle rencontre sur le tournage de *Cartacalba* où il est assistant décorateur. L'actrice persuade le metteur en scène Léon Mathot de lui confier un petit rôle dans ce qui sera sa première expérience à l'écran. Devenu son compagnon et son protégé, il est imposé aussi par elle dans *Feu sacré* et dans *La Boîte aux rêves*.

Il est aussi saisissant de constater que l'empiétement de Viviane Romance sur des fonctions traditionnelles d'autorité pâtit d'un procès en légitimité. La comédienne souffre d'une double incapacité à s'affirmer comme autrice, en tant que femme catégorisée dans un type de rôle d'une part et en tant qu'actrice de cinéma d'autre part, qui ne bénéficie pas de l'aura des acteurs et actrices issus du théâtre, auxquels l'intelligence des textes est reconnue. Edwige

²¹ Georges Flamant reçoit une rémunération forfaitaire de 400 000 francs pour son interprétation dans *Cartacalba* (Bibliothèque du film-Cinémathèque Française, CN9-B8, devis du 25 septembre 1941) et de 350 000 francs pour *Feu sacré* (Bibliothèque du film-Cinémathèque Française, CN33-B24, devis du 25 septembre 1941). Par comparaison, Arletty reçoit 350 000 francs pour *Boléro* de Jean Boyer (1941), produit par Pathé, et Pierre Fresnay perçoit la même rémunération *Le Journal tombe à cinq heures* de Georges Lacombe (1942), produit par la Société Nouvelle des Établissements Gaumont. À noter qu'il s'agit ici de premiers rôles et non de seconds rôles comme ceux de Flamant.

²² Frank Villard (1917-1980) n'a jamais joué dans un film avant *Cartacalba, reine des gitans*. Contrairement à Georges Flamant, sa carrière fut plus fructueuse après la guerre : il connaît le succès en 1949 avec *Gigi* de Jacqueline Audry, aux côtés de Danièle Delorme et dans *Manèges* d'Yves Allégret (1950), avec Bernard Blier et Simone Signoret.

Feuillère, au contraire, jouit de ce privilège, sans toutefois se départir de difficultés à imposer ses choix artistiques.

Une vedette exigeante et prudente : Edwige Feuillère

Des relations privilégiées avec les réalisateurs et avec ses partenaires à l'écran

La carrière d'Edwige Feuillère prend elle aussi une orientation différente à partir de 1940, que préfiguraient peut-être ses débuts à la Comédie-Française, qu'elle avait pourtant quittée en 1933. L'incompatibilité des engagements au théâtre et au cinéma a obligé l'actrice, au début de sa carrière, à faire le choix du cinéma, plus porteur et plus lucratif²³. Familière des co-productions franco-allemandes jusqu'au milieu des années 1930, elle cherche toutefois à donner une autre envergure à sa carrière et semble lassée de jouer les ingénues :

Je n'ai pas de chance, au cinéma... Serai-je toujours condamnée à jouer les belles jeunes femmes sur le caractère et les sentiments desquelles règne, à part quelques notations superficielles, l'incertitude la plus absolue ? [...] Pourtant, j'aime le cinéma, je me sens capable d'interpréter de vrais rôles²⁴.

Elle marque ensuite les esprits par son apparition dénudée – fait encore relativement rare à l'époque – dans le *Lucrèce Borgia* d'Abel Gance (1935) et tourne notamment avec Julien Duvivier et Max Ophüls. Elle diversifie aussi sa gamme de personnages, incarnant parfois des intrigantes ou des aventurières, à l'image de son rôle d'espionne dans *Marthe Richard, au service de la France* aux côtés d'Erich von Stroheim (Raymond Bernard, 1937).

C'est donc armée de ce début de carrière prometteur et d'une popularité en hausse que Feuillère aborde la période, renforcée aussi par son succès dans le rôle de Marguerite Gautier dans *La Dame aux Camélias* au Théâtre des Arts-Hébertot en 1939. Ce rôle-type d'amoureuse tragique continue de la suivre sous l'Occupation. Seul *L'Honorable Catherine* (Marcel L'Herbier, 1943) en constitue un écart : l'« honorable » Catherine du titre n'en a que l'épithète, son « métier » consistant à faire chanter des couples adultères. Dans les autres films

²³ Parmi les motifs de son départ fracassant de la Comédie Française, on peut relever le fait que l'importance des rôles confiés à la comédienne au théâtre était loin d'égaliser la place qu'elle tenait déjà dans des films.

²⁴ Georges-Louis George, « Les incertitudes d'Edwige Feuillère », *Pour Vous*, n° 282, 12 avril 1934, p. 6.

de la période, *Mam'zelle Bonaparte*²⁵, *La Duchesse de Langeais*²⁶ et *Lucrèce*²⁷, Edwige Feuillère creuse successivement un même personnage de femme sacrificielle, dans un registre littéraire ou historique, similaire à celui qui l'a consacrée sur les planches. Étant classée « parmi les grandes comédiennes de [son] temps²⁸ » à la scène, il lui faut être la grande dame de l'écran.

Ses ambitions de carrière la conduisent logiquement à s'impliquer dans le processus de fabrication des films. Elle tourne avec des réalisateurs reconnus tels que Maurice Tourneur, Jacques de Baroncelli et Marcel L'Herbier, auprès desquels elle cherche à jouer d'un rôle peu accoutumé pour une vedette féminine à l'époque. Un document recueilli par Marcel L'Herbier dans le cadre d'une procédure judiciaire de revendication de droits d'auteur aux débuts des années 1970 sur le scénario de *L'Honorable Catherine* en témoigne. L'Herbier lui ayant demandé d'attester de sa propre « auteurité » sur le scénario car il avait fallu reprendre entièrement la fin du film jugée insatisfaisante, elle fait incidemment part *a posteriori* de sa responsabilité dans la prise de décision sur le tournage :

Un premier montage ayant été projeté, ni le producteur, (Orange Film), ni Marcel L'Herbier, ni moi-même n'avons approuvé le déroulement final de l'action du film. En conséquence, il a été décidé que Marcel L'Herbier proposerait, en accord avec moi, une nouvelle version des deux dernières bobines du film²⁹.

Si une telle participation n'est évidemment pas une révolution, on peut néanmoins relever que les autres interprètes, notamment Raymond Rouleau, pourtant vedette de premier plan, ne semblent pas avoir une position aussi privilégiée auprès de L'Herbier³⁰ quant à l'élaboration du film. D'autant que, caractéristique partagée avec Viviane Romance, Edwige Feuillère est l'une des rares vedettes autour desquelles se monte entièrement un film. Dans ses contrats, il est fréquemment indiqué qu'elle a concouru ou approuvé le choix de son homologue masculin, l'attribution du rôle à Feuillère ayant ainsi été

²⁵ Film de Maurice Tourneur, sorti en janvier 1942.

²⁶ Film de Jacques de Baroncelli, sorti en mars 1942.

²⁷ Film de Léo Joannon, sorti en décembre 1943.

²⁸ *Actualités mondiales* du 15 janvier 1941, « Reprise de *La Dame aux Camélias* au Théâtre des Arts-Hébertot » (INA).

²⁹ Attestation tapuscrite et signée d'Edwige Feuillère, datée du 20 mai 1970, BnF-ASP, Fonds Marcel L'Herbier, 4^o COL-198 (54). Nous soulignons.

³⁰ Celui-ci raconte d'ailleurs dans son autobiographie parue à la fin des années 1970 que le choix de la pièce de Solange de Têrac lui avait été suggéré par Edwige Feuillère (Marcel L'Herbier, *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 289). C'est Jean-George Auriol qui scénarise la pièce et figure au générique.

effectuée en amont du reste de la distribution³¹. L'actrice prête un intérêt soutenu au choix de son partenaire, dans un double objectif. Il s'agit – but avoué – de bien s'entendre sur la manière d'appréhender les rôles de personnages ayant une relation amoureuse. À l'écran, Edwige Feuillère est en couple avec Raymond Rouleau dans *Mam'zelle Bonaparte* (1942) et *L'Honorable Catherine* (1943), Pierre Richard-Willm dans *La Duchesse de Langeais* (1942) et enfin Pierre Jourdan dans *Lucrèce* (1943). Mais l'exercice d'un droit de regard permet également de soigner son image de vedette en s'assurant de ne pas partager l'affiche avec n'importe qui. Raymond Rouleau et Pierre Richard-Willm sont pour Feuillère des partenaires habituels de la scène et de l'écran, avec lesquels elle s'entend bien et qu'elle juge à la hauteur de son propre standing. Quant à Pierre Jourdan, acteur de la nouvelle génération, son rôle est moins fourni que celui de ses deux prédécesseurs, et l'intrigue repose surtout sur les épaules d'Edwige Feuillère.

Mam'zelle Bonaparte ou comment négocier avec la Continental

Pour *Mam'zelle Bonaparte*, une telle implication dans la préparation du film n'allait cependant pas de soi : il nous faut revenir sur les conditions très particulières de la genèse de ce film produit par la firme Continental. Quelques éléments sur la Continental Films méritent ici d'être rappelés. De droit français mais fondée en octobre 1940 par un allemand, Alfred Greven, la Continental Films produit en l'espace de quatre ans trente films à destination du public français, avec des artistes, des techniciens et des réalisateurs français. La société est un des instruments de la mainmise allemande sur le cinéma français, déterminée par des considérations politiques plus larges, comme le relève justement Colin Crisp :

Que les forces d'occupation allemandes cherchent à surveiller et contrôler toute production cinématographique se déroulant en France, rien de plus naturel. Pour tout régime totalitaire, contrôler les principaux systèmes d'expression et de représentation semble l'étape logique et inévitable dans « l'assainissement » de la conscience populaire³².

Parmi les films produits, on compte notamment *Premier rendez-vous* (Henri Decoin, 1941), *L'Assassin habite au 21* et *Le Corbeau* (Henri-Georges Clouzot, 1942 et 1943) ou *La Main du diable* (Maurice Tourneur, 1943). En ce qui concerne l'engagement des acteurs et des actrices, certains producteurs font

³¹ BnF-ASP, Fonds Edwige Feuillère, Contrats pour les films *La Duchesse de Langeais*, 4^o COL-40 (398), *Échec à Don Juan* (film non réalisé) 4^o COL-40 (411), *Scandale* (film non réalisé), 4^o COL-40 (276).

³² Colin Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, p. 45.

part de doléances vis-à-vis de la concurrence féroce que leur mène la Continental, capable de leur offrir des rémunérations supérieures aux autres sociétés françaises³³. Toutefois l'exemple des relations entre Edwige Feuillère et la firme confirme que l'influence de la Continental sur les comédiens ne se limite pas à des considérations économiques.

Les archives dont l'actrice a fait don au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (BnF-ASP) rendent en partie compte des difficultés qui ont accompagné l'élaboration du film *Mam'zelle Bonaparte*. Ce sont notamment ses résistances, aussi relatées dans son autobiographie *Les Feux de la mémoire*³⁴, qui se font jour. La correspondance de l'actrice avec la Continental semble étayer ses propos postérieurs sur ses réticences à « collaborer », aux deux sens du terme, avec la firme³⁵.

Initialement engagée à l'été 1939 par Majestic-Films pour tourner dans *Caprices* de Léo Joannon aux côtés de Fernand Gravey, Edwige Feuillère n'honore pas son contrat aux dates prévues en raison des circonstances. Le tournage a évidemment été annulé en raison du contexte politique et militaire. Elle reste toutefois tenue à cet engagement. Aussi, quand la société cède tous les droits du film, dont son contrat, à la Continental³⁶, Edwige Feuillère ne réussit pas à se débarrasser du contrat malgré l'indocilité dont elle fait preuve. Si elle ne tourne pas dans *Caprices*³⁷, elle se trouve requise pour un film réalisé par Maurice Tourneur, *Mam'zelle Bonaparte*. Son engagement pour la Continental ne résulte donc pas d'une volonté personnelle mais d'une certaine forme d'embuscade. On peut même y voir une démarche très opportuniste de la part d'Alfred Greven, qui rachète des projets de films non aboutis à des concurrents incapables de les mener à terme pour alimenter son vivier de vedettes.

³³ C'est le cas de Roger Richebé dans une lettre du 21 mai 1942 (Bibliothèque du film- Cinémathèque française, fonds du Crédit national, CN61-B37).

³⁴ Edwige Feuillère, *Les Feux de la mémoire*, op. cit., p. 149-151.

³⁵ Signalons aussi qu'Edwige Feuillère, à la différence de Viviane Romance, ne figure pas parmi les vedettes de cinéma qui se rendent en Allemagne en mars 1942 par exemple, et qui sont recrutés à la fois parmi les acteurs habitués à travailler avec la Continental (Danielle Darrieux, Albert Préjean, Suzy Delair) ou sans lien contractuel avec la société (Viviane Romance, Juny Astor, René Dary).

³⁶ Une publicité de la Continental Films dans la presse corporative concernant l'ensemble de ses productions futures mentionne ainsi Edwige Feuillère comme principale interprète de *Caprices* au printemps 1941 (*Le Film*, n° 14, 26 avril 1941).

³⁷ La Continental repense alors entièrement la distribution de ce film. Le rôle d'Edwige Feuillère échoit à Danielle Darrieux et celui de Fernand Gravey à Albert Préjean, ce qui montre qu'il importait surtout à la Continental d'effectuer un film avec des vedettes de premier plan pour s'assurer un succès commercial, du fait de l'importante mise de fonds initiale.

Acculée à prendre part au film, Edwige Feuillère tente de faire des difficultés à la production. La question de son partenaire masculin l'occupe alors, comme l'illustre une lettre du 18 février 1940 qu'elle adresse la société :

Je vous rappellerai aussi que mon partenaire devait être Fernand Gravey dans le principal rôle masculin du film – je crois savoir que vous ne lui maintiendrez pas le rôle – je compte sur votre obligeante courtoisie pour me faire connaître au plus tôt le nom de l'artiste sur qui votre choix se sera porté.

Il m'apparaît en effet essentiel pour la réussite de la production que nos deux personnalités soient en harmonie et qu'une complète entente existe entre nous sur la conception des rôles que nous devons interpréter (...) ³⁸.

Ayant accepté sous une contrainte certaine la participation à ce film, l'artiste ne perd pas pour autant de vue l'idée d'en faire un atout pour sa carrière, en faisant jouer les clauses habituelles des contrats qui l'autorisent de manière tout à fait courante à suggérer des modifications dans les parties du scénario et des dialogues la concernant. Ce qui est moins ordinaire en revanche, c'est que pour formuler des réserves à l'égard de ce film particulier, Edwige Feuillère sonde son conseil juridique afin de réagir de la manière la plus neutre possible ³⁹. Elle ne prenait pas de telles précautions dans ses tractations pour ses autres films de la période. Après un entretien, son avocat lui remet un « schéma » censé guider la manière de correspondre avec la Continental. Le résultat final est une lettre datée du 30 juillet 1941, intéressante à plusieurs titres :

Messieurs,

J'ai reçu votre lettre du 28 juillet avec les termes de laquelle je suis d'accord.

J'accepte de tourner le principal rôle féminin (Cora Pearl) dans votre film Mam'zelle Bonaparte qui sera réalisé par M. Maurice Tourneur, d'après le scénario que vous m'avez fait parvenir. Je fais une réserve pour la scène du duel que je ne saurais tourner que décentement vêtue. Il me semble également qu'il y aurait lieu d'alléger certaines scènes dont le dialogue est peut-être un peu abondant.

Je note que vous commencerez les prises de vues entre le 25 août et le 1^{er} septembre prochain et je vous serai reconnaissante de ce que vous pourrez faire pour maintenir ces dates.

Monsieur Devalde ⁴⁰ m'a dit que vous avez sous contrat les opérateurs Lefebvre, Krüger et Thirard. Je vous signale ma préférence pour Lefebvre et Krüger, qui m'ont déjà photographiée.

³⁸ Copie de la lettre adressée à la Continental le 18 février 1941, BnF-ASP, Fonds Edwige Feuillère, 4^o COL-40 (274).

³⁹ Lettre de R. Héronnelle, datée du 24 juillet 1941, BnF-ASP, Fonds Edwige Feuillère, 4^o COL-40 (274),

⁴⁰ Jean Devalde, imprésario d'Edwige Feuillère, de l'agence D.I.A.S.A.

La clause n°6 du contrat du 12 avril 1940 concernant les costumes est évidemment annulée, puisqu'il s'agit d'un film historique et que les costumes sont fournis par vous.

Veuillez agréer, Messieurs, l'assurance de mes sentiments distingués (...)⁴¹.

Dans cette lettre, Edwige Feuillère se montre plus pondérée que dans les brouillons qu'elle avait rédigés. Elle est même plus prudente que ne lui conseillait son avocat. Elle ne remet ainsi absolument pas en cause sa participation au film, alors que le courrier initialement prévu était bien plus offensif à ce sujet :

Je ne puis toutefois laisser passer sans réponse votre affirmation d'un accord qui serait intervenu pour ma participation dans ce film. Monsieur Devalde m'a confirmé qu'il n'avait pris aucun engagement en mon nom alors qu'il ne m'avait même pas consultée. Néanmoins, je viens de le prier de vous rendre visite pour mener tous pourparlers utiles concernant l'éventualité de ma participation à ce film⁴².

On peut supposer que s'étant résignée à figurer dans le film, l'actrice préfère négliger ce point qui pourrait lui nuire. Elle tente alors d'obtenir des réponses favorables à d'autres revendications qui lui semblent désormais indispensables. Elle ne revient pas sur la question de l'interprète masculin, mais donne son avis sur le choix de l'opérateur⁴³, ce qui est assez caractéristique de ses intentions ici : soigner son image et sa photogénie. De la même manière, elle émet des réserves sur les dialogues ne lui conviennent pas⁴⁴.

Elle s'exprime enfin sur la scène du duel à l'épée entre les deux personnages féminins (Cora Pearl et Lucy de Kaula, interprétée par Monique Joyce), moment-clé du film qui retient à juste titre son attention. Edwige Feuillère comprend bien dès la lecture du scénario la dimension équivoque de la scène que décrit Geneviève Sellier en évoquant un jeu sur la « transgression "libertine" des rôles sexuels, provocation typique des milieux anti-pétainistes parisiens à l'égard de Vichy⁴⁵ ». Si la charge érotique et potentiellement polémique reste présente dans le film, Edwige Feuillère a atténué la force de celle-ci : elle ne correspondait pas en effet à la persona construite par l'actrice. Incarnant une courtisane dans le film (la maîtresse attitrée de Jérôme

⁴¹ Lettre d'Edwige Feuillère à la Continental Films, 30 juillet 1941, BnF-ASP, Fonds Edwige Feuillère, 4° COL-40 (274).

⁴² « Projet de lettre par Madame Edwige Feuillère à Continental Films », non datée, BnF-ASP, Fonds Edwige Feuillère, 4° COL-40 (274).

⁴³ L'opérateur du film fut Jules Krüger, comme préconisé par l'actrice.

⁴⁴ « Les dialogues ne m'en semblent pas satisfaisants et nécessitent une sérieuse mise au point », écrit-elle dans le projet de lettre susmentionné.

⁴⁵ Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 160.

Bonaparte⁴⁶, qui connaît une passion avec un légitimiste réprouvé par le Second Empire, incarné par Raymond Rouleau), celle-ci ne pouvait en bénéficier que dans la mesure où elle tirerait vers le haut le personnage, insistant sur sa dignité tragique. Son statut de vedette en quête d'une légitimité morale entraînait donc en contradiction avec la provocation d'une telle scène, d'où sa fermeté sur la « décence » de son costume. Le caractère subversif du combat à l'épée entre deux femmes lui paraissait suffisamment manifeste pour ne pas le souligner en portant une tenue qu'elle juge visiblement vulgaire. Elle ne veut pas rééditer le scandale de *Lucrece Borgia*, qui ne correspond plus à l'image qu'elle cherche à donner d'elle-même. Son objectif dans les démarches qu'elle conduit auprès de la Continental Films est donc clairement d'imposer sa *persona* au film – et pas seulement d'intervenir sur un problème de costume –, de contrôler par là même son personnage extra-diégétique. La scène retenue la montre ainsi relativement déshabillée dans le contexte du film, mais contrairement à sa partenaire, elle joue ce duel à l'épée de profil, ne dévoilant pas sa poitrine. L'autorité de l'actrice sur ses propres rôles, sur la construction de sa *persona*, entre en conflit avec la vision d'un producteur prédateur tel qu'Alfred Greven.

À travers les cas de Viviane Romance et d'Edwige Feuillère, on voit comment les ingérences des actrices ont un impact direct sur le devenir des films dont elles sont les vedettes. Peut-on dire alors que ces deux actrices « partagent » la création avec les réalisateurs et les autres collaborateurs des films ? Elles investissent effectivement toutes deux des fonctions dépassant largement celle de l'interprétation, de manière plutôt courante, en pesant sur l'écriture d'un film par leur *persona*, ou en contribuant au choix de costumes, de dialogues, de seconds rôles et en allant jusqu'à débaucher un réalisateur. Elles jouissent aussi de certains privilèges de stars, comme lorsque Edwige Feuillère indique ses préférences personnelles dans le choix du chef opérateur. Toutefois, les limites du partage de la création apparaissent nettement quand les ambitions de Viviane Romance la poussent à exiger le départ du metteur en scène. Quand le magazine *Ciné-mondial* décrit « Viviane Romance telle qu'on l'a dite : commandant, dirigeant, remplaçant tout le monde, jusqu'au metteur en scène⁴⁷ », il pointe bien le règne sans partage de l'actrice sur le plateau. À l'inverse, Edwige Feuillère doit, pour l'élaboration de *Mam'zelle Bonaparte*, négocier la contradiction entre la création personnelle d'un personnage, dans

⁴⁶ Il s'agit du cousin de Napoléon III, Napoléon-Jérôme Bonaparte (1822-1891), personnalité politique importante sous le Second Empire.

⁴⁷ *Ciné-mondial*, n^{os} 129-130, 3 et 10 mars 1944, p. 10-11.

toutes ses dimensions, et un espace politiquement contraint et potentiellement périlleux.

Se pose également la question de la légitimité, laquelle permet de mettre en valeur un élément essentiel : la caution littéraire et théâtrale permet véritablement à une comédienne telle qu'Edwige Feuillère d'être reconnue, contrairement à Viviane Romance. Le cinéma seul ne peut pas justifier, à cette période, l'autorité d'un acteur : celle-ci nécessite l'entremise de l'aura culturelle du théâtre.

Dans un article faisant le bilan de la carrière d'Edwige Feuillère paru à l'été 1944, la journaliste Hélène Garcin oppose l'actrice à Viviane Romance :

Son succès à l'écran, elle le doit autant à son intelligence, à sa volonté, à son application, à son travail, qu'à ses dons de comédienne. Son cas est exactement le contraire de celui, par exemple, de Viviane Romance, qui n'a qu'à paraître, avec sa resplendissante photogénie, pour crever l'écran, quoi qu'elle dise ou qu'elle fasse. Edwige Feuillère n'a ni cet éclat (ah ! l'injustice de la photogénie !) ni cette simplicité de moyens. Elle n'a pas non plus, par son type physique, un emploi absolument défini. Pour s'imposer, elle doit choisir, comparer, réfléchir, renoncer, peut-être, à certains rôles et cultiver des aspects d'elle-même qui ne lui sont pas naturels. Sa vie de comédienne de théâtre contribue à façonner en elle la vedette de cinéma. *La Dame aux Camélias* marque une date dans son évolution. L'influence de Giraudoux avec *La Duchesse de Langeais* en marque une autre⁴⁸.

Alors que l'une personnifie le travail, le goût littéraire (*La Dame aux camélias*), sous l'influence d'un mentor bienveillant (Giraudoux), l'autre emblématise le naturel photogénique, le talent inné et l'évidence des rôles. Cette opposition entre un succès appliqué et une réussite apparemment insolente finit pourtant par profiter à la réputation d'Edwige Feuillère, alors que la comédienne avait elle aussi été accusée de se comporter en diva quelques années auparavant⁴⁹.

L'évolution de son image, au bout de ces années de l'Occupation, en fait une partenaire de choix pour les metteurs en scène, au théâtre comme au cinéma. Aux yeux des critiques, l'évolution de Viviane Romance est trop forcée et même ratée. René Jeanne évalue ainsi ses choix de rôles inopportuns depuis son interprétation « excellente » dans *L'Étrange Monsieur Victor* (Jean Grémillon, 1938) :

[...] on se demande pourquoi c'est précisément à celle-ci que l'on pense quand on a besoin d'une comédienne capable de camper une infirmière dévouée ou une jeune bourgeoise à la recherche d'une bonne fessée paternelle. Mlle Viviane Romance est sûrement intelligente. Une réussite comme celle qu'elle connaît demande malgré tout de l'intelligence. Comment ne comprend-

⁴⁸ Hélène Garcin, « De Lucrèce Borgia à Lucrèce », *Libération*, 23 juillet 1944 (BnF-ASP, 8° Rsupp-1545).

⁴⁹ Lors de sa démission de la Comédie-Française en 1933, pour privilégier sa carrière cinématographique.

elle pas qu'elle se fait du tort quand elle s'exhibe dans des rôles comme celui qu'elle tient – et de quelle façon ! – dans « La Boîte aux rêves »⁵⁰ ?

À rebours de la mue réussie de Feuillère, la tentative de transformation de Viviane Romance, mal concrétisée, suscite des commentaires dédaigneux et misogynes. Là où Edwige Feuillère n'est pas cantonnée à un emploi « défini » par son physique, Viviane Romance continue d'être limitée à celui-ci : son effort d'ingérence se conclut donc, en miroir de Feuillère, par un échec.



Bibliographie

- ANNENKOV Georges, *Max Ophuls*, Paris, Éric Losfeld, Le Terrain vague, 1962.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le Cinéma sous l'Occupation. Le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Olivier Orban, 1989.
- BURCH Noël et SELIER Geneviève, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, édition revue et augmentée, Paris, L'Harmattan, 2019.
- CHEDALEUX Delphine, « La presse de cinéma : au cœur des cinéphilies ordinaires » dans BLANDIN Claire (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 191-201.
- CHEDALEUX Delphine, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016.
- CRETON Laurent, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement, 1940-1959*, Paris, CNRS éditions, « Cinéma & audiovisuel », 2004.
- CRISP Colin, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- FEUILLÈRE Edwige, *Les Feux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1977.

⁵⁰ René Jeanne, « Vie de bohème et de château : *La Boîte aux rêves* et *La Grande Mente* », *La France au Combat*, 26 juillet 1945 (BnF-ASP, 8° Rsupp-1651).

- JUAN Myriam, « *Aurons-nous un jour des stars ?* ». *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pascal Ory, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2014.
- LE GRAS Gwénaëlle, « Edwige Feuillère dans le star-système français des années d'après-guerre vu par Cinémonde », *Studies in French Cinema*, 2015, vol. 1, n° 15, p. 37-55.
- LE GRAS Gwénaëlle et CHEDALEUX Delphine, *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (coll. « Le Spectaculaire »), 2012, 214 p.
- NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, 192 p.
- RÉGENT Roger, *Cinéma de France. De « la Fille du puisatier » aux « Enfants du paradis »*, Paris, Bellefaye, 1948, 302 p.
- ROMANCE Viviane, *Romantique à mourir*, Paris, Vertiges du Nord/Carrère, 1986, 189 p.
- SICLIER Jacques, « Le cinéma d'Occupation » dans *La Femme dans le cinéma français*, Paris, Éditions du Cerf, « 7^e Art », 1957, p. 87-115.

*Formes et limites de l'intervention active de l'actrice
dans le processus de création cinématographique :
l'exemple de Delphine Seyrig*

Alexandre Moussa



Dans un entretien daté de 1975, le critique Pierre Maraval interroge ainsi Delphine Seyrig sur son travail de comédienne : « L'actrice (ou l'acteur) n'est-elle pas seulement un des éléments utilisés par le metteur en scène, un élément faisant fonctionner un certain talent mais dénué de créativité¹ ? » Sa question fait écho à une conception instrumentale – largement répandue – de l'acteur de cinéma, considéré comme un simple matériau modelé par le cinéaste pendant le tournage et qui n'aurait rien à faire ou à penser, ou tout du moins aucun rôle réellement actif dans le processus de création². Dans sa réponse, cette star du cinéma d'auteur ayant tourné pour des metteurs en scène aux personnalités aussi affirmées qu'Alain Resnais, Luis Buñuel, ou François Truffaut concède : « Effectivement je pense qu'il y a quelque chose de très hiérarchique dans la façon de faire du cinéma maintenant, les réalisateurs sont très dominants. » Mais elle ajoute : « Je souhaite que ça change un peu. [...] Il doit y avoir une plus grande collaboration entre les acteurs et les réalisateurs. » De fait, depuis sa révélation dans *L'Année dernière à Marienbad* en 1961, Delphine Seyrig a toujours refusé une conception de la mise en scène qui envisagerait l'acteur comme une terre glaise manipulable à merci par le réalisateur : « Je suis en même temps mon propre sculpteur³ », insiste-t-elle à la fin de sa carrière. Quitte à aller jusqu'au conflit : « Quand je lis un scénario et que j'en ai une vision positive, j'accepte en général de tourner le film. Je propose mon "modelage" au metteur en scène et c'est là que ça marche ou pas : ou il accepte et on va dans le même sens, ou c'est l'incompréhension totale⁴. » Son

¹ Pierre Maraval, « Delphine Seyrig : "Je participe à un mouvement qui fait tomber les masques" (entretien) », *Cinématographe*, n° 13, mai-juin 1975, p. 25-26.

² Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 72-79.

³ Ariane Émond, « Delphine Seyrig : la déesse de la place des Vosges (entrevue) », *La Vie en rose*, septembre 1984, p. 18-20.

⁴ *Ibid.*

intransigeance lui vaut une réputation d'actrice difficile, « détestée⁵ », voire « d'emmerdeuse⁶ » : la comédienne qui souhaite avoir voix au chapitre dans la conception du film est souvent mal considérée.

Cette question de la place de l'actrice dans la création cinématographique n'est cependant pas seulement un enjeu de hiérarchie professionnelle : elle se double également d'enjeux de genre. Pour Delphine Seyrig, militante féministe ayant fait elle-même l'expérience de la mise en scène⁷, elle traduit en effet plus largement la position précaire des femmes au sein de l'industrie cinématographique, comme l'actrice en fera la démonstration un an après cet entretien dans son documentaire *Sois belle et tais-toi* (1976). Ce film, qui confronte les témoignages de vingt-deux actrices françaises et américaines, met en évidence à la fois les difficultés des femmes à accéder à certains métiers dominés par les hommes (la production, l'écriture, la réalisation), le sentiment d'impuissance des comédiennes face aux rôles stéréotypés qu'on leur propose et les discriminations qu'elles subissent dès leurs trente-cinq ans tandis que leurs homologues masculins continuent à jouer les héros romantiques jusqu'à la soixantaine. Au moment où la star répond aux questions de Pierre Maraval, elle vient de collaborer avec trois réalisatrices dont les films sont présentés au Festival de Cannes 1975⁸ et constate :

Ça change pour moi dans la mesure où je travaille avec des femmes, ça n'est pas qu'elles aient moins d'autorité, pas du tout, mais comme elles sont femmes et que je le suis également j'arrive plus facilement à confondre la réalisation et l'interprétation⁹.

Dans cet article, nous nous interrogerons sur les divers facteurs qui inspirent ou favorisent l'intervention de l'actrice de cinéma dans le processus de création du film, sur les modalités concrètes de cette intervention pendant la préparation et le tournage et sur les obstacles qui peuvent la limiter. L'exemple de Delphine Seyrig sera pour cela d'autant plus précieux qu'elle a effectué elle-même un travail réflexif mettant à jour les implications politiques de la relation entre actrices et des réalisateurs. Comment sa perception de son métier comme

⁵ Bernard Da Costa, « Delphine Seyrig, la meilleure actrice de l'année », *Réalités*, n° 239, janvier 1966, p. 74-75 : « Peu de comédiennes sont aussi détestées qu'elle. »

⁶ Emmanuel Bonn et Thierry Deknut, « Brève rencontre avec Delphine Seyrig », *Écran*, 1978, p. 10 : « Ne croyez-vous pas que l'image « d'emmerdeuse » qui vous est attribuée dans le métier puisse faire hésiter d'éventuels (jeunes) réalisateurs ? ».

⁷ En 1975, elle est déjà la réalisatrice de deux vidéos : *Inês* (1974) et *Les Trois Portugaises ou les trois Marias* (1974).

⁸ Ces trois films sont : *India Song* de Marguerite Duras, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman et *Aloïse* de Liliane de Kermadec.

⁹ Pierre Maraval, « Delphine Seyrig : "Je participe à un mouvement qui fait tomber les masques" (entretien) », *op. cit.*

force active du travail de la mise en scène et sa conscience aigüe des rapports de domination sexués lui ont-elles permis de remettre en cause à la fois la hiérarchie professionnelle qui subordonne l'interprète au réalisateur et la hiérarchie genrée qui dénie aux femmes la position de créatrice ?

Dans un premier temps, nous verrons que les vellétés d'intervention de Delphine Seyrig dans la création excèdent dès ses débuts le stéréotype de l'actrice passive soumise à la vision de son metteur en scène. En effet, elles trouvent leur origine dans sa formation théâtrale aux États-Unis, ses collaborations fondatrices avec Alain Resnais et leur prolongation dans ses expériences postérieures au théâtre et à la télévision. Puis nous analyserons la façon dont son engagement féministe l'amène à radicaliser ses pratiques professionnelles en les articulant à ses convictions politiques. L'exemple du tournage conflictuel de *Maison de poupée* (*A Doll's House*, 1973) qui opposa Joseph Losey et son scénariste David Mercer aux deux stars féminines du film, Seyrig et Jane Fonda illustre les limites des initiatives permises aux actrices au sein d'une équipe traditionnelle et majoritairement masculine. Le documentaire *Autour de Jeanne Dielman*, tourné en 1974 par Sami Frey sur le tournage du film de Chantal Akerman, témoigne d'une situation inverse, où une ambition artistique commune, facilitée par un environnement de travail plus féminin, permettent au contraire à la star et à la réalisatrice de dépasser leurs conceptions radicalement opposées de la direction d'acteurs.

*

Delphine Seyrig accède à la notoriété dans le sillage de la Nouvelle Vague, à une période où la politique des auteurs défendue par les cinéastes-critiques des *Cahiers du cinéma* consacrent le metteur en scène comme seule instance (masculine¹⁰) de création du film aux dépens des autres collaborateurs de création, et notamment des comédien(e)s. François Truffaut affirme ainsi qu'il refuse de travailler avec les plus grandes stars de l'époque car « ce sont des artistes trop dangereux, qui décident du scénario ou le rectifient s'il ne leur plaît pas¹¹. » Les films de la Nouvelle Vague mettent souvent en scène des acteurs n'ayant aucune formation dramatique préalable (Jean-Pierre Léaud, Anna Karina, Bernadette Lafont), remarquables pour leurs personnalités excentriques plutôt que pour leurs talents d'interprète. Bernard Dort va jusqu'à parler, en 1962, du « crépuscule de la star » et de la « réduction de l'acteur » en

¹⁰ Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS   ditions, 2005.

¹¹ André Parrinaud, « Le jeune cinéma n'existe pas ! » (entretien avec François Truffaut), *Arts*, né 720, 29 avril 1959.

prenant précisément l'exemple de Seyrig : « Ni comédienne, ni star, la Delphine Seyrig de *L'Année dernière à Marienbad* n'est qu'une décoration de plus. [...] Elle n'est que le reflet d'un objet¹² », écrit-il. Pourtant, comme les comédiens de sa génération qui feront les plus belles carrières, de Jeanne Moreau à Jean-Paul Belmondo, Delphine Seyrig est une comédienne confirmée, ayant derrière elle une formation dramatique classique¹³. Lorsqu'elle est découverte par le grand public, elle a déjà dix ans d'expérience au théâtre et à la télévision. Son parcours est en outre d'autant plus singulier dans le contexte du cinéma d'auteur postérieur à la Nouvelle Vague que, contrairement à la plupart des acteurs associés au nouveau cinéma, elle poursuit une carrière au théâtre en parallèle de ses apparitions à l'écran et surtout, qu'elle se réclame de l'influence surprenante de l'Actors Studio. Delphine Seyrig fut en effet auditrice libre au Studio à la fin des années 1950 puis l'élève de Lee Strasberg en 1964¹⁴, et elle joua un rôle majeur dans la promotion de son enseignement en France : son implication fut ainsi décisive dans la venue de Strasberg à Paris en 1967 pour une série d'ateliers et de conférences destinées à faire découvrir ses théories aux comédiens français¹⁵. Mais plus que le style de jeu réaliste que l'on a tendance à associer à l'Actors Studio, l'actrice retient la découverte d'une discipline qui lui a fait défaut dans ses années de formation françaises : « Ce que j'ai acquis à l'Actors Studio, c'est une méthode¹⁶ », insiste-t-elle.

L'une des principales caractéristiques de cette méthode, qui s'inscrit dans le prolongement des théories de Constantin Stanislavski, est qu'elle incite le comédien à avoir recours à des exercices de mémoire sensorielle et affective, c'est-à-dire à mobiliser souvenirs et sensations issus de sa propre vie pour nourrir son interprétation du personnage. Comme l'explique Seyrig, il s'agit de « s'utiliser soi-même, ce qu'on a vécu mais aussi ce qu'on a rêvé, qui fait également partie de ce qu'on vit¹⁷. » Dans ce type d'approche du jeu d'acteur, le personnage et son interprétation échappent donc d'emblée – dans une certaine mesure – au contrôle du metteur en scène dans la mesure où ils se nourrissent d'éléments de la vie personnelle de l'interprète. Plutôt que d'aller vers le personnage comme elle l'avait appris pendant ses années de formation en

¹² Bernard Dort, « La Star et le Comédien », dans Claude Gauthier (dir.), « Théâtre et Cinéma (2) : L'Acteur », *Études Cinématographiques*, n° 14-15, 1^{er} trimestre 1962, p. 6.

¹³ Ginette Vincendeau, *Les Stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, 2008 [2000], p. 17.

¹⁴ Mireille Brangé, *Delphine Seyrig : une vie*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2018, p. 203.

¹⁵ Jean Manceau et Frédéric Rossif, « Lee Strasberg à Paris », *Cinéma*, ORTF (1^{ère} chaîne), 26 octobre 1967.

¹⁶ Michel Beauchamp et Marie-Claude Loiselet, « Entretien avec Delphine Seyrig : Vertige du jeu », *24 Images*, n° 44-45, 1989, p. 91.

¹⁷ *Ibid.*

France, Seyrig apprend ainsi à chercher en elle-même ce qui la lie à lui, attentive à identifier les moyens de rendre son interprétation unique et personnelle :

En France, dans les cours de théâtre, on vous dit : « Concentre-toi et sois le personnage. » Comme si l'on avait une baguette magique. On se concentre, on est le personnage et rien ne sort. En Amérique, j'ai compris que chaque personnage de théâtre était bâti sur tout un arrière-plan de sentiments, de sensations. Il ne suffit pas à l'acteur de dire : « Je vous aime », très fort. Toutes sortes d'images doivent être incluses dans ce « Je vous aime ». Ces images, il faut les retrouver en soi, car c'est l'image qui provoque la parole. Ainsi, les fantasmes, les souvenirs, les rêves que je refoulais jusqu'alors au plus profond de moi, étaient l'essence-même de l'art dramatique¹⁸.

La conséquence concrète de ce recours à la mémoire affective est qu'au lieu de s'effectuer de l'extérieur vers l'intérieur, de privilégier le rendu au processus qui mène au geste, de rechercher avant tout l'expressivité, le travail de l'acteur s'effectue de l'intérieur vers l'extérieur, dans un souci de cohérence et de justesse psychologique. Comme l'explique Seyrig, « l'acte de manipuler, disons, un briquet, ne m'intéresse pas en lui-même ; ce qui m'intéresse c'est la façon dont le manipulerait le personnage¹⁹. » Difficile, quand un comédien est adepte de ce type de méthode, de le diriger comme une marionnette, en lui décrivant ou lui mimant les gestes à accomplir : l'acteur strasbergien a besoin d'acquérir une compréhension aigüe du personnage qu'il interprète. Cette compréhension doit être basée non seulement sur l'étude du texte fourni par le scénariste et le réalisateur (qui s'apparente, selon Seyrig, aux « fondations d'une maison²⁰ » ou à « la partie immergée de l'iceberg²¹ ») mais également sur une reconstitution de la trajectoire du personnage avant les événements décrits dans la diégèse. C'est à partir de cette reconstitution que le comédien pourra, dans un premier temps, identifier les motivations psychologiques de ses gestes et, dans un second temps, se les approprier en les liant à des sensations et des sentiments issus de sa vie personnelle. Lorsque le metteur en scène ne sait pas ou ne veut pas communiquer d'informations sur la vie du personnage à l'acteur, il revient à ce dernier de se substituer à lui et d'effectuer par lui-même ce travail d'invention. Ce faisant, il se retrouve ainsi dans une position de créateur, comme l'explique Seyrig en entretien :

¹⁸ « Les Libertés de Delphine Seyrig », *L'Express*, 17-23 août 1970, p. 44-46.

¹⁹ Rui Nogueira, « The Lily in the Valley (Entretien) », *Sight and Sound*, n° 4, automne 1969, p. 184-186.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

Je dois créer un historique complet pour le personnage. [...] Je ne peux pas travailler d'une autre façon. [...] Quand un personnage fait quelque chose et que je ne vois pas pourquoi, alors je dois essayer de trouver une justification. J'essaie de rendre le développement du personnage logique [...]. Quand un réalisateur ne me dit rien sur un personnage, je dois inventer toutes sortes de choses sur lui, pour moi-même, pour mon propre usage. [...] J'essaie d'identifier sa personnalité pour être capable de le vivre ensuite²².

On comprend que ce type de méthode de jeu responsabilise l'acteur, fait de lui un sujet pensant et ressentant et non un simple exécutant prêtant son corps à un metteur en scène. Seyrig s'affirme elle-même explicitement comme créatrice au même titre que le réalisateur dans un entretien paru en 1969 : « Quand un acteur joue, il est une sorte de réalisateur, au sens où il crée un film pour lui-même à côté du film dans lequel il joue²³. »

Cette déclaration n'est pas qu'un vœu pieu. Les deux collaborations de Seyrig avec Alain Resnais (*L'Année dernière à Marienbad* en 1961 et *Muriel ou le temps d'un retour* en 1963) offrent à la jeune vedette un cadre qui lui permet de mettre directement en pratique l'enseignement de Strasberg. En effet, la méthode de travail de Resnais est conçue pour responsabiliser l'acteur, stimuler sa créativité et lui donner un sentiment de confiance et de liberté sur le plateau²⁴. Pour Resnais, le casting est une étape cruciale : « Je crois que pour Resnais, c'est le choix du comédien qui est le plus important²⁵ » souligne Seyrig. Le réalisateur hésite d'ailleurs plusieurs mois avant d'arrêter définitivement son choix sur l'actrice, à qui il pensait initialement pour son projet d'adaptation des *Aventures d'Harry Dickson* de Jean Ray, pour le rôle de l'héroïne de *L'Année dernière à Marienbad*. Mais une fois la décision prise, Resnais fait preuve d'une confiance totale envers l'interprète : « Le comédien est infaillible à ses yeux, il l'accepte dans sa totalité²⁶ » explique l'actrice. Cette confiance se matérialise dans un premier temps par une mobilisation active du comédien pendant la préparation du film. Initialement, le cinéaste se contente d'organiser des séances de travail où il se contente d'observer et de photographier son actrice en mouvement, à la recherche de gestes et d'attitudes susceptibles de nourrir la construction du personnage. Il ne lui donne aucune direction spécifique :

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Non seulement Alain Resnais était-il vraisemblablement réceptif aux initiatives de ses comédiens du fait qu'il avait lui-même nourri le désir d'exercer le métier d'acteur, mais il était également familier avec les méthodes de jeu inspirées par Stanislavski.

²⁵ Gérard Langlois, « Delphine Seyrig, une actrice magique », *Les Lettres françaises*, 16 juillet 1969, p. 17-18.

²⁶ Bernard Pingaud et Pierre Samson, *L'Arc*, n° 31, 1967, p. 68.

Alain ne me demandait rien de précis. Il m'observait simplement. [...] Je m'asseyais, je m'allongeais, je me levais, je marchais. Je lui disais : « Je peux faire telle ou telle chose mais ça, j'en suis incapable. » Il ne protestait jamais. Mais en me laissant totalement libre, il m'a obligée finalement à aller plus loin que je ne pensais pouvoir aller²⁷.

A posteriori, il lui montre les photographies et ils se concertent ensemble sur les directions à suivre. Il implique également la comédienne dans le choix des costumes, des coiffures, du maquillage et des accessoires à travers lesquels ils achèvent d'affiner une première ébauche du personnage²⁸.

Au-delà de ce travail « par l'extérieur », Resnais accorde également une grande importance à la construction du personnage « de l'intérieur » ce qui peut étonner étant donnée la nature volontiers abstraite, énigmatique et dénuée de psychologie de *L'Année dernière à Marienbad* et de *Muriel ou le Temps d'un retour*. Dans le cas de ce dernier film, la biographie des personnages en amont du récit du film est d'ailleurs envisagée dès l'étape du scénario : Jean Cayrol rédige ainsi une dizaine de pages revenant sur le passé et le caractère de chacun des protagonistes, complétant les informations fragmentaires distillées dans le scénario²⁹. Et même lorsque le scénariste n'effectue pas un tel travail³⁰, Resnais pousse l'acteur à proposer par lui-même sa propre interprétation du personnage, sans chercher à l'influencer :

Alain Resnais me prenait à part et me disait : « Alors, comment la voyez-vous cette femme. Trompe-t-elle son mari ? Connaît-elle l'homme qui la poursuit ? » Mon imagination se mettait en branle. J'échafaudais des hypothèses : « Au fond, c'est une femme un peu frivole, très sentimentale et qui, toujours insatisfaite de ce qu'elle a, cherche... » Très bien, disait Resnais, continuons.... Et ça continuait des jours entiers³¹.

Ce travail de construction du personnage peut également passer par des échanges de nature plus personnelle entre le metteur en scène et sa comédienne, par exemple en construisant le personnage à partir d'analogies avec des personnes de leur entourage : « Pendant qu'on préparait *Muriel* », se souvient ainsi Seyrig, « Resnais avait dans la tête une femme qu'il connaissait et

²⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jean Cayrol, *Muriel*, Paris, Éditions du Seuil, p. 15-32.

³⁰ Alain Robbe-Grillet, pour *L'Année dernière à Marienbad*, s'y est refusé.

³¹ Bernard Da Costa, « Delphine Seyrig, la meilleure actrice de l'année », *Réalités*, n° 239, janvier 1966, p. 74-75.

qui correspondait au personnage de Cayrol et moi une autre. Le personnage final est un peu une synthèse des deux³². »

Dernier point marquant de cette période de préparation : Resnais organise des lectures et des répétitions avec l'ensemble des comédiens qui leur permettent de tester des propositions de jeu tandis que le réalisateur observe et photographie leurs gestes et leurs déplacements afin d'anticiper le placement de la caméra et le découpage³³. De façon générale, pendant toute la préparation et le tournage, Resnais fait preuve d'une extraordinaire disponibilité : « Il prend toujours en compte les souhaits de l'acteur, surtout quand la scène à jouer est très importante pour lui. Avec lui, on peut parler sans fin du personnage que l'on doit créer. Il est incroyablement disponible³⁴ », rapporte Seyrig.

Cette disponibilité et cette intimité du metteur en scène avec ses comédiens se prolonge sur le tournage et le travail minutieux – voire maniaque – de préparation n'empêche pas les expérimentations sur le plateau. Avant les prises, Resnais ménage des répétitions de dernière minute en équipe réduite, une fois le décor installé, qui sont susceptibles de remettre légèrement en cause le travail effectué en amont :

Avec Resnais, on ne répète jamais dans le brouhaha d'un tournage en train de s'organiser. [...] pour *Marienbad*, on avait travaillé, cherché, mais presque tous les jours, [...] à la dernière minute, au moment où je me maquillais, les décors déjà en place, sur un plateau calme, nous répétions une dernière fois, à trois, ou quatre, et quelquefois on changeait, on trouvait quelque chose d'intéressant³⁵.

Entre les prises, le réalisateur ne reste jamais derrière la caméra, il se rapproche des comédiens pour leur donner ses sentiments et ses instructions, les leur chuchotant parfois directement dans le creux de l'oreille³⁶. Au-delà de la réussite technique du plan, le jeu des comédiens est du reste le principal souci du réalisateur pendant les prises de vue. « Quand il dit, après une prise : “Pour moi ça va” », explique Seyrig, « c'est aux comédiens qu'il pense. “Ça va” veut dire : “Je suis content du jeu. Si la prise est bonne techniquement, on la garde³⁷.” » Même lorsque le réalisateur est satisfait, il n'empêche jamais le comédien de recommencer s'il veut faire d'autres propositions ou si, pour sa

³² Mireille Amiel, « Delphine Seyrig : “Avec Resnais, on a le sentiment d'une grande responsabilité” », *Cinéma*, 1980, p. 27-29.

³³ Bernard Pingaud et Pierre Samson, *op. cit.*, p. 69.

³⁴ Rui Nogueira, *op. cit.*

³⁵ Mireille Amiel, *op. cit.*

³⁶ Mireille Brangé, « Delphine Seyrig, co-auteur de *L'Année dernière à Marienbad*, intervention dans le cadre du séminaire « Genèses cinématographiques » organisé par Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, Paris, ENS, 14 janvier 2009.

³⁷ Bernard Pingaud et Pierre Samson, *op. cit.*, p. 68.

part, il ne se sent pas satisfait du travail effectué. Par ailleurs, il anticipe lui-même différentes directions d'interprétation pour chaque séquence pendant les séances de répétitions et s'efforce de les explorer toutes pendant les prises de vue pour bénéficier d'une palette de propositions plus large au montage³⁸. Dans tous les cas, aucune décision n'est prise sans concertation préalable avec le comédien : « Resnais ne vous oblige jamais à faire quelque chose que vous ne vous sentez pas capable de faire³⁹ », souligne Seyrig.

Le cadre fourni par Alain Resnais constitue donc un écrin exceptionnel pour le travail d'un acteur de formation « strasbergienne » tel que Delphine Seyrig : pendant la préparation et sur le tournage, l'actrice accède à la position de véritable collaboratrice de création du metteur en scène⁴⁰. Même si l'on sait aujourd'hui que l'union de la comédienne et du cinéaste à la ville ne différait pas tant des liens amoureux qui unissaient plusieurs cinéastes et actrices de la Nouvelle Vague⁴¹, leur relation professionnelle a excédé le mythe du Pygmalion démiurge conférant à lui seul l'existence cinématographique à la femme aimée⁴². Malheureusement, comme le souligne Delphine Seyrig⁴³, ce type de pratique est assez exceptionnel dans le champ du cinéma français. Dans les années qui suivent, elle ne connaît pas d'expérience similaire au cinéma, essentiellement parce que, jusqu'en 1969, elle multiplie les seconds rôles et les caméos et ne passe que quelques jours sur les tournages. Sa collaboration artistique pendant la préparation dépasse rarement le cadre de la rapide mise au point préalable avec le réalisateur.

Cependant, elle affirme au théâtre et à la télévision une influence de plus en plus forte sur les choix de mise en scène. À partir de 1963, date à laquelle elle joue Natalia Petrovna dans *Un mois à la campagne* de Tourgueniev, mise en scène par André Barsacq, pièce qui remporte un grand succès et s'accompagne d'une longue tournée en France et à l'étranger, Seyrig devient l'une des comédiennes de théâtre les plus reconnues de sa génération. Sa popularité lui permet d'accéder à un contrôle artistique plus grand sur les spectacles auxquels elle associe son nom. Entourée d'une troupe de comédiens reconnus tels que Jean Rochefort, Claude Piéplu ou Michel Bouquet, elle est à l'origine, à partir de

³⁸ Bernard Pingaud et Pierre Samson, *op. cit.*, p. 68.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ D'autres comédiens habitués du cinéma de Resnais, comme Pierre Arditi et Sabine Azéma, ont également témoigné du grand sentiment de liberté dont ils bénéficiaient sur ses plateaux (François Thomas, *L'Atelier d'Alain Resnais*, p. 73-106).

⁴¹ Mireille Brangé, *Delphine Seyrig : une vie*, *op. cit.*, p. 160-165.

⁴² Pour reprendre Geneviève Sellier, *op. cit.*, p. 133.

⁴³ Mireille Amiel, *op. cit.*, p. 29 : « À ce degré, surtout dans le cinéma français, Resnais constitue une exception. »

1964 d'une série d'adaptations de pièces plus contemporaines qui triomphent au Théâtre Antoine et au Théâtre Hébertot. Comme l'explique son metteur en scène Claude Régy, alors au début de sa carrière :

En fait Delphine était le véritable chef de cette troupe. [...] J'étais le metteur en scène, j'intervenais beaucoup dans le choix des textes, mais en fait les gens qui venaient travailler avec nous au Théâtre Antoine [...] étaient tous dans une espèce de fascination pour Delphine. Elle était au centre de cette entreprise et elle était au centre du plateau. C'est dans toutes ces années que j'ai l'impression d'avoir vraiment appris mon métier⁴⁴.

De fait, Seyrig déborde les prérogatives accordées traditionnellement à une comédienne : elle négocie les droits des pièces dont elle est l'interprète⁴⁵, demande directement des retouches à leurs auteurs⁴⁶, et apporte elle-même des corrections aux traductions françaises des œuvres⁴⁷. Au-delà de ce cycle de pièces, sa carrière ultérieure au théâtre est marquée par de récurrentes interventions sur les décisions de création. Françoise Fabian, sa partenaire dans *C'était hier* de Pinter en 1971, rapporte par exemple dans ses mémoires que c'est Seyrig qui impose le jeune metteur en scène argentin Jorge Lavelli au Théâtre Montparnasse⁴⁸. Et, lorsque ce dernier avoue son impuissance face à une œuvre qu'il ne comprend pas, ce sont les trois comédiens principaux qui prennent le relai de la préparation, déterminant eux-mêmes le choix des décors, des costumes et des accessoires⁴⁹.

La renommée de Delphine Seyrig au théâtre lui permet d'imposer également ses volontés à la télévision, où son nom au générique de dramatiques inspirées par les classiques du théâtre et de la littérature est synonyme de prestige. Quand Marcel Cravenne propose à l'actrice le rôle de M^{me} de Mortsaufr dans son adaptation du *Lys dans la vallée* de Balzac, il la met à contribution pour l'adaptation, l'invitant à travailler sur le texte en parallèle du travail effectué par le scénariste : « Delphine Seyrig, en quelque sorte, a déterminé elle-même son rôle par une analyse extrêmement approfondie du texte, soulignant les

⁴⁴ Jacqueline Veuve, *Delphine Seyrig, portrait d'une comète*, 2000.

⁴⁵ Olivier Merlin, « Le Gentleman qui vient de Londres assassine le théâtre de Papa », *Paris-Match*, 1965 : Delphine Seyrig et Jean Rochefort ont ainsi négocié les droits de *La Collection* et *L'Amant* d'Harold Pinter.

⁴⁶ Mireille Brangé, *Delphine Seyrig : une vie*, op. cit., p. 247 : Seyrig aurait demandé à Jean-Claude Carrière de corriger le texte de sa pièce *L'Aide-mémoire* pour adapter le rythme des dialogues aux particularités de sa diction.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 219 : Seyrig aurait réécrit intégralement la traduction initiale des pièces de Pinter par Éric Kahane pour la scène.

⁴⁸ Françoise Fabian, *Le Temps et rien d'autre : mémoires*, avec la collaboration de Philippe Rège, Paris, Fayard, « Documents », p. 231.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 228-231.

passages, les phrases qui lui paraissaient s'accorder le mieux avec sa personnalité et sa conception du personnage⁵⁰ », explique-t-il.

*

De ces différents exemples, on perçoit que sa formation et les premières collaborations fortes de sa carrière ont habitué Delphine Seyrig à occuper une position de plus en plus active dans la création des œuvres dont elle est l'interprète. Mais à ces expériences s'ajoutent, à partir de 1968, un engagement politique qui l'amène à remettre en cause la hiérarchie rigide du plateau où, dit-elle, la place dévolue au réalisateur limite les possibilités créatives de l'acteur :

La France a (je crois que c'est depuis Louis XIV) un sens suraigu de la hiérarchie. Dans le cinéma, en France, sur un plateau ou dans la critique, tout se ramène au réalisateur, en fait à celui qui "dirige". Corollairement, les initiatives sont mal perçues ; à un acteur qui propose quelque chose, la réponse la plus ordinaire c'est "on va voir" ou "oui, tout à l'heure"... On ne vous accorde pas réellement d'importance⁵¹.

Dans la foulée des revendications des combats politiques de mai 68, on assiste en effet à l'éclosion d'un cinéma militant qui remet en cause l'organisation traditionnelle du tournage : comme le formule Sébastien Layerle, « la politique des auteurs, lancée dix ans plus tôt, laisse place à une politique du collectif⁵². » Seyrig, formée à la vidéo en 1974 par Carole Roussopoulos⁵³, s'inscrit dans cette histoire par les réalisations qu'elle tourne seule ou au sein de collectifs. L'influence de cette conception nouvelle de la création est d'ailleurs palpable dans son entretien avec Pierre Maraval :

Je pense qu'un jour il y aura un cinéma où il n'y aura pas de rôles aussi précisément assignés tels que réalisateur, cameraman, acteur, etc. Je crois que cette spécialisation n'est pas une bonne chose : ça a fait de grandes choses, mais je pense que ça changera⁵⁴.

À partir de 1971-72, où elle signe le célèbre Manifeste des 343 et témoigne au procès de Bobigny, l'intérêt de Delphine Seyrig pour la cause féministe,

⁵⁰ Michel Mourlet, « Haute Fidélité », *Nouvelles Littéraires*, 30 avril 1970.

⁵¹ Mireille Amiel, *op. cit.*

⁵² Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en mai 68 : « Par ailleurs, le cinéma est une arme »*, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 15-16.

⁵³ Hélène Fleckinger, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France, 1968-1981)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Nicole Brenez, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2011, p. 344.

⁵⁴ Pierre Maraval, *op. cit.*

l'amène de plus à mêler aux critiques de la hiérarchie professionnelle au sein des équipes initiées en 68 une remise en cause de la domination masculine traditionnelle sur les plateaux de tournage :

J'ai gardé depuis l'enfance une peur et une attitude de soumission vis-à-vis des hommes et de l'autorité et c'est quelque chose que je déteste. Je me sens automatiquement impressionnée par la connaissance qu'ont les hommes de la technique cinématographique [...]. Cela place les choses sur le plan de la séduction pour moi, de l'effort de séduire. Secrètement, je me rebelle contre ça et le résultat est toujours... grinçant⁵⁵.

À compter de cette période, ses rares collaborations avec des réalisateurs masculins comme Joseph Losey, Harry Kümel ou Michel Soutter se révèlent souvent conflictuelles. L'exemple le plus extrême est sa collaboration avec Losey sur *Maison de poupée* (1973)⁵⁶. À l'origine, le réalisateur américain est pourtant heureux de retrouver la comédienne qu'il avait déjà dirigée le temps d'un caméo dans *Accident* (1967). En témoigne la chaleur de leur correspondance jusqu'à 1972⁵⁷, date à laquelle il lui propose le rôle de Kristine dans l'adaptation de *Maison de poupée* d'Ibsen qu'il s'apprête à tourner avec la star hollywoodienne Jane Fonda. Les deux actrices, militantes féministes notoires, acceptent le projet avec enthousiasme sans avoir lu le scénario⁵⁸ : la charge politique de la pièce leur paraît d'actualité et en conformité avec leurs combats politiques et Losey leur promet plusieurs semaines de répétition avant le tournage⁵⁹ pendant lesquelles elles pourront donner leur avis sur l'adaptation de la pièce par le scénariste anglais David Mercer, présent sur le plateau dans le cas où des réécritures seraient nécessaires⁶⁰.

Les deux actrices prennent cette promesse au mot. Dès leur arrivée au village norvégien de Røros, où le film doit être tourné, elles exigent des

⁵⁵ Helen Chappell, "French Follies", *The Guardian*, 4 mars 1987, p. 10

⁵⁶ J'ai déjà évoqué plus en détail cet exemple dans un article précédent : « Le tournage comme lieu du politique : irruption de la lutte féministe sur le plateau de *A Doll's House* (Joseph Losey, 1973) », dans Collectif DAEM, *Arts et Médias : Lieux du politique ?*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 125-134.

⁵⁷ Dossiers de productions de *Accident* (1967) et *Maison de poupée* (1973), Fonds Joseph Losey, British Film Institute (BFI).

⁵⁸ Divers documents datés de septembre 1972 confirment le casting définitif avant l'écriture du premier scénario, que Jane Fonda, par exemple, ne recevra qu'en octobre (voir le dossier de production du film : Fonds Joseph Losey, BFI).

⁵⁹ Joseph Losey, *Lettre à Jane Fonda*, 11 sept. 1972, *Ibid.*, notre traduction : « Une semaine à dix jours de répétitions... Le reste pour le tournage. »

⁶⁰ Joseph Losey, *Lettre à Jane Fonda*, 4 oct. 1972, *Ibid.* : « Voici le scénario. Je l'aime bien et je crois que vous l'aimerez aussi, même s'il y aura sans doute des changements et du travail supplémentaire après les lectures que nous ferons en Norvège avec l'ensemble de la distribution. David Mercer, le scénariste, sera à portée de main dans ce but, si nécessaire. »

modifications majeures sur le scénario, qui s'éloigne trop, selon elles, de la pièce originale⁶¹. Leurs commentaires sont accueillis avec condescendance⁶² par le scénariste et le réalisateur qui n'attendaient pas une telle remise en cause, tant d'un point de vue personnel (puisque les deux femmes taxent l'adaptation, qui prend certaines libertés avec la pièce d'Ibsen, de misogynie⁶³) que d'un point de vue professionnel (en pointant les béances et les incohérences de l'adaptation en comparaison à l'œuvre originale, elles égratignent le statut d'auteur des deux hommes⁶⁴). En outre, la réécriture proposée en amont du tournage n'est plus possible, la période de répétitions promise ayant été réduite à seulement trois jours pour des raisons de budget⁶⁵. En réalité, la possibilité que les actrices aient un mot à dire sur le scénario n'avait probablement jamais été réellement envisagée. Comme le résume Seyrig : « Ils sont tombés sur un os, comme on dit, c'est-à-dire sur deux femmes qui avaient envie de jouer Ibsen mais pas n'importe comment. [...] À vouloir tourner avec des comédiennes qui ont vraiment un point de vue sur la question, on s'expose à être critiqué et contredit⁶⁶. »

Les deux comédiennes refusent de renoncer : elles se réfugient dans des maisons du village avec leurs assistantes et, à défaut de voir leurs demandes prises en compte, prennent elles-mêmes la place des auteurs, transmettant jour après jour des propositions de modifications sur le texte⁶⁷. Le début du tournage est retardé d'une journée par rapport au planning initialement prévu⁶⁸ et Losey se voit contraint de céder. Il réunit toute la distribution ainsi que les

⁶¹ David Mercer, *A Doll's House – First Draft Screenplay*, Fonds Delphine Seyrig, BnF, 30 sept. 1972 : au verso de son scénario, Delphine Seyrig recopie des pans entiers du texte original de la pièce.

⁶² Patricia Losey, *Mes années avec Joseph Losey*, traduit de l'anglais par Jeanne Grouet, Paris, L'Âge d'homme, 2015, p. 250 : « Joe et David en vinrent péniblement à bout en discutant avec elles », écrit l'épouse de Joseph Losey, présente sur le tournage.

⁶³ Doucha Belgrav, « Regard sur... Delphine Seyrig », *Visuelles*, janvier 1981, p. 18 : « Nous nous sommes trouvées devant une adaptation méprisante, misogyne. Avec des répliques que l'adaptateur, David Mercer, avait écrites, et que jamais Ibsen n'aurait pu écrire. »

⁶⁴ Les notes de Jane Fonda (Fonds Joseph Losey, BFI) par exemple, sont très critiques vis-à-vis du prologue ajouté à la pièce.

⁶⁵ Edith de Rham, *Joseph Losey*, Londres, André Deutsch, 1991, p. 232 : « une période de répétitions promise – en costume et sur le décor – fut annulée, selon Losey, du fait du manque de temps et d'argent. »

⁶⁶ Ariane Émond, *op. cit.*

⁶⁷ Edith de Rham, *Joseph Losey*, *op. cit.*, p. 233.

⁶⁸ Le planning proposé par Losey dans un mémo daté du 9 novembre 1972 annonce le début du tournage pour le mercredi 15 novembre mais les *call sheets* attestent que le tournage n'a commencé que le jeudi 16.

chefs de poste afin de s'accorder sur une version définitive du scénario⁶⁹. La plupart des changements demandés par Seyrig et Fonda y sont pris en compte, mais elles continueront à proposer régulièrement des corrections sur le scénario durant le tournage et à proposer des nuances d'interprétation qui excèdent les attentes de Losey (il doit notamment demander à Fonda de postsynchroniser son monologue final⁷⁰).

Le conflit dépasse rapidement les dissensions artistiques entre auteurs et interprètes féminines, puisque l'hostilité envers Seyrig et Fonda se propage à l'ensemble de l'équipe, très majoritairement masculine (et alcoolisée⁷¹). Les comédiens perçoivent dans les revendications des actrices, plus qu'un point de vue artistique ou politique, une rivalité professionnelle, une volonté d'obtenir plus de répliques et de mettre en valeur leurs personnages. Quant aux techniciens, ils reprochent aux deux femmes leur refus de partager leurs repas ou leurs soirées avec les membres de l'équipe technique⁷². En guise de représailles, ils accrochent chaque jour sur la caméra des slogans provocateurs et misogynes comme « Cléopâtre avait besoin du M.L.F. comme d'un trou dans la tête⁷³. » L'hostilité du réalisateur et des techniciens sur le plateau se dirige essentiellement contre Delphine Seyrig, que Losey accuse d'avoir manipulé Fonda en amont du tournage⁷⁴, mais qui n'a, surtout, pas le même poids économique dans le projet que sa consœur : « Toujours très courageux, il a préféré s'en prendre à moi plutôt qu'à Jane sur qui reposait tout le film et qui, d'un coup de fil à son avocat, pouvait repartir du jour au lendemain si elle le voulait⁷⁵. » Mais elle est également isolée car son attitude est également jugée plus agressive et véhémement que celle de Fonda, moins conforme à la relation d'intimité attendue entre un réalisateur et son actrice⁷⁶.

Ce n'est pourtant pas la première fois que Joseph Losey a des relations de travail difficiles avec ses comédiennes : ses collaborations avec Monica Vitti ou

⁶⁹ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 372 et David Lewin, "The Trouble with Jane Fonda", *Daily Mail*, 10 mars 1973.

⁷⁰ Alexander Walker, "Fonda's Painful Failure", *Shropshire Star*, 18 mai 1973 et Michel Ciment, *op. cit.*, p. 374.

⁷¹ Molly Haskell, "Introduction to Jane and the Enemy", *The Village Voice*, 7 novembre 1974 : « La plupart des hommes étaient tout le temps saouls. » confie Jane Fonda un an après la sortie du film.

⁷² Michel Ciment, *op. cit.*, p. 373.

⁷³ Anthony Haden-Guest, *Ibid*, rapporté également par Jane Fonda dans Molly Haskell, *Ibid*. et par Joseph Losey dans Michel Ciment, *op. cit.*, p. 373.

⁷⁴ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 372.

⁷⁵ Delphine Seyrig, *Maison de poupée – vérités et mensonges*, Fonds Delphine Seyrig, BnF, non daté.

⁷⁶ Voir à ce sujet, dans un contexte culturel différent, Camille Gaudy, « "Être une femme" sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, vol. 38, 2008, p. 107-117.

Virna Lisi ont également été houleuses⁷⁷ et il a travaillé à plusieurs reprises avec des actrices à la réputation orageuse comme Elizabeth Taylor. Mais, si les caprices et colères des stars féminines sont attendus et plus ou moins tolérés sur le plateau, leurs prises d'initiative artistiques posent problème y compris, ironiquement, dans le cadre d'un projet dont les interprètes ont été choisies en partie pour leurs convictions féministes. L'exemple de *Maison de poupée* illustre comment la hiérarchie professionnelle traditionnelle qui subordonne l'interprète au metteur en scène se double souvent d'une domination genrée qui place les actrices en position de minorité sur le plateau et limite leur implication dans les décisions créatives. Pire, la légitimité de l'auteur comme seule instance créatrice du film sert à masquer ou minorer les implications politiques de ces hiérarchies. Les articles parus pendant le tournage et au moment de la sortie du film prennent majoritairement parti pour Losey, qui discrédite les revendications des deux actrices – et notamment leur interprétation féministe de la pièce⁷⁸ – et souligne leur manque de professionnalisme sur le plateau. Ces critiques d'ordre professionnel et personnel, formulées par un auteur consacré et notoirement engagé à gauche tel que Losey, parce qu'elles sont utilisées par la presse pour faire, par extension, le procès du féminisme des deux stars⁷⁹.

À compter de la deuxième moitié des années 1970, sans doute échaudée par de telles expériences, Delphine Seyrig commence à privilégier les collaborations avec des réalisatrices, à la fois parce qu'elle a le sentiment qu'elles lui proposent des personnages de femmes plus réalistes et complexes mais aussi, comme nous l'avons vu en introduction, parce que qu'elles lui permettent d'occuper une position plus importante dans le processus créatif. Elle noue avec certaines d'entre elles des collaborations durables : Chantal Akerman, Marguerite Duras, Liliane de Kermadec ou Ulrike Ottinger la solliciteront à plusieurs reprises au fil des années 1970 et 1980. Cela ne signifie pas pour autant que leur entente soit automatique ou que sa méthode de travail et ses velléités d'intervention dans le processus créatif de leurs films soient accueillies sans difficulté. Le documentaire que Sami Frey, son compagnon, tourne en vidéo sur le tournage de *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, témoigne ainsi de la façon dont l'actrice tente d'imposer sa méthode de travail dans un cadre de tournage plus rigide que chez Resnais, et dans lequel une

⁷⁷ Edith de Rham, *op. cit.*, p. 133, 167-168.

⁷⁸ Mary Blume, "Ibsen's *Doll's House* as seen by Joseph Losey", *International Herald Tribune*, 3-4 février 1973 : « Bien sûr que ce n'est pas une pièce féministe. », affirme le réalisateur.

⁷⁹ David Lewin, "The Trouble with Jane Fonda", *Daily Mail*, 10 mars 1973.

liberté moins grande est accordée aux initiatives de l'interprète. Mais il montre aussi comment les divergences n'empêchent pas le dialogue entre les deux femmes.

Le rôle-titre de Jeanne Dielman est conçu sur mesure par Chantal Akerman pour Delphine Seyrig, qu'elle rencontre au festival de théâtre de Nancy⁸⁰ : baptisé à l'origine *Ils voguent vers l'Amérique*, le film devait marquer après plusieurs œuvres radicales influencées par le cinéma underground américain, la première incursion de Chantal Akerman dans un cinéma narratif classique et un cadre de production plus institutionnel⁸¹. Le scénario, avec son intrigue linéaire, son propos ouvertement féministe et sa galerie de personnages pittoresques obtient l'Avance sur recettes et c'est sur la base de ce texte que Delphine Seyrig s'engage dans le projet, mettant la moitié de son salaire en participation⁸². Mais à l'approche du tournage, Akerman n'aime plus son scénario, qu'elle juge trop illustratif ; une nuit, l'idée de *Jeanne Dielman* germe dans son esprit et un nouveau scénario voit bientôt le jour. Aux dialogues et aux informations narratives, il privilégie une description extrêmement précise des gestes et des actions accomplis par le personnage⁸³. Et laisse donc une marge de manœuvre extrêmement réduite à Delphine Seyrig sur le plateau.

Les premières séquences du documentaire montrent que la collaboration entre la jeune réalisatrice et la comédienne débute plutôt sous de mauvais augures. Akerman semble penser essentiellement sa direction d'acteurs en termes de rendu : pour arriver au résultat qu'elle recherche, elle mime le geste attendu à sa comédienne (par exemple, la façon dont elle imagine Jeanne se brosser les cheveux) ou bien lui récite elle-même à voix haute le texte d'une lettre lue par le personnage de la manière dont elle souhaiterait le voir interprété. Seyrig est affable mais manifeste son agacement : elle souligne avec dérision la proximité des gestes mimés par Akerman avec ceux qu'elle vient d'effectuer ; et elle la pousse à justifier les critiques qu'elle lui adresse sur son interprétation en traduisant la situation en termes d'intentions ou de sentiments du personnage et non en se contentant de la simple description ou imitation des gestes. Akerman, en retour, marque sa réticence à ce qu'elle appelle « psychologiser ». Les propositions de jeu de l'actrice sont relativement mal accueillies par la réalisatrice : lorsque Seyrig suggère par exemple en répétitions

⁸⁰ Babette Mangolte, « La Chambre 1 et 2 – Hanging Out Yonkers – Hotel Monterey – Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles », dans Chantal Akerman et Claudine Paquot (dir.), *Chantal Akerman : autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma / Centre Pompidou, 2004, p. 176.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Claude-Marie Trémois, « Chantal Akerman : “à partir de quelques images de mon enfance” », *Télérama*, 16 janvier 1976, p. 67.

⁸³ *Ibid.*

de marquer d'un sourire la lecture d'un passage précis de la lettre adressée à Jeanne par sa sœur, Akerman écarte d'emblée sa proposition : elle ne sera pas tentée. L'actrice ne tarde pas à communiquer sa frustration face au peu d'initiative que lui laisse la réalisatrice :

Moi je cherche des trucs. Là je cherche rien du tout et j'exécute exactement et ça me semble un petit peu... Je m'emmerde pas mais je me dis que peut-être il est nécessaire que moi j'intervienne à un niveau, je sais pas très bien lequel [...]. Tu vois, si tout n'était pas si décrit, bon en fait je fais le travail que le metteur en scène devrait faire. Et là comme tu l'as entièrement fait d'une certaine manière, moi, j'hésite à faire quoi que ce soit. [...] Je reste très... Finalement... Pion sur un échiquier.

Au fil des séquences du documentaire, Seyrig semble déployer différentes stratégies afin d'imposer davantage son point de vue dans les décisions de mise en scène. L'actrice intervient ponctuellement pour demander des corrections de détail sur des situations du scénario qu'elle juge caricaturales : « Pas de rimmel, c'est le truc bateau, classique de la pute. » Et elle fait valoir l'argument de son expérience pour aider Akerman à prendre certaines décisions de mise en scène. On le remarque notamment dans une séquence de cuisine où Chantal Akerman manque d'espace pour poser sa caméra : la réalisatrice suggère de tricher, de faire reproduire le décor dans une pièce plus vaste. Seyrig la met alors en garde sur le fait que ce décor sera trop difficile à truquer et qu'elle risque des problèmes de raccord au montage. De même, lorsqu'Akerman lui indique qu'elle voudrait couper la caméra au moment où Jeanne déboutonne son chemisier pour raccorder ensuite sur ses étreintes dans le lit avec son client, l'actrice insiste pour mener le déboutonnage jusqu'à son terme, afin que la réalisatrice ait de la matière, quitte à couper au montage si nécessaire.

Progressivement, le rapport de force entre actrice et réalisatrice semble à la fois s'équilibrer et s'apaiser. Au cours d'une répétition où les deux femmes préparent la fameuse séquence des escalopes panées, Seyrig choisit d'opposer, plutôt que des motivations psychologiques, une forme de rationalité pratique à laquelle Akerman est plus susceptible d'être sensible. Lorsqu'Akerman insiste pour qu'elle saisisse les escalopes à pleine main, Seyrig lui objecte que tous les endroits où ses doigts saisissent l'escalope ne seront pas recouverts de farine, que son personnage de ménagère ne procéderait jamais ainsi. De la même façon, par souci d'économie, elle ne gaspillerait pas autant de farine et chercherait à conserver ce qu'il reste d'œuf pour un autre repas. Enfin, elle ne cuisinerait probablement pas à même la table sur un meuble d'apparence aussi douteuse. Dans les dernières séquences du film, il semble que la comédienne et la réalisatrice ont trouvé un langage commun. Toutes deux ont le souci de dépasser les lieux communs dans la représentation du sexe et de la prostitution.

Si Akerman est toujours un peu méfiante des initiatives de Seyrig, elle accepte néanmoins de laisser l'actrice essayer une proposition de geste issue de son expérience personnelle. Et elles s'accordent toutes les deux sur une question d'accessoire (il manque un deuxième oreiller dans le lit) parce qu'elle n'est pas cohérente avec la psychologie du personnage (une veuve aurait encore l'oreiller de son mari), s'appuyant sur l'exemple de la propre tante d'Akerman. Dans une séquence ultérieure, on découvre Seyrig en train de prendre la défense de la réalisatrice auprès de certaines techniciennes de l'équipe, qui lui reprochent son autoritarisme : Seyrig fait de nouveau appel à un argument d'expérience, insistant sur le fait qu'en quinze ans de carrière, elle n'a jamais connu une telle liberté d'expression et un tel décloisonnement hiérarchique sur des plateaux de cinéma traditionnels, plus masculins. Après avoir généré des tensions sur le plateau, elle semble à présent s'efforcer de les résoudre.

Chaque détail du film semble pour Seyrig devoir faire l'objet d'une longue discussion avec la réalisatrice⁸⁴, une exigence qui lui est sans doute accordée sur le tournage de *Jeanne Dielman* par le fait que la star domine le plateau tant du point de vue économique (le film se fait grâce à elle) que du point de vue de l'expérience (la réalisatrice est encore jeune – c'est son deuxième long-métrage de fiction). Mais malgré les résistances que peut opposer l'actrice aux méthodes d'Akerman, son adhésion totale à un projet à la fois exigeant d'un point de vue esthétique et conforme à ses engagements politiques, la pousse à accepter des compromis et à rester avant tout au service de la vision de la metteuse en scène. Comme le formule la comédienne quelques années plus tard, le fait d'être dirigée par une femme facilite la collaboration artistique, quels que soient les désaccords :

Avec les femmes, j'ai une complicité, c'est même au-delà de la sympathie ou de l'antipathie. Je peux très bien n'avoir aucune sympathie pour mon metteur en scène femme, il y aura quand même cette complicité que je n'avais pas connue avant. C'est un état, un postulat. C'est une évidence qui n'a rien à voir avec le fait de s'entendre ou pas⁸⁵.

Si le travail avec Chantal Akerman n'est pas exempt de tensions, la hiérarchie professionnelle – déjà nivelée par l'inexpérience relative de la jeune cinéaste en comparaison à la longue carrière de son interprète – n'est pas redoublée par une domination de genre, ce qui facilite *in fine* une collaboration artistique plus équilibrée entre actrice et réalisatrice.

⁸⁴ Chantal Akerman la qualifie avec tendresse « d'argumenteuse » dans son autobiographie (*op. cit.*, p. 88).

⁸⁵ Michèle Combettes et Jean-Pierre Joecker, « Rencontre avec Delphine Seyrig », *Masques*, n° 17, printemps 1983, p. 11-20.

*

À travers notre analyse, se dégagent deux types de facteurs ayant une influence sur l'intervention active des comédiens dans la conception des films :

- *Des facteurs économiques et industriels* : on peut arguer que la légitimité de l'intervention de l'acteur dans la création est en grande partie fonction du poids économique qu'elle occupe dans le projet, et de la nature du projet lui-même. Dans le cadre d'un cinéma d'auteur qui valorise avant tout le point de vue et la contribution du metteur en scène, cette intervention est probablement moins aisée que dans le cinéma populaire où les stars ont souvent un contrôle artistique plus grand sur les films dont elles sont les vedettes. De plus, selon sa notoriété et son poids économique, l'acteur peut imposer plus facilement ses exigences au metteur en scène. Il se peut, de ce fait, qu'il n'ait pas le même accès au contrôle artistique selon les médiums ou selon les types de production : c'est le cas pour Seyrig dont le succès et la notoriété au théâtre est sans commune mesure avec sa faible importance au box-office au cinéma ; et dont l'importance, dans une coproduction internationale avec des stars anglo-saxonnes est moindre en comparaison à celle qu'elle a sur un film d'auteur à petit budget d'une jeune réalisatrice belge.
- *Des facteurs humains et organisationnels*. Les velléités d'intervention de l'acteur peuvent être influencées par sa méthode de travail (dans le cas de Seyrig, l'influence de la conception du comédien comme créateur défendue par l'Actors Studio) mais aussi par ses expériences préalables : les collaborations fécondes de Delphine Seyrig avec Alain Resnais ou Claude Régy l'ont habituée à jouer un rôle actif dans la création ; une décennie plus tard, son expérience des plateaux lui donne l'autorité nécessaire pour conseiller une réalisatrice débutante comme Chantal Akerman. De plus, il est nécessaire qu'un cadre de collaboration précis soit pensé et construit soit en amont du tournage, dès la période de préparation – comme le fait Alain Resnais –, soit pendant la période de tournage, comme cela semble avoir été le cas avec Chantal Akerman, pour délimiter le cadre d'intervention de l'acteur. Les problèmes rencontrés avec Joseph Losey venaient en parties du fait que la volonté des deux stars d'intervenir sur les décisions artistiques n'avait jamais été sérieusement envisagée et qu'elle n'a été acceptée qu'à contrecœur.

Mais l'exemple singulier de Delphine Seyrig rappelle surtout que ces facteurs sont indissociables de la variable du genre : face à une industrie qui place les actrices en minorité dans un environnement très largement masculin, la place de l'actrice est plus fragile que celle de l'acteur et ses initiatives plus

limitées. L'exemple de *Maison de poupée* met en évidence la façon dont deux comédiennes peuvent se retrouver en porte-à-faux face à une équipe entièrement masculine pour avoir tenté d'affirmer un point de vue sur les rôles qu'elles sont tenues de jouer. Le parcours de Seyrig dessine également une solution possible : travailler avec des réalisatrices et au sein d'équipes majoritairement féminines ne suffit certes pas à évacuer les tensions pouvant opposer interprète et réalisatrice mais elles désamorcent au moins l'une des dimensions de la hiérarchie du plateau. Dernière stratégie possible, que nous n'avons pas évoquée ici : se mettre soi-même en scène, comme l'ont fait certaines des contemporaines de Seyrig telles Barbara Loden ou Juliet Berto, qui ont profité de cette opportunité pour s'affranchir des emplois auxquels elles étaient parfois limitées. Au-delà de ses expériences avec la vidéo, Delphine Seyrig a tenté de franchir ce pas en développant un projet de fiction autour de la figure de Calamity Jane qui l'aurait placée à la fois devant et derrière la caméra pour la première fois. Malheureusement, il n'a jamais vu le jour.



Bibliographie

AKERMAN Chantal et PAQUOT Claudine (dir.), *Chantal Akerman : Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma / Centre Pompidou, 2004, 238 p.

BRANGE Mireille, *Delphine Seyrig : une vie*, Paris, Nouveau Monde, 2018, 410 p.

MOUSSA Alexandre, « Le Tournage comme lieu du politique : Irruption de la lutte féministe sur le plateau de *A Doll's House* (Joseph Losey, 1973) », dans Collectif DAEM (dir.), *Arts et Médias : Lieux du politique ?*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 125-134.

NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 [2003], 192 p.

PINGAUD Bernard et SAMSON Pierre, « Alain Resnais », *L'Arc*, n° 31, 1967, 94 p.

SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005, 218 p.

STRASBERG Lee, *Le Travail à l'Actors Studio*, traduit par Dominique Minot, Paris, Gallimard, 1969, 366 p.

Varda / Birkin, double je(u)

Nathalie Mauffrey



Cinéaste de la contradiction, Agnès Varda se plaît à doubler ses fictions comme ses films documentaires d'une dimension expérimentale ludique, soit parce qu'elle met ses récits et ses personnages fictifs à l'épreuve du réel¹, soit parce qu'elle offre au réel, qu'elle capte dans ses documentaires, un contrepoint fictif. Il en va ainsi du film « portrait-collage au cinéma² », *Jane B. par Agnès V.* (1987), dont le *making of* du film en train de se faire génère lui-même les saynètes fictionnelles imaginées alternativement par la cinéaste et son actrice Jane Birkin, qui formeront avec lui le film final.

Étudiante à l'École du Louvre puis à la Sorbonne où elle dit avoir suivi les cours d'épistémologie de Bachelard entre 1946 et 1947³, Varda travaille d'abord comme photographe au Théâtre National Populaire (TNP) dirigé alors par son ami Jean Vilar. Si cette première expérience lui apporte une excellente connaissance et maîtrise des objectifs et lui fait découvrir le théâtre de Brecht, c'est davantage poussée par ses réflexions sur l'imaginaire et la puissance des images initiées au Louvre et auprès de Bachelard qu'Agnès Varda réalise avec les moyens du bord son premier long métrage, en 1954, sans aucune formation cinématographique. La cinéaste veut éprouver au cinéma l'imagination de la matière et la poéticité d'images mises en situation dans un espace. Dès ce premier film, *La Pointe Courte*, la structure du film repose sur l'alternance de deux lignes narratives, l'une documentaire sur la vie quotidienne d'un village de pêcheurs sétois, l'autre fictionnelle sur celle d'un couple interprété par Silvia Monfort et Philippe Noiret, comédiens empruntés au TNP pour l'occasion. Ces deux lignes narratives, qui coexistent de manière permanente, entretiennent un rapport plastique. Le lieu-dit sétois de la Pointe Courte constitue l'espace diégétique des deux trames dont les intrigues fusionnent

¹ Il en va ainsi du film d'Agnès Varda, *Sans toit ni loi* (1985), le film d'Agnès Varda qui, dans sa carrière, avec 1 083 410 entrées en France, a eu le plus grand succès au *box office* et qui entremêle le parcours fictif de la routarde Mona, interprétée par Sandrine Bonnaire, et les témoignages, réels, de ceux qu'elle aurait rencontrés.

² Agnès Varda dans le dossier de presse du film.

³ Voir Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994, p. 11.

l'une avec l'autre au fur et à mesure que le film progresse. C'est alors le modèle pictural du paysage avec figure que la cinéaste sollicite pour appréhender, de manière générale, la façon dont elle cadre et travaille le corps de ses acteurs en fonction de l'espace dans lequel ils s'inscrivent. Au fur et à mesure du film, le paysage de la Pointe Courte avec ses villageois se diégétise et entre dans l'univers fictionnel du couple pour interagir avec eux. Le paysage, traité d'abord comme une nature morte dont chaque élément symbolise l'état émotionnel du couple⁴, devient peu à peu un véritable « paysage avec figures » dont l'espace « se construit à partir des acteurs de l'histoire qui le peuplent de son activité »⁵.

Ce même jeu, duel, entre le documentaire et la fiction perdure d'un film à l'autre. Née un 30 mai 1928 sous le signe des *gémmeaux*, c'est tout naturellement et à partir de ce premier film qu'Agnès Varda aime à placer sa pratique sous le signe de la jumeauté, qu'elle soit apaisée ou conflictuelle⁶. La cinéaste réserve plus précisément l'adjectif « jumeaux » pour qualifier les films pour lesquels la réalisation de l'un a généré la réalisation d'un second qui constitue le contrepoint documentaire ou fictionnel du premier. Ce fut le cas de *Mur Murs* (1980), un documentaire sur les murs peints de Los Angeles, et de la fiction *Documenteur* (1980-81), une fiction sur la solitude d'une femme, interprétée par Sabine Mamou, monteuse du premier film.

Le documentaire *Jane B. par Agnès V.* (1986-87), dont le tournage a été interrompu par la réalisation de la fiction *Kung-fu Master* (1987), imaginée par Jane Birkin mais réalisée par Agnès Varda, appartient à cette catégorie de films. Parce que le film n'a pas été intégralement pensé en amont, mais s'est construit au fur et à mesure des rencontres et des essais entre les deux femmes, Varda qualifie ce « portrait-collage » autour de la modèle et chanteuse Jane Birkin de « non film », fait avec des « restes qu'il faut cuisiner⁷ », mais dont l'intégrité est préservée par un dialogue fécond entre la réalisatrice et Jane Birkin qui a

⁴ Sur ce symbolisme du décor et les liens stylistiques entre les deux trames narratives, voir Frank Curot dans « L'écriture de *La Pointe courte* » in Michel Estève (dir.), *Études cinématographiques*, n° 179-186, « Agnès Varda », 1991, p. 85-100.

⁵ Dans *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009, p. 135-139, Alain Mérot distingue « les figures dans un paysage » et « les paysages avec figures » selon que le paysage ne constitue que le décor d'une histoire dans le premier cas ou que, répondant au modèle idéal classique, son espace « se construi[se] à partir des acteurs de l'histoire qui le peuplent de son activité » dans le second cas.

⁶ Voir Agnès Varda qui consacre dans son autoportrait écrit, *Varda par Agnès*, *op. cit.*, p. 183, une section entière à ce sujet, intitulée « Les films jumeaux ».

⁷ Au titre des « non films », Agnès Varda cite aussi *Lions Love* et *7p. Cuis. S. de b.* dans l'entretien « Le Film à venir, les détours de l'inspiration » mené par Claudine Delvaux in *Revue belge du cinéma*, n° 20, été indien 1987, p. 4-5.

accepté, dit-elle dans le film, d'à la fois « faire l'actrice et d'être le modèle⁸ », c'est-à-dire de faire le jeu fictionnel de la cinéaste et d'apporter par sa présence une matière déjà là, d'ordre documentaire.

Ce film-essai interroge et met en scène le lien qui unit le cinéaste et l'acteur dans la réalisation d'un film, en mettant en partage le je(u), c'est-à-dire le *jeu* de l'actrice, comme le *jeu* du dispositif qui encadre un dialogue dans lequel chaque subjectivité, chaque *je*, s'exprime. C'est à partir de ce dispositif expérimental que s'est construit le film, intitulé dans un premier temps « Birkin double jeu Varda » : puisqu'aucun scénario n'avait été fixé en amont, la cinéaste avait conçu le film en se fondant sur le hasard de ses rencontres avec Jane, très occupée à ce moment-là. Le dialogue entre les deux femmes, les essais et le hasard ont constitué l'ADN du film⁹. Ce n'est qu'une fois le film achevé que la dimension poétique du film put être assumée à travers ce titre définitif *Jane B. par Agnès V.*

Par l'analyse de ce film et du dialogue instauré entre la réalisatrice et son actrice, je voudrais montrer dans quelle mesure la direction de l'acteur peut aussi être pensée comme une manipulation d'images poétiques. J'entends par « image » le sens que Vincent Amiel lui assigne dans ce qu'il appelle une « anthropologie de l'incarnation », qui consiste à prendre en compte dans les études actoriales cinématographiques, « l'image que l'acteur s'attache à construire. L'image, au sens matériel, concret, sensible, et non métaphorique. L'image et non la représentation ». L'image comme « corps » que l'acteur se fabrique pour se fabriquer son personnage, « non pas de l'extérieur [...], mais dans le flux d'une subjectivité en actes », « dans ce mouvement du corps qui produit un Homme », qui implique « une idée de l'époque, une idée de sa place dans le monde ». Vincent Amiel poursuit ainsi en passant de l'idée du jeu, du faux, à l'accès d'une vérité de nous-mêmes qui s'exprimerait « dans ces gestes et envers et contre l'autre, poursuit-il, il y a plus que du jeu », il y a la « production de nous mêmes »¹⁰. Cette approche de l'acteur par Vincent Amiel doit selon moi être doublée d'une intersubjectivité voire d'une transsubjectivité dans son sens phénoménologique et psychanalytique, et prendre en compte, dans cette fabrication du corps, le geste du cinéaste qui pose ses règles du je(u).

⁸ Voir Jane B. *off* dans un extrait du dialogue du film publié dans le dossier de presse : « J'ai accepté de faire l'actrice mais aussi d'être ton modèle ».

⁹ Voir le dossier de presse du film : « Souvent femme varie mais rarement comme Jane Birkin dans ce film kaléidoscope, en plusieurs fictions, en plusieurs saisons, et dans divers rôles dont le sien où elle a l'occasion de s'exprimer avec humour ».

¹⁰ Vincent Amiel, « L'objet premier du cinéma » dans *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, dirigé par Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier et Christian Viviani, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 9.

Suivant cette conception, le corps et les mots de l'acteur sont des images dans un espace *et* dans un cadre qu'il faut non seulement modeler et *fictionnaliser*, mais aussi laisser s'exprimer et *se réaliser*. L'acteur est un être qu'il faut habiter de ses rêveries dans une relation inter- mais aussi transsubjective¹¹.

C'est donc une triple approche que je suivrai pour appréhender, entre fiction et réalité, les modalités de cette direction d'acteur qui met au cœur de ce processus le jeu que je qualifierai, dans un premier temps, de poétique par la structure ludique et *intersubjective* du dispositif, duel et ambivalent, qui offre le corps et les mots de l'actrice comme des images au cœur d'un jeu conflictuel d'influences¹², Varda comme Birkin étant chacune force de propositions pour expérimenter ce personnage que Jane interprète, mais dont l'identité est labile. Ce je(u) est, ensuite, éthique par la dimension *transsubjective* de ce jeu du « comme si » qui fait de Jane une maison, un paysage mental, que le réalisateur comme le spectateur peut et doit habiter de ses propres rêveries. Il est, enfin, poétique par la dimension plastique du geste de la cinéaste qui modèle Jane Birkin comme une matière paradoxale qui résiste et qui contient en elle-même l'inconscient de sa forme qu'il s'agit d'exprimer.

Un jeu poétique : la dame au coffre

Le jeu poétique instauré entre les deux femmes se dit dans *Jane B. par Agnès V.* d'abord sur le mode de l'allégorie par la reprise d'une composition picturale qui met en scène une dame au premier plan et à l'arrière-plan un coffre et une servante, dont *La Dame à sa toilette* de l'École de Fontainebleau (vers 1560) constitue dans ce film le parangon (Fig. 1). Dans cette allégorie, que je nommerai de manière elliptique « la dame au coffre » ou « la servante au coffre », la dame au premier plan constitue la figure centrale de la scène, une image en devenir, sujette à de nécessaires métamorphoses. La servante et le coffre constituent pour leur part une force de relance pour les métamorphoses

¹¹ Voir Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014 [1957], p. 3 au sujet de l'image poétique : « Il nous est apparu alors que cette transsubjectivité de l'image ne pouvait pas être comprise, en son essence, par les seules habitudes des références objectives. Seule la phénoménologie — c'est-à-dire la considération du *départ de l'image* dans une conscience individuelle — peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image. Toutes ces subjectivités, transsubjectivités, ne peuvent être déterminées une fois pour toutes. L'image poétique est en effet essentiellement *variationnelle*. Elle n'est pas, comme le concept, *constitutive* ».

¹² Nous utilisons le terme « poétique » dans son sens étymologique de « faire ». Cette création est dans ce film duelle et repose sur une coopération interprétative entre la cinéaste et son modèle.

à venir de la figure : la servante sort du coffre les vêtements/ idées capables de



Fig. 1 – *La Dame à sa toilette* (vers 1580),
École de Fontainebleau

transformer la femme au premier plan, trop belle, trop riche, trop parfaite, qui suscite à la fois sa jalousie et son désir. Les deux figures de cette composition ne symbolisent pas le jeu dialogique entre la cinéaste et son actrice, mais la façon dont Jane Birkin, à la fois monstre sacré et actrice caméléon, va construire son personnage par des essais d'éléments puisés dans une intériorité que le coffre symbolise et cette intériorité est chez Varda paradoxale et ambivalente, parce qu'elle puise autant dans le vécu de la chanteuse que dans l'imaginaire de la cinéaste qui lui impose ce dispositif.

Ce dispositif régit l'ensemble du film à un tel point que sa déclinaison en tableau vivant aux deux seuils du film fait de ce motif un écrin qui encadre à la fois l'ensemble du film et le corps de l'actrice dont le dispositif exploite à la fois l'histoire et les désirs (Fig. 2).



Fig. 2 – *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda

Dans la séquence inaugurale, Jane Birkin est une figure duelle, mi-réelle mi-fictive : elle joue un rôle par son déguisement de servante et nourrit dans le même temps son personnage par le récit autobiographique de ses trente ans trop arrosés et de sa « gerbe » qu'elle décrit avec force détails. Le même tableau vivant clôt le film, mais c'est cette fois les quarante ans de l'actrice filmée en

gros plan dont il est question. La cinéaste n'est plus *off* mais *in* et la *gerbe* du récit intime de l'actrice est devenue une *gerbera* que la cinéaste lui offre en présent. Cette gerbera symbolise la logorrhée des deux femmes que le film a transformée en image poétique dont la matière est temporelle.

Cette dernière séquence condense en effet les trois niveaux temporels¹³ qui dans la première séquence étaient bien distincts et que le film déclinait par fragments :

- Le présent du tournage, celui de la voix *off* de la cinéaste, et dans la dernière séquence de l'équipe du tournage qui entre sur le plateau pour offrir un présent ; ce niveau temporel correspond dans le film aux séquences pendant lesquelles la cinéaste et Jane réfléchissent toutes deux devant la caméra aux scènes qu'elles vont tourner ;
- Le récit autobiographique du passé de Jane de ses trente ans trop arrosés puis, dans la continuité, celui de ses quarante ans ; ce niveau temporel correspond aux séquences pendant lesquelles, dans le reste du film, Jane Birkin parle d'elle, de son enfance, de sa famille, seule devant la caméra qu'elle regarde et derrière laquelle Agnès Varda se trouve ;
- Le temps virtuel enfin, celui de la rêverie, celui des portraits et des sketches, conçus pour l'occasion, et dans lesquels Jane endosse les rôles rêvés par elle ou la cinéaste. Jane ne regarde plus la caméra. La cinéaste « s'absente » soit au bénéfice de la musique extradiegetique qui accompagne les portraits cinématographiques de Jane soit au profit d'un personnage d'artiste qui donne la réplique à Jane dans de courtes saynètes. Dans ces deux séquences, Jane Birkin joue le rôle d'une servante d'un tableau vivant du XVI^e s. intitulée « La Dame à la toilette ».

La « Dame à la toilette » (Fig. 1), appelée aussi « Dame au coffre » selon que l'on désigne le personnage du premier plan ou celui à l'arrière-plan, est une scène caractéristique de l'École de Fontainebleau et de la peinture française de la seconde moitié du XVI^e s. Elle représente une femme nue en buste et un arrière-plan où s'affaire une servante devant un coffre. La dame se pare devant un miroir (dans le premier plan du film, elle se tient debout à côté du coffre en posant comme une statue grecque), tandis que la servante cherche des

¹³ Pour cette tripartition du récit en trois niveaux temporels, voir Georgiana M. M. Colville « Autoportraits d'une autre : Jane B. par Agnès V. et *Kung-Fu Master* » in Antony Fiant et al. (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2009, p. 146, d'après un entretien avec la cinéaste qu'elle a elle-même mené. Voir aussi Nathalie Mauffrey, « Portraits brisés, portraits croisés. Les récits kaléidoscopiques dans Jane B. par Agnès V. d'Agnès Varda », *Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing/Récit et Savoir*, Juin 2014, Paris, France. <hal-01077794>.

vêtements. Cette composition puise ses sources en Italie dans des tableaux de Vénus, allongées ou au bain, derrière lesquelles des servantes s'affairent dans un coffre, à l'instar de *La Vénus d'Urbino* du Titien (Fig. 3) qui fait l'objet plus loin d'une reprise par la cinéaste. Elle constitue une variation d'un motif pictural récurrent dans l'œuvre d'Agnès Varda pour symboliser l'image poétique que la cinéaste déconstruit avant de la revisiter : la « Vénus anadyomène », dite aussi « Vénus sortant des eaux », dont l'exemple le plus connu se trouve à l'ouverture du récit rétrospectif des derniers mois de la routarde Mona dans *Sans toit ni loi* (1985).



Figure 3 – *La Vénus d'Urbino* (1538), Le Titien.

Dans *Jane B. par Agnès V.*, cette composition picturale met en abyme le lien qui unit la cinéaste « maîtresse du jeu », à droite du coffre, qui ordonne à sa servante de fournir les éléments qui viendront compléter le portrait de Vénus au premier plan. Varda se plaît tout au long du film à la décliner en modifiant la composition et en faisant jouer à Jane de manière alternative le rôle de la servante et celui de la dame posant comme une Vénus.

Dans le premier portrait de Jane proposé par la cinéaste, la chanteuse pose comme les *Maja vêtue* puis *nue* de Goya (Fig. 5) dans une composition inspirée de la *Vénus* du Titien (Fig. 4)¹⁴. C'est l'insert de l'arrière-plan de la toile du Titien, la servante au coffre, qui motive le changement de costume de l'actrice d'un tableau vivant à l'autre. De manière paradoxale, le plan de coupe sur le coffre n'habille pas Jane de nouveaux atours, mais la déshabille et la révèle dans toute sa beauté, une beauté classique, nue, d'ordre sculptural.



Fig. 4 - *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda



Fig. 5 – *Maja Vestida* (vers 1800-1803) et *La Maja Desnuda* (vers 1797-1800), Francisco Goya

Dans le sketch suivant, Philippe Léotard, un artiste peintre, est malmené par son amante interprétée par Jane qui fait office d'*impresario* et de muse vénale réclamant son argent qu'il a égaré par mégarde dans un livre d'art. Dans ce sketch, ce n'est plus le corps de l'actrice qui est mise à nu mais la figure de l'artiste qui est dépouillée par Jane, maîtresse tueuse et muse vénale : à la fin du sketch, après avoir retrouvé l'argent dans un livre de Salvador Dalí grâce au

¹⁴ Pour l'analyse de cette référence picturale, voir aussi Cristian Borges et Samuel de Jésus, « Mémoire de gestes dans l'œuvre d'Agnès Varda : peinture, photographie, cinéma », in Antony Fiant et alii, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, op. cit., p. 63-64, qui utilisent la notion de « survivance » empruntée à Georges Didi-Huberman évoquant les travaux d'Aby Warburg dans *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, pour qualifier ce geste de la cinéaste qui introduit un dialogue sur le cinéma à partir d'une image fixe qui fédère plusieurs citations.

souvenir de l'anagramme trouvé par André Breton « Avide à dollars », Jane embrasse le peintre tout en lui tirant dessus à bout portant. Au sein de la séquence, l'artiste peintre, un livre d'art en mains, pointe le mystère que constitue le motif de la servante au coffre toujours présente à l'arrière-plan des portraits de dame (Fig. 6).



Fig. 6 - *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda

Plus loin, Varda réitère ce motif du coffre qui fournit une matière nouvelle au portrait qu'il dépouille, sur la place du Trocadéro au pied de laquelle Jane vide son sac tout en déclarant ne rien dévoiler ainsi (Fig. 7). Varda derrière la caméra rectifie alors : ce n'est pas elle qui se dévoile, ce sont les artistes qu'elle a inspirés et qui l'ont aimée, qui la révèlent.



Fig. 7 - *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda

Au centre du film, dans un sketch imaginé par Agnès Varda à partir d'un partenaire désiré par la chanteuse parce qu'il a, dit-elle, quelque chose d'abîmé dans l'œil, Jean-Pierre Léaud joue le rôle de son amant tout juste sorti de prison qui la rejoint dans le bois de Boulogne pour un pique-nique champêtre. Jane lui raconte alors un « rêve de feuilles » avant de sortir de son panier, qui joue comme le sac précédemment le rôle du coffre, un présentoir à plateau qui semble sans fin (Fig. 8). Jean-Pierre Léaud, genou à terre, est dans ce rêve un

« héros des temps modernes¹⁵ », qui *révèle* Jane Birkin pliée comme une feuille cachée sous un tas de feuilles mortes. Jane remplit dans ce sketch de nouveau la fonction de servante qui donne la matière de la rêverie, tandis qu'il revient au partenaire de la révéler. Les deux partenaires sont complémentaires dans la mesure où ils sont tous les deux « pliés, abîmés », l'une physiquement, l'autre intérieurement dans son œil. Elle, rêve d'un placard où elle habitait, lui en sort.



Fig. 8 - *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda

L'occurrence suivante continue de préciser la manière dont le geste créateur passe de manière alternative de la cinéaste à l'actrice, selon que sont sollicités l'imaginaire de la première ou le vécu de la seconde. Jane Birkin évoque en coulisse ce qu'est le vrai et le faux : le vrai quand elle raconte à ses filles les contes de fée qu'on lui a lus, le faux quand elle est dans une peinture d'Agnès. Dans les deux cas, le réel et l'imaginaire cohabitent, mais dans un rapport d'inclusion inverse. Se retrouvant d'un plan à l'autre dans le décor et le déguisement de la toile du Titien, Jane s'étonne d'avoir « glissé », dit-elle, d'être ainsi passée « du gros plan jusqu'à l'arrière-plan ». Dans ce sketch, la chambrière gronde la servante, interprétée par Jane Birkin, de mal plier le linge et lui enjoint de travailler. Cette supérieure hiérarchique prône l'ordre, quand Jane prône le désordre ; la dame a selon elle tous les droits, dont celui de vivre nue, quand elles, les servantes, n'ont rien. Jane disparaît par une porte à l'arrière-plan puis réparaît habillée richement comme une dame en récitant les deux premiers quatrains du sonnet « Baise m'encor, rebaise-moi et baise » de Louise Labé¹⁶, un poème élégiaque qui appelle de ses vœux un amour sensuel d'où une double vie naîtra en chacun, fruit de leur union. La chambrière la gronde de nouveau, lui reprochant de salir les perles et prie pour que ses crachats croupissent en elle. Jane disparaît de nouveau pour se changer puis retourne, habillée en servante, à son coffre, d'où elle extrait, en guise de

¹⁵ Jane, *in*, émergeant de sous un tas de feuilles mortes.

¹⁶ Louise Labé, *Élégies et sonnets de Louise Labé*, XVIII, texte établi par Tancrede de Visan, Paris, Sansot, 1910, p. 58.

crachats, des mouches que par vengeance, elle souffle sur le corps de la Vénus au premier plan lui souhaitant de pourrir. Dans cette séquence, le jeu dialectique entre la servante et sa maîtresse prend une dimension conflictuelle, ravivée par le désir et la jalousie d'être au premier plan et de se mettre à nu. La servante parvient difficilement au premier plan, mais peut, en puisant dans son coffre, qui vient ponctuer chaque étape et chaque renversement, insuffler le mouvement et les métamorphoses de la dame au premier plan dont elle joue parfois le rôle.

Lors d'une dernière occurrence enfin, Agnès Varda joue cette fois son propre rôle en posant comme la dame au premier plan et donne la réplique à Jane qui joue le rôle d'une croupière du casino de Knokke-le-Zoute, célèbre pour les fresques surréalistes qui ornent sa rotonde. Ce sketch vient illustrer les difficultés d'argent que la réalisation d'un film pose, notamment celui qui deviendra *Kung-fu Master* dont la matière de l'intrigue a été une nouvelle fois fournie par la chanteuse. Agnès Varda joue le rôle d'une dame riche qui perd toutes ses richesses dont elle est parée et donne son dernier bien à Jane. Mais paradoxalement en perdant tout, la cinéaste dit retrouver l'essentiel : les peintures qui l'entourent et qui se mettent à tourner autour d'elle comme la roulette du casino. Dans ce sketch où les deux femmes se donnent la réplique pour la première fois en tant que personnages, les deux femmes sont mises en scène toutes les deux au centre de la rotonde. Le rien est de nouveau du côté de la servante-croupière qui dit en lançant la roulette « Les jeux sont faits, rien ne va plus », et le Tout du côté de la cinéaste qui « joue tapis ». Mais au terme de ce jeu de roulette, le rapport s'inverse. La cinéaste emprunte à la dame à la toilette sa gestuelle en prenant son collier qu'elle offre à la croupière. Jane dépouille la cinéaste en jouant le jeu qu'initie la cinéaste, mais pour au final transformer la scène en une œuvre artistique dont le mouvement donne le vertige.

Dans cette allégorie du geste créateur, on constate ainsi un jeu perpétuel de substitution qui fait jouer de manière alternative, à la cinéaste qui pose les règles du jeu et à l'actrice qui fournit la matière pour ce jeu en puisant dans son coffre, le rôle de la dame-image poétique du premier plan. Ce jeu de substitution s'organise dans la profondeur de champ, entre l'arrière et le premier plan, de sorte que le réel du corps de Jane et l'imaginaire de la cinéaste cohabitent et se nourrissent mutuellement. La logique qui la régit est à la fois plastique et éthique : les deux figures qui échangent leur prérogative habillent et déshabillent l'autre, ou plutôt sont habitées et habitent l'autre, dans un mélange d'amour et de haine, d'admiration et de jalousie, de valorisation et de destruction.

Une éthique – La règle du je(u)

À travers cette série qui repose sur le principe de la répétition avec variations, Agnès Varda met en pratique la règle du portrait au cinéma, un portrait soumis à de perpétuelles métamorphoses, et ce portrait porte, du fait même de la sérialité des sketches au cours desquels l'actrice endosse différents rôles, sur Jane Birkin non pas en tant qu'individu (il ne s'agit pas ici d'un documentaire sur la vie de la chanteuse et actrice, même si Jane Birkin évoque des éléments biographiques), mais en tant qu'actrice. La conception qu'Agnès Varda forge de l'acteur diffère de celle d'Ingmar Bergman par son brechtisme. Ce dernier affectionne certes comme elle le cinéma pour sa capacité à « créer des rêves » en racontant des histoires avec simplicité et réalisme¹⁷, il fait certes comme elle de la caméra un personnage qu'on regarde dans les yeux et dont le lien est d'ordre érotique et amoureux, il considère enfin certes l'acteur, *persona*¹⁸ duel, tiraillé entre sa représentation dans la société et son moi intime, comme un co-créateur, « mixte d'intensité et d'intelligence » dont il « espère des possibilités d'action sur le film et sa signification¹⁹ », mais si chez Bergman l'acteur pour lequel il écrit, comme une troupe face au metteur en scène, est force de propositions au cours de sa performance qui met en série des « actions enchaînées, interagissant avec celles des autres personnages (des autres acteurs) »²⁰, la distanciation chez Varda fait néanmoins de l'acteur un outil d'analyse, une altérité révélatrice de sa propre pratique artistique.

Cette règle du jeu, la cinéaste l'énonce dès la première séquence qui suit le générique dans un café où la chanteuse la rejoint (Fig. 9), puis dans un bois au cœur duquel la cinéaste accroche, face à Jane et la caméra, un miroir pour illustrer sa conception du portrait au cinéma (Fig. 10). Les deux comparses dévoilent dans cette ouverture les raisons qui ont poussé chacune à participer à ce projet : Jane Birkin, parce qu'elle ne savait pas si Agnès Varda lui demanderait de jouer pour de vrai ou pour de faux ; Agnès Varda parce que la chanteuse lui a semblé pleine de paradoxes, parmi lesquels son corps androgyne et son narcissisme alors même qu'elle n'ose jamais regarder dans la

¹⁷ Ingmar Bergman dans Olivier Assayas et Stig Björkman, *Conversation avec Bergman*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 2006, p. 79.

¹⁸ *Persona* est un film tourné en 1965 par Ingmar Bergman qui met en scène la thématique de la dualité à travers la confrontation et l'introspection psychologique de deux femmes, l'une comédienne devenue muette (Liv Ullman), l'autre infirmière volubile (Bibi Andersson). Le terme désigne aussi le masque antique porté par les comédiens et le masque social créé par le moi conscient dans la psychologie jungienne.

¹⁹ Jacques Aumont, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Auteurs », 2003, p. 74-76.

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

caméra. Jane se justifie arguant le fait qu'elle n'aime pas « le trou » de la caméra qu'elle trouve « embarrassant » et « trop personnel », même si elle concède bien vouloir regarder la cinéaste.



Fig. 9 - *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda

Pourtant, la cinéaste insiste sur un point qui régit l'ensemble de son projet. Il faut regarder dans la caméra :

C'est comme si moi j'allais filmer ton autoportrait, mais tu ne seras pas toujours toute seule dans le miroir ; il y aura la caméra qui est un petit peu moi et tant pis si j'apparaîs parfois dans le champ ou dans le miroir. Mais non ce n'est pas un piège. Je ne veux pas te piéger, je ne veux pas te coincer, mais au cinéma c'est vingt-quatre portraits différents par seconde ou par heure. Il faut seulement que tu suives la règle du jeu et que tu regardes la caméra le plus souvent possible, dedans. Il faut que tu regardes là dedans sinon tu ne me regardes pas.

À l'image, la cinéaste opère un travelling circulaire autour de la chanteuse, « dame au miroir » face à la cinéaste, « servante au coffre », qui orchestre un jeu de reflets et de regards qui cache ou met dans le cadre du miroir et de la caméra de manière alternative la chanteuse, la caméra, la cinéaste.



Fig. 10 - *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda

La règle du jeu est ainsi d'abord une règle du « je ». Elle consiste pour Jane à bien regarder dans la caméra derrière laquelle se cache la cinéaste pour « regarder » cette même cinéaste et rendre possible une rencontre

cinématographique, dont le regard à la caméra rappelle paradoxalement l'impossibilité, une impossibilité liée au dispositif même du cinéma²¹. Ce regard à la caméra est donc paradoxal, parce que pour regarder la cinéaste qui la dirige, il faut regarder la caméra qui cache pourtant cette même cinéaste. La rencontre de l'acteur et du cinéaste se fait par le biais paradoxal de cette caméra, « piège » à regards, qui cache et révèle, capte et cadre, à la fois coffre et miroir. Elle est ce « trou » dans lequel l'actrice craint de se perdre et en même temps qu'elle est un cadre qui révèle et sert de repère (Fig. 11), à l'instar du miroir contrapunctique à la fois rond et rectangulaire qui lui fait face.



Fig. 11 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Cette rencontre impossible rend l'autoportrait cinématographique possible. Cette réversibilité entre soi et l'autre permet à l'actrice d'oser se montrer en faisant comme si il n'y avait derrière le trou que le regard de la cinéaste et à la cinéaste de trouver devant sa caméra une autre figuration de son propre corps caché par la caméra. Le terme d'« autoportrait » que la cinéaste emploie pour Jane Birkin n'est ainsi pas fautif. Selon Muriel Tinel-Temple, dans son ouvrage *Le Cinéaste au travail. Autoportraits*, l'autoportrait proprement dit a cette double spécificité de représenter le cinéaste et d'inclure la notion de *work in progress*, de montrer autrement dit non seulement le corps du cinéaste mais aussi sa position par rapport au film²². Or, le dispositif cinématographique permet difficilement au cinéaste d'être à la fois devant et derrière sa caméra. Dans ce film, l'autoportrait passe donc par le portrait de l'autre²³ qui joue pour de faux

²¹ Voir Marc Vernet, « Le regard à la caméra », *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988, p. 9-25.

²² Voir Muriel Tinel-Temple, *Le Cinéaste au travail. Autoportraits*, Paris, Hermann, « L'esprit du cinéma », 2016, p. 8.

²³ Voir Nathalie Mauffrey, « Bricol' et récup' : de l'aut(r/o)portrait chez Agnès Varda » in *Les Intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, dirigé par S. Jouanny et alii, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 365-375.

et « représente » la cinéaste. L'actrice, comme le miroir par rapport à la caméra, constitue ainsi un contrepoint de la cinéaste. En filmant son actrice au travail en miroir d'elle, la cinéaste filme aussi sa direction d'acteur. L'acteur peut dans ces conditions jouer le rôle du cinéaste dont il suit les règles qu'il rend visibles.

Cette règle du jeu définit donc une éthique à plusieurs titres : d'abord parce qu'elle régule l'action et la conduite morale qui s'énoncent en termes de vrai ou de faux ; ensuite parce qu'elle définit une *éthique* dans le sens étymologique qu'Henri Maldiney convoque dans un ouvrage où il redéfinit le rythme dans l'art à partir des trois instances que sont le regard, la parole et l'espace.

Ethos, écrit-il, en grec ne veut pas dire seulement manière d'être mais séjour. L'art ménage à l'homme un séjour, c'est-à-dire un espace où nous avons un lieu, un temps où nous sommes présents et à partir desquels, effectuant notre présence à tout, nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-mêmes dans un monde, ce qui s'appelle habiter²⁴.

Ce film revêt une dimension artistique dans la mesure où il va permettre à la cinéaste comme à l'actrice d'habiter l'autre tour à tour. Chacune des deux artistes va habiter l'autre en adoptant son point de vue et en jouant le jeu de son imaginaire. Dans cette séquence, Agnès Varda rentre dans le miroir au même titre que Jane. Jane quant à elle doit regarder dans le « trou » qui la relie à Agnès et dans lequel elle tombe. Quand Jane regarde la caméra, la cinéaste disparaît du champ en même temps que son regard la désigne ; l'actrice de son côté est entièrement mise en cadre et mise en boîte par Varda qui la « repêche²⁵ » et subjectivise le point de vue de la caméra. La caméra comme le miroir établit le lien qui fait de la direction d'acteur un jeu transsubjectif. Cette injonction faite à Jane de regarder la caméra n'est ainsi pas anodine. Elle place la relation entre la cinéaste et son actrice dans un cadre égalitaire d'échange et confère à la caméra et au cadre de l'écran une puissance de transformation et de révélation entre les deux partenaires. Cette nécessité du regard à la caméra replace le corps de l'acteur dans un cadre rectangulaire qui objective et révèle le corps de l'acteur et un « trou », rond, qui le subjective et derrière lequel se cache le regard du cinéaste.

Cette éthique détermine ainsi un rapport plastique d'inclusion entre la cinéaste et l'actrice qui fait coïncider le portrait de l'actrice qui pose, avec le paysage avec figure que la cinéaste compose, chacun révélant l'autre, à l'instar du *Visage paranoïaque* de Dalí, dont Varda propose deux tableaux vivants (Fig. 12), pour nourrir un portrait de Jane en muse romantique puis un sketch

²⁴ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 147-148.

²⁵ Terme employé par Jane Birkin qui file la métaphore de la pêche pour expliquer la manière dont elle joue parfois en se livrant totalement et « se noie », à défaut de comprendre la règle du jeu du metteur en scène qui doit alors la « repêcher ».

donnant vie au tableau dont Varda reconstitue le décor avec le corps de ses acteurs, de sorte que le sketch se présente comme la figuration de ce que le visage de Jane en Muse inspire à la cinéaste.



Fig. 12 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Tout l'enjeu de ce film repose donc sur un « en je(u) ». Il s'agit pour la cinéaste, pour reprendre les termes du dialogue entre Jane Birkin et Jean-Pierre Léaud, de « rêver dans l'autre », de parvenir au gré d'un dialogue d'à la fois capter le regard et adopter le point de vue de chaque interlocuteur. Le choix par la cinéaste du format 35 mm, plus épique, pour un film-portrait qui appellerait plutôt le format intimiste et carré du 1.37 relève du même effort de combiner le portrait et le paysage avec figure : le portrait au cinéma est un parcours labyrinthique qui explore de manière intermittente la double intériorité du cinéaste et de l'acteur, d'un vécu et d'un imaginaire. La vérité du moi n'est pas l'enjeu, seul le trajet qui met la caméra « en je » est de nature cinématographique et forme un autoportrait dont la figure emblématique serait le palais des glaces, que les vitres du café suggèrent à l'ouverture du film (Fig. 9) et qui constitue au centre du film le décor d'un des sketches de Jane en Ariane fuyant la caméra-Minotaure (Fig. 13) pour expliquer l'allure primesautière et apparemment dé cousue de ce récit filmique.

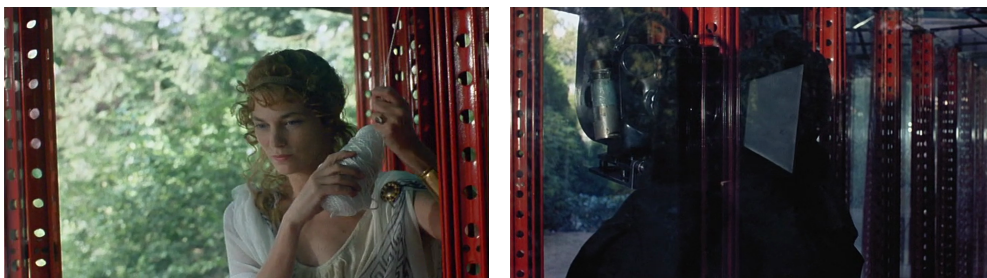


Fig. 13 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Ainsi, la cinéaste en imposant sa règle et en plantant un décor à partir et autour du corps de Jane donne un cadre à celle-ci ; elle construit une peinture dans laquelle Jane glisse et joue pour de faux. Jane, de son côté, constitue pour la cinéaste une image dans laquelle cette dernière « s'abyme » ; et en fonction du point de vue que nous adoptons pour regarder ce couple ambivalent, nous sommes plutôt dans le vrai du documentaire ou plutôt dans le faux de la fiction, dans le « moi » narcissique ou le « je » qui agit.

La chanson « Le Moi et le Je », mise en scène après ce sketch du labyrinthe, fonctionne ainsi comme un autre art poétique de cette direction d'acteur. Serge Gainsbourg, autre figure d'artiste, fait répéter à la chanteuse (Fig. 14) une chanson qu'il a composée mais dont le texte pourrait être celui d'Agnès Varda.



Fig. 14 - *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda

Ce texte, en effet, met en abyme cette allégorie du geste créatif ambivalent qui oscille entre le moi et le je dans un vertige hasardeux, ludique et dangereux. « Le texte fait alterner le “moi” narcissique de la chanteuse qui devient un “je” actif qui rencontre le “tu” du metteur en scène, qui fait du “je” un “me” objet avec lequel il joue, jusqu’à ce que chacun retrouve, grâce à l’autre, son intégrité. Les formes toniques “toi” et “moi” incarnent cette plénitude qui relance le *je* et le *tu* dans ce jeu dont les trois derniers mots donnent la règle : “toi, moi, je”. »

Si j’hésite si souvent entre le moi et le je,
Si je balance entre l’émoi et le jeu,
C’est que mon propre équilibre mental en est l’enjeu.
J’ignore tout des règles de je.

Jeu cruel et tendre à la fois entre le moi et le je.
On se perd de vue tout est remis en jeu.
Dans la froideur de la nuit je me demande où suis-je,
Tu me prends je me laisse prendre au

Jeu de l’amour du hasard éprise de vertiges.
Ayant conscience que c’est un jeu dange
Reux tu abuses du je alors je cache mon jeu
Sans pour autant gagner sur toi moi.

Si j’hésite si souvent entre le moi et le je,
Si je balance entre l’émoi et le jeu,
C’est que mon propre équilibre mental en est l’enjeu.
J’ignore tout des règles de ce jeu.

Jeu de l’amour du hasard épris de vertiges
Ayant conscience que c’est un jeu dange
Reux tu abuses du je alors je cache mon jeu
Sans pour autant gagner sur toi moi je.

Au gré d’un montage parallèle de trois performances de la chanson, avec le compositeur, dans les loges et sur scène (Fig. 14), Gainsbourg, de la même façon que la cinéaste dirige son actrice, inspire et modèle la chanteuse en travaillant sa gestuelle comme l’expression de son doute, la met peu à peu, avec l’aide de son équipe technique, sous le feu des projecteurs, pour la livrer enfin, poétisée, au public pour qu’elle se révèle et exprime par la même occasion un jeu dont elle disait pourtant ignorer les règles au début. Gainsbourg, comme la cinéaste, dirige le jeu spontané de la chanteuse-actrice pour qu’elle ne « se noie pas » ; ils la « repêchent » pour la livrer comme une image au public qui la reçoit à son tour. L’éclairage du dernier plan, dans lequel la chanteuse fait face à son public, isole l’actrice et une main tendue prête à recevoir cette image

« vivante », texte incarné et performé, qui n'était au préalable que des mots noyés dans une page.

Pour que le corps et les mots du cinéaste et de l'acteur remplissent la fonction dynamisante de cette image « vivante », ils doivent accroître leur poéticité et ménager une certaine plasticité.

Un jeu poétique – un modèle paradoxal

Pour comprendre la manière dont la cinéaste envisage l'acteur comme une image poétique dont la cinéaste expérimente la matérialité, il faut envisager la notion de rêverie qui prend selon Bachelard sa source dans l'imagination de la matière. Selon Bachelard, la rêverie fait non seulement accéder le *cogito* du rêveur à un état supérieur de conscience mais lui donne aussi un accès plus véritable et authentique au monde. Si la science, de son côté, rend compte de la réalité du monde par l'abstraction et nécessite de la part du scientifique une méfiance vis-à-vis de l'image qui pourrait l'amener à l'erreur²⁶, l'imaginaire inversement de l'autre côté ne peut être que phénoménologique et permet au rêveur un accès personnel, direct, véritable et sensible au réel. La rêverie n'implique donc pas comme le rêve nocturne une absence au monde, elle n'est pas un moyen d'évasion, mais « elle situe [au contraire] les choses dans leur vérité poétique profonde²⁷ ». À travers l'étude de simples images littéraires, le projet bachelardien est « de prouver que la rêverie nous donne le monde d'une âme, qu'une image poétique porte témoignage d'une âme qui découvre son monde, le monde où elle voudrait vivre, où elle est digne de vivre²⁸ ». Pour cela, il faut habiter l'image, qui n'est pas objet, mais sujet. Cette imagination dialectique de la matière, Bachelard l'explique dans *La Terre et les rêveries du repos* par le complexe de Jonas²⁹ que la cinéaste elle-même convoque dans *Les Plages d'Agnès*, lorsque elle filme sa performance en Jonas se réfugiant dans le ventre

²⁶ Dans *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin, 1938, Gaston Bachelard invite le scientifique à une nécessaire rupture épistémologique consistant à rejeter certaines connaissances antérieures, considérées comme autant d'« obstacles épistémologiques » que constituent notamment certains clichés et certaines métaphores tombés dans le langage commun.

²⁷ Jean Follain, « La Poétique de la rêverie », in Henri Gouhier et René Poirier (dir.), *Bachelard*, Paris, Hermann, « Cerisy archives : philosophie », 2011 [1974], p. 370.

²⁸ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine. Logique et philosophie des sciences », 1960, p. 14.

²⁹ Voir Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, chapitre V, Paris, J. Corti, 1948.

d'une baleine qu'elle a installée sur une plage³⁰ (Fig. 15). Selon ce complexe qui s'inspire de la psychologie analytique jungienne, le psychisme humain est ambivalent, constitué d'une partie féminine nommée *anima* qui relève de l'âme,



Fig. 15 – *Les Plages d'Agnès V.* (2008), Agnès Varda

de la sensibilité et de la matière informelle, et d'une partie masculine nommée *animus* qui représente l'esprit et la création formelle. Les deux sont coextensifs et Bachelard schématise ce rapport de l'apparent (*animus*) et du profond (*anima*) qui est une dialectique d'enveloppement et non de division, par le rond dans le carré ou le carré dans le rond, motifs que la cinéaste reprend avec le miroir et la caméra (Figures 10 et 11) lorsqu'elle énonce sa règle du jeu.

Le corps de l'acteur joue le rôle de cette image poétique. Il est investi par Agnès Varda comme un lieu, une enveloppe, une image parmi d'autres qui « ménage » à la cinéaste un *séjour* qu'elle « habite avec ses rêveries ». C'est en ces termes qu'au cours d'un sketch dans lequel Jane Birkin joue dans un théâtre de Guignol le rôle d'une danseuse de flamenco qu'elle abhorre mais que Varda lui impose, la cinéaste substitue au modèle théâtral du jeu et du faux, le concept de rêverie, après que Jane Birkin, ayant retrouvé sa demeure et ses habits de tous les jours, a évoqué la volonté paradoxale d'être « une inconnue célèbre », c'est-à-dire de pouvoir jouer à la fois son propre rôle dans ses habits de tous les jours, de jouer ce qu'elle est, mais en restant célèbre, c'est-à-dire en ne restant pas qu'un *hapax* cinématographique (Fig. 16). L'acteur chez Agnès Varda est ainsi à la fois sujet *et* objet ; il est un « modèle » dans le sens bressonien du terme³¹ que le cinéaste révèle en le manipulant pour ce qu'il est, mais c'est un

³⁰ Sur la mise en scène dans l'œuvre d'Agnès Varda du complexe de Jonas, voir Nathalie Mauffrey, « Les Veuves de Noirmoutier d'Agnès Varda : pour un imaginaire collectif féminin/masculin » pour la revue *Studies in French Cinema*, 2018, DOI: 10.1080/14715880.2018.1432452, publié en ligne le 22 février 2018.

³¹ Voir Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, éd. augmentée, 1988 : « Pas d'acteurs. (Pas de direction d'acteurs.) Pas de rôles. (Pas d'études de rôles.) Pas

modèle « paradoxal », dans le sens que Diderot lui assigne, parce qu'il le soumet à la loi de la sérialité et s'inscrit dans une histoire de l'art et du cinéma qui fait de lui un objet, une image poétique, que chacun s'approprie pour ce qu'elle lui paraît être.



Fig. 16 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Pour illustrer ce que signifie pour la cinéaste « habiter quelqu'un de ses rêveries » et pour l'actrice ce paradoxe de l'inconnue célèbre, Varda superpose le masque mortuaire en argile produit en série à partir du moulage d'une suicidée trouvée dans la Seine au visage de la chanteuse déclinant son identité, en expliquant que ce visage énigmatique dont elle avait acheté une reproduction et dans lequel chacun pouvait projeter ce qu'il voulait, illustre en images le rêve paradoxal de Jane d'être une inconnue célèbre (Fig. 17).



Fig. 17 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

de mise en scène. Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie. ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs) ».

En insufflant le mouvement sur un cliché ou un portrait fixe ou en doublant les fictions d'une dimension documentaire et vice-versa, Varda ouvre une faille dans l'image qu'elle poétise. Varda reprend à Diderot le rêve d'une synthèse entre nature et technique qu'il expose dans son *Paradoxe sur le comédien*³² mais qu'elle double d'une dimension intersubjective. Le paradoxe n'est pas que du côté du comédien, il est aussi du côté de la cinéaste et il est d'ordre plastique ; il s'agit d'imprimer sur le corps de l'actrice par la place laissée pour l'imaginaire de tout un chacun sa propre subjectivité. L'acteur est en cela un « modèle », il est une matière première que le cinéaste pétrit comme un artisan pétrit la glaise pour lui donner une forme. L'image est là, elle nous regarde, le temps passe et l'imaginaire fait son travail. Varda en superposant le masque mortuaire et le visage de Jane l'a rendue paradoxale, comme le mouvement presque imperceptible des flots sur son visage ou celui de sa pause imparfaite au début du film.

Car au cinéma, l'image vit et sa matière est temporelle. C'est en ces termes qu'Agnès Varda présente en voix *off* le corps de l'actrice dans la séquence inaugurale³³ (Fig. 2), comme une matière-temps sensible que la cinéaste travaille, qui dure et que le cinéma étire et densifie comme une matière plastique. Ce temps et ce mouvement sont rendus sensibles paradoxalement par la fixité de la pose et du cadre alentour et les dix ans diégétiques, qui s'écoulent entre le début et la fin du film, ses trente ans et ses quarante ans que Jane Birkin raconte. Le corps de l'actrice vibre, tendu entre une double représentation de la dame au coffre, l'une sculpturale à l'arrière-plan qui constitue le décor de la séquence, l'autre picturale sur le mur de droite qui en constitue le portrait. Ce sont toutes ces infimes métamorphoses successives qui ouvrent une faille dans l'image offerte à l'imaginaire de la cinéaste comme du spectateur.

Varda réitère là l'idée, exprimée au début du film suivant laquelle elle aurait choisi Jane pour la plasticité de son corps et parce qu'elle était, lui avoue-t-elle, « belle comme la rencontre fortuite sur une table de montage d'un androgyne tonique et d'une Ève en pâte à modeler », de la même façon que Jane Birkin choisit la cinéaste pour ce jeu ambigu entre le vrai et le faux. Varda expérimente cette plasticité, ici en modelant son corps dans des miroirs déformants (Fig. 18), là par la superposition de deux portraits mis en

³² Sur ce paradoxe, voir Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 27-29.

³³ « C'est une image très calme, dit ainsi la cinéaste pour ouvrir son film, hors du temps, tout à fait immobile. On a l'impression de sentir le temps qui passe, goutte à goutte, chaque minute, chaque instant, des semaines, des années ».

mouvements par les flots de la Seine, ailleurs en mélangeant dans le portrait suivant que nous avons vu deux références picturales : une beauté classique, *La Vénus* du Titien, et une beauté moderne, humble, les « Maja » c'est-à-dire les gitanes de Goya.



Fig. 18 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Par le jeu des répétitions avec variation, par la superposition de deux mondes, l'un fictionnel, l'autre réel, ou par la confrontation des points de vues, ceux de la maîtresse et de la servante, de la cinéaste et de l'actrice, Varda introduit une faille dans l'image poétique que sont les mots et le corps de l'acteur qu'elle dynamise, image-temps vivante et poème qui « tisse le réel et l'irréel³⁴ ».



Bibliographie

AMIEL Vincent, « L'objet premier du cinéma » dans Vincent AMIEL *et al.*, *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 7-9.

ASSAYAS Olivier et Stig BJÖRKMAN, *Conversation avec Bergman*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 2006.

³⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014, p. 17.

- AUMONT Jacques, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Auteurs », 2003.
- BACHELARD Gaston, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine. Logique et philosophie des sciences », 1960.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014 [1957].
- BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin, 1938.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948.
- BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin, 1938.
- BORGÈS Cristian et Samuel de JESUS, « Mémoire de gestes dans l'œuvre d'Agnès Varda : peinture, photographie, cinéma » dans Antony Fiant *et al.*, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2009, p. 63-70.
- COLVILLE Georgiana M. M. « Autoportraits d'une autre : Jane B. par Agnès V. et Kung-Fu Master » dans Antony Fiant *et al.* (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2009, p. 145-156.
- CUROT Frank, « L'écriture de *La Pointe courte* » in Michel ESTÈVE (dir.), *Études cinématographiques*, n° 179-186, « Agnès Varda », 1991, p. 85-100.
- DELVAUX Claudine, « Le Film à venir, les détours de l'inspiration », *Revue belge du cinéma*, n° 20, été indien 1987, p. 3-7.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- FOLLAIN Jean, « La Poétique de la rêverie » dans Henri GOUHIER et René POIRIER (dir.), *Bachelard*, Paris, Hermann, « Cerisy archives : philosophie », 2011 [1974], p. 368-386.
- LABE Louise, *Élégies et sonnets de Louise Labé*, XVIII, texte établi par Tancrede de Visan, Paris, Sansot, 1910.
- MALDINEY Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- MAUFFREY Nathalie, « Les Veuves de Noirmoutier d'Agnès Varda : pour un imaginaire collectif féminin/masculin », *Studies in French Cinema*, 2018.

MAUFFREY Nathalie, « Bricol' et récup' : de l'aut(r/o)portrait chez Agnès Varda » dans Sylvie JOUANNY *et al.*, *Les Intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 365-375.

MAUFFREY Nathalie, « Portraits brisés, portraits croisés. Les récits kaléidoscopiques dans Jane B. par Agnès V. d'Agnès Varda », *Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing/Récit et Savoir*, Juin 2014, Paris, France. <hal-01077794>.

MÉROT Alain, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009.

TINEL-TEMPLE Muriel, *Le Cinéaste au travail. Autoportraits*, Paris, Hermann, « L'esprit du cinéma », 2016.

VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994.

VERNET Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988.

*Vittorio de Sica et Sophia Loren :
une collaboration cinéaste-actrice
où le réalisateur est également acteur*

Arnaud Duprat de Montero



Un lieu commun au sujet de Vittorio de Sica consiste à porter aux nues ses œuvres néoréalistes, de *Sciuscià* (1946) à *Umberto D.* (1952), pour mieux déplorer ensuite son évolution progressive vers un cinéma populaire, à partir de *Station Terminus* (*Stazione Termini*, 1953), où l'auteur aurait perdu son âme. Parmi ces films, les titres mettant en scène Sophia Loren, en raison de la qualité de star internationale de cette dernière et du fait qu'ils ont été les plus gros succès commerciaux du réalisateur, sont devenus la cible privilégiée de ces critiques. De Sica aurait donc cédé aux sirènes du profit en acceptant les contrats proposés par Carlo Ponti, producteur et époux de Sophia Loren¹. Il est vrai que cette actrice apparaît dans la filmographie du cinéaste un an seulement après *Station Terminus*, à l'occasion de *L'Or de Naples* (*L'oro di Napoli*) dans lequel elle accède définitivement au vedettariat. Jusqu'au dernier film de De Sica, *Le Voyage* (*Il viaggio*) en 1974, Sophia Loren croisera celui-ci quatorze fois sur les plateaux, pour lui donner la réplique ou, selon les titres, se placer sous sa direction². Cependant, des recherches récentes se fondant sur les contrats du

¹ Citons Pierre Leprohon dont le texte est éloquent : « On peut penser que la rencontre avec Sophia Loren, dans *L'or de Naples*, (...) eut pour l'avenir du cinéaste des conséquences désastreuses (...), l'élément dominateur passant peu à peu de l'un à l'autre, la vedette étouffant son directeur, le mettant à son service. (...) le succès allait asservir (...) les deux créateurs consentants [De Sica et son scénariste Cesare Zavattini], dévorés par leurs propres créatures [Sophia Loren et Marcello Mastroianni]. » Pierre Leprohon, *Vittorio de Sica*, Paris, Seghers, « cinéma d'aujourd'hui », 1966, p. 93-94.

² *L'Or de Naples* (*L'oro di Napoli*, sketch *Pizze a credito*, Vittorio de Sica, 1954), *Dommage que tu sois une canaille* (*Peccato che sia una canaglia*, Alessandro Blasetti, 1955), *Le Signe de Vénus* (*Il segno di Venere*, Dino Risi, 1955), *Par-dessus les moulins* (*La bella mugnaia*, Mario Camerini, 1955), *Pain, amour, ainsi soit-il* (*Pane, amore e...*, Dino Risi, 1955), *C'est arrivé à Naples* (*It started at Naples*, Melville Shavelson, 1960), *Les Dessous de la millionnaire* (*The Millionairess*, Anthony Asquith, 1960), *La Ciociara* (Vittorio de Sica, 1960), *Boccace 70* (*Boccaccio 70*, sketch *La ruffa*, Vittorio de Sica, 1962), *Les Séquestrés d'Altona* (*I sequestrati di Altona*, Vittorio de Sica, 1962), *Hier*,

cinéaste-acteur et de ses partenaires, visent à démontrer que De Sica aurait été le réalisateur non avoué de plusieurs films où il n'était officiellement qu'acteur³, dont *Le Signe de Vénus* (*Il segno di Venere*, Dino Risi, 1955) et *Pain, amour, ainsi soit-il* (*Pane, amore e...*, Dino Risi, 1955).

Si, dans les années cinquante, alors qu'il était encore identifié comme cinéaste néoréaliste, il n'a pas assumé ces films résolument commerciaux qui lui permettaient de financer ses réalisations personnelles et de couvrir ses légendaires dettes de jeu, pourquoi a-t-il accepté, dans les années soixante, de reconnaître les comédies populaires *Boccace 70* (*Boccaccio 70*, sketch *La riffa*, 1962), *Hier, aujourd'hui et demain* (*Ieri, oggi, domani*, 1963) et *Mariage à l'italienne* (*Matrimonio all'italiana*, 1964) ? N'oublions pas que, avant *Boccace 70*, le premier film qu'il a signé, quatre ans après *Le Toit* (*Il tetto*, 1956), est *La Ciociara* (1960) et que, suite à ce dernier, tous ses projets ont été liés à Sophia Loren – à l'exception de *Il boom* (1963)⁴ – puisqu'il prévoyait même de la diriger dans *Le Jugement dernier* (*Il Giudizio universale*, 1961), avant d'essuyer le refus de Carlo Ponti⁵. Soulignons également le fait que, dans la continuité de ses premiers rôles importants des années cinquante en Italie, où De Sica est presque toujours présent⁶, et après une parenthèse hollywoodienne, c'est dans ces films du début des années soixante, que l'actrice parachève sa *persona*, en incarnant ses héroïnes les plus emblématiques et en livrant ses performances actariales les plus audacieuses. Ces éléments nous incitent à considérer comme trop

aujourd'hui et demain (*Ieri, oggi, domani*, Vittorio de Sica, 1963), *Mariage à l'italienne* (*Matrimonio all'italiana*, Vittorio de Sica, 1964), *Les Fleurs du soleil* (*I girasoli*, Vittorio de Sica, 1970) et *Le Voyage* (*Il viaggio*, Vittorio de Sica, 1974). Ajoutons que, quelques mois avant *L'Or de Naples*, Vittorio de Sica et Sophia Loren étaient au générique de *Quelques pas dans la vie* (*Tempi nostri*, Alessandro Blasetti, 1954), mais dans deux sketches différents. Enfin, le rôle féminin principal d'*Amanti* (Vittorio de Sica, 1968) était destiné à Sophia Loren, mais elle dut renoncer au film car elle donna le jour à son premier fils.

³ Cf. Gualtiero De Santi, *Vittorio de Sica*, Milano, Il Castoro, 2003 ; Pauline Small, *Sophia Loren: Moulding the Star*, Bristol, Chicago, Intellect, 2009 ; Santiago Aguilar, Felipe Cabrerizo, *Vittorio de Sica*, Madrid, Cátedra, « Signo e imagen/cineastas », 2015.

⁴ Dont l'acteur principal est Alberto Sordi qui fut acteur dans deux autres films de De Sica : *Le Jugement dernier* (*Il Giudizio universale*, 1961) et *Drôles de couples* (*Le coppie*, 1970). Il doubla un personnage du *Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, 1948) et partagea l'affiche de dix-sept films avec De Sica. Il fut également l'acteur de *Mamma mia, che impressione* (Roberto L. Savarese, 1951) dont la réalisation est attribuée par certaines sources à De Sica. Nous y reviendrons.

⁵ Cf. Vittorio De Sica, « *Ma chère Emi, il est cinq heures du matin...* », *Lettres de tournage*, Paris, Robert Laffont, 2015, p. 45.

⁶ À l'exception de *La Fille du fleuve* (*La donna del fiume*, Mario Soldati, 1955) et *La Chance d'être femme* (*La fortuna di essere donna*, Alessandro Blasetti, 1956) où, en raison d'emplois du temps incompatibles, De Sica dut finalement être remplacé par Charles Boyer. L'actrice déplora cette absence et jugea que « en l'absence de De Sica, Marcello et moi n'étions plus que les deux côtés d'un triangle en quête de leur base ». Sophia Loren, *La Bonne étoile*, Paris, France Loisirs, 1979, p. 118.

simpliste la théorie selon laquelle le cinéaste se serait parjuré au nom du profit, et donc à interroger la collaboration De Sica-Loren comme une évolution artistique permettant à l'actrice d'atteindre son accomplissement grâce au regard attentif d'un Auteur, et à ce dernier de faire évoluer son cinéma, certes dans une logique plus populaire, mais sans pour autant renier ses principes fondateurs.

Dans un premier temps, nous analyserons les caractéristiques de ce corpus de quatorze films en tentant de définir notamment, à l'aide des contrats et des témoignages de plusieurs collaborateurs, la fonction réelle assurée par De Sica sur les comédies des années cinquante, et l'importance de Sophia Loren dans ce statut ambigu entre réalisateur et acteur. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur l'esquisse de la *persona* de Sophia Loren lors de cette même décennie, et son lien avec De Sica, en essayant d'établir si cette esquisse se place de manière exclusive sous l'influence de ce dernier et si elle permet de distinguer l'acteur du directeur d'acteurs. Enfin, nous déterminerons dans quelle mesure les comédies des années soixante se situent dans la continuité des films des années cinquante quant à l'évolution de Sophia Loren. Si nous assistons alors à l'accomplissement de la star puisque Zoe, Adelina, Anna, Mara et Filumena reprennent les caractéristiques des héroïnes précédentes et de l'image médiatique de l'actrice, une nouvelle dimension plus personnelle révèle, dans le regard de De Sica, la recherche d'une certaine authenticité et vérité chez Sophia Loren. Une recherche qui semble dans la continuité de la démarche qui était la sienne face aux acteurs non-professionnels de l'époque néoréaliste.

La collaboration avec Sophia Loren : vers un renoncement artistique de la part de Vittorio De Sica ?

Parmi les nombreuses collaborations cinéaste-actrice qui parcourent l'histoire du cinéma, celle associant Vittorio De Sica et Sophia Loren se distingue par sa diversité. En effet, le corpus réunit des films à sketches (*L'Or de Naples*, *Boccace 70*, *Hier, aujourd'hui et demain*), des comédies allant de la farce (*Dommage que tu sois une canaille*, *Pain, amour, ainsi soit-il* et *Par-dessus les moulins* adapté de *El sombrero de tres picos* de Pedro de Alarcón) au romantisme (*C'est arrivé à Naples*, *La Millionnaire*) en passant par des tonalités teintées de néoréalisme (*Le Signe de Vénus*, *Mariage à l'italienne*), des drames avec, pour toile de fond, la grande Histoire (*Les Fleurs du soleil*) dont des adaptations de Jean-Paul Sartre (*Les Séquestrés d'Altona*), Luigi Pirandello (*Le Voyage*) ou Alberto Moravia (*La Ciociara*)... Le corpus se partage également entre films italophones et anglophones, entre œuvres volontairement populaires et d'autres s'adressant

à un public plus élitiste, entre gros succès – dont certains couronnés de prix internationaux⁷ – et échecs commerciaux⁸. Alors que Sophia Loren a tourné avec des cinéastes prestigieux à l'étranger (par exemple avec Charles Chaplin pour *La Comtesse de Hong Kong* [*The Countess From Hong Kong*, 1967] ou avec George Cukor pour *La Diablesse en collant rose* [*Heller in Pink Tights*, 1960]), De Sica est le seul « maître » italien de sa filmographie.

Avec *L'Or de Naples*, ce dernier lui permet de devenir une actrice de premier plan, après plusieurs rôles secondaires et une participation remarquée dans l'adaptation cinématographique d'*Aida* de Giuseppe Verdi (Clemente Fracassi, 1953). Avant que Sophia Loren retrouve dans les années soixante, grâce à De Sica, la cinématographie italienne et gagne ses galons de grande actrice dramatique, celui-ci l'a accompagnée, en tant que partenaire de jeu, dans ses premiers rôles comiques italiens. Ces rôles représentent, à partir de *L'Or de Naples*, la quasi-totalité de la filmographie de l'actrice avant son départ pour les États-Unis. La rencontre artistique avec Sophia Loren correspond, pour De Sica, au moment où, avant *Le Toit* et avec *Station Terminus* et *L'Or de Naples*, il renonce à ce qui est généralement considéré comme une caractéristique du néoréalisme en faisant tourner, dans des décors souvent naturels et au milieu d'acteurs non-professionnels, de grandes vedettes. Alors que le néoréalisme évolue vers des comédies parfois appelées « néoréalisme rose » – dont, selon Valerio Caprara, *Le Signe de Vénus* serait un des premiers titres⁹ –, De Sica se détourne progressivement de la réalisation¹⁰ et se consacre à l'interprétation. Déjà acteur populaire des années trente et du début des années quarante, sa carrière trouve un second souffle à l'international grâce à *Madame de...* (Max Ophüls, 1953) ou *L'Adieu aux armes* (*A Farewell to Arms*, Charles Vidor, 1957) et atteint des sommets de popularité en Italie, notamment avec la série des *Pain, amour...* dès 1953¹¹. Le fossé se creuse plus que jamais entre « l'auteur » de films artistiquement prestigieux et l'acteur grand public.

⁷ Soulignons l'Oscar du meilleur film étranger pour *Hier, aujourd'hui et demain*, l'Oscar de la meilleure actrice et le prix d'interprétation féminine à Cannes pour *La Ciociara*, et une nomination à l'Oscar de la meilleure actrice pour *Mariage à l'italienne*.

⁸ Principalement *Les Séquestrés d'Altona*.

⁹ Cf. Valerio Caprara, *Il segno di Venere, un film di Dino Risi: quando il neorealismo si trasforma in commedia*, Torino, Lindau, 2007.

¹⁰ En plus de cette évolution du néoréalisme, De Sica se plaignait des difficultés financières pour réaliser ses films. *Sciuscià* ne fut un succès qu'à l'international où, selon le cinéaste, les droits d'exploitation du film furent bradés par le producteur. Celui d'*Umberto D.* ne comprit pas plus la démarche artistique du cinéaste et ne fit que l'inciter à engager un acteur célèbre pour le rôle-titre ou à le jouer lui-même.

¹¹ *Pain, amour et fantaisie* (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953), *Pain, amour et jalousie* (*Pane, amore e gelosia*, Luigi Comencini, 1954), *Pain, amour, ainsi soit-il* et *Pain, amour et Andalousie* (*Pane, amore e Andalusia*, Javier Setó, 1959).

Cependant, nous l'avons dit, De Sica aurait réalisé, au cours de cette période, certaines comédies attribuées officiellement à d'autres réalisateurs. Dans son autobiographie, l'actrice espagnole María Mercader, sa seconde épouse, évoque déjà en 1978 cet aspect de la carrière du cinéaste :

Son instinct allait le pousser chaque fois à aller au-delà de son rôle, à donner un coup de main, dès que le réalisateur paraissait lui en être reconnaissant, à penser l'interprétation dans son ensemble, à modifier les scènes et à les recomposer selon le dessein qui prenait forme aussitôt dans son esprit. Il aimait mener à bien la supervision artistique (...) et si ensuite le film ne fonctionnait pas, il souffrait comme si c'était le sien¹².

Si elle ne cite comme exemple qu'*Anna de Brooklyn* (*Anna di Brooklyn*, Carlo Lastricati, 1958), Gualtierio de Santi rappelle que, dans une filmographie établie par la revue *Cinema Nuovo* [numéro d'octobre 1956], De Sica est crédité comme « direttore della recitazione » de *Natale al campo 119* (Pietro Francisci, 1947), *Mamma mia, che impressione* (Roberto L. Savarese, 1951), *Demain il sera trop tard* (*Domani è troppo tardi*, Léonide Moguy, 1951), la série des *Pain, amour...*, *Le Signe de Vénus*, *Les Cinq dernières minutes* (*Gli ultimi cinque minuti*, Giuseppe Amato, 1955), *Une histoire de Montecarlo* (*Montecarlo*, Samuel A. Taylor, 1956) et *Anna de Brooklyn*¹³. Santiago Aguilar et Felipe Cabrerizo citent une autre filmographie publiée dans *Bianco e nero* [n° 22, 1975] où apparaissent les mêmes titres à l'exception de *Natale al campo 119*¹⁴. Les deux auteurs y ajoutent *Cuore* (Dulio Coletti, 1948), *Buongiorno, elefante* (Gianni Franciolini, 1952) et *Villa Borghese* (Gianni Franciolini, 1953). Si Aguilar et Cabrerizo évoquent juste, au sujet de ces films, de simples rumeurs selon lesquelles De Sica aurait (co-)réalisé plusieurs scènes, voire la totalité de celles-ci, Pauline Small n'hésite pas à affirmer que la série des *Pain, amour...* et *Le Signe de Vénus* seraient des films de De Sica¹⁵. Elle s'appuie pour cela sur les contrats de ce dernier qui lui attribuent un droit de regard sur les scénarios, la réalisation, une liberté totale quant à son jeu et la possibilité de diriger ses partenaires¹⁶. Les contrats de Gina Lollobrigida – premier rôle féminin dans les deux premiers titres de la série des *Pain, amour...* – et de Sophia Loren stipulent en effet qu'elles devront se soumettre à la direction de leur partenaire. Si la première a confirmé avoir

¹² María Mercader, *Mi vida con Vittorio de Sica*, Barcelona, Plaza & Janes, 1980, p. 200.

¹³ Cf. Gualtierio De Santi, *op. cit.*, p. 100-101 et p. 111.

¹⁴ Cf. Santiago Aguilar, Felipe Cabrerizo, *op. cit.*, p. 220.

¹⁵ Cf. Pauline Small, *op. cit.*, p. 67-70.

¹⁶ Concernant *Le Signe de Vénus*, elle se fonde également sur un courrier de Gustavo Lombardo, producteur et fondateur de la Titanus, où il écrit : "the director is in fact Vittorio de Sica whose name, for various reasons, we do not want to enter on the document." Cf. *ibid.*, p. 69.

été dirigée par De Sica sur ces deux films¹⁷, la seconde a toujours reconnu Dino Risi comme le réalisateur de *Pain, amour, ainsi soit-il* et du *Signe de Vénus*, tout en laissant entendre que son jeu n'aurait pas été le même sans De Sica¹⁸. Risi, de son côté, va dans le même sens :

Je l'ai eu [De Sica] comme acteur dans deux films. (...) il fut pour moi un précieux collaborateur, car il s'occupait de Sophia Loren (...). Un jour, nous étions à Sorrente pour tourner *Pain, amour, ainsi soit-il*, j'avais passé la nuit à faire la brigue et je n'avais pas entendu le réveil ; à midi, on frappa à ma porte. (...) je fis en courant le kilomètre qui me séparait du plateau (...), je m'assis à côté de De Sica qui était déjà en train de diriger le tournage à ma place. Il me dit seulement : « Continue »¹⁹.

Ce témoignage nous empêche de considérer, à l'instar de Pauline Small, que ces deux comédies seraient des films de De Sica. En revanche, il démontre bien que ce dernier a été le directeur d'acteur de Sophia Loren. Risi parle d'ailleurs de celle-ci comme de « [l]a protégée [de De Sica], que le producteur Carlo Ponti lui avait confiée²⁰ ». De ce fait, nous pouvons avancer l'hypothèse selon laquelle cette fonction de directeur exclusif de l'actrice a dû être également la sienne sur les tournages de *Domage que tu sois une canaille* et *Par-dessus les moulins*, ce dernier étant lui aussi produit par Carlo Ponti. De plus, ces films ont été réalisés par deux cinéastes fétiches dans la carrière de De Sica. De 1932 à 1939 et à travers cinq films²¹, Mario Camerini lui donna le goût du cinéma alors qu'il ne jurait que par le théâtre. Quant à Alessandro Blasetti, De Sica le cite comme le réalisateur l'ayant réconcilié avec l'interprétation à l'occasion d'*Heureuse époque*

¹⁷ Cf. *ibid.*, p. 68.

¹⁸ Au sujet du *Signe de Vénus*, elle affirme : « Nous étions dirigés par Dino Risi, que je rencontrais pour la première fois. » Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, Paris, Flammarion, 2014, p. 114. Quant à *Pain, amour, ainsi soit-il*, elle explique : « À la seule idée d'être à nouveau la partenaire de De Sica, je me sentais le cœur en fête. (...) Grâce à sa gaieté, à son expérience, à son œil infaillible, je m'exposais et je m'améliorais sans même y penser. En somme, je continuais d'apprendre mon métier. Et puis, nous devions tourner sur notre territoire et sous la direction d'un metteur en scène, Dino Risi, qui me comprenait et savait comment me mettre en valeur. » *Ibid.*, p. 116.

¹⁹ Cité in Valerio Caprara, *Dino Risi, maître de la comédie italienne*, Rome, Gremese international, 1993, p. 85.

²⁰ *Idem.* Franca Valeri, la partenaire de Sophia Loren dans *Le Signe de Vénus*, a déclaré également : « lei era già protetta e seguita da De Sica che poi l'ha istradata nella sua carriera. » Citée in Valerio Caprara, *Il segno di Venere, un film di Dino Risi : quando il neorealismo si trasforma in commedia*, *op. cit.*, p. 30.

²¹ *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932), *Darò un milione* (1935), *Ma non è una cosa seria* (1936), *Il signor Max* (1937), *Grandi magazzini* (1939).

(*Altri tempi*, 1952) et *Quelques pas dans la vie*²². Sophia Loren confirma que, dans *Dommage...*, De Sica « guida [s]es pas²³ » et ajouta que Blasetti le sollicitait souvent dans son travail de mise en scène, tout en précisant que, face aux réalisateurs, « Vittorio se montrait humble et respectueux²⁴ ».

Plus que dans la réalisation, De Sica semble donc avoir usé de la liberté permise par les contrats et son statut de grande vedette, pour maîtriser son jeu – « Il me sembla qu’il serait beaucoup mieux, même pour mon métier d’acteur, de me diriger moi-même, plutôt que de me confier aux bons soins des autres et de courir le risque de n’être pas compris²⁵ », écrivit-il, expliquant ainsi son passage à la mise en scène – et celui de ses partenaires. Alors que le néoréalisme se meurt et que son intérêt pour l’interprétation est ravivé, sa filmographie évolue en ce sens et ses films deviennent « des films d’acteurs », selon Pierre Leprohon²⁶, où la figure auctoriale devient floue et oscille entre celle du réalisateur et celle de l’acteur. La démarche actorale devient fondation de la création et détermine le jeu des partenaires qui ne doit pas dénaturer un ensemble dont la source est De Sica lui-même, qu’il soit réalisateur, acteur, ou les deux à la fois. Sophia Loren a confié « voi[r] encore Vittorio m’indiquer, de derrière la caméra, les réactions, les gestes, l’âme entière, tout ce qu’il attendait de moi (...). Vittorio et moi avons joué (...), nous avons tenu notre rôle²⁷ ». Pour autant, ce mimétisme où le personnage paraît naître d’une création duelle a pour fonction non pas de transformer l’actrice en une imitation qui lui est étrangère, mais au contraire de révéler sa véritable personnalité. L’actrice a ajouté : « Il ne nous demandait pas de l’imiter, il nous indiquait seulement ce qu’il avait dans l’idée, et nous le rendions chacun à notre façon.²⁸ » De Sica lui disait : « Sofi’, tu possèdes déjà en toi tout ce dont tu as besoin. Extériorise-le, laisse-toi aller !²⁹ » Tout en précisant qu’il « suggérait sans jamais rien imposer³⁰ », Sophia Loren a expliqué : « Avec lui, je m’amusais, je découvrais tout un tas de choses, je parvenais à montrer des aspects de mon tempérament

²² De Sica avait déjà joué sous sa direction dans *Nessuno torna dietro* en 1943. Cf. Pauline Small, *op. cit.*, p. 65.

²³ Sophia Loren, *Hier, aujourd’hui et demain*, *op. cit.*, p. 94.

²⁴ *Ibid.*, p. 95-96. Elle ajoute : « Sandro lui-même l’appelait souvent pour organiser une scène avec lui, en la modifiant encore et toujours (...). Il tenait grand compte de l’avis de ses collaborateurs et savait qu’il possédait en De Sica un camarade précieux. » *ibid.*, p. 95.

²⁵ Cité in Pierre Leprohon, *op. cit.*, p. 105.

²⁶ *Ibid.*, p. 93.

²⁷ Sophia Loren, *Hier, aujourd’hui et demain*, *op. cit.*, p. 84.

²⁸ Sophia Loren, *La Bonne étoile*, *op. cit.*, p. 153.

²⁹ Sophia Loren, *Hier, aujourd’hui et demain*, *op. cit.*, p. 84.

³⁰ *Ibid.*, p. 152.

que, d'ordinaire, je gardais pour moi.³¹ » Le témoignage de De Sica confirme cette impression :

J'avais fini par découvrir quel était le point crucial de sa personnalité (...) : Sophia avait construit autour d'elle un mur, tout autour d'une profonde et secrète partie d'elle-même que les émotions rendaient plus vulnérable. Elle avait l'habitude de se cacher derrière ce mur et s'y trouvait bien. Mais sa vraie nature était dramatique et instable, typiquement napolitaine, et ses réactions de joie, de douleur, de colère, d'impatience, et de tout autre sentiment, étaient excessives. C'est pourquoi elle les dissimulait derrière ce mur. Mais quand elle interprétait un rôle, elle était capable de sauter par-dessus ce mur et de libérer des émotions profondes et authentiques. Elle pouvait hurler, rire, jouer l'hystérique, séduire, s'emporter, en atteignant des degrés d'émotion extrêmes³².

Ainsi, le cinéaste a revendiqué une connaissance intime de l'actrice et surtout le fait d'avoir permis l'expression de sa véritable personnalité devant les caméras. Par conséquent, la vraie Sophia Loren, celle des grandes interprétations, serait sa création. Si elle est « statique et ennuyeuse³³ » en son absence, De Sica ne tarit pas d'éloges quand elle travaille avec lui. Dans les lettres qu'il a envoyées à sa fille Emi depuis les tournages de *La Ciociara*, *Hier, aujourd'hui et demain*, *Mariage à l'italienne* et *Les fleurs du soleil*, Sophia Loren est « merveilleuse³⁴ », « excellente³⁵ », « très intelligente³⁶ », « très bonne actrice³⁷ », « elle a un fort tempérament dramatique³⁸ » et joue « à la perfection³⁹ ». De plus, il apprécie « l'attention et la fidélité⁴⁰ », la « confiance totale⁴¹ » qu'elle a en lui. Le cinéaste estime qu'elle est « si anxieuse, si attentive et si zélée⁴² », puis ajoute que c'est « la plus forte de nous tous⁴³ » et qu'elle « travaille dur⁴⁴ ». ... Originaire de la région de Naples comme elle, De Sica juge que, dans le premier épisode de *Hier, aujourd'hui et demain*, Sophia Loren est « la plus napolitaine des Napolitaines, et c'est une grande joie que de l'entendre⁴⁵ ». Ainsi, il ne souligne

³¹ *Ibid.*, p. 116.

³² Cité in Stefano Masi, Enrico Lancia, *Sophia*, Rome, Gremese international, 2001, p. 53.

³³ Vittorio De Sica, *op. cit.*, p. 237.

³⁴ *Ibid.*, p. 27.

³⁵ *Ibid.*, p. 61.

³⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

³⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁴¹ *Ibid.*, p. 32.

⁴² *Ibid.*, p. 80.

⁴³ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 170.

pas seulement les qualités professionnelles de son actrice, mais également humaines. En plus de son engagement total dans le travail, le cinéaste est touché par sa « sensibilité⁴⁶ », la plaint en raison de la pression médiatique toujours exercée sur elle⁴⁷ et est ému par son envie frustrée d'être mère⁴⁸. À mille lieux des « personnages sophistiqués⁴⁹ » incarnés à Hollywood, l'engagement artistique de De Sica est donc de révéler à l'écran, en se fondant sur une grande attention et sur le lien personnel qui les unit – « nous nous aimions comme un père et une fille⁵⁰ », confie Sophia Loren, tandis que le cinéaste évoque une « vieille amitié et [une] affection fraternelle⁵¹ » –, l'authenticité d'une femme qui l'émeut et d'une actrice qu'il admire.

La *persona* naissante de Sophia Loren : une création de Vittorio de Sica ?

Qu'il y ait eu ou non un contrat officieux passé entre Carlo Ponti et De Sica pour que ce dernier devienne le pygmalion de Sophia Loren, celle-ci est la raison d'être du retour du cinéaste derrière les caméras en 1960 avec *La Ciociara*. Rappelons qu'il alla jusqu'à renoncer à Anna Magnani dans le rôle protagoniste quand celle-ci refusa Sophia Loren pour interpréter sa fille, et à proposer le personnage de la mère à la jeune actrice. Il s'agissait alors de reprendre un travail entrepris dès *L'Or de Naples* jusqu'à *Pain, amour, ainsi soit-il*, et faire « oublier⁵² » la sophistication et les tics acquis à Hollywood.

Dans les années cinquante et avec De Sica, Sophia Loren est toujours une jeune femme italienne – tantôt napolitaine, tantôt romaine – et populaire. Elle est séductrice, coquette et sait mettre en valeur les formes généreuses de son corps pour obtenir ce qu'elle veut. Si elle peut être parfois hautaine, voire agressive, ces éclats ne minimisent pas sa générosité ni sa capacité à la compassion face au malheur d'autrui. Son débit de parole est abondant et, malgré les situations apparemment inextricables dans lesquelles elle se trouve, Sophia Loren sait à chaque fois quoi répondre et comment retourner à son avantage les raisonnements pourtant on ne peut plus solides et convaincants.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 271.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 239. Ajoutons que Sophia Loren fit une fausse couche pendant le tournage du deuxième épisode d'*Hier, aujourd'hui et demain*. Elle en fit une seconde sur le tournage de *Fantômes à l'italienne* (*Questi fantasmi*, Renato Castellani, 1967).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰ Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, *op. cit.*, p. 87.

⁵¹ Cité in Michaela Zegna (dir.), *Tutti De Sica*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2013, p. 100.

⁵² Vittorio De Sica, *op. cit.*, p. 25.

Cette compétence assure la drôlerie de ses héroïnes et lui permet de gagner la sympathie du spectateur, d'autant plus que ses délits ne sont jamais trop graves. Si elle ment ou vole, c'est toujours pour survivre et accéder à des plaisirs auxquels aspirent les Italiens à une époque de transition où les stigmates de la Seconde Guerre mondiale sont encore présents mais où la reprise économique ravive les désirs d'un bien-être matérialiste et sensuel. Les héroïnes de Sophia Loren sont des épicuriennes en quête de liberté qui chantent et dansent fréquemment, exprimant ainsi à l'écran une nouvelle légèreté.

La *persona* naissante de l'actrice se situe donc en phase avec son époque. Comme le remarque justement Florence Basilio, « Sophia Loren fait une entrée royale dans la mythologie populaire, alors parfaitement synchrone avec les attentes du peuple italien, en quête d'une "nouvelle vague" fraîche et légère⁵³ ». Le caractère spectaculaire de sa beauté – typique des *maggiorate fisiche* en vogue alors en Italie⁵⁴ – est compensé par cette correspondance qui la rend proche du public, et par le fait que les films l'inscrivent dans un patrimoine architectural et monumental italien. Que les intrigues se situent à Rome, Naples ou sur la côte de Sorrente, les travellings d'accompagnement cadrant l'actrice en plan d'ensemble, ont pour effet de forcer un transfert d'identité entre Sophia Loren et les lieux emblématiques de l'Italie où elle évolue. Enfin, dans ces films, l'actrice met en place toute une gestuelle significative et populaire, facilement identifiable comme italienne. Florence Basilio relève :

(...) les doigts de la main qui se rassemblent vers le haut pour ne former qu'un point et qui, par des mouvements de bas en haut expriment alternativement le questionnement, la blague, la surprise, la sollicitude ou l'agacement (...), la « figure de la communiant », où elle prend soin de les joindre [les mains] fixement pour mieux se faire prier, ou pardonner (...). Sophia Loren porte aussi les mains aux hanches, pour affirmer sa supériorité ou son désaccord (...). En prolongement, nous pouvons aussi souligner la passivité relative de ses bras, qu'elle jette souvent en l'air avec désinvolture ou qu'elle anime simplement selon son ressenti du moment, et dont les manifestations deviennent pléthoriques dès lors qu'elle doit jouer la colère, la vanité, ou le dépassement de soi.⁵⁵ »

Nous avons vu que Sophia Loren, quand elle décrit la direction d'acteurs de De Sica, souligne ce travail de gestuelle et d'expressions suggérées par le cinéaste, sur lesquelles elle devait se caler afin de faire émerger son authenticité.

⁵³ Florence Basilio, *Sophia Loren dans les films de Vittorio de Sica : figure de l'italianité entre 1955 et 1965*, mémoire de Master 2 sous la direction d'Alain Bergala, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011, p. 40.

⁵⁴ Citons les formes généreuses de Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Anita Ekberg... L'expression proviendrait d'ailleurs d'une réplique de De Sica dans *Altri tempi*, alors partenaire de Gina Lollobrigida.

⁵⁵ Florence Basilio, *op. cit.*, p. 19-20.

Si la citation faisait référence au sketch de *L'Or de Naples* où De Sica n'est que réalisateur, toutes ces caractéristiques – gestuelles, expressions, débit de parole – sont reprises dans les films suivants, où il est acteur. Qu'il interprète le père ou l'amant/mari potentiel des héroïnes, De Sica incarne toujours pour celles-ci un initiateur sentimental et moral, ce qui assure une filiation entre eux, même dans *Pain, amour, ainsi soit-il* où une ressemblance physique est soulignée alors qu'il prétend épouser « Donna Sofia ». Les intrigues jouent alors sur des effets de miroir entre personnages et acteurs. Dans *Pain, amour, ainsi soit-il*, tel un metteur en scène, le maréchal Carotenuto provoque les retrouvailles de Donna Sofia avec son fiancé Nicola (Antonio Cifariello), grâce à une situation fausse et jouée de toutes pièces – le départ du jeune homme – qui a pour effet de faire jaillir les émotions véritables de l'héroïne. Si celle-ci, dans ce cas, adhère au jeu inconsciemment, dans *Dommage...*, en revanche, Vittorio Stroppiani enseigne à sa fille Lina l'art de dépouiller autrui, mais aussi son éthique personnelle du vol. Il assiste au moment où Paolo (Marcello Mastroianni) accuse Lina de vols, et reste admiratif face à la virtuosité avec laquelle sa fille réussit à retourner toutes ces accusations à son avantage et tire profit de son enseignement, se mettant à son diapason et prouvant ainsi leur filiation. Dans ces films, la caméra réunit les deux acteurs dans le cadre⁵⁶. Les champs-contrechamps sont très rares car l'intérêt et le plaisir pour le spectateur de ces face-à-face est de voir comment le jeu de Sophia Loren s'accorde harmonieusement à celui de son partenaire, sans que cette transmission puisse être mise en question par le montage et l'association potentielle de prises n'ayant pas eu lieu au même moment⁵⁷. Nous observons alors combien De Sica se trouve à l'origine de la gestuelle, des expressions et du débit de l'actrice déjà à l'œuvre dans *L'Or de Naples*. Alors que l'acteur cabotine dans *Pain, amour, ainsi soit-il* en raison d'un personnage qu'il a déjà incarné avec succès dans les deux films précédents de la série, et va jusqu'à l'outrance dans *Par-dessus les moulins*, Sophia Loren lui emboîte le pas avec un plaisir visible et y accentue son jeu de *L'Or de Naples* et de *Dommage...*

Cette symbiose est démontrée également, mais en creux, par *Le Signe de Vénus* où les deux acteurs, tout en partageant plusieurs scènes chorales, ne se donnent pas la réplique et où le jeu de Sophia Loren est plus réservé. Bien entendu, cela est dû à la personnalité d'Agnese, son personnage, même si elle ne rompt pas radicalement avec les autres héroïnes. Comme celles-ci, Agnese a

⁵⁶ Et, souvent, les isole des autres acteurs. Seul Marcello Mastroianni, dans *Dommage...*, se joint à eux à l'écran et anticipe ainsi le rôle important qu'il jouera dans les films des années soixante, en tant que partenaire privilégié de Sophia Loren.

⁵⁷ Nous comprenons alors le droit de regard sur la mise en scène, accordé à De Sica dans ses contrats d'acteur et les conflits engendrés avec certains réalisateurs, dont Luigi Comencini qui a signé les deux premiers volets de *Pain, amour...* Cf. Jean A. Gili, *Luigi Comencini*, Roma, Gremese, 2005, p. 29.

des désirs d'indépendance financière, elle met en valeur sa grande beauté – elle marche un peu « *fuori* » (c'est-à-dire en chaloupant des hanches), lui reproche sa cousine Cesira – et l'attirance qu'elle provoque chez les hommes reste au cœur de la drôlerie de nombreuses scènes. Cependant, contrairement aux autres personnages de Sophia Loren, elle le fait bien malgré elle et en souffre car elle voudrait simplement être respectée et trouver l'amour. Même si elle se distingue par son innocence, voire sa naïveté, Agnese partage avec les autres héroïnes de l'actrice le fait d'être honnête – à l'exception de la Sofia de *L'Or de Naples*, qui trompe son mari sans scrupules – et de ne jamais être à la recherche du plaisir charnel. La grivoiserie comique présente dans les autres films devient ici une cause d'exaspération et même de larmes pour la jeune femme. La légèreté tourne au drame quand Agnese tombe enceinte après avoir cédé aux avances d'Ignazio – Raf Vallone. Le corps désirable et désiré devient corps abusé et une maternité accidentelle va entraîner un mariage précipité avec un Ignazio dépassé. Alors que le jeu de l'actrice prend ses distances avec celui de son mentor et acquiert une belle sobriété, cette évolution thématique manifeste également l'implication partielle de De Sica dans le scénario où le point de vue féminin de Franca Valeri, partenaire de Sophia Loren, coscénariste et à l'origine du projet⁵⁸, est essentiel. Agnese effectue alors une synthèse entre la *persona* de l'actrice telle qu'elle se dessine dans la collaboration avec De Sica, et Nieves, l'héroïne de *La Fille du fleuve* – également jeune femme abusée par un homme et fille mère –, seul film de cette période où le cinéaste/acteur est complètement absent et première incursion de Sophia Loren dans le drame. De la même façon, Agnese assure la transition vers la Cesira de *La Ciociara* et Filumena dans *Mariage à l'italienne*, en passant par la Rose de *L'Orchidée noire* (*The Black Orchid*, Martin Ritt, 1958), autre figure d'une maternité courageuse et tragique à la fois, qui va devenir une des caractéristiques fondamentales de la *persona* de Sophia Loren dans les années soixante.

⁵⁸ Franca Valeri explique : « (...) j'avais (...) ébauché ce sujet qui était destiné à Luigi Comencini. Je l'ai fait lire à Vittorio de Sica et il lui a beaucoup plu. De Sica m'aimait beaucoup et décida de soutenir cette aventure. Malgré son enthousiasme et son engagement, le film ne put aboutir. Mais De Sica tint à défendre le projet et contacta Carlo Ponti. Ponti accepta et proposa Sophia Loren qui, bien entendu, n'était pas encore "la Loren", mais était déjà lancée et avait commencé sa carrière. Pour la mise en scène, Dino Risi fut choisi. C'était son quatrième film. » Cité in Valerio Caprara, *Il segno di Venere, un film di Dino Risi : quando il neorealismo si trasforma in commedia*, op. cit., p. 27. Concernant le scénario, elle ajoute : « J'ai écrit le scénario presque toute seule, je ne me souviens pas d'une œuvre collective. Edoardo Anton et Ennio Flaiano, qui me connaissait et avait de l'estime pour moi, m'ont donné quelques conseils, mais en réalité le film était déjà prêt... », *Ibid.*, p. 28. Notre traduction depuis l'italien.

La collaboration De Sica-Loren dans les années soixante : entre *Star Vehicles* et films personnels

Après deux adaptations dramatiques de grands auteurs littéraires, forcément plus élitistes (*La Ciociara* et *Les Séquestrés d'Altona*), la collaboration De Sica-Loren revient vite aux comédies qui ont fait son succès quelques années plus tôt. Contrairement toutefois aux films des années cinquante qui ne faisaient pas partie d'un plan de carrière mis en place dans le cadre d'un studio ou d'un contrat unique et avec une équipe récurrente⁵⁹, ces nouvelles œuvres peuvent revendiquer le titre de *Star Vehicles* car elles sont toutes pensées pour Sophia Loren, toutes réalisées par De Sica – l'acteur s'effaçant définitivement devant la star –, produites par Carlo Ponti et avec la participation de Joe Levine qui assure une distribution sur le sol américain à la hauteur de la popularité de Sophia Loren outre-Atlantique. Afin de consolider le statut de star italienne de celle-ci, *Boccace 70*, *Hier...* et *Mariage...* entretiennent des liens avec les comédies des années cinquante. Si plusieurs d'entre elles sont napolitaines (Zoe, Filumena et Adelina), ces nouvelles héroïnes, en étant des femmes honnêtes, capables de bonté et de compassion, mais également de colère, au fort tempérament et roublardes, ressemblent aux premiers rôles italiens de l'actrice. Cependant, la tonalité grivoise des intrigues s'accroît et la beauté de Sophia Loren y est plus que jamais exposée aux regards masculins. La convoitise sexuelle des hommes – dans la continuité de *Par-dessus les moulins*, mais aussi de *La Ciociara* – s'affirme comme une menace de dégradation morale et sociale, et les héroïnes recherchent donc le mariage comme une protection – à l'instar de Cesira –, souvent afin d'éviter ou d'abandonner la prostitution.

Si, nous l'avons vu, les films des années cinquante manifestaient des effets de miroir entre leurs personnages et la démarche actorale à l'origine de leur incarnation, le statut accentué d'objet de désir de ces nouveaux personnages féminins semble désormais faire référence à la star. Les personnages masculins qui les admirent souvent dans une attitude spectatorielle sont des doubles fictifs du public et Zoe est même observée par les joueurs de la loterie à travers les fenêtres de sa roulotte ou son stand de tir, c'est-à-dire dans des cadres métaphorisant l'écran de cinéma et soulignant ainsi la star derrière l'héroïne⁶⁰.

⁵⁹ Pauline Small précise : "(...) throughout her time in the Italian cinema of the 1950s, Loren worked on a film-by-film basis (...) Our summary of the workings of Lux and Titanus shows that no standard model existed for an Italian film studio." Pauline Small, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁰ « Dans un monde gouverné par l'inégalité entre les sexes, le plaisir de regarder se partage entre l'homme, élément actif et la femme, élément passif. Le regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence » Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », Ginette Vincendeau, Bérénice Reynaud (dir.), *Cinémaction*, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », n° 67, 1993, p. 17-23, cit. p. 18.

De plus, la protection qu'impliquerait le mariage selon les intrigues peut évoquer plus ou moins directement les nombreuses associations professionnelles et sentimentales entre actrices et producteurs, comme celle qui lie Sophia Loren et Carlo Ponti. D'ailleurs, celui-ci déclara : « de toute l'histoire du cinéma, il n'y a pas une actrice, pas une seule, de Garbo à Dietrich, dont la carrière n'a pas décollé sans l'aide d'un homme⁶¹. » Pour ces raisons, la star ne peut être oubliée face aux héroïnes, d'autant plus que ces dernières permettent plusieurs références à la carrière de Sophia Loren. Dans *Hier...*, Adelina et les décors napolitains ravivent le souvenir de *L'Or de Naples*, Anna, bourgeoise sophistiquée et superficielle, renvoie davantage à la Sophia Loren hollywoodienne telle que la voyait De Sica, tandis que Mara serait, selon Florence Basilio, « la somme de la napolitaine dégourdie et de la milanaise empruntée [Anna]. Un savant mélange des deux qui serait un fantôme de l'italianité⁶² » et donc, pouvons-nous ajouter, programmateur de la star que ces films ambitionnent de confirmer. Cette fonction de somme s'accroît avec *Mariage...* qui, toujours selon Florence Basilio, « autorise par sa pluralité narrative un retour sur [l]es métamorphoses physiques [de Sophia Loren] et ses différentes représentations symboliques⁶³ », c'est-à-dire « la prostituée, la mère, l'analphabète et la bourgeoise (...) [en tant que] métaphore (...) de la carrière de l'actrice : l'histoire du petit personnage napolitain qui gravit les échelons et atteint la reconnaissance de ses pairs⁶⁴ ».

Ces films ne manifestent donc pas seulement des jeux de reflets avec le statut de star, les rôles précédents ou la carrière de Sophia Loren, mais révèlent une véritable dimension personnelle. Dans la lutte de certaines héroïnes pour survivre et éviter la précarité, le spectateur familier de la biographie de l'actrice retrouve la jeune fille pauvre au sortir de la guerre. Il peut même voir un lien entre la recherche du mariage par Zoe ou Filumena dans le but de retrouver protection, respectabilité et honneur, et les démarches juridiques de Sophia Loren pour épouser Carlo Ponti⁶⁵. Cependant, c'est surtout dans le thème de la maternité que cette dimension est la plus évidente. Dans la continuité de *L'Orchidée noire* et *La Ciociara*, Filumena est exclusivement motivée par les intérêts de ses trois fils et par la volonté de leur offrir un foyer respectable, malgré son passé de prostituée. Avant elle, Adelina enchaîne les grossesses

⁶¹ Cité in Pauline Small, *op. cit.*, p. 24.

⁶² Florence Basilio, *op. cit.*, p. 82.

⁶³ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁵ Carlo Ponti étant marié et le divorce interdit en Italie, Sophia Loren l'épousa au Mexique en 1957. Le mariage fut annulé en 1962 et Carlo Ponti poursuivi pour bigamie. Le couple prit alors la nationalité française et, après avoir divorcé dans ce nouveau pays, Carlo Ponti épousa Sophia Loren à Sèvres en 1966.

pour éviter la prison, certes, mais sans jamais cesser de s'occuper de sa progéniture, tandis que Zoe accepte d'être prostituée par son beau-frère afin de subvenir aux besoins de l'enfant que va bientôt mettre au monde sa sœur. Ainsi, la mère transparait même chez les héroïnes qui n'ont pas d'enfants – à l'exception de la caricaturale Anna – comme Mara qui, face aux déclarations du jeune séminariste amoureux d'elle, ne sait lui rétorquer rien d'autre que le fait qu'elle pourrait être sa mère. Soulignons d'ailleurs que Gianni Ridolfi, l'acteur incarnant cet adolescent, interprète également dans *Mariage...* un des trois fils de Filumena. Nous l'avons dit, De Sica était touché par le combat médical de Sophia Loren pour avoir des enfants. Voyant la mère en elle – « Sophia est née maman⁶⁶ », déclara-t-il –, il fit un choix de distribution courageux en lui confiant le rôle principal de *La Ciociara*, qui se révéla, contre toute attente, judicieux et permit d'apporter une authenticité à la *persona* de Sophia Loren, malgré tout le processus de starification dont elle était alors l'objet. La direction du cinéaste, telle que se la remémore l'actrice, est significative de cette volonté :

Cesira est une mère accomplie. Elle est humble, elle a toujours travaillé et elle ne vit que pour sa fille. Son approche des choses est simple et directe. Tu as déjà éprouvé tout cela dans ta chair, Sofi'. Tu sais parfaitement de quoi il est question. Tu joueras sans maquillage, et sans composer ton rôle. Sois toi-même, deviens ta mère, et tout ira bien⁶⁷.

Ce faisant, il a émancipé Sophia Loren et n'a plus été sa seule référence de jeu – « Je pensais à *mamma* [sa mère]⁶⁸ », confirma-t-elle avant d'ajouter : « Il laissa le miracle s'accomplir, il laissa ma Cesira venir au jour et suivre sa route.⁶⁹ » « Avant *La Ciociara*, je me contentais d'être une exécutante ; cette fois, j'étais une actrice.⁷⁰ » Ainsi, *Mariage...* naquit du désir de Sophia Loren – « Il aurait été difficile d'imaginer un rôle davantage dans mes cordes⁷¹ », expliqua-t-elle – et sa mère et sa tante devinrent les références principales pour la création de Filumena⁷². L'accomplissement de la *persona* de l'actrice, à l'occasion de *Mariage...*, dépend donc de la somme des héroïnes précédentes en Filumena,

⁶⁶ Cité in Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, op. cit., p. 189. L'actrice eut finalement deux fils de Carlo Ponti : Carlo Jr., né en 1968 et Edoardo, né en 1973.

⁶⁷ Cité in *ibid.*, p. 166.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁰ Sophia Loren, *La Bonne étoile*, op. cit., p. 167.

⁷¹ Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, op. cit., p. 206.

⁷² « Qui pourrait explorer la psychologie de Filumena mieux que *mamma* et tante Dora ? Qui d'autre qu'elles pourrait me la montrer telle qu'elle est, dans toute sa vérité, m'indiquer les bons gestes, les mots justes... (...) Je finissais toujours par respecter le scénario, mais leur spontanéité m'aida beaucoup dans mon interprétation et lui donna le naturel dont elle avait besoin. » *Ibid.*, p. 208.

telle que nous l'avons commentée plus haut, mais aussi de cette part personnelle passant par le regard attentif du cinéaste sur l'actrice et sur la femme, puis par une certaine émancipation dans le jeu.

Conclusion

Si Carlo Ponti a sollicité Vittorio De Sica afin de transformer Sophia Loren en la plus grande star italienne de son temps, le cinéaste a su parfaitement remplir sa mission. En écrivant pour elle des héroïnes – adaptées ou non d'œuvres littéraires – permettant d'exploiter son potentiel dramatique et comique, et en soumettant son jeu à une direction rigoureuse, De Sica a favorisé la reconnaissance de ses talents actoraux. L'italianité marquée de ses personnages, des intrigues et des décors, alliée subtilement à des jeux de reflets avec la notion de star et l'image médiatique de Sophia Loren, a confirmé son statut de star italienne dans son pays et à l'international. Cependant, De Sica est allé au-delà. La cohérence de l'ensemble des héroïnes et la connaissance intime et attentive sur laquelle se fondait sa direction actorale avaient pour but de faire jaillir dans le jeu la véritable personnalité de Sophia Loren. L'abandon émotionnel sans jamais oublier la maîtrise est la marque des grands acteurs et, en incitant dans un deuxième temps l'actrice à développer un jeu inspiré de son vécu et des femmes importantes de sa vie, De Sica a mené Sophia Loren vers une créativité émancipée et une responsabilité auctoriale importante sur les œuvres. Ce travail a occupé toute la collaboration entre les deux artistes, que De Sica se soit trouvé devant ou derrière les caméras.

Cela explique le fait que Sophia Loren évoque toujours, à propos du cinéaste/acteur, quatorze films en commun, sans faire la distinction entre ces deux fonctions⁷³. Par ailleurs, la vérité recherchée chez l'actrice et révélée à l'écran permet de réfuter la théorie selon laquelle le cinéaste aurait été motivé par le seul profit pour réaliser ces films. Même s'il a pu regretter leur nature commerciale⁷⁴ et reconnaître qu'il ne s'agissait pas de *ses* films, au même titre que les œuvres néoréalistes⁷⁵, il a expliqué, dans un entretien publié en 1972, qu'ils étaient nés de sa « sympathie⁷⁶ » pour Sophia Loren. Il définit, dans ce

⁷³ Sophia Loren, *La Bonne étoile*, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁴ De Sica parla de « beaux films, au succès assuré, mais d'orientation résolument commerciale ». Vittorio De Sica, *op. cit.*, p. 119.

⁷⁵ Concernant *Hier, aujourd'hui et demain*, il évoqua « una película digna, una buena película, pero no *mi* película ». Cité in Santiago Aguilar, Felipe Cabrerizo, *op. cit.*, p. 268.

⁷⁶ José Ángel CORTÉS, *Entrevistas con directores de cine italiano*, Madrid, Magisterio español DL, 1972, p. 88.

même entretien, le néoréalisme comme « la réalité, la vérité⁷⁷ », au-delà de l'emploi des décors naturels ou des acteurs non-professionnels, et ajoute que, en raison de cette sympathie pour Sophia Loren à l'origine de ses films récents, « le néoréalisme n'est pas fini ; le néoréalisme a évolué vers une forme de compromis. Un compromis entre le néoréalisme, la comédie classique et les scénarios traditionnels. (...) [*Mariage à l'italienne*] en est un exemple. Il donna un résultat optimal et l'on ne peut pas dire que ce soit un mauvais film. (...) À défaut d'être un film néoréaliste, son substrat l'est. *Mariage à l'italienne* est traité de manière néoréaliste⁷⁸ ». Que le cinéaste se soit trouvé face à des gens de la rue, des comédiens de théâtre, des acteurs populaires ou des stars, le fil conducteur de toute l'œuvre de Vittorio de Sica – à l'apparence hétérogène –, a été une recherche sans cesse renouvelée de la vérité humaine.



Bibliographie

AGUILAR Santiago, CABRERIZO Felipe, *Vittorio de Sica*, Madrid, Cátedra, « Signo e imagen/cineastas », 2015.

BASILIO Florence, *Sophia Loren dans les films de Vittorio de Sica : figure de l'italianité entre 1955 et 1965*, mémoire de Master 2 sous la direction d'Alain Bergala, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011.

CAPRARA Valerio, *Dino Risi, maître de la comédie italienne*, Rome, Gremese international, 1993.

CAPRARA Valerio, *Il segno di Venere, un film di Dino Risi : quando il neorealismo si trasforma in commedia*, Torino, Lindau, 2007.

CORTÉS José Ángel, *Entrevistas con directores de cine italiano*, Madrid, Magisterio español DL, 1972.

DE SANTI Gualtiero, *Vittorio de Sica*, Milano, Il Castoro, 2003.

DE SICA Vittorio, « *Ma chère Emi, il est cinq heures du matin...* », *Lettres de tournage*, Paris, Robert Laffont, 2015.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 88.

- GILI Jean A., *Luigi Comencini*, Roma, Gremese, 2005.
- LEPROHON Pierre, *Vittorio de Sica*, Paris, Seghers, « cinéma d'aujourd'hui », 1966.
- LOREN Sophia, *La Bonne Étoile*, Paris, France Loisirs, 1979.
- LOREN Sophia, *Hier, aujourd'hui et demain*, Paris, Flammarion, 2014.
- MASI Stefano, LANCIA Enrico, *Sophia*, Rome, Gremese international, 2001.
- MERCADER María, *Mi vida con Vittorio de Sica*, Barcelona, Plaza & Janes, 1980.
- MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in Ginette VINCENDEAU et Bérénice REYNAUD (dir.), *Cinémaction*, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », n° 67, 1993, p. 17-23.
- REYNAUD Bérénice (dir.), *Cinémaction*, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », n° 67, 1993, p. 17-23.
- SMALL Pauline, *Sophia Loren: Moulding the Star*, Bristol, Chicago, Intellect, 2009.
- ZEGNA Michaela (dir.), *Tutti De Sica*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2013.

Devant la caméra, derrière la caméra.
Passages de frontière

Gilles Mouëllic



Mes travaux sur l'improvisation m'ont amené à étudier ce que j'ai appelé la « direction de l'intérieur », c'est-à-dire la double fonction de metteur en scène et d'acteur quand elle est destinée à orienter, au moment de la prise et sans concertation, la trajectoire d'une situation. Les réactions improvisées des autres acteurs nourrissent ainsi la scène par un engagement non prémédité dans le présent de l'enregistrement. Le travail de Rabah Ameur-Zäïmeche est exemplaire de cette pratique qui modifie la nature des interactions entre les différents membres de l'équipe du film. Ces expériences, qui seront rappelées en guise d'introduction, peuvent susciter une réflexion plus large à propos des diverses modalités d'intervention du metteur en scène en cours de prise, au-delà du cas particulier de l'acteur réalisateur. Pour citer un seul exemple, l'utilisation de l'oreillette, méthode de direction d'acteur éprouvée par Jean-Luc Godard dans les années soixante, est à nouveau revendiquée aujourd'hui par Bruno Dumont depuis la série *P'tit Quinquin* : parler à l'oreille des acteurs en cours de prise est bien une manière de franchir la frontière entre l'espace fictionnel – le *profilmique* – et l'espace où se tiennent le metteur en scène et l'équipe technique que je vais appeler, sans être certain de la pertinence de la proposition, le *préfilmique*. Cet exemple d'articulation entre innovations techniques et choix esthétiques m'a convaincu de l'intérêt de se poser une autre question : les technologies numériques ont-elles eu des conséquences concrètes sur la manière de diriger les acteurs sur un plateau dans des films qui se situent, comme les films d'Ameur-Zäïmeche, à l'articulation de la fiction et du documentaire ? Et si oui, cela a-t-il influé sur le collectif constitué par l'équipe de tournage ? Si cette prise en compte de la technique répond aux exigences du programme de recherche *Technès*¹, dans lequel s'inscrit cette intervention, elle ne nous éloigne pas pour autant de l'improvisation, qui reste ici au cœur de ma réflexion.

¹ Partenariat international de recherche *Technès* (*Des techniques audiovisuelles et de leurs usages : histoire, épistémologie, esthétique*), Montréal/Lausanne/Rennes, (2016/2022).

Franchir la frontière

Dans ses cinq films réalisés à ce jour², Rabah Ameur-Zaïmeche est à la fois réalisateur et acteur, et ce sont là, outre quelques très rares participations à des films amis, ses seules expériences de comédien. Pour comprendre les motivations de cette double fonction récurrente, il est nécessaire de prendre en compte plusieurs éléments de ce que l'on pourrait appeler la *méthode* Ameur-Zaïmeche. Chaque étape de la fabrication du film répond ici à un désir revendiqué de faire confiance à une part essentielle d'improvisation en cours de tournage. Débarrassons-nous tout de suite de cette opposition entre *improvisation* et *maîtrise*, lieu commun répété à l'envi : choisir l'improvisation, c'est choisir une autre forme de maîtrise, qui répond tout autant à une volonté de contrôle du cinéaste sur le film à venir. L'implication d'Ameur-Zaïmeche dans toutes les phases de la réalisation, de l'idée initiale au montage final, témoigne du fait que rien ne peut lui échapper, sa place en tant que personnage au sein de la fiction participant bien sûr de cette volonté de maîtrise. La version finale du scénario, suite très dépouillée de situations accompagnées de bribes de dialogues, est le résultat d'un long travail qui permet au cinéaste de connaître parfaitement les enjeux de chacune des séquences à venir. Seules les plus proches collaborateurs ont accès à ce scénario : la plupart des acteurs ignore jusqu'à son existence, le document n'étant jamais utilisé sur le plateau. Plusieurs raisons guident ce choix radical, chacune étant liée à la présence d'une majorité d'acteurs amateurs. La première d'entre elles concerne la volonté de ne pas instaurer une relation de pouvoir fondée sur l'accès à l'écriture, mal maîtrisée par certains de ces acteurs. Il n'y a donc pas de dialogues écrits et une confiance absolue est donnée à la capacité d'appropriation des situations par les acteurs eux-mêmes. Ce refus de l'écriture est aussi une manière d'éviter toute *intention*, véritable poison pour les acteurs non aguerris, de privilégier l'imprévisibilité de l'instant en faisant de chaque occurrence un événement en soi et non la *représentation* d'un événement. Cette absence apparente de programme précis à respecter détermine le tournage en plans longs, voire très longs, laissant le temps aux situations de s'installer. Ces éléments permettent de comprendre la présence de l'acteur Ameur-Zaïmeche, dont le rôle consiste à orienter la séquence, à profiter d'un élément inattendu pour adopter en cours de prise une direction ou, au contraire, mettre fin à une inflexion qui ne répond pas à une trajectoire qu'il est le seul à connaître précisément, tout cela sans avoir à interrompre le filmage. Cette fonction de

² *Wesh Wesh, qu'est ce qui se passe ?* (2001), *Bled Number One* (2006), *Dernier Maquis* (2008), *Les Chants de Mandrin* (2012), *Histoire de Judas* (2015).

direction de l'intérieur peut aussi être assurée par un des acteurs expérimentés comme Abel Jafri, complice de longue date du cinéaste.

La méthode rapidement présentée ici n'est pas sans conséquences sur les fonctions de chaque membre de l'équipe. Alors que le bon déroulement d'un tournage « classique » s'appuie sur les capacités de chacun à prévenir des aléas susceptibles de fragiliser la mise en œuvre d'un programme à respecter, l'incertitude est l'un des fondements de la conception du cinéma d'Ameur-Zaïmeche. La scène peut être rejouée si nécessaire, mais il ne s'agit jamais de répéter pour parvenir à une forme de perfection. Cela nécessite, pour chaque membre de l'équipe, une attention de tous les instants et une remarquable capacité d'adaptation. L'imprévisibilité est la règle, autant au niveau du déroulement d'une séquence qu'au niveau du plan de travail susceptible de changer du jour au lendemain, le film s'inventant au fur et à mesure du tournage. Nul besoin de préciser ici que cette réactivité ne peut exister qu'avec des équipes légères, proches, dans la nécessité d'un engagement collectif, d'une bande ou d'un clan, voire d'une troupe, les rôles de chacun pouvant varier selon la nécessité du moment.

Contester la frontière

Ce deuxième temps va me permettre d'interroger la question de la technique, sans m'éloigner pour autant de l'improvisation et de la création collective. Je vais partir pour cela d'un film qui a fait parler de lui pour plusieurs raisons, parmi lesquelles l'obtention de la palme d'or à Cannes en 2008 : il s'agit de *Entre les murs*, de Laurent Cantet. On s'est beaucoup interrogé sur la manière dont Cantet avait dirigé ce collectif de jeunes comédiens inexpérimentés qui font preuve d'une aisance surprenante devant la caméra. Certains des choix de Cantet rejoignent ceux d'Ameur-Zaïmeche. Parmi ceux-là l'absence de dialogues écrits, au profit d'un long travail d'appropriation fondé sur l'improvisation à partir de situations déterminées par le metteur en scène et François Bégaudeau, scénariste et auteur du livre dont le film est l'adaptation. Toute l'année précédant le tournage au mois d'août 2007, les collégiens volontaires ont participé chaque mercredi après-midi à un atelier préparatoire dirigé par Cantet et Bégaudeau, dans lequel les suggestions des collégiens étaient les bienvenues. Des séquences se sont alors imposées peu à peu, avec un cadre assez précis, mais sans recours à la fixation dans l'écriture afin de préserver la fraîcheur du jeu au moment du tournage. Le second procédé proche de la méthode Ameur-Zaïmeche concerne la direction de l'intérieur. Cantet n'est pas acteur, mais François Bégaudeau joue le rôle du professeur de français, fonction qu'il a exercé dans la vie pendant plusieurs

années. Cette position centrale au sein de la classe est bien celle d'un metteur en scène de l'intérieur, sa complicité avec Cantet et sa présence tout au long de la préparation lui permettant de réagir en temps réel aux sollicitations inattendues des jeunes comédiens, voire de déclencher des réactions par une intervention surprise préparée avec Cantet. Mais cette direction de l'intérieur peut aussi être prise en charge par certains membres du collectif d'acteurs qui constitue la classe, à partir d'une concertation « confidentielle » avec le metteur en scène. Le but est alors de déclencher des moments improvisés, tout en respectant la trajectoire d'une séquence, définie en commun. Ce pari esthétique – faire confiance à la capacité d'improvisation d'un collectif composé de jeunes acteurs amateurs – est tout autant un pari technique : comment enregistrer ces improvisations qui peuvent surgir de partout dans cette véritable salle de classe qui sert de décor au film ? Le précieux *making-of* du film permet de comprendre, sous l'apparente simplicité de la salle de classe, la complexité du dispositif technique mis en place par l'équipe du film. Cantet y présente les trois caméras qui tournent en même temps sur un *time code* commun, *time code* qui est aussi celui des trois enregistreurs numériques multipiste : aux trois caméras répondent donc trois magnétophones de 8 pistes chacun, 24 pistes donc, avec un certain nombre d'élèves équipés d'un micro HF. La parole peut donc surgir de partout, et une des caméras est chargée de cadrer le plus rapidement possible les auteurs des réparties improvisées. Mais ce dispositif autorise aussi une nouvelle modalité de la transgression de la frontière qui me préoccupe ici. En effet, l'absence de contrainte de durée liée aux caméras numériques et la possibilité d'une synchronisation permanente entre images et sons permettent à Cantet d'intervenir quand il le souhaite dans le mouvement même de la prise. Il peut ainsi, sans interrompre l'enregistrement, susciter un échange, préciser le rythme de telle ou telle intervention, proposer un geste ou un mouvement. Cette possibilité a pour conséquence d'atténuer considérablement le rituel très intimidant de la prise encadrée par les fameux « moteur, action » puis « coupez ». Selon Cantet lui-même, il n'existe plus de bonne et de mauvaise prise, qu'il faudrait donc refaire pour accéder à une forme de perfection. Essayer autre chose, répondre immédiatement à une idée, palier telle ou telle fragilité sans avoir à en faire état : le tournage a donc lieu dans une continuité ponctuée d'échanges entre Cantet et les acteurs, auxquels peuvent se mêler les autres membres de l'équipe. La hiérarchie ne disparaît pas pour autant, bien sûr, mais, dans un geste qu'il revendique comme « politique », Cantet utilise les potentialités techniques pour accentuer la dimension collective de la création sur le plateau.

Pour prolonger cette même idée, l'utilisation des radio-récepteurs intra-auriculaires, plus communément appelés oreillettes, constitue une autre forme de contestation de la frontière entre le profilmique et le préfilmique. Bien avant

l'avènement du numérique, quelques cinéastes utilisaient déjà ces prothèses, le plus célèbre d'entre eux étant Jean-Luc Godard qui en a fait grand usage durant les années soixante. Dans *Une femme mariée* (1964), *Masculin Féminin* (1966) puis *La Chinoise* (1967), le dispositif permet à Godard d'expérimenter en cours de prise un système de questions/réponses entre le metteur en scène et les acteurs. Ceux-ci doivent réagir dans l'instant, improvisant un mélange de réflexions personnelles et de réactions censées répondre aux singularités de leurs personnages. Pour Véronique Campan, qui consacre à cette question un texte³ qui sera publié en 2021, « durant cette période, l'oreillette devient, de film en film, un outil précieux au service de la mise en place d'une pensée déconstructive et réflexive du cinéma [propre à Godard] ». Dans ce même article Campan analyse la manière dont Bruno Dumont reprend le procédé à partir de la série *P'tit Quinquin*, dans un premier temps pour palier la perte de moyen devant la caméra de Bernard Pruvost, l'acteur non professionnel interprète du personnage principal, le commandant Van der Weyden. « Très vite, écrit Véronique Campan, Dumont et son équipe se rendent compte que diriger des acteurs inexpérimentés à l'oreillette permet de gagner du temps, de réduire le nombre de prises et d'affecter l'élocution comme les gestes joués d'un effet retard qui en accroît le comique ou l'étrangeté. ». Contrairement à Godard qui, en affirmant par la voix sa présence derrière la caméra, utilisait l'oreillette pour mettre en scène la contestation de la frontière entre préfilmique et profilmique, Dumont ne révèle rien au spectateur de ce singulier dispositif de direction d'acteurs. Je ne vais pas développer plus avant ces deux cas passionnants, non seulement parce que l'analyse de Véronique Campan est tout à fait réussie, mais aussi parce que la part d'improvisation est ici assez problématique et mériterait une longue étude. Dans une autre configuration, plus dépendante des innovations numériques, l'oreillette va me permettre d'aborder le troisième et dernier point de cette proposition.

Abolir la frontière

Pour cette dernière entrée, je vais m'appuyer sur une séquence de *La Bataille de Solferino*, réalisé par Justine Triet en 2013. Cette séquence met en scène les deux personnages principaux, Laetitia (Laetitia Dosch) et Vincent (Vincent Macaigne), au milieu de la véritable foule réunie autour de la rue de Solferino

³ Véronique Campan, « Dans le creux de l'oreille : diriger les acteurs à l'oreillette », in Richard Bégin, Thomas Carrier-Lafleur et Gilles Mouëllic, *Formes cinématographiques et portabilité des machines*, à paraître en 2021 aux Presses Universitaires de Montréal, « Cinéma et technologies ».

dans l'attente de ce qui sera la victoire de François Hollande aux élections présidentielles de 2012. Le couple formé par les deux personnages vit séparé et Laetitia, journaliste à la télévision, est un peu débordée par les deux enfants en bas-âge dont elle a la garde. Elle demande au baby-sitter de les amener près de Solferino, où elle doit faire un direct, afin d'échapper à l'instabilité du père qui tente d'exercer son droit de visite. Mais Vincent, avec la complicité involontaire du baby-sitter, les retrouvera bientôt dans la foule. « Je crois à une forme de bordel organisé de la mise en scène, dit Justine Triet. C'est-à-dire allier à une structure très écrite des éléments perturbateurs qui vont placer les acteurs dans une situation inconfortable parce qu'impossible à maîtriser. Ce qui me plaît c'est que du coup, ça les aide à ne jamais se reposer sur le texte. Ils sont toujours à la limite du déséquilibre⁴ ». Dans le cas présent, les séquences ont été très préparées, et huit caméras sont prêtes à répondre à toutes les sollicitations du direct. Mais les acteurs sont obligés de s'adapter aux mouvements de la foule, voire aux interventions inopinées de véritables manifestants inquiets de la présence des jeunes enfants ou défendant Laetitia face à l'insistance de Vincent. Le contexte est si imprévisible que Justine Triet avoue avoir totalement perdu le contrôle du film à plusieurs reprises. La frontière entre le préfilmique et le profilmique est d'autant plus indiscernable que la présence à l'image d'une partie de l'équipe de cinéma et du matériel est rendue possible par la situation elle-même qui justifie la cohabitation avec les équipes de télévision. Mais cette coprésence des caméras ne résout pas l'enregistrement en son direct des conversations captées dans la foule. La perche étant inopérante dans un environnement aussi bruyant, seules la qualité des micros HF et les performances des enregistreurs numériques multipistes portables rendent possible cette captation en direct des voix, l'enjeu étant ici de ne pas avoir recours à la postsynchronisation. L'oreillette très visible dont est équipée Laetitia Dosch sert de moyen de communication entre l'actrice et Justine Triet. La présence de cette oreillette et des micros HF rappelle l'origine télévisuelle commune de ces deux appareils, au tournant des années soixante (bien avant le numérique, donc). Tout est question ici de portabilité, de mobilité et de fiabilité des machines qui permettent aux opérateurs de s'adapter aux situations les plus inconfortables, et au cinéma d'inscrire la fiction dans une réalité documentaire. Si cette confrontation entre les deux « régimes » n'est pas nouvelle, elle trouve ici de nouveaux modes opératoires d'autant plus intéressants que la fiction ne renonce pas à ses propres exigences : scénario, dialogues, situations, acteurs professionnels. Mais chacun de ces éléments, permettant d'affirmer une intention de mise en scène, est fragilisé par les débordements du réel, sources

⁴ « Entretien avec Justine Triet », livret d'accompagnement du DVD distribué par Shellac en 2014, p. 10.

de désordre et donc de contestation de la maîtrise supposée de la mise en scène. Si ce surgissement de l'inattendu est toujours possible dans un acte de création où l'humain est impliqué, les trois cas présentés ici ont pour point commun une volonté d'inventer d'autres modes de figuration en élaborant des éléments susceptibles de perturber la linéarité programmatique de toute mise en scène. Ces éléments perturbateurs déclenchent des réactions inattendues : ces adaptations à l'imprévu peuvent être ici appelées des moments d'improvisation.

Ces quelques réflexions sur les passages de frontière entre préfilmique et profilmique m'inspirent trois conclusions, susceptibles à mon sens de développements ultérieurs. Premièrement, ces moments improvisés mettent en scène des acteurs professionnels et ce que l'on pourrait appeler avec Mario Ruspoli des « acteurs improvisés », coexistence qui peut être analysée comme un désir d'inventer de nouvelles relations entre le régime fictionnel et le régime documentaire. Deuxièmement, les conséquences de ces expérimentations ne concernent pas seulement le metteur en scène et les acteurs. Toutes les fonctions liées à la fabrication du film sont susceptibles d'être affectées, depuis l'écriture du scénario jusqu'au mixage. Mais ce sont surtout les interactions entre les membres de l'équipe sur le plateau qui peuvent changer de nature, la dimension collective étant nécessairement privilégiée au détriment du strict partage des tâches commandant à l'organisation hiérarchique du plateau. Cela peut aboutir à une forme de redistribution des fonctions sur le tournage, source d'innovations formelles, on l'a vu, mais qui peut aussi générer des tensions. La réactivité de chacune des personnes concernées – et donc sa propre capacité d'adaptation voire d'improvisation –, s'impose alors comme une qualité essentielle, qualité qui doit s'appuyer par ailleurs sur une parfaite maîtrise technique. Pour le dire autrement, des éléments centrifuges peuvent venir à tout moment fragiliser voire déstabiliser le confort d'un plateau dont le dispositif repose sur une structure très centripète.

Troisièmement, ces nouvelles formes d'interaction sont rendues possibles par les innovations techniques liées notamment à la transition numérique : durée de la prise, mobilité et maniabilité des caméras mais surtout des enregistreurs numériques multipistes portables. En effet, dans chacun des exemples présentés, l'enregistrement de la voix est un élément essentiel, ces appareils ayant contribué à une forme de libération de la parole sur les plateaux. Il faut cependant relativiser la dimension révolutionnaire de l'avènement du numérique et replacer les innovations formelles dans une histoire longue du cinéma (c'est tout l'enjeu du programme international *Technès*). La double fonction de cinéaste et d'acteur traverse toute cette histoire, avec parfois la volonté assumée d'orienter la mise en scène en cours de prise :

c'est le cas de Renoir dans *La Règle du jeu* (1939), Cassavetes dans *Husbands* (1970) ou Pialat dans *La Maison des bois*⁵ (1971) ou dans *A nos amours* (1983), pour citer des exemples célèbres. L'intervention du metteur en scène en cours de prise existait bien entendu déjà dans le cinéma muet, et on a vu que dans les années soixante, Godard expérimentait lui aussi des dispositifs techniques permettant d'interférer très concrètement dans les échanges entre les personnages. Ces quelques éléments justifient pourquoi au syntagme désormais admis de « révolution numérique », nous préférons le syntagme « transition numérique » (voire de « conversion numérique » chère à l'historien des religions Milad Doueïhi, malgré sa connotation religieuse parfaitement assumée par l'auteur) : on a pu voir ici que la direction d'acteurs est une manière d'*historiciser* les relations complexes entre technique et création, démarche nécessaire au moment où l'idéologie du pur présent véhiculée par le tout numérique peut nous faire perdre dangereusement la mémoire.



Bibliographie

CAMPAN Véronique, « Dans le creux de l'oreille : diriger les acteurs à l'oreillette », in Richard BÉGIN, Thomas CARRIER-LAFLEUR et Gilles MOUËLLIC, *Formes cinématographiques et portabilité des machines*, à paraître en 2021 aux Presses Universitaires de Montréal, « Cinéma et technologies ».

COHEN Clélia, « Une clairière : genèse de *La Maison des bois* au sein de l'ORTF », *Les Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003.

DOUEIHI Milad, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, 2011.

⁵ Voir par exemple cette citation de l'actrice Agathe Nathanson qui interprète un des personnages principaux du feuilleton réalisé par Pialat pour la télévision : « C'était un film d'amusement, on se savait pas ce que l'on allait tourner, [Pialat] mettait les enfants dans un état d'esprit qui leur ressemble, celui du jeu, et qui se poursuivant même quand la caméra ne tournait pas. [...] Il y avait quelque chose de continu entre la vie du tournage et le film lui-même. Pas de rupture. Le fait qu'il n'y ait pas non plus de technique lourde, ni beaucoup de maquillage, ajoutait à cette sensation. Il devait faire un signe discret au cameraman. On ne sentait rien ». Agathe Nathanson, in Clélia Cohen, « Une clairière : genèse de *La Maison des bois* au sein de l'ORTF », *Les Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003, p 64-66, p. 64.

INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Paris, Éditions Dehors, 2017 [2013].

MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2010.

MOUËLLIC Gilles, « *Entre les murs* (2008), de Laurent Cantet : un dispositif numérique d'écoute », in Roxane HAMERY, Antony Fiant et Jean-Baptiste MASSUET (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques*, PUR, « Le Spectaculaire », 2017, p. 175-184.

MOUËLLIC Gilles, « Techniques d'improvisation, techniques et improvisation. Trois études de cas », in Serge MARGEL (dir.), *Pratiques de l'improvisation*, Giuseppe Merrone Editeur, « A contrario/campus », Lausanne, 2016, p. 155-169.

« Entretien avec Justine Triet », livret d'accompagnement du DVD du film *La Bataille de Solferino*, distribué par Shellac en 2014.

*« Non-acteur » du film, acteur de sa vie.
Des usages du film
par les acteurs autochtones non professionnels
(dans le cas d'une fiction télévisée soviétique)*

Caroline Damiens



Quels sont la part et l'apport des « non-acteurs » (acteurs non professionnels) dans le processus de création cinématographique ? Quels usages du film sont mis en œuvre par ces derniers ? Cet article tente de répondre à ces questions dans le cas de films tournés avec des acteurs non professionnels en Union soviétique¹. À cette fin, je m'appuierai sur l'étude de cas du téléfilm *L'Ami de Tymancha* (*Drug Tymanči*, 1969, Anatoli Nitotchkine), production de la Télévision centrale soviétique, entièrement joué par des non-acteurs évenks et tourné en Sibérie centrale. Construite avec la participation d'autochtones dans le but de leur donner une pleine visibilité sur l'« écran bleu » – comme on nomme le petit écran en URSS –, l'œuvre constitue également un cas original et singulier de réinterprétation du film à des fins inattendues de revitalisation linguistique et culturelle pour les non-acteurs. Les Évenks forment un des vingt-six « peuples du Nord » [*narody Severa*] reconnus comme peuple autochtone minoritaire par l'URSS (c'est-à-dire comptabilisant moins de 50 000 représentants). Autrefois nommés « Tougouses », les Évenks peuplent les taïgas d'une large portion du territoire sibérien et sont traditionnellement éleveurs de rennes. À l'instar des autres peuples autochtones de Sibérie, l'avènement du pouvoir bolchevique marque pour eux le début d'une ère de profonde mutation culturelle qui a souvent pris la tournure d'une transformation forcée et a mené à la perte des repères traditionnels, notamment de la langue comme on le verra dans cette étude de cas.

Je m'attacherai ici à examiner le parcours du scénario et sa transformation une fois sur place, pendant le tournage, au contact des non-acteurs locaux afin de montrer que le film est un objet co-construit par le scénariste-réalisateur et

¹ Je remercie Barbara Glowczewski qui m'a indirectement soufflé le titre de cet article.

ses non-acteurs. D'autre part, il s'agira de décentrer la focale d'analyse vers les acteurs eux-mêmes et de voir comment le film devient à son tour un lieu d'affirmation et de mise en valeur de soi et de sa culture, voire d'*empowerment*, pour les non professionnels autochtones qui ont participé à sa création. En effet, la question de la participation de ces acteurs non-professionnels permet, un tant soit peu, de tenter d'adopter le point de vue des participants autochtones qui contribuent à la fabrication de leurs représentations filmiques. Ce décentrement donne la possibilité d'esquisser des lectures alternatives des objets filmiques et d'envisager autrement ce que je nommerai ici l'« espace du film » : espace dans sa double acception d'espace filmique diégétique et d'espace interactif du tournage. Il s'agit d'explorer les usages possibles de cet espace, en particulier du tournage, moment clé de l'interaction entre les cinéastes et techniciens professionnels d'un côté et les « amateurs », les non-acteurs autochtones, convoqués pour leur dimension « authentique » de l'autre. Prenant une approche génétique, je m'appuierai, pour reconstituer le tournage du film, sur des sources de diverses natures : des documents d'archives (scénario de réalisation², articles de presse), des entretiens réalisés avec des témoins (notamment le chef opérateur, Timour Zelma, et la veuve du réalisateur du film, Ekaterina Lebedeva), ainsi que les écrits et le parcours de la non-actrice et assistante évenke du film, Zinaïda Pikounova³, future militante au sein du mouvement revivaliste autochtone. Il s'agit ici d'esquisser une extension du concept de « souveraineté visuelle », proposé par Michelle Raheja⁴, en l'exportant vers la sphère du tournage afin de mettre l'accent sur les usages possibles du film par les non-acteurs autochtones

Un téléfilm pour et sur les téléspectateurs autochtones du Nord

Affirmons-le d'emblée : *L'Ami de Tymantcha* est un film important. Il s'agit de la première et, à ma connaissance, de la seule fiction télévisée unitaire soviétique en langue évenke tournée avec des acteurs évenks non

² Le mode de fabrication soviétique distingue deux types de scénarios : le « scénario littéraire » [*literaturnyj scenarij*] qui décrit le déroulement du film avec ses dialogues et, dans un deuxième temps, le « scénario de réalisation » [*režissërskejj scenarij*], plus proche du découpage technique, qui reproduit le scénario découpé sous forme de plans avec des indications de mise en scène, parfois agrémenté d'un story-board.

³ Pikounova Zinaïda Nikolaevna (1941-). Philologue évenke et spécialiste de la culture et du peuple toungouses [*tungusoved*]. Zinaïda Pikounova n'était pas disponible pour un entretien lors de la rédaction de ce travail. Je la remercie toutefois de m'avoir indiqué plusieurs articles de presse locale sur sa carrière politique, pédagogique et cinématographique.

⁴ Michelle H. Raheja, *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 2010.

professionnels. Il est réalisé en 1969-1970 par un réalisateur de documentaires qui signe là sa première fiction, Anatoli Nitotchkine (1932-2001), et qui se « spécialisera » dans les téléfilms à thématique du Nord. Ancien opérateur à la carrière prometteuse, mais désireux de filmer ce qu’il choisit, il se tourne vers la réalisation et entre à l’unité Èkran, le studio de téléfilms de la Télévision centrale, où il officiera en tant que réalisateur jusqu’en 1992⁵. Fondée par décrets du Conseil des ministres et du Comité d’État pour la radio et la télévision (plus connu sous le nom de Gosteleradio) afin de produire des films de télévision, l’unité de création Èkran est opérationnelle en 1968⁶. La télévision a en effet un grand besoin de films : la diffusion de ceux-ci permet de faire une « pause » dans les émissions et donc dans les dépenses qu’elles engendrent, d’autant plus que les droits payés sont minimes. Mais le répertoire cinématographique soviétique ne suffit pas à apaiser la « gloutonnerie » de la télévision pour les films de fiction. C’est ce qui explique la production des téléfilms, rediffusables à l’envi et, en outre, moins chers à produire que les films de cinéma⁷. En 1970, année de la diffusion de *L’Ami de Tymantcha*, l’unité est déjà un véritable studio qui produit 1 100 heures de contenu télévisé par an⁸. Les années 1970 constituent par ailleurs un véritable âge d’or pour le téléfilm en URSS : un cinquième du temps d’antenne est occupé par ceux-ci (tous studios confondus)⁹. Les fictions télévisées constituent donc des objets d’importance dans la vie culturelle soviétique et doivent être évaluées comme tels.

⁵ Entretien avec Ekaterina Lebedeva, veuve d’Anatolij Nitočkin, le 27 septembre 2015 à son domicile de Kratovo en Russie. Voir également V. Xotulev, « O raznom, po raznomu », *Moskovskij komsomolec*, 5 mars 1963.

⁶ *Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO «Èkran» i TPO «Sojuztelefilm»*. *Annotirovannyj katalog*. Gosteleradiofond, Moscou, Sovremennye tetradj, 2003, p. 3.

⁷ Les téléfilms coûtent en moyenne 1,5 fois moins cher que les films de cinéma. Au milieu des années 1980, le budget moyen d’un téléfilm de fiction est de 245 000 roubles contre 400 000 pour un film de cinéma. La différence s’explique notamment par les délais raccourcis alloués pour chaque étape (écriture de scénario, tournage, etc.). Selon Alla Rusakova, ancienne directrice du département du plan et des finances au studio Èkran, le coût moyen d’une partie en 1979 est de 21 000 roubles (Interview le 23 décembre 2013 à Moscou). Un film de long métrage moyen comporte 7 ou 8 parties, ce qui correspond à un budget allant de 147 000 à 168 000 roubles. S’il est en deux épisodes, le budget passe alors à 315 000 roubles.

⁸ 25 longs-métrages de fiction, 690 heures de sujets de chroniques, 22 heures de spectacles (musicaux et autres), 60 heures de films de vulgarisation scientifique. Anonyme, « Filmy “Èkrana” », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 10, 1970, p. 24. De 1967 à sa disparition en 1995, Èkran aura produit près de 300 films de fiction. *Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO «Èkran» i TPO «Sojuztelefilm»*, *op. cit.*

⁹ Ljubov’ Arkus, Inna Vasil’evna, Irina Pavlova, «Televizionnoe kino v SSSR», *Enciklopedija otečestvennogo kino*. Consulté le 20 mai 2016. [En ligne]. URL : http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=36.

En outre, la télévision et l'unité Èkran représentent une opportunité pour le jeune réalisateur Nitotchkine qui n'a pas besoin d'attendre qu'on le laisse gravir lentement les échelons qui mènent à la réalisation, comme c'est le cas dans les studios de cinéma « établis ». La télévision, située plus bas sur la « table des rangs culturels¹⁰ » soviétique, est plus souple et ouverte aux nouveaux venus. Son premier scénario (qui deviendra *L'Ami de Tymantcha*) est proposé à l'unité qui l'accepte en même temps qu'elle laisse Nitotchkine le réaliser. Le film, qui raconte l'amitié d'un garçonnet évenk et d'un louveteau, tombe à pic pour la Télévision centrale. En effet, le système satellite Orbita, lancé fin 1967, permet la diffusion dans les régions éloignées du centre, dont celles du Nord¹¹. L'année 1967 marque un tournant dans l'histoire de la télévision soviétique qui devient à ce moment-là véritablement unifiée et témoigne de la prédominance grandissante du centre. Le scénario du téléfilm de Nitotchkine permet de « matérialiser » cette extension de la télévision centrale soviétique à l'ensemble du territoire en proposant un contenu « adapté » à des populations nouvellement touchées par la télévision. La Télévision centrale se veut en effet être celle de toutes les nationalités qui composent l'Union, à l'image de la tour de télévision d'Ostankino à Moscou (la plus haute du monde), inaugurée en 1967, et célébrée par la presse comme le triomphe de la technologie socialiste et l'œuvre du p, tout entier puisqu'elle est construite avec du matériel et de la main d'œuvre venus de toute l'Union¹².

Au sein de cette tendance unificatrice de la télévision soviétique, les programmes en langue locale revêtent une importance certaine pour les locuteurs des nationalités non russes, comme l'ont montré les chercheurs qui ont examiné cet aspect. S'il existe peu de sources sur cette question, certains travaux l'abordent plus ou moins directement pour le cas des régions sibériennes de Bouriatie et de Tchoukotka¹³. Il ressort de ces travaux que, en

¹⁰ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time, How The Soviet Union Built The Media Empire That Lost The Cultural Cold War*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2011.

¹¹ Orbita est un système de relais de transmission satellite, opérationnel le 2 novembre 1967 (pour le cinquantenaire de la révolution d'Octobre), grâce auquel 20 millions de téléspectateurs du Nord, de Sibérie, d'Extrême-Orient et d'Asie centrale ont désormais la possibilité de regarder les émissions de Moscou. L'événement est marqué par la première émission en couleurs de la télévision soviétique qui retransmet la parade du 7 novembre sur la Place rouge. M. Glejzer, *Radio i televidenie v SSSR. Daty i fakty (1917-1986)*, Moscou, Iskuststvo, 1989, p. 101.

¹² Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 211.

¹³ Melissa Chakars, "Daily life and Party ideals on late Soviet-era radio and télévision : programming for children, teens and youth in Buryatia", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 46, 2015, <http://emscat.revues.org/2572/> (consulté le 4 juin 2016) ; Galina Diatchkova, "Indigenous media as an important resource for Russia's Indigenous peoples", in Pamela Wilson, Michelle Stewart (dir.), *Global Indigenous Media*.

dépité de la direction étatique de ces médias, ils sont à la fois un lieu de préservation des langues menacées par la scolarisation en langue russe et représentent des opportunités d'emplois pour les locaux autochtones. La production de téléfilms de fiction prenant pour thème les peuples autochtones du Nord s'inscrit donc dans une logique qui vise à insérer la question nationale à la fois dans le format populaire de la fiction télévisée et à s'adresser à un segment de la société clairement identifié et désormais couvert par la télévision grâce à la technologie satellite. Les peuples du Nord soviétique ont droit à « leurs » téléfilms de fiction. Ce sera le cas avec une série de films, tous réalisés par Anatoli Nitotchkine et produits par l'unité de création Èkran : outre *L'Ami de Tymantcha*, *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasivye korabli*, 1972), *Quand partent les baleines* (*Kogda uxodjat kity*, 1981) ou encore *Le Chamane blanc* (*Belyj šaman*, 1982).

Le premier film de cette série, *L'Ami de Tymantcha*, est tourné en 1969, dans la foulée de la mise en service du système satellite Orbita. Il constitue d'autant plus une manière pour le centre de proposer du contenu télévisé à un segment de l'auditoire soviétique – ici les Évenks et plus largement les peuples du Nord – que l'auteur du film, fort de son expérience documentaire, souhaite tourner sur place avec des acteurs locaux non professionnels en accord avec la logique d'authenticité portée par les cinéastes du Dégel¹⁴. En effet, conséquence de la déstalinisation et de la suspicion liée au régime stalinien face à la falsification des faits, l'authenticité est placée au centre des valeurs dans la société post-stalinienne. La télévision, médium naissant dans les années 1950-1960 – et donc vierge de toute « trahison » de l'esprit révolutionnaire –, est vue par ses premiers promoteurs enthousiastes comme un lieu de vérité et d'authenticité grâce à la création d'une relation d'intimité avec les spectateurs et par son mode de diffusion en direct¹⁵. Au cinéma, médium qui conserve son aspect scénarisé et différé, l'authenticité est traduite visuellement par un style « documentariste » qui devient la base de la poésie cinématographique des années 1960¹⁶. À l'instar de Nitotchkine, plusieurs réalisateurs font appel à des acteurs non professionnels comme garants de l'authenticité filmique. C'est le

Cultures, Poetics and Politics, Durham-Londres, Duke University Press, 2008, p. 214-231 ; Michel Perrot, « L'état des médias en Tchoukotka », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamchatka et de la Tchoukotka »*, vol. 3, 1993, p. 149-157.

¹⁴ Interview avec Timur Zel'ma, chef-opérateur du film, le 23 septembre 2015 à Moscou.

¹⁵ L'authenticité supposée du médium télévisuel est cependant vite rattrapée par la « realpolitik » de l'économie des médias et, à l'instar des télévisions occidentales, la parole libre de la diffusion en direct disparaît sous l'effet conjugué de la reprise de contrôle par les autorités et l'utilisation croissante de contenu préenregistré grâce à la technologie vidéo. Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, *op. cit.*, p. 223-280.

¹⁶ Josephine Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, Londres, I.B. Tauris, 2000, p. 197.

cas d'Andreï Kontchalovski pour *Le Bonheur d'Assia* (*Asino sčast'e*, 1966) ou de Vassili Choukchine avec *Votre fils et frère* (*Vaš syn i brat*, 1965), qui emploient de vrais villageois pour les seconds rôles. L'exemple le plus saillant de cette tendance est le film de Sergueï Paradjanov *Les Chevaux de feu* (*Teni zabytyx predkov*, 1964) qui, non seulement, emploie des non-acteurs de la nationalité ukrainienne filmée, des villageois houtsoules, mais les associe entièrement à la construction du film et refuse le doublage du film en russe¹⁷. *L'Ami de Tymantcha* est donc loin d'être un cas isolé en termes de « politique actoriale » dans le cinéma soviétique des années 1960, même s'il faut noter que le téléfilm emploie uniquement des non professionnels.

Un film fabriqué sur le mode de la co-construction

L'Ami de Tymantcha, raconte l'histoire de l'amitié entre un jeune garçon évenk, Tymantcha, et un loup. L'animal, encore bébé, est offert à l'enfant par son père au retour d'une chasse où il a tué la mère louve. Tymantcha le baptise Aïavrik et le domestique tant bien que mal. Les deux amis sont vite inséparables, mais le loup se heurte à l'hostilité des habitants du village, que ce soit à l'école, au cinéma ou lors d'une course de traîneaux. Après plusieurs incidents, dont la mort d'un chien, le père de l'enfant prend la décision de tuer la bête. Il ne peut cependant s'y résoudre et laisse le loup s'enfuir. Trois ans plus tard, alors que Tymantcha est attaqué par une meute de loups dans un lieu isolé, Aïavrik reconnaît son ami et se sacrifie pour lui sauver la vie.

À travers cette histoire d'amitié entre un enfant et un animal, le film déplace le motif cinématographique de l'enfant autochtone — qu'on trouve dans d'autres œuvres telles *Le Chien sauvage dingo* (*Dikaja sobaka Dingo*, 1962¹⁸) de Iouli Karassik ou *Le Collier de verre* (*Stekljannye busy*, 1978) réalisé par Igor Nikolaev — figurant la part *sauvage* de l'humanité vers la figure du loup. Le film déforme ainsi la figure de l'« enfant de la nature » souvent incarnée par l'autochtone du Nord. À l'inverse, il dépeint des autochtones parfaitement soviétisés : les personnages vivent dans des maisons de bois bien alignées et plus dans des habitations traditionnelles ; le père de Tymantcha, vétérinaire, manipule des tubes à essai, ce qui signale son « évolution » du stade de chasseur ou d'éleveur nomade à celui de travailleur rationnel ; les bêtes à fourrure sont élevées en cage et non plus chassées, etc. Dans *Tymantcha*, le personnage de l'enfant autochtone endosse les habits du « domesticateur » : il est celui qui

¹⁷ Lubomir Hosejko, *Histoire du cinéma ukrainien*, Die, Éditions À Die, 2001, p. 175-189.

¹⁸ Le film a reçu le grand prix au 14^e festival international du film pour enfants de Venise ex-æquo avec *L'Enfance d'Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962) de Tarkovskij.

« civilise » le loup arraché à l'état sauvage. Par l'utilisation d'une trame narrative centrée autour de la domestication et de l'acceptation du loup dans l'espace domestique, le film interroge sans cesse les notions de « sauvage » et de « civilisé ». Un des intérêts de l'œuvre réside dans le déplacement de cette question vers l'animal : les personnages issus des peuples du Nord ne sont plus représentatifs d'un hypothétique état primitif de l'humanité, mais sont désormais porteurs de la civilisation face à la figure du sauvage incarné par l'animal. À contresens de la tendance cinématographique de la même période qui est de montrer des autochtones proches de l'état de nature, ce que fera Akira Kurosawa par exemple quelques années plus tard dans la coproduction soviéto-japonaise *Dersou Ouzala* (*Dersu Uzala*, 1975), le téléfilm offre une vision des Évenks parfaitement soviétisés, mais perturbés par l'introduction du loup sauvage dans l'espace domestique. En ce sens, l'œuvre est à rapprocher du *Féroce* (*Ljutyj*, Tolomouch Okeev, 1973), film kirghiz qui présente un scénario semblable, mais où, au contraire de *Tymantcha*, le loup sauvage finit par attaquer le jeune garçon qui avait tenté de le domestiquer.

Mais *L'Ami de Tymantcha* est surtout un film important par son mode de fabrication : le film est en langue évenke et met en scène des acteurs évenks non professionnels, recrutés sur place. Le scénario, par contre, n'est pas l'œuvre d'Évenks. Il a été écrit par Nitotchkin et Anatoli Bezouglov (1928-) à Moscou, sans qu'ils s'appuient sur une autre source que leur imagination (Fig. 1). En ce sens, le carton qui ouvre le film et qui proclame que ce dernier se base sur « une histoire qu'on raconte souvent dans le Nord » est une affabulation (peut-être destinée à renforcer la dimension d'authenticité du film ?)¹⁹. Cependant, le film, bien qu'écrit et réalisé par une équipe non autochtone reprend, il faut le noter, un mode de fabrication qui a connu ses beaux jours à la fin des années 1920. Il s'inscrit en effet dans la lignée de films comme *Igdenbou* (*Igdenbu*, 1930, Amo Bek-Nazarov) ou *Le Vengeur* (*Mstitel'*, 1930, Boris Chpis, Rachel Milman-Krimer), tournés *in situ* en Sibérie et en Extrême-Orient russe avec des non professionnels autochtones (les castings incluant parfois des acteurs professionnels non autochtones pour les premiers rôles comme dans le cas d'*Igdenbou*). Dans le cinéma soviétique de la fin des années 1920, la tendance à recourir à des acteurs de l'ethnie filmée n'est pas propre aux films mettant en scène des peuples du Nord. Le célèbre *Tempête sur l'Asie/Le Descendant de Gengis Khan* (*Burja nad Aziej/Potomok Čengisxana*,

¹⁹ Interview avec Timur Zel'ma, le 23 septembre 2015. Au départ, Nitočkin et Bezuglov ont le projet d'écrire un livre pour enfants. Nitočkin a en effet déjà coécrit avec Timur Zel'ma (par ailleurs son demi-frère) un livre de la sorte sur le studio Mosfil'm : *Les Aventures de Kolja au studio de cinéma* (Anatolij Nitočkin, Timur Zel'ma, *Priključenija Kolii na kinostudii*, Moscou, Sovetskaja Rossija, 1965). Mais le second projet éditorial n'aboutit pas et devient le scénario qu'on connaît. Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.



Fig. 1 – Les non-acteurs évenks et le loup : extrait du story-board.

Scénario de réalisation de *L'Ami de Tymantcha*
(Režissërskij scenarij « Arènto [Drug Tymančij] ») 1969.
Collection personnelle de l'auteur.

Vsevolod Poudovkine, 1928), tourné dans la République bouriatio-mongole, met en scène des figurants bouriates et prend pour acteur principal Valéry Inkižinov²⁰, premier acteur professionnel bouriate. On peut également citer des films aussi différents que *À travers les larmes* (*Skevož' slězy*, Grigori Gritcher-Tcherikover, 1928), tourné dans un véritable *shtetl* juif ou encore *Les Commères de Riazan* (*Baby rjazanskie*, [distribué en France sous le titre *Le Village du péché*] Olga Preobrajenskaïa, Ivan Pravov, 1927), qui étend la pratique au village

²⁰ Inkižinov Valerij (Valerian) Ivanovič (1895-1973). D'abord acteur de théâtre, Inkižinov devient metteur en scène pour divers studios soviétiques dans les années 1920. Il joue plusieurs rôles au cinéma. En 1930, lors d'un voyage en France pour étudier le cinéma parlant, il ne rentre pas en URSS. Suite à cette émigration, Inkižinov entame une carrière d'acteur en Europe. Il joue dans des films aussi divers que *La Tête d'un homme* (Julien Duvivier, France, 1932), *Le Tigre du Bengale* (*Der Tiger von Eschnapur*, RFA-Italie-France, Fritz Lang, 1959), *Le Géant à la cour de Kublai Khan* (*Maciste alla corte del Gran Khan*, Riccardo Freda, Italie-France, 1961) ou la série télévisée *Les Chevaliers du ciel* (ORTF, France, 1967-1968). Voir G. Rybina, B. Drjuon, *Burjat Valerij Inkižinov v evropejskom kino*, Irkoutsk, Bel Lajn, 2007 ; Valérie Pozner, « "Potomok Čingis-xana" kak obrazec sovetskogo "kinokentavra" », in G.V. Vekin (dir.), *Metodologija i praktika russkogo formalizma*, Moscou, Azbukovnik, 2014, p. 323-341.

russe²¹. Cet emploi d'acteurs non professionnels recrutés sur place peut permettre une économie financière²², mais, si l'on considère l'investissement conséquent de moyens matériels (un tournage sur les lieux de l'action, souvent très éloignés des studios) et/ou de temps (négociations permanentes autour de questions de différence culturelle²³), on peut relativiser cette économie. Recruter ces acteurs sert surtout un programme politique : faire participer les différents peuples de l'Union au grand projet soviétique. En retour, l'utilisation des acteurs non professionnels locaux offre une vision des peuples soviétiques qui se veut authentique.

En effet, dans l'histoire du cinéma, le recours aux « non-acteurs » répond la plupart du temps au souhait d'avoir un discours social sur le monde environnant, comme le théorise Siegfried Kracauer dans ses « Remarques sur l'acteur²⁴ ». De manière plus large, le non-acteur est souvent vu comme un moyen d'introduire de la « vérité » au cinéma. Il est, selon les mots de Jacqueline Nacache, « l'acteur idéal du cinéma où sont censées s'effacer les marques théâtrales du jeu²⁵ » et « présente aussi l'avantage de n'être que de passage, un pied dans le cinéma, l'autre dans la réalité²⁶ ». Le besoin de saisir des pans de réalité au cinéma serait ainsi résolu par l'utilisation de personnes qui sont *une part de cette réalité*²⁷. Dans cette pratique, le personnage filmique renvoie à la personne qui l'incarne. Pensant le procédé dans des termes politiques, Walter Benjamin considère le non-acteur comme une marque de participation démocratique au film²⁸. Appliqué au cas soviétique, employer d'« authentiques » autochtones au lieu d'acteurs professionnels permet de traduire concrètement la politique soviétique des nationalités (qui entend promouvoir toutes les ethnicités au sein de l'Union²⁹) en offrant une place et la possibilité d'une participation active à ces peuples au sein de la construction

²¹ O. Višnevskaja, «Kak snimalis' "Baby rjazanskie"», *Sovetskij ekran*, n° 47, 22 novembre 1927, p. 4.

²² Cloé Drieu, *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan, 1919-1937*, Paris, Karthala, 2013, p. 170.

²³ Caroline Damiens, *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations*, thèse de doctorat : arts, INALCO, 2017, p. 371-375.

²⁴ Siegfried Kracauer, *Theory of film. The Redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press, 1960, p. 98-99.

²⁵ Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p. 131.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Siegfried Kracauer, *Theory of film, op. cit.*, p. 99.

²⁸ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1935. Texte disponible à l'adresse <http://www.hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref> (consulté le 15 février 2017).

²⁹ Sur cette politique au cinéma, voir Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Paris, Petra, 2016.

socialiste (ici transcodée en construction d'un objet filmique). Par ailleurs, les années 1920 ont été marquées en Union soviétique par un intense débat théorique autour de la question de l'acteur³⁰. Les théories développées ont en commun le souhait de rompre avec l'acteur de théâtre et promeuvent le recours à des non professionnels³¹. Lev Koulechov entend former des comédiens, qu'il nomme « modèles [naturščik] », spécifiquement pour le cinéma³². Le collectif artistique de la FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique) développe parallèlement des théories actorales qui tiennent du formalisme, de l'expressionnisme, de la psychanalyse et du futurisme³³. De son côté, le réalisateur Vsevolod Poudovkine est l'auteur de l'un des premiers ouvrages sur la technique de l'acteur de cinéma³⁴. Enfin, Sergueï Eisenstein développe la notion de « typage [tipaž] » appelée à une certaine postérité³⁵.

Renouant avec cette pratique, le tournage de *Tymantcha* prend exclusivement pour acteurs des non-professionnels évenks (qui est aussi la nationalité des personnages du film) recrutés sur place. Le personnage de Tymantcha est interprété par un écolier de 11 ans, Sacha Barbasionok³⁶ (Fig. 2) ; le rôle du père est tenu par Vladimir Syngalaev qui travaille alors à la chaufferie de la maison de la Culture du canton de Baïkit en Évenkie ; la mère est interprétée par Zinaïda Pikounova, jeune cadre autochtone alors en poste au comité de district du Parti du canton de TOUNGOUSO-TCHOUN ; le méchant Gouktchantchou est incarné par Afanassi Khromov, un chanteur évenk connu

³⁰ K.M. Isaeva, *Aktër v fil'me*, Moscou, Znaniye, 1971 ; François Albera (dir.), *Vers une théorie de l'acteur. Autour de Lev Koulechov*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

³¹ Pour un tour d'horizon des différentes écoles de jeu au cinéma, voir V. Turkin, *Kino-aktër*, Moscou, Kino-izdatel'stvo RSFSR, 1925 ; Evgenij Petrov, *Aktër pered kino-apparatom*, Moscou, Teakinopečat', 1929.

³² Lev Kulešov, *Iskusstvo kino. Moj opyt*, Moscou, Tea-Kino-Pечат', 1929 ; Lev Koulechov, « Programme de l'atelier de cinéma expérimental du collectif d'enseignants de la classe de modèles », in François Albera (dir.), *Vers une théorie de l'acteur, op. cit.*, p. 17-24.

³³ Éric Schmulevitch, *La Fabrique de l'acteur excentrique (FEKS) ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

³⁴ V. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, Lear Publishers, New York, 1949. Le texte "Types instead of actors" reprend un discours fait à la Film Society à Londres le 3 février 1929 et publié en anglais dans *Film Technique* en 1935. Il faut signaler l'erreur de traduction : dans le texte original en russe, Pudovkin parle de « modèle » (« Naturščik vmesto aktera ») et non de « type » comme dans le texte anglais. Voir V. Pudovkin, *Sobranie sočinenij v trekh tomakh*, t. 1, Moscou, Iskuststvo, 1974, p. 181-184.

³⁵ Sur la pratique du typage dans l'œuvre d'Eisenstein, voir Barthelemy Amengual, *Que viva Eisenstein!*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 80-83 ; V.M. Tereškovič, *Évoljucija vzgljadov S.M. Ejzenštejna na iskusstvo aktëra. Ot tipaža – k aktëru*, Moscou, VGIK, 1988 ; Francesco Pitassio, « Sergueï Eisenstein : l'acteur manquant », *Cinémas*, vol. 11, n° 2-3, 2001, p. 199-224.

³⁶ Barbasionok exerce aujourd'hui la profession de chasseur. Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *Severnnye prostory*, n° 3-4, 2003, p. 83.

localement. Appliquant de manière littérale la rhétorique de l'authenticité, le film fait incarner le personnage du docteur par Nikolai Kaplin, médecin



Fig. 2 – Le non-acteur Sacha Barbasionok dans le rôle-titre :
photo de tournage de *L'Ami de Tymantcha*.
Archives personnelles d'Ekaterina Lebedeva.

principal de l'hôpital du secteur, et celui de la maîtresse d'école par Klavdia Kouchnikova, enseignante à l'école locale. Pour une scène de mariage, l'ensemble folklorique évenk Osiktakan (« petite étoile ») est recruté. Le film mobilise également les habitants des villages de Nidym et Sourinda dans le territoire de Krasnoïarsk où il est tourné³⁷. Pour trouver ses acteurs, Nitotchkine s'adresse au premier secrétaire du comité de district du Parti communiste d'Union soviétique (PCUS), l'historien évenk Vassili Ouvatchan³⁸. Celui-ci accepte le principe d'un tournage avec les habitants du district. Il met alors Nitotchkine en contact avec Zinaïda Pikounova, qui travaille au sein du comité, pour assister l'équipe. Son rôle sera déterminant.

³⁷ Il s'agit de V. Kaplin, A. Branat, A. Voronin, A. Mezeinin, Ja. Mežanz, V. Salatkin, V. Pikunov, V. Suprjaga.

³⁸ Uvačan Vassilij Nikolaevič (1917-1988). Uvačan fait partie du premier groupe d'étudiants évenks scolarisés par les Soviétiques. Il est envoyé à Irkoutsk pour étudier en 1928. Il devient professeur d'histoire. Partisan du régime, il est plusieurs fois premier secrétaire du comité de district évenk du PCUS.

Le film est un succès de télévision : il est diffusé 14 fois entre 1970 et 1984, dont trois fois pour la seule année 1970³⁹. À sa première diffusion, la réception par les téléspectateurs soviétiques est positive⁴⁰. Il en va de même dans la presse qui note dans les quelques articles consacrés au film le surcroît d'authenticité apporté à celui-ci par ces non-acteurs ethniques en plein accord avec la revalorisation des valeurs de sincérité à ce moment-là⁴¹. Le film est également jugé intéressant du point de vue ethnographique, mais on note qu'il ne s'agit cependant plus d'un mode de vie exotique et sur le point de disparaître comme c'était le cas dans les films précédents, mais du nouveau mode soviétique [*po-novomu, po-sovetskij*] de vie et des nouvelles coutumes évenks⁴². Le téléfilm est présenté entre autres à Sophia Loren, la star internationale alors de passage à Moscou et à son mari, le producteur Carlo Ponti, qui l'achète pour une diffusion télévisée en Europe⁴³. Enfin, *L'Ami de Tymantcha* reçoit la Nymphée d'or, premier prix du festival international de téléfilms de Monte-Carlo où il est remarqué par le réalisateur italien Vittorio de Sica⁴⁴. S'il est oublié des histoires du cinéma, en partie à cause de son statut mal aimé de téléfilm et de film pour enfants, il fait pourtant partie des souvenirs d'enfance de nombreux téléspectateurs russes actuels qui restent toutefois incapables de citer les noms de ses auteurs. Surtout, il est un endroit où le film possède un statut particulier : l'Évenkie.

³⁹ J'ai comptabilisé 14 diffusions sur les chaînes nationales en dépouillant les programmes TV imprimés dans deux quotidiens, la *Pravda* et les *Izvestija*, à partir d'une liste fournie par les Archives d'État de télévision et de radio (Gosteleradiofond), qui détiennent les archives films de la Télévision soviétique. Je tiens ici à remercier Irina Igonina du Gosteleradiofond pour son aide.

⁴⁰ Pour mesurer la réception des téléfilms en URSS, on dispose de rapports qui analysent les lettres de téléspectateurs adressées à la Télévision centrale et parfois en reproduisent des extraits. Le rapport sur *L'Ami de Tymantcha* note que le film a reçu des avis positifs mais ne donne aucun détail quant au contenu de ces lettres ni même leur nombre. Obzor pisem telezritelej za april'-dekabr' 1970. GARF R-6903/10/103/43ob.

⁴¹ N. Privalova, « Drug Tymanči », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 7, 1970, p. iv (encart) ; S. Ikonnikova, « Mal'čik i volk », *Komsomol'skaja Pravda*, 4 novembre 1970. Seul le critique de *Sovetskaja kul'tura* trouve à redire sur l'intégration du matériau « documentaire » (les acteurs) à la fiction. I. Rudèn, « Urok dobroty », *Sovetskaja kul'tura*, 4 juillet 1970.

⁴² Maks Poljanovskij, « Èvenkijskij mal'čik i volk. Istorija fil'ma "Drug Tymanči" », *Krasnojarsckij rabočij*, 1^{er} juillet 1970.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *op. cit.* p. 85.

Zinaïda Pikounova : non-actrice et co-auteure du film ?

Bien qu'écrit et réalisé par une équipe moscovite, *L'Ami de Tymantcha* est un film qui a bénéficié de l'influence des Évenks qui ont participé au tournage, en particulier Zinaïda Pikounova, future philologue de la langue évenke et militante au sein du mouvement revivaliste autochtone. Contactée par Nitotchkine sur les conseils d'Ouvatchan, Pikounova, alors jeune cadre locale du Parti, n'est pas seulement actrice sur le tournage : elle est chargée de traduire le scénario en évenk et son influence aura des conséquences sur le produit filmique final, tout comme le film aura des répercussions inattendues sur son destin. *L'Ami de Tymantcha*, film qui lui doit beaucoup, constitue en effet une sorte de « moment » déclencheur dans la vie de Pikounova.

Née dans le village évenk de Techmdalsk, Pikounova, à l'issue de ses études à l'Institut Herzen de Leningrad⁴⁵ entre 1961 et 1966, enseigne à l'école primaire en Évenkie. Parallèlement, elle entame une carrière politique au comité exécutif local, puis devient première secrétaire du comité régional du Komsomol, avant d'être nommée spécialiste au département d'agitation et de propagande du comité régional du PCUS⁴⁶. C'est à ce moment-là que Nitotchkine la contacte. Au départ chargée d'assister le réalisateur pour le casting, elle obtient finalement un des rôles principaux et est chargée de traduire le scénario initialement écrit en russe et dont la traduction n'était pas prévue. C'est en effet une fois sur place que le script doit *s'adapter* à ses interprètes évenks. Comme le rapporte Pikounova dans une interview tardive pour le magazine local *Severnye prostori* :

Le scénario a dans un premier temps été écrit en russe, mais, pendant le tournage, tout était mou, sans entrain, on sentait une certaine gêne. Les acteurs, je le rappelle, étaient non professionnels. On a alors décidé de faire une traduction en urgence. Cependant, chaque acteur évenk prononçait involontairement ses dialogues [en évenk] : « *Minngi Ajavrik, so ajakakun !* [Mon Aïavrik, comme tu es mignon !]. » Alors, l'idée m'est venue, à moi et à d'autres participants : « Peut-être qu'on pourrait parler en langue maternelle ? » À cette époque, tous les Évenks, vieux comme jeunes, pouvaient encore parler couramment la langue de leurs ancêtres. On a essayé. Et ça a marché⁴⁷ !

⁴⁵ L'institut est l'héritier de l'Institut des peuples du Nord, fondé en 1925 à Leningrad. D'abord faculté ouvrière [*rabfak*], il obtient le statut d'institut en 1929 et sa première promotion sort en 1931. Première institution de ce type dans le monde, elle a pour mission de former les futurs cadres autochtones pour le Nord. Après la guerre, l'institut fusionne avec l'Institut pédagogique Herzen. Voir K.Ja. Luks, « Institut narodov Severa, ego mesto i zadači », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1930, p. 130-136.

⁴⁶ Marina Nemtuškina, « Čtoby ne isčez narod », *Èvenkijskaja žizn'*, n° 2, 23 janvier 2015, p. 4.

⁴⁷ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *Severnye prostory*, n° 3-4, 2003, p. 85. Voir également Zinaïda Pikounova, « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and

La rencontre entre les acteurs évenks et le scénario rend le film unique. Au départ simple procédé destiné à faciliter le travail actoral, le jeu en langue maternelle s'impose au film lui-même. Le procédé fonctionne si bien que Nitotchkin conserve les dialogues enregistrés en évenk pour la version finale⁴⁸. Précisons dès à présent que ce changement linguistique n'a rien d'évident à ce moment et ce, pour deux raisons : les films de fiction sont diffusés en russe à la télévision⁴⁹ ; par ailleurs, la langue évenke n'est pas enseignée en URSS, je reviendrai sur ce point.

Le film est diffusé en évenk à la télévision, accompagné d'une *voix-over*⁵⁰ en russe. Le texte russe est déclamé par Valentina Leontieva, extrêmement connue et appréciée en URSS à l'époque. D'abord speakerine, elle présente des émissions populaires telles que *Du fond du cœur* (*Ot vsej duši*) ou le programme pour enfants *Bonne nuit, les petits* (*Spokojnoj noči, малыši !*). L'historien de la télévision soviétique Fiodor Razzakov la classe numéro un parmi les stars du petit écran. Elle est affectueusement surnommée « *tiotia Valia* [*tětja Valja*] » par son public⁵¹ : en russe, le terme *tětja* désigne, dans le champ sémantique de la famille, la tante et également, dans le vocabulaire enfantin, toute personne adulte de sexe féminin.

La *voix-over* va permettre de mettre en scène la langue évenke. Par la juxtaposition des deux voix, celle « exotique » des acteurs évenks et celle familière de *tiotia Valia*, le film crée un lien qui permet de s'adresser à la fois aux téléspectateurs autochtones d'Évenkie et des autres régions du Nord ainsi qu'à tous les téléspectateurs soviétiques, dans la logique d'intégration des différentes nationalités à ce qu'on pourrait appeler la « supranation

Development of the Native Language of the Evenkis", in Erich Kasten (dir.), *Bicultural Education in the North: Ways of Preserving and Enhancing Indigenous Peoples' Languages and Traditional Knowledge*, Münster, Waxmann Verlag, 1998, p. 129-130.

⁴⁸ La plupart des dialogues du film sont tournés en son synchrone. Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015. Certains rôles sont doublés à Moscou par un autre Évenk, Vasilij Čepalov, alors étudiant à la haute école du Parti. Natalija Spiridova, « *Fil'm-ljubov'* », *op. cit.*, p. 83.

⁴⁹ Ellen Propper Mickiewicz, *Split Signals: Television And Politics In The Soviet Union*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998, p. 7.

⁵⁰ Je distinguerai ici la *voix-over* de la voix off. La *voix-over* désigne une traduction sous la forme d'une voix off (d'un personnage n'apparaissant pas à l'écran) diffusée par-dessus le son original. « Glossaire de la traduction audiovisuelle professionnelle », *L'Écran traduit*, hors-série n° 2, 2014, p. 43.

⁵¹ Leont'eva Valentina Mixajlovna (1923-2007). Fedor Razzakov, *Gibel' sovetskogo TV. Tajny televidenija: ot Stalina do Gorbačëva 1930-1991*, Moscou, Èksmo, 2009, p. 116-138. Je choisis ici de ne pas traduire et de transcrire «*tiotia*» pour insister sur le caractère affectueux du terme. Sur la relation d'intimité du public et des speakerines, voir Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, *op. cit.*, p. 240-243.

télévisuelle » soviétique. Cependant, la voix de Leontieva est toujours décalée, de façon à laisser entendre les dialogues évenks (dont le volume sonore n'est pas atténué), et certains dialogues non essentiels à la compréhension de l'action ne sont pas traduits du tout. À certains moments, certes, les deux langues se superposent, mais il faut insister sur le fait que le procédé de *voix-over* est celui qui est communément utilisé à la télévision pour les doublages de films étrangers et que la superposition des langues est bien plus marquée⁵². Ici, c'est le décalage entre les deux langues qui est saillant. Ce procédé permet à ceux qui ne parlent pas l'évenk d'entendre la musique de la langue et à ceux qui la comprennent d'écouter *leur* langue à la télévision pansoviétique. Dans les deux cas, le moyen technique choisi donne une visibilité (ou plutôt une *audibilité*) à la langue évenke quasi unique dans le paysage audiovisuel soviétique⁵³.

Dans l'ensemble multinational soviétique, de nombreuses langues coexistent et le pouvoir a toujours affirmé sa volonté de ne pas les opprimer. Cependant, en l'absence de modalités réelles d'application, l'égalité des langues reste illusoire et la hiérarchie linguistique suit celle des unités administratives nationales⁵⁴. Depuis la généralisation du son au cinéma, la question linguistique se pose avec acuité au sein d'un pays qui n'a de cesse d'afficher sa « multinationalité⁵⁵ ». En vain, car les difficultés organisationnelles et financières font du doublage et du sous-titrage dans les langues de l'Union des pratiques marginales, en particulier à l'intérieur de la RSFSR⁵⁶. Bien que tourner les films « nationaux » en langue nationale permette en théorie de matérialiser

⁵² Voir Elena Razlogova, "Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema", in Lilya Kaganovsky, Masha Salazkina (dir.), *Sound, Speech, Music in Soviet and post-Soviet cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, p. 162-178.

⁵³ Comme autre exemple de cette pratique à propos de la langue tchouktche, voir le cas de *Quand partent les baleines* (*Kogda uxodjat kity*, 1981) réalisé par Anatolij Nitočkin sur un scénario de l'écrivain tchouktche Jurij Rytšeu.

⁵⁴ Ceci est encore plus vrai en République socialiste fédérative soviétique de Russie (RSFSR) où la russification prend le dessus suite aux révisions de la politique des nationalités de 1932 et aux réformes de 1958-1959 pour la liberté de choix de la langue d'enseignement qui donnent la faveur au russe, seule véritable langue de la mobilité sociale. Dominique Arel, Juliette Cadiot, « Le gouvernement des langues. Russes, Soviétiques et leurs héritiers face au multilinguisme », in Juliette Cadiot, Dominique Arel, Larissa Zakharova (dir.), *Cacophonies d'empire. Le gouvernement des langues dans l'Empire russe et l'Union soviétique*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 5-33.

⁵⁵ Sur les efforts de l'industrie cinématographique soviétique – peu couronnés de succès – de sous-titrage et de doublage dans les langues de l'Union, voir Gabrielle Chomentowski, « Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques », *Cahiers du monde russe*, vol. 55, n° 3-4, 2014, p. 295-320.

⁵⁶ Les studios des républiques tournent dans la langue titulaire, tandis que les films sont ensuite doublés en russe pour l'exploitation pansoviétique.

le slogan stalinien « national par la forme, socialiste par le contenu » sans présenter *a priori* de danger « idéologique » (c'est-à-dire nationaliste⁵⁷), les films à thème national, hors des productions des républiques socialistes, sont distribués en russe (si besoin en doublant les acteurs non russes parlant la langue de Pouchkine avec un « accent »⁵⁸).

En conséquence, les langues des peuples du Nord, qui n'ont pas de républiques socialistes, n'ont que peu droit de cité sur les écrans soviétiques. L'examen du corpus des films soviétiques sur la thématique des peuples autochtones du Nord confirme que les dialogues font la part belle au russe et que la langue nationale n'est audible qu'au détour d'une ligne de dialogue ou deux. Jamais traduits, ces courts dialogues n'ont visiblement pas d'importance narrative et ne sont présents que pour donner une « couleur » autochtone aux personnages⁵⁹. Du côté des réalisateurs, restreindre l'espace d'expression en langue nationale peut être une manière de conserver le contrôle sur le film. C'est le cas par exemple pour le réalisateur Vitali Melnikov, lors de la postproduction de son film *Le Chef de la Tchoukotka* (*Načal'nik Čukotki*) en 1966, film qui met en scène des personnages autochtones tchouktches. Il fait appel à deux Tchouktches (un homme et une femme) pour postsynchroniser en studio les quelques dialogues en langue locale. Il doit cependant recourir à une tierce personne pour vérifier la teneur des propos tenus. Ainsi qu'il le rapporte dans ses Mémoires, la langue étrangère à ses oreilles est incompréhensible pour lui alors qu'il éprouve un besoin de contrôler ce qui est dit⁶⁰. Au regard de cette dernière remarque, *L'Ami de Tymantcha* apparaît encore plus exceptionnel dans sa facture. Il fait ressortir la confiance du réalisateur

⁵⁷ Gabrielle Chomentowski, « Du cinéma muet au cinéma parlant », *op. cit.*, p. 316-317.

⁵⁸ Irina Tcherneva, *Le Cinéma de non-fiction en URSS. Création, production, diffusion (1948-1968)*, Thèse de doctorat : histoire, EHESS, 2014, p. 305.

⁵⁹ On peut ainsi entendre quelques phrases en tchouktche dans *Les Sept Braves* (*Semero smelyx*, 1937, Sergej Gerasimov) ou *Alitet s'en va dans les montagnes* (*Alitet uxodit v gory*, 1950, Mark Donskoj) par exemple. Leur insignifiance narrative est transcodée dans le fait même qu'on ne pense pas à les traduire.

⁶⁰ « Je remarquai que, dans certains cas, ce qui sortait de la bouche des interprètes m'était incompréhensible, ils [les doubleurs] s'amusaient joyeusement. Ils répondirent à mes questions en me disant qu'ils s'amusaient de ce que tout irait bien. Mais je ne pouvais en aucun cas vérifier ce qu'ils disaient. En cachette, j'invitai une spécialiste de la langue tchouktche à visionner les scènes déjà doublées. C'était une jeune et mignonne doctorante [*sic*]. Elle refusa de traduire quelques phrases qui provoquaient particulièrement le rire chez mes artistes tchouktches. Il se trouve que, dans les scènes de figuration où les Tchouktches sont en conflit avec Khramov-Gribov, les deux doubleurs avaient ajouté des mots et expressions totalement non censurés [des grossièretés]. Bien évidemment, je m'en indignais. Mais ils s'étonnaient. "Nous parlons toujours comme ça lorsque nous sommes en colère", m'expliquèrent-ils. » Vitalij Mel'nikov, *Žizn'. Kino*, Saint-Petersbourg, BXV-Peterburg, 2011, p. 239.

Nitotchkin en ses co-auteurs (ou *co-acteurs*) évenks, en particulier Pikounova, responsable de la traduction. Cette relation de confiance est confirmée par l'amitié qui lie les deux individus qui entretiendront des relations jusqu'au décès du réalisateur⁶¹.

En outre, le film, diffusé à l'échelle de l'Union, permet d'affirmer la langue évenke dans sa dimension symbolique de marqueur de l'identité, auprès de ses locuteurs comme de ses non-locuteurs. Placer la langue dans le contexte d'un téléfilm, objet diffusé par le biais de l'instrument de la modernité soviétique dernier cri (et qui plus est un téléfilm qui situe son action dans le temps présent), fonctionne comme une démonstration de la compatibilité de l'évenk avec la culture soviétique contemporaine et montre une langue qui n'est pas cantonnée dans une époque, ni un territoire⁶². Diffusé à la Télévision centrale, le film permet d'affirmer la culture évenke, dans les limites certes de l'écran de télévision, mais à l'échelle de la nation multinationale soviétique tout entière. Enfin, il faut le rappeler, l'« évenkisation » du film, non prévue au départ, résulte d'une certaine forme de réappropriation du film par ses interprètes.

Usages du film par le non-acteur : se réapproprier sa culture par le film

En plus d'exposer la langue autochtone sur l'écran bleu, la traduction du scénario permet de rendre, selon les mots mêmes de Pikounova, « les nuances du mode de vie évenk de la taïga⁶³ » qui ne peuvent être exprimées en russe et de « corriger » certains éléments, comme les noms des personnages. Dans sa première version, le scénario s'appelait *Arènto* du premier nom du loup et Tymantcha se nommait Gaïmo⁶⁴ (Fig. 3). Une fois passé entre les mains de Pikounova, les personnages prennent des noms évenks porteurs de sens⁶⁵. Ainsi, Tymantcha signifie « celui qui est né tôt le matin dans la taïga ou celui qui est lumineux » et Aïavrik, « celui qu'on aime, ou l'aimé⁶⁶ ». Ces

⁶¹ Interview avec Ekaterina Lebedeva le 27 septembre 2015.

⁶² Précisons que les langues autochtones sont souvent très dialectisées et n'ont pas toujours vocation à incarner un territoire national.

⁶³ Zinaïda Pikounova, « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », *op. cit.*, p. 129.

⁶⁴ Le film s'est ensuite nommé *Appelle le loup ! (Pozovi volka!)*, avant de prendre son titre définitif. Režissërskij scenarij «Arènto [Drug Tymančij]», 1969. Archives personnelles de Timur Zel'ma.

⁶⁵ Dans sa première version, le scénario privilégiait les noms tchouktches tels Arènto ou Rultyna.

⁶⁶ Pikounova ne change rien d'autre de significatif, le scénario de réalisation étant très proche de la version finale. Seule une scène dans laquelle elle joue présente une modification : au lieu

changements contribuent à ajouter de la vraisemblance ethnographique au film en même temps qu'ils proposent une représentation cinématographique non



Fig. 3. – Tournage de *L'Ami de Tymanča* sous son premier titre *Arènto* (comme indiqué sur le clap) : collection personnelle de l'auteur.

totale­ment exogène pour les Évenks. Pour cette raison, *L'Ami de Tymanča* revêt une certaine importance pour les Évenks qui se le sont, en quelque sorte, réapproprié. Toujours selon Zinaïda Pikounova dans une interview :

Lors de la première du film, la salle de la maison de la Culture du canton était comble. [Les spectateurs] se reconnaissaient l'un l'autre. Tous étaient fiers qu'on ait pu faire un tel film-déclaration d'amour à la nature, aux animaux, à la langue maternelle et à la terre natale. Pour l'Évenkie, ce fut un **important événement historique**⁶⁷.

de vendre le loup au géologue, la mère de Tymanča le lui donne pour rien. Scénario de réalisation «Arènto [Drug Tymanči]», 1969, plans 320-321.

⁶⁷ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *op. cit.*, p. 86. Nous soulignons.

Des années après la première diffusion du film, à la suite de la chute de l'URSS et au sein du mouvement revivaliste des peuples autochtones minoritaires de Sibérie, du Nord et d'Extrême-Orient russe dans les années 1990, les auteurs du film sont invités au Grand Souglan, premier Congrès des Évenks de Russie qui s'est tenu en 1993 à Toura, ce qui témoigne du statut notable de l'œuvre pour la culture évenke. Pour les Évenks, le film opère comme un instrument de « souveraineté visuelle ». Élaboré par Michelle Raheja⁶⁸, le concept désigne des œuvres audiovisuelles qui réunissent une ou plusieurs qualités parmi quatre points essentiels : elles révisent les récits exogènes en mettant l'accent sur le point de vue autochtone ; elles participent à la préservation de la culture, de la communauté et de la langue autochtones ; elles permettent à l'auteur de s'adresser à ses semblables (en ce qu'ils expriment des problèmes spécifiques aux autochtones) ; et enfin, selon un double niveau de lecture, elles interpellent aussi le public non autochtone (par leur dimension « éducative », mais aussi en ce qu'elles l'invitent à réviser le regard porté sur les autochtones, forgé par les anciennes représentations). Dans le cas particulier de Pikounova, *L'Ami de Tymantcha* opère avant tout comme une preuve de l'existence et de la ténacité de sa langue, l'évenk, lancée à la face de l'Union soviétique et du monde. Pikounova aime à insister sur le fait que le film donne à entendre la langue d'un « petit » peuple et rappelle la réaction qu'aurait eu le cinéaste italien Vittorio De Sica lors de la projection du film au festival de Monte-Carlo en 1970 : « Comment, en Russie soviétique, a-t-on conservé la langue de ce peuple sauvage [sic]⁶⁹ ?! »

La question de la langue est en effet centrale dans le contexte des années 1960-1970. Au moment où l'équipe moscovite d'Écran fait appel à Pikounova, celle-ci, à l'instar d'autres autochtones de Sibérie fait le triste constat de la disparition progressive de sa langue maternelle. En tant qu'enseignante à l'école, elle est confrontée chaque jour à la raréfaction de l'usage de l'évenk chez les plus jeunes. Si, historiquement, l'URSS est le premier État moderne à garantir l'éducation dans la langue maternelle, dans la pratique, les choses se passent moins idéalement. Durant les années 1920, la latinisation (c'est-à-dire l'écriture latine) des langues allogènes d'URSS est mise en œuvre, notamment dans le but de les enseigner à l'école⁷⁰. Cependant, une certaine hiérarchie linguistique se fait jour, surtout à partir de la fin des années 1930 qui voit la

⁶⁸ Michelle Raheja, *Reservation Reelism*, *op. cit.*, p. 196-203.

⁶⁹ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *op. cit.*, p. 85.

⁷⁰ Guy Imart, « Le mouvement de "latinisation" en URSS », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 6, n° 2, 1965, p. 223-239.

disparition des alphabets non cyrilliques et la dotation d'un nouvel alphabet à base cyrillique pour ces langues, afin en fait de faciliter l'apprentissage du russe. La réforme de 1958, qui offre la liberté de choix de la langue d'enseignement, entérine la position de force du russe, clé de la mobilité sociale, et accélère la disparition de langues dépossédées de leur utilité sociale⁷¹. La langue russe est en effet perçue comme l'unique langue de communication et ce, particulièrement en RSFSR. Cette conception reproduit l'échelle hiérarchique de développement des nationalités (certaines langues sont plus développées que d'autres, qui sont condamnées à se spécialiser dans le domaine de la « tradition ») et aboutit à faire du bilinguisme à la soviétique en RSFSR une variation de la « folklorisation⁷² ». Dans le Nord, force est de constater la domination hégémonique du russe dans l'enseignement⁷³. De la fin des années 1950 au milieu des années 1970, les langues autochtones sont *de facto* reléguées hors de l'espace de l'école, à l'image d'autres attributs culturels, bannis au nom de l'uniformisation et du progrès⁷⁴.

Le besoin de traduire le scénario de *Tymantcha* en évenk pour faciliter le travail de tournage va mener Zinaïda Pikounova à la redécouverte de sa propre langue et à la nécessité de la ré-enseigner à ses locuteurs. Comme elle le déclare sans ambages :

C'est le tournage de ce film qui m'a obligée à retourner à la pédagogie et à étudier sérieusement la langue évenke. [...] C'est ce film précisément qui m'a fait me demander pourquoi la langue évenke n'était pas enseignée dans les écoles d'Évenkie. Dans les années 1970, j'ai quitté le département d'agitation-propagande du PC pour devenir professeure de langue et de

⁷¹ Dominique Arel, Juliette Cadiot, « Le gouvernement des langues. Russes, Soviétiques et leurs héritiers face au multilinguisme », *op. cit.*

⁷² Andréa Khylya Hemour, *La Politique linguistique de l'URSS (1917-1991)*, mémoire de Master : sciences du langage, université Stendhal-Grenoble 3, 2010, p. 155-164.

⁷³ Elena Liarskaya, "Boarding school on Yamal: history of development and current situation", in Erich Kasten, Tjeerd de Graaf (dir.), *Sustaining Indigenous Knowledge: Learning Tools and Community Initiatives for Preserving Endangered Languages and Local Cultural Heritage*, Fürstenberg-Havel, Kulturstiftung Sibirien, 2013, p. 159-180. Une revue, *Russkij jazyk v nacional'noj škole*, est tout entière consacrée à la question de l'enseignement du russe aux non-Russes.

⁷⁴ « Et pire que tout : on ne nous laissait pas porter nos affaires, les chaudes *malitsa* (vêtement traditionnel nénètse) et les *kiy* (bottes en peau de renne), bien que beaucoup d'entre nous en avaient d'une belle qualité. [...] En revanche, dans nos abécédaires colorés avec lesquels nous apprenions à lire et à écrire, étaient représentés, pratiquement à chaque page, des enfants au sourire radieux et en costume national. En classe de huitième, à ma question de savoir pourquoi les enfants des images étaient en *malitsa* quand, nous, nous n'étions pas autorisés à les porter, mon institutrice fut incapable de répondre. » Nina Yadnié, extrait de *Moi, native de la toundra* (Tioumen, 1995), in Anne-Victoire Charrin (dir.), *Littératures des peuples autochtones de Sibérie. Missives*, n° 223, 2001, p. 34.

littérature russes dans la toute nouvelle école-internat de Toura. Il n'y avait pas de méthode ni de manuels pour enseigner l'évenk. J'ai la première mené des expériences d'enseignement de la langue maternelle de la 4^e à la 8^e classe⁷⁵.

De fait, les premières projections du film en langue évenke dans les alentours de son lieu de tournage se heurtent à des difficultés de compréhension de la part des spectateurs à qui il est destiné, certains d'entre eux ayant perdu des éléments de leur langue comme le rapporte Pikounova dans un autre article :

[Q]uand le film fut projeté dans les villages du district, un problème inattendu survint. Tous les spectateurs, en particulier parmi les jeunes et les enfants, ne comprenaient pas toute la richesse de leur langue maternelle ou les diverses nuances de sens ou de ton. Il a alors fallu traduire le film en russe [...]⁷⁶.

L'incident constitue le déclic définitif qui pousse Pikounova à travailler sur la question de l'enseignement de la langue évenke. À l'échelle régionale, elle est à l'initiative d'un important mouvement de réintroduction de l'enseignement de la langue maternelle dans le système scolaire soviétique⁷⁷. Pour cela, elle part de rien et crée une méthode pédagogique pour l'apprentissage de la langue évenke. Elle reprend ses études et soutient une thèse en 1978 sur la *Classification des parties du discours dans les langues du groupe toungouso-mandchou*. Mêlant la théorie à la pratique, elle a depuis publié plusieurs ouvrages pédagogiques, dictionnaires évenks et articles scientifiques sur le sujet⁷⁸. En 1989 est créée à son initiative l'association des peuples autochtones minoritaires du Nord Aroun (« renaissance »). Par ailleurs, elle participe activement à l'élaboration d'une méthode pédagogique pour les écoles nomades (écoles qui permettent d'enseigner aux enfants dans leur langue maternelle sans les couper de leurs parents et de leur culture)⁷⁹.

⁷⁵ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *op. cit.*, p. 80 ; 85. Nous soulignons. Dans un autre article, Pikounova déclare que le film l'a « forcée » à prendre en main le futur de sa langue. Zinaïda Pikounova, « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », *op. cit.*, p. 130.

⁷⁶ Zinaïda Pikounova, *Ibid.*, p. 129-130.

⁷⁷ Les langues autochtones ont été, rappelons-le, pour certaines enseignées à la fin des années 1920.

⁷⁸ Voir par exemple *Kniga dlja učitelej èvenkijskoj školy (5-9 klassy)*, Saint-Petersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1993 ; *Kartinnyj slovar' èvenkijskogo jazyka*, Saint-Petersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1999 ; « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », *op. cit.*, p. 123-137 ; (avec R.I. Pikounova), *Èncyklopedija prirody: flora*, Saint-Petersbourg, Filial izdatel'stva « Prosveščenie », 2004.

⁷⁹ Sur la biographie de Pikounova, voir Marina Nemtuškina, « Čtoby ne isčez narod », *op. cit.*

D'après les déclarations de Pikounova sur l'élément déclencheur qu'a constitué le film, on peut considérer que celui-ci a agi comme facteur d'*empowerment* pour la jeune cadre évenke. Dans sa définition la plus sommaire, l'*empowerment* renvoie à « la capacité des personnes et des communautés à exercer un contrôle sur la définition et la nature des changements qui les concernent⁸⁰ ». Le processus d'*empowerment* revient à désigner « implicitement un état de fait initial que l'on pourrait caractériser par une emprise insuffisante sur le cours des événements et des conditions de vie qui façonnent notre quotidien⁸¹ » que l'on souhaite changer pour un autre, envisagé comme plus souhaitable de son point de vue. Il faut insister sur le caractère *dynamique* de l'*empowerment*, qui ne doit pas être confondu avec le simple octroi d'un surcroît de pouvoir, mais recoupe plutôt une mise en capacité issue de l'*articulation* entre la mise en action et la disponibilité des ressources qu'elle requiert.

C'est le cas précisément de l'articulation entre l'utilisation de la langue évenke dans *L'Ami de Tymantcha* et la mise en action de Pikounova (introduire l'enseignement de l'évenk dans le système scolaire soviétique). Le fait que la langue évenke soit d'abord mise en valeur dans l'espace du film participe à sa (re)découverte et sa réappropriation par les autochtones dans les années 1970. Il faut insister sur le fait que le film n'est pas ici envisagé comme un élément extérieur qui viendrait montrer « ce qu'il faut faire » de la langue, mais forme plutôt une condition qui, grâce – et uniquement grâce – à la « rencontre » avec Pikounova (et d'autres participants au tournage), aboutit à la définition du changement à viser (l'enseignement de la langue dans le système scolaire) et à la mise en place de modalités d'action (création de méthodes pédagogiques). Il ne s'agit pas de dire que le tournage de *Tymantcha* entraîne tout un mouvement de revitalisation des langues autochtones en URSS, mais de mettre au jour le rôle du film en tant qu'il n'est qu'un élément *parmi d'autres* mais qui, mis en relation avec un acteur, crée une *situation* qui participe à la mise en action de ce dernier⁸².

Le fait que le film voie ses dialogues passer du russe à l'évenk pendant le processus de tournage, au contact des Évenks participants, est important. Tout aussi important est le contexte du mouvement grandissant de revitalisation de la langue évenke (à l'instar d'autres langues autochtones) dans les années 1970, qui contribue à la mise en action de Pikounova. Sous l'impulsion du mouvement de revitalisation qui se fait jour, notamment face à la situation

⁸⁰ Yann Le Bossé, « De l' "habilitation" au "pouvoir d'agir" : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d'*empowerment* », *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 16, n° 2, 2003, p. 32.

⁸¹ *Ibid.*, p. 42.

⁸² Bien entendu, le fait que Pikounova ne soit pas la seule autochtone du Nord à œuvrer dans cette voie contribuera à l'effectivité de la revitalisation des langues sibériennes.

catastrophique des écoles⁸³, le régime s'assouplit un peu et le Département du Nord de l'Institut des écoles du Nord rouvre en 1973 après 11 ans de fermeture⁸⁴. Il permet la préparation de curriculums en langues évenk, tchouktche et nénètse⁸⁵. Aussi, le film *L'Ami de Tymantcha* apparaît donc comme un des facteurs, à l'instar d'autres de plus ou moins grande importance, à prendre en considération dans la réintroduction de la langue autochtone dans le système scolaire soviétique.

Conclusion : des usages du film différents selon la position des participants

Téléfilm destiné de manière privilégiée aux téléspectateurs du Nord, *L'Ami de Tymantcha* forme le cas exemplaire d'un programme qui vise une population particulière autant que le public soviétique tout entier, en revisitant le motif de la modernisation et en brouillant la limite floue entre sauvage et civilisé. Fabriqué sur le mode de la co-construction avec des autochtones dans le but de leur offrir une visibilité sur le petit écran, désormais retransmis sur la presque totalité du territoire, le téléfilm est également un moyen de revitalisation linguistique et culturelle pour ses participants autochtones. L'espace du film devient un espace non seulement négocié (par la co-construction), mais aussi d'affirmation et de réappropriation de sa culture pour les Évenks qui ont participé au tournage, ainsi que d'*empowerment* pour la future activiste Pikounova. Ce cas particulier permet d'illustrer de manière particulièrement manifeste le décalage qui peut parfois exister entre ce que signifie tourner dans un film pour des cinéastes et pour des non-acteurs, des acteurs non professionnels, qui n'ont en général à leur actif qu'un seul film. Le tournage du film sur place, au départ envisagé comme un moyen de donner un surplus d'authenticité au film, est réapproprié par les non-acteurs jusqu'à constituer un facteur d'*empowerment* pour ces derniers. Le film est à la fois

⁸³ Le milieu des années 1970 est considéré comme un « jalon significatif » dans l'histoire des peuples du Nord qui se mettent en quête de leurs propres traditions.

⁸⁴ Si certaines langues sont réintroduites dans le système scolaire, la nouvelle constitution de 1977 transforme le droit d'utiliser sa langue maternelle en possibilité d'un enseignement à l'école dans la langue maternelle. Voir Andrèa Khylya Hemour, *La Politique linguistique de l'URSS (1917-1991)*, *op. cit.*

⁸⁵ Dennis A. Bartels, Alice L. Bartels, *When The North Was Red: Aboginal Education In Soviet Siberia*, Montréal, McGill-Queens University Press, 1995, p. 56. Pour un descriptif détaillé du processus et des problèmes posés par l'enseignement de l'évenk, voir Zinaïda Pikounova, « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », *op. cit.*

détourné de son but initial et réinvesti selon un sens cohérent par ceux à qui il est destiné et qui ont participé à sa fabrication. L'espace du tournage et les usages de celui-ci et de son produit, le film, peuvent ainsi se révéler multivoques selon la position des participants, y compris les acteurs. Cet exemple montre que la souveraineté visuelle, le plus souvent associée au contenu des films, déborde largement cet espace restreint. D'un côté, elle ne se situe pas en dehors de la sphère plus globale des luttes pour la souveraineté autochtone, ici contemporaines du téléfilm, sans que ce dernier soit forcément explicitement lié à un quelconque combat politique. De l'autre, la souveraineté visuelle peut se manifester hors des limites du texte filmique, et contaminer le tournage, mais aussi des espaces *a priori* « hors du film » (le destin de ceux qui y ont participé). Cet aspect se révèle dès lors qu'on s'attache à examiner les usages différenciés du film et de l'espace qu'il ouvre selon les multiples positions des participants à la création collective du film.



Bibliographie

- ANONYME, « Filmy “Èkrana” », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 10, 1970, p. 24
- AREL Dominique et CADIOT Juliette, « Le gouvernement des langues. Russes, Soviétiques et leurs héritiers face au multilinguisme », in Juliette CADIOT, Dominique AREL, Larissa ZAKHAROVA (dir.), *Cacophonies d'empire. Le gouvernement des langues dans l'Empire russe et l'Union soviétique*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 5-33.
- ARKUS Ljubov', Inna VASIL'EVNA, Irina PAVLOVA, « Televizionnoe kino v SSSR », *Enciklopedija otečestvennogo kino*, http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=36 (consulté le 20 mai 2016).
- BARTELS Dennis A., Alice L. BARTELS, *When The North was Red: Aboginal Education In Soviet Siberia*, Montréal, McGill-Queens University Press, 1995.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1935. Texte disponible à l'adresse <http://www.hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref> (consulté le 15 février 2017).
- CHAKARS Melissa, “Daily life and Party ideals on late Soviet-era radio and television: programming for children, teens and youth in Buryatia”, *Études mongoles et*

sibériennes, centrasiatiques et tibétaines, n° 46, 2015, <http://emscat.revues.org/2572/> (consulté le 4 juin 2016).

CHARRIN Anne-Victoire (dir.), *Littératures des peuples autochtones de Sibérie. Missives*, n° 223, 2001.

CHOMENTOWSKI Gabrielle, « Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques », *Cahiers du monde russe*, vol. 55, n° 3-4, 2014, p. 295-320.

CHOMENTOWSKI Gabrielle, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Paris, Petra, 2016.

DAMIENS Caroline, *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations*, thèse de doctorat : arts, INALCO, 2017.

DIATCHKOVA Galina, "Indigenous media as an important resource for Russia's Indigenous peoples", in Pamela WILSON, Michelle STEWART (dir.), *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 214-231.

DRIEU Cloé, *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan, 1919-1937*, Paris, Karthala, 2013.

GLEJZER Mixail, *Radio i televidenie v SSSR. Daty i fakty (1917-1986)*, Moscou, Iskusstvo, 1989.

IMART Guy, « Le mouvement de "latinisation" en URSS », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 6, n° 2, 1965, p. 223-239.

LE BOSSE Yann, « De l'«habilitation» au «pouvoir d'agir» : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d'empowerment », *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 16, n° 2, 2003, p. 30-51

LIARSKAYA Elena, "Boarding school on Yamal: history of development and current situation", in Erich KASTEN, Tjeerd DE GRAAF (dir.), *Sustaining Indigenous Knowledge: Learning Tools and Community Initiatives for Preserving Endangered Languages And Local Cultural Heritage*, Fürstenberg-Havel, Kulturstiftung Sibirien, 2013, p. 159-180.

KHYLYA HEMOUR Andrèa, *La Politique linguistique de l'URSS (1917-1991)*, mémoire de Master : sciences du langage, université Stendhal-Grenoble 3, 2010.

KRACAUER Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960.

- LUKS K.Ja., « Institut narodov Severa, ego mesto i zadači », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1930, p. 130-136.
- NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003.
- NEMTUSKINA Marina, « Čtoby ne isčez narod », *Èvenkijskaja žizn'*, n° 2, 23 janvier 2015, p. 4.
- MEL'NIKOV Vitalij, *Žizn'. Kino*, Saint-Pétersbourg, BXV-Peterburg, 2011.
- MICKIEWICZ Ellen Propper, *Split signals: television and politics in the Soviet Union*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- NITOCKIN Anatolij, Timur ZEL'MA, *Priključenija Kolii na kinostudii*, Moscou, Sovetskaja Rossija, 1965.
- PIKUNOVA Zinaida, *Kniga dlja učitelej èvenkijskoj školy (5-9 klasy)*, Saint-Pétersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1993.
- PIKUNOVA Zinaida, *Kartinnyj slovar' èvenkijskogo jazyka*, Saint-Pétersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1999.
- PIKUNOVA Zinaida, "Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis", in Erich KASTEN (dir.), *Bicultural Education in the North: Ways of Preserving and Enhancing Indigenous Peoples' Languages and Traditional Knowledge*, Münster, Waxmann Verlag, 1998, p. 123-137.
- PIKUNOVA Zinaida, (avec R.I. Pikunova), *Èncyklopedija prirody: flora*, Saint-Pétersbourg, Filial izdatel'stva « Prosveščenie », 2004.
- POLJANOVSKIJ Maks, « Èvenkijskij mal'čik i volk. Istorija fil'ma "Drug Tymanči" », *Krasnojarsckij rabočij*, 1^{er} juillet 1970.
- PERROT Michel, « L'état des médias en Tchoukotka », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka »*, vol. 3, 1993, p. 149-157.
- RAZLOGOVA Elena, "Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema", in Lilya KAGANOVSKY, Masha SALAZKINA (dir.), *Sound, Speech, Music in Soviet and post-Soviet cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, p. 162-178.

- RAZZAKOV Fedor, *Gibel' sovetskogo TV. Tajny televidenija: ot Stalina do Gorbačëva 1930-1991*, Moscou, Èksmo, 2009.
- RAHEJA Michelle H., *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2010.
- ROTH-EY Kristin, *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2011.
- RYBINA G., B. DRJUON, *Burjat Valerij Inkižinov v evropejskom kino*, Irkoutsk, Bel Lajn, 2007.
- SPIRIDOVA Natalija, « Fil'm-ljubov' », *Severnye prostory*, n° 3-4, 2003, p. 80-86.
- TCHERNEVA Irina, *Le Cinéma de non-fiction en URSS. Création, production, diffusion (1948-1968)*, Thèse de doctorat : histoire, EHESS, 2014.
- Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO «Èkran» i TPO «Sojuztelefilm».*
Annotirovannyj katalog. Gosteleradiofond, Moscou, Sovremennye tetradi, 2003.
- VISNEVSKAJA O., «Kak snimalis' "Baby rjazanskie"», *Sovetskij èkran*, n° 47, 22 novembre 1927, p. 4.
- WOLL Josephine, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, Londres, I.B. Tauris, 2000.
- XOTULEV V., « O raznom, po raznomu », *Moskovskij komsomolec*, 5 mars 1963.

Cahier Création

Le métier de directrice de casting *Entretien avec Valérie Pangrazzi*¹

par **Bérénice Bonhomme**



En 2001 Valérie tourne sous la direction d'Alain Guiraudie dans *Pas de repos pour les braves*. Sa bonne connaissance des comédiens en région Occitanie lui donne l'occasion de devenir l'assistance d'une directrice de casting. Elle développe alors cette activité et devient une collaboratrice régulière de nombreuses productions cinématographique et télévisuelles. Elle retrouve alors Alain Guiraudie cette fois en direction de casting pour *Le Roi de l'évasion*. Elle travaille avec d'autres metteurs en scène comme André Téchiné (*Quand on a 17 ans*) les frères Larrieu pour *Les Derniers Jours du monde*, *21 nuits avec Pattie* et récemment pour leur prochain long métrage *Tralala*, Filippo Meneghetti pour *Deux* qui représentera la France aux Oscars en 2020. En 2011, elle fait la connaissance de Martin Legall sur le casting de son film *Pop Redemption*. Depuis 2013, ils travaillent ensemble sur la question de la direction d'acteur et ouvrent ensemble un laboratoire de jeu d'acteur face à la caméra. Depuis plusieurs années Valérie intervient autour de cette question à l'ENSAV (École nationale supérieure d'audiovisuel) et dans différents centres de formations d'acteurs.

*

Une directrice de casting en région

J'ai une spécificité, c'est que je travaille en Région. Quand une production a un projet de film, elle peut solliciter l'aide à la création audiovisuelle qui est financée par le Conseil Régional. Si elle obtient un financement, elle est encouragée à utiliser les compétences techniques et artistiques locales. Ainsi

¹ Entretien réalisé en novembre 2020.

souvent le directeur de casting est recruté en région parce qu'il connaît le tissu artistique, les comédiens et comédiennes qui vivent et travaillent sur place. C'est pourquoi un directeur de casting peut vivre en région de son métier. Nous faisons des allers retours à Paris, bien sûr, mais l'essentiel peut se faire sur le territoire, en Occitanie pour moi, parce que c'est que l'on attend de nous, d'avoir une bonne connaissance du vivier des comédiens qui vivent là où le film sera tourné.

Quand un film ou un téléfilm arrive les premiers rôles sont le plus souvent déjà attribués. Quand on est directrice de casting en région on travaille plutôt sur la recherche des seconds rôles. Parfois parce que le film s'est financé autour de têtes d'affiche, parfois parce que le réalisateur ou la réalisatrice ont déjà pensé à quelqu'un, parfois aussi parce qu'on ne fait pas l'hypothèse qu'il y ait beaucoup de comédiens en région. Et cela fait partie de notre travail de sensibiliser les productions à cela. Le cinéma reste un secteur très parisien, dans une tradition jacobine, alors qu'en fait beaucoup de gens choisissent de vivre en région et quittent la capitale. C'est encore plus vrai actuellement avec la Covid.

Je rencontre toujours de nouveaux comédiens. La Commission du Film « Occitanie Films » apporte une assistance gratuite et un soutien logistique aux tournages qui se tournent en région. Elle accomplit un travail important de mise en lien des comédiens, des techniciens avec les productions. Mon nom circule et quand un comédien vient s'installer dans la région, en général il prend contact avec moi. Je travaille aussi en étroite collaboration avec le Pôle Emploi Spectacle de Toulouse qui est particulièrement efficace sur ce territoire. Ça c'est pour les comédiens adultes. Ensuite, si je cherche un enfant ou un jeune adolescent je vais dans les cours de théâtre. Je donne aussi des cours au conservatoire de Toulouse, c'est une pépinière.

Directeur de casting, c'est un métier de l'ombre. C'est un travail lié à l'acteur et à son choix.

Or le choix de l'acteur est lié à la question de la direction d'acteur. Nous faisons des propositions de comédiens pour un rôle mais c'est le metteur en scène qui choisira son acteur. Cela m'est arrivé de découvrir des jeunes mais le casting c'est un temps très court par rapport au long tournage qui va suivre. La rencontre avec le directeur de casting est vite oubliée et c'est normal. Mon travail n'est pas non plus celui d'un agent. Je n'entretiens pas de relation privilégiée avec des acteurs. Je ne suis pas là pour les aider à réfléchir sur leurs choix de formation, de carrière. Je fais appel ponctuellement à eux pour des projets.

Les étapes de travail

Le plus souvent, on va me contacter. Le premier échange a lieu avec le directeur de production, qui va me parler du film et m'envoyer le scénario. Je fais alors une lecture attentive de celui-ci et un dépouillement (une liste) des rôles à distribuer. On se reparle ensuite avec le directeur de production des délais, des conditions financières, des moyens matériels et humains, et bien sûr et surtout des rôles qui restent à distribuer.

Ensuite (le plus souvent) j'échange avec le réalisateur ou la réalisatrice autour des rôles, ce qu'il ou elle en attend, ce que j'en ai compris. On échange aussi sur la mise en place du casting, sa méthodologie, c'est-à-dire ce qu'il ou qu'elle souhaite que je lui montre, ce qu'ils veulent voir.

La méthode la plus fréquente, c'est que l'on définit une séquence significative et on demande aux comédiens d'apprendre cette séquence par cœur pour passer les essais. La plupart du temps les comédiens n'ont pas accès au scénario dans son ensemble. Pourquoi ? C'est assez facile à expliquer. Par exemple, j'ai 15 à 20 rôles à distribuer. On me demande de faire plusieurs propositions par rôles. Souvent les réalisateurs veulent être certains qu'on leur montre beaucoup d'acteurs, pour avoir le choix et une vision des acteurs disponibles sur place. Je vois donc beaucoup de monde pour affiner les attentes du réalisateur ou de la réalisatrice. Donc même si je ne vois que 10 personnes pour chaque rôle, ce qui est peu, on ne peut pas garantir la confidentialité ou la bienveillance de 150 personnes. Il est fréquent que les acteurs ou les actrices n'aient pas accès au scénario avant le *call back* (je reviendrai sur cette étape plus tard) ou quand ils sont engagés sur le film.

Certains réalisateurs n'aiment pas faire les essais sur des séquences du scénario, parce qu'ils ont sans doute l'impression que cela les « abîme », avec les répétitions et le fait qu'elles soient souvent malmenées. D'ailleurs, quand je vois le film ensuite, je me rends souvent compte que les séquences du casting ont été réécrites. Je ne sais pas si c'est parce qu'à force de les avoir entendues, ils se sont rendus compte qu'il y avait des éléments à améliorer ou simplement parce qu'ils les avaient trop entendues. En tout cas, si les circonstances ou la volonté des réalisateurs ne va pas dans le sens du casting sur séquence, d'autres dispositifs sont possibles. On peut par exemple faire de l'impro. J'ai eu une expérience intéressante à ce titre avec André Téchiné pour le film *Quand on a 17 ans* (2016). C'était pour les rôles principaux, qui sont des adolescents. En raison de la contrainte d'âge, on avait commencé le casting plusieurs mois avant, alors que le scénario n'était pas finalisé. Il n'y avait qu'un synopsis détaillé. J'avais discuté avec Téchiné et il m'avait dit : « Montrez les moi ». J'avais vu des centaines de jeunes et j'avais imaginé un exercice. J'avais demandé à chacun d'arriver avec un objet, l'objet qui les rend heureux, qui leur

rappelle quelqu'un. Tout et n'importe quoi, un caillou, un instrument, un équipement de sport, un objet qui leur rappelle une histoire. Et puis comme dans le film, je savais qu'il y avait quelque chose autour de la poésie et une histoire d'amour naissante au lycée, j'avais sélectionné une strophe de *Pour se souvenir* d'Aragon, qui est très difficile à lire, il n'y a pas de ponctuation. Je leur demandais l'histoire de l'objet, c'était magnifique, extrêmement touchant, on voyait toute la sensibilité du jeune. Et après on faisait une petite impro autour du poème. Je lui demandais de le lire comme s'il était en classe. Enfin dans un troisième temps je participais à l'impro avec eux. Je faisais le rôle d'une lycéenne et je me moquais de lui tandis qu'il lisait le poème. Il avait le droit de réagir. C'était pour chercher la colère et la violence qu'il y avait aussi dans le film.

Lors des premières rencontres, je suis seule avec le comédien, et je filme pour le réalisateur. Parfois cependant je choisis d'avoir « une réplique », c'est-à-dire un comédien ou une comédienne qui donne la réplique lors du casting. Par exemple dans le film *Jalouse* de David et Stéphane Foenkinos (2017), pour le rôle de la fille de Karine Viard qui passe un concours de danse. Il fallait donc une danseuse et j'avais pris une réplique, une comédienne qui jouait le rôle de la mère pendant le casting. Je filmais et je dirigeais, si l'on peut parler de direction d'acteur pour le casting.

Ensuite, disons par exemple que je convoque 12 comédiens pour le casting, je dis n'importe quoi. Deux ne correspondent pas au rôle, deux sont trop légers. Je fais un montage des gens que je trouve intéressants. Enfin, quand je dis montage, ce sont les séquences en entier, pas des montages en champ contre-champ bien sûr.

Ensuite, soit on se voit avec le réalisateur, soit je lui envoie par internet et le réalisateur choisit et rencontre les comédiens, c'est le *call back*. Le réalisateur rencontre la personne en chair et en os et vérifie s'il y a quelque chose d'envisageable dans la direction d'acteur, si cela fonctionne bien entre eux. Parfois il y a des certitudes sur une personne, parfois il ou elle hésite entre un.e ou deux comédien.ne.s. Parfois c'est la déception. C'est quelque chose d'humain. Souvent j'assiste à la rencontre. C'est moi qui appelle les comédiens pour leur dire que le réalisateur veut les voir. Parfois il y a une nouvelle séquence à préparer, parfois on leur demande de venir pour des essais pour un autre personnage. Je fais le lien, je dis où en est la réalisatrice, ce qui est attendu pour la rencontre.

Lors du *call back* parfois il y a aussi l'assistant.e réalisateur, parfois le directeur ou la directrice de production, parfois le chef opérateur ou la cheffe opératrice. On s'adapte à la façon dont travaille le réalisateur ou la réalisatrice.

Choisir

Le travail d'une directrice casting, c'est de faire des propositions par rapport à des rôles ; par rapport à ce qu'on a demandé mais aussi ce que tu en comprends.

En casting, je me pose deux questions :

- Comment serait le personnage si je choisissais elle ou lui ? Comment se passe la surimpression entre l'acteur et le rôle ? Qu'est-ce que ça me raconte, est-ce que ça m'intéresse ?
- Et puis est-ce que cette personne m'écoute ? Est-ce qu'elle est capable de prendre en charge une nouvelle consigne de jeu ?

Je n'ai pas le souvenir de choix esthétiques comme un certain type de lumière qui aurait influencé une demande du réalisateur, en revanche sur les physiques, oui. On peut me dire j'aime bien les gueules, les visages marqués. Pour le son, on évoque les voix, enfin les accents. Avant, on me demandait le plus souvent que l'acteur ou l'actrice n'ait pas d'accent. Maintenant on me dit de plus en plus fréquemment qu'on est ouvert en ce qui concerne l'accent.

Malgré tout, le casting reste un recrutement. Il est spécifique par sa méthodologie et en raison du poste à pourvoir. On cherche une surimpression entre la personne et le personnage. Mais cela reste un recrutement. Je travaillais sur une série, il y a longtemps, avant la fusion des régions. On se tournait alors plus naturellement vers Bordeaux. Pour une série où il y avait beaucoup de comédiens, j'avais déjà vu beaucoup de monde à Toulouse et j'avais fait le tour. On cherchait un comédien de 50 ans, le visage marqué. J'ai vu un comédien qui remplissait ces critères à Bordeaux, il n'y arrivait pas lors du casting. Il avait le trac. On a dû faire 10 prises. J'ai persévéré parce qu'il avait vraiment un physique intéressant. Je l'ai présenté au réalisateur en expliquant ce qui s'était passé et le réalisateur a dit que c'était lui le personnage. Quand j'ai annoncé au comédien que le réalisateur voulait le voir, il a cru que c'était une blague. Mais dans le travail, sur le plateau, il a été vraiment bien. Une fois choisi, il s'est senti légitime. *A contrario*, je viens de faire un téléfilm, un comédien a eu la Covid. Il s'en est rendu compte avant de tourner. On a du changer de comédien et on a pris quelqu'un qui n'avait pas été vu pour ce rôle en casting mais pour un autre rôle. Après le tournage, il m'a appelée et j'ai compris que pour lui cela avait été difficile. Pourtant c'est un très bon comédien. Mais il a été saisi par un sentiment de non légitimité. Je pense que c'est plus simple quand on a été choisi, quand on est dans le désir de l'autre, c'est un moteur.

Jouer et diriger ?

Est-ce que je fais de la direction d'acteur en casting ? Jusqu'à un certain point. Je donne surtout des consignes pour voir si le comédien n'est pas « immuable » dans sa façon de jouer la séquence. S'il est immuable, cela va poser des problèmes pendant le tournage. Si le comédien fixe ses propositions de jeu, je vérifie qu'il est capable de proposer autre chose. Mais je ne peux pas non plus diriger les acteurs pendant très longtemps. Cela poserait en effet la question de l'efficacité de l'acteur, s'il s'avère bon parce qu'on a beaucoup travaillé et qu'ensuite sur le plateau il ne se révèle pas bon.

Je suis souvent impressionnée lors du *call back* de m'apercevoir combien les réalisateurs sont de meilleurs directeurs d'acteurs que moi. C'est un moment plaisant de voir leur façon de faire. Je les observe et je parais ma formation de direction d'acteur. Le casting n'est pas un temps de mise en scène mais un temps de jeu. Je fais une petite mise en place, mais on ne s'attend pas à ce que je fasse de la mise en scène.

Après il a la question du jeu. J'ai fait du théâtre et, dans ma façon de travailler, j'ai choisi de donner une certaine intonation quand j'envoie la réplique, pour être un peu avec l'acteur, pour lui donner quelque chose à attraper. Ce n'est pas le cas de tous les directeurs de casting. Par ailleurs, en *call back*, le directeur de casting donne souvent la réplique. Il y a le metteur en scène et il met en place ce qu'il a imaginé. Tu vas devoir donner ton avis mais en même temps tu donnes la réplique, et tu es dans la position de partenaire de jeu. Il faut envoyer un peu mais ne pas prendre toute la place. C'est un exercice un peu schizophrénique.

Avec le réalisateur ou la réalisatrice

Dans le cinéma, il faut penser au fait qu'on ne travaille pas tous en même temps, donc on ne se croise pas forcément. Encore davantage quand on parle du directeur de casting qui se trouve en amont. En avant-première, c'est là que je découvre l'équipe. Je parle principalement au directeur de production, parfois à l'assistant réalisateur, et puis surtout au réalisateur.

Parfois, on a de très belles relations, de très belles histoires avec les réalisateurs ou les réalisatrices. On se rend compte qu'on est un duo. Je viens de finir *Zai Zai Zai* de François Desagnat, une adaptation de la bande dessinée de Fabcaro. Il y avait 60 rôles à attribuer. On s'est parlé en amont et j'ai trouvé chez lui quelqu'un de bienveillant et amoureux des acteurs. Ce qui est aussi mon cas, j'aime les acteurs. On avait quelque chose de commun dans le rapport aux acteurs. Au *call back*, on aurait pu travailler comme ça des jours et

des jours. On recevait, on dirigeait les acteurs et on voyait quelque chose prendre forme dans son travail comme si ses hypothèses avaient pris corps.

C'est important d'avoir une rencontre à propos de ce qu'on attend des acteurs. Je me souviens qu'avec Tom Geens, pour le film *Sauvages*, on travaillait beaucoup par visio tous les deux. Il est belge anglophone et il y a des moments je ne suis même pas sûre qu'on se comprenait tout à fait. Je parlais français, il parlait anglais mais quelque chose passait quand même. On était dans une communication non verbale, dans quelque chose de commun. C'est confortable quand on s'accorde sur une vision commune de l'acteur. Plus largement encore, des valeurs humaines, des intérêts esthétiques, une vision politique peut-être. On est plus à l'aise. Cela permet la confiance et donc c'est plus facile de faire des propositions qui ne collent pas forcément tout à fait avec la demande. Je me souviens que pour un petit rôle Yves Caumon avait fait appel à moi. Il s'agissait une femme d'un certain âge qui faisait du porte à porte pour le recensement. Il imaginait une femme âgée, calme, bienveillante et douce. Et moi, j'ai retenu « bienveillante » et « douce ». Dans les comédiennes que je lui ai montrées, il y avait une comédienne plus jeune. Mais qui dégageait énormément de bienveillance. C'est elle qui a eu le rôle. La confiance peut arriver tout de suite sur une rencontre, mais aussi elle peut se tisser dans la durée, au fil des collaborations. Cela ouvre des possibilités, par exemple celles de faire des propositions un peu décalées parfois, pas trop mais juste un peu...

Créer des costumes pour les acteurs

Entretien avec Patricia Colin¹

par Annelise Gavaille



La créatrice de costumes Patricia Colin a notamment collaboré aux long métrages *Le Premier Homme* (2011) de Gianni Amelio et *Duo d'escrocs* (2013) de Joel Hopkins, et a opéré en tant que *costume supervisor* sur *Marie-Antoinette* (2006) de Sofia Coppola, *Carnage* (2011) de Roman Polanski, *The Grand Budapest Hotel* (2014) de Wes Anderson, *Dunkерque* (2017) de Christopher Nolan, *Les Frères Sisters* (2018) de Jacques Audiard, ainsi que sur *The French Dispatch* (2020) de Wes Anderson. Elle a également participé à des séries télévisées, des téléfilms et des spectacles théâtraux. Je l'ai interrogée sur son travail avec les comédiens au cinéma.

*

Pouvez-vous préparer un costume avant d'avoir encore rencontré l'acteur qui le portera ?

Il est impossible de penser au costume sans avoir une idée de l'identité de l'acteur et de sa physiologie. Heureusement, le casting ne se fait pas à la dernière minute. Ce problème ne survient que rarement, quand un comédien tombe malade, par exemple. Même si les essayages peuvent avoir lieu peu de temps avant le tournage, on sait qui sera l'acteur avant de le rencontrer. Cela permet de préparer le costume en amont. Si la personne est célèbre, on a une idée de ce qui lui conviendra. Dans le cas d'un acteur moins connu, on se fonde sur des photos de lui et son agent nous donne ses mesures. Pour les personnages principaux, si le comédien se trouve dans le même pays ou la même ville, il arrive souvent que nous organisions une rencontre. Quand l'acteur n'est pas sur place, nous pouvons aussi converser par téléphone ou grâce à Skype. Nous discutons de la manière dont, l'un et l'autre, nous

¹ Entretien réalisé le samedi 8 juin 2019.

percevons le personnage et les costumes. J'expose ce qui a été dit avec le réalisateur et la direction que je souhaite prendre. Le comédien me fait alors part de son avis : il me fait savoir s'il adhère à mes propositions et s'il a d'autres idées. Un film est une construction à plusieurs : tout le monde a son mot à dire. Et c'est d'autant plus normal pour l'acteur, puisque c'est lui qui portera le costume. Il est important qu'il lui plaise et qu'il se sente bien dedans.

Êtes-vous seule avec l'acteur pendant ces rencontres ?

Oui, nous, les costumiers, préférons échanger seul avec le comédien. Cela permet à l'acteur de se sentir plus libre de nous confier s'il a un complexe, s'il y a des habits ou des couleurs qu'il n'aime pas, ou encore si le réalisateur souhaite lui faire porter un costume qui lui déplaît. Dans le cas d'un désaccord, c'est à moi de trouver un compromis et de faire en sorte qu'à la fin, tout le monde soit satisfait du résultat.

Quels sont les risques de faire endosser à l'acteur un costume qu'il n'apprécie pas ?

Il m'est arrivé de travailler pour des créatrices de costume qui voulaient absolument mettre un costume à un acteur, alors que celui-ci ne l'aimait pas. Au dernier moment, sur le plateau, il y a eu une crise et il a fallu changer le costume, ce qui est un gros problème. Il faut toujours faire attention à ce que l'acteur soit heureux de ce qu'il va porter. Quand il aime son costume et qu'il s'y sent bien, cela transparaît et l'habit l'aide dans son jeu.

Pourtant, certaines pièces d'habillement peuvent paraître inconfortables, je pense notamment aux corsets dans les films d'époque.

Pour les films situés au XVIII^e siècle ou à d'autres époques, il y a beaucoup d'essayages. Pour l'actrice principale, le corset est conçu à sa taille et on le travaille de sorte qu'elle soit à l'aise dedans. Il arrive que l'on triche en mettant, par exemple, des bandes élastiques sur le côté. Il faut trouver de petites astuces comme celle-ci pour que l'actrice ne souffre pas et qu'elle puisse bouger avec. Il est important qu'elle accepte de le porter : on ne peut pas mettre une robe XVIII^e sans corset.

Pour ce qui est des essayages, comment se déroulent-ils ?

Cela dépend des films. Dans le cas des grosses productions, le troisième assistant réalisateur tient le planning des essayages. Ensuite, les comédiens arrivent dans notre local costume pour faire un premier essayage. Celui-ci a lieu, si possible, deux ou trois semaines avant le tournage. Nous vérifions leurs mesures et essayons la première toile que le tailleur a mise au point. Les comédiens reviennent faire l'essayage final deux jours avant de tourner, ce qui nous laisse le temps de faire des retouches si nécessaire. Un essayage dure à peu près toute une après-midi. Il faut faire essayer plein de costumes à l'acteur, prendre des photos pour les envoyer au réalisateur et avoir son approbation. Arriver à l'aboutissement du personnage prend du temps. Il y a toujours au moins deux ou trois personnes avec l'acteur : le créateur de costumes, son assistant et, si des pièces d'habillement sont fabriquées, le tailleur. L'assistant prend des notes et rappelle au créateur de faire essayer certaines tenues au comédien, en cas d'oubli. Sur de grosses productions, davantage de personnes sont présentes et circulent. Je préfère quand il y a moins de monde : il est plus aisé de travailler et l'acteur se sent moins observé.

Prêtez-vous attention au confort de la pièce où les essayages ont lieu ?

Bien sûr. Dans la salle des essayages, il y a un petit canapé, on leur propose du thé, du café, des petits gâteaux, des fruits, et on discute. Il faut que ce soit chaleureux. C'est simplement par gentillesse. Quand vous accueillez un invité chez vous, vous faites en sorte qu'il se sente bien, nous faisons de même.

Lorsque vous participez à un film en tant que costume supervisor, travaillez-vous également avec les comédiens ?

Sur ce poste, je ne m'occupe pas des acteurs. Je me charge plutôt de l'organisation et de la figuration. Bien sûr, si besoin j'assiste la créatrice pour les essayages des acteurs et pour la recherche des costumes. Et évidemment, quand je croise les comédiens, je les salue et il m'arrive de discuter avec ceux que je connais déjà.

Certains acteurs s'investissent-ils particulièrement dans la création du costume ?

Oui, par exemple, j'ai rencontré un acteur qui voulait vieillir lui-même son costume. Il a souhaité s'en occuper tout le long du tournage et ne voulait pas le laver. Il incarnait un bandit de grands chemins du XVII^e siècle. Il s'était intéressé à l'histoire de son personnage, s'était documenté et voulait coller le plus possible à la réalité. Cependant, la plupart du temps, les acteurs se laissent mener, notamment quand ils ont affaire à un créateur de costumes qui a une bonne notoriété. Quand ils ne le connaissent pas, ils peuvent être tendus au début. Mais quand ils voient que les tenues conviennent bien, ils se relâchent. Le costume est important pour eux. Il ne veulent pas se laisser mettre n'importe quelle tenue sur le dos : ils n'ont pas envie d'être ridicules, il s'agit de leur image.

Vous est-il arrivé de faire face à un acteur qui, en refusant certains habits et en mettant en avant ses préférences, s'éloignait du personnage ?

Il arrive fréquemment que l'acteur souhaite porter un costume qui correspond davantage à sa personne qu'à son rôle. Par exemple, pour un personnage féminin pauvre, l'actrice peut vouloir être belle et avoir des bijoux. Il faut lui faire entendre que cela ne correspond pas au rôle. Si on est convaincant, on peut essayer de persuader l'actrice de porter le costume. Mais une fois sur le plateau, quand elle sera sous pression, notamment si c'est son premier jour, cela va créer des problèmes. En général, la discussion ne règle pas la situation. Si l'acteur ou l'actrice ne se sent pas bien, il ne faut pas camper sur ses positions, mais trouver une tenue dans laquelle la personne se sent bien et qui, en même temps, colle au personnage. Évidemment, le réalisateur peut toujours trancher et expliquer à l'acteur qu'il est nécessaire qu'il porte un costume, malgré ses réticences. Dans ce cas, l'acteur n'insiste pas.

Comment établissez-vous un lien de confiance avec l'acteur pour qu'il adhère à vos propositions ?

Dès le premier essayage, si vous apportez des vêtements qui conviennent, l'acteur se détendra, sera content de son costume et la confiance sera établie. Si vous arrivez avec ce qu'il faut, que vous avez pris en compte ce qu'il aimait, que vous avez bien préparé votre essayage et que vous êtes professionnel, il n'y a aucune raison que cela se passe mal. La préparation est une étape très importante. Il faut penser à tout, des chaussettes aux sous-vêtements. Dès que

le comédien se rend compte que votre travail est de qualité, il est ravi, même enthousiaste, d'essayer les autres costumes. Si on a déjà collaboré avec l'acteur, c'est évidemment plus simple, car la confiance est déjà là.

Dans cette relation avec l'acteur, vous arrive-t-il de faire un travail émotionnel, voire de jouer le rôle de confidente ?

Ce n'est pas dans mon tempérament et cela ne m'intéresse pas. Mon rôle est de faire en sorte qu'il soit heureux avec ses costumes et non de faire de la psychologie avec lui. C'est plutôt le travail du réalisateur. Je ne sais pas où ce dernier veut aller et si j'interfère, cela peut même être mal pris ou causer des problèmes.

Et lorsque vous rencontrez des contraintes, en faites-vous part à l'acteur ?

Non, il faut le protéger et faire en sorte que tout aille bien. C'est compliqué d'être acteur, de jouer sur un plateau, devant tous ces gens. J'en serais incapable. Pour que l'acteur puisse donner tout ce qu'il a, il faut veiller à ne pas le perturber par des préoccupations extérieures, comme des problèmes de budget, de production ou d'organisation du travail. Les acteurs ne sont pas en sucre pour autant, je leur parle normalement. Aussi, plus ce sont des grands comédiens, moins ils ont de pression. Ils sont à l'aise : c'est leur métier !

Votre travail est-il différent selon que vous faites face à un acteur chevronné ou un acteur qui débute ?

Oui, il faut être plus diplomate avec les jeunes acteurs, car ils ont davantage tendance à vouloir être habillés avec des vêtements qui leur correspondent à eux et non à leur personnage. Moins ils sont connus, plus ils sont difficiles. Les acteurs qui ont une plus grande carrière sont moins soucieux de leur image et s'attachent davantage au personnage.

Constatez-vous des différences dans votre travail avec les acteurs selon leur nationalité ?

Oui, absolument. Les acteurs américains sont très sérieux et professionnels. S'ils sont convoqués à 8 heures du matin et qu'ils tournent seulement à 5 heures du soir, cela ne les dérange pas : ils attendent patiemment dans leur

loge ou sur le plateau. Je n'ai jamais vu un acteur anglais ou américain ne pas connaître son texte, alors que cela arrive souvent pour les acteurs français. La manière de travailler est différente. Les acteurs américains essayent d'avoir plusieurs cordes à leur arc. Beaucoup savent danser, chanter, faire de l'escrime ou monter à cheval. Les acteurs français ont fréquemment tendance à se reposer sur leur statut de comédien et à ne pas essayer de s'améliorer. J'ai l'impression que c'est une attitude assez française. Pour les costumes, je dois aussi faire face à beaucoup plus de caprices avec des comédiens français.

Et remarquez-vous des différences entre les hommes et les femmes ?

Certains acteurs masculins font très attention à leur image et précisent bien qu'il y a des tenues et des couleurs qu'ils ne souhaitent pas mettre. Néanmoins, il est vrai que c'est plus fréquent chez les femmes. De manière générale, on est beaucoup plus tolérant avec le physique des hommes qu'avec celui des femmes : on s'arrêtera beaucoup moins sur leurs défauts. Il est normal que dans un monde comme le nôtre, la femme actrice, qui, en plus, travaille avec son image, soit soucieuse de la manière dont elle apparaît. Je le remarque chez les actrices vieillissantes. Beaucoup pensent qu'elles n'ont plus de rôle à cause de leur âge et qu'il faut qu'elles restent jeunes. Certaines cèdent à la chirurgie esthétique, mais finalement, on ne les prend plus, car elles en ont trop fait, mais elles se méprennent et continuent. C'est un cercle vicieux. Les actrices qui ont accepté de vieillir et qui ont gardé leurs visages et corps naturels travaillent plus que les autres. Personnellement, je ne comprends pas qu'on soit mal à ce point-là avec son âge. Je connais une créatrice de costumes qui est extraordinaire et qui arrive à retourner les acteurs : elle discute avec eux, elle est attentionnée, gentille et elle leur met ce qu'elle veut. Moi, face à une actrice qui se braque, j'ai du mal et je n'ai pas assez de diplomatie pour arriver à la faire changer d'avis comme ma collègue. Il faut avoir de l'empathie pour aider l'autre, et je n'en ai pas beaucoup pour une personne qui subit des opérations de chirurgie esthétique parce qu'elle se trouve vieille.

Est-ce que vous recourez à cette empathie dans d'autres situations ? Par exemple, sentez-vous quand un acteur est mal à l'aise avec certaines parties de son corps ?

Oui, si je vois qu'une actrice est gênée par sa poitrine ou autre, je fais en sorte de changer le costume, sans le dire. Je le sens à travers ce qu'elles disent, les doutes qu'elles expriment vis-à-vis de la tenue, l'endroit où elles posent leurs mains sur leur corps. Vous cernez vite ce qui les dérange. C'est rarement

à tort : généralement il y a bien une imperfection et il faut la cacher. Si elle ne l'avait pas dit, je l'aurais remarquée et fait en sorte de la dissimuler. Il est nécessaire de penser le costume de sorte à cacher les défauts que l'acteur n'aime pas. De notre côté, si nous en décelons, nous les masquons sans le lui préciser, pour ne pas le déstabiliser. Si une actrice a des jambes épaisses, je ne mettrai pas une jupe au-dessus du genou, mais plutôt une jupe à mi-mollet ou un pantalon. En revanche, je ne vais pas expliquer les raisons de ce choix à l'actrice. Pour cerner les personnes en tant que créateurs de costumes, il faut avoir le sens de l'observation, un œil artistique et comprendre comment apporter de l'équilibre à une silhouette. Il est également important d'avoir du respect pour l'acteur ou l'actrice. En regardant des films, quand je vois des filles en mini-jupe alors que leurs jambes ne sont pas très belles, je me dis que la costumière n'est pas très attentionnée.

Cette attitude et cette envie de présenter les corps sous leur meilleur angle est sans doute ce qui explique la confiance qu'on vous accorde.

Les actrices ont l'habitude, mais les figurantes sont souvent surprises. Elles arrivent, elles sont simples, et, tout d'un coup, on les transforme en femmes de ministres qui vont à un bal et qui sont magnifiques. Après l'habillage, la coiffure et le maquillage, elles se reconnaissent à peine dans la glace. C'est amusant de transformer quelqu'un. C'est ce qui me plaît dans mon travail.

Le costume transforme aussi la gestuelle et le jeu.

Bien sûr. Par exemple, jusqu'en 1950, voire 1960, les femmes ont de petites emmanchures. Elles sont si serrées qu'on ne peut pas lever les bras et qu'il est nécessaire de faire de petits gestes. Les corps se transforment avec les modes, les jeunes filles d'aujourd'hui n'ont plus les mêmes mesures que celles des décennies précédentes. Jusqu'aux années 1970 et 1980, les femmes possédaient des pantalons taille haute et leur taille, constamment serrée, était marquée. Maintenant, les jeunes filles se serrent plutôt les hanches : elles sont droites et leurs poignées d'amour débordent par-dessus le pantalon. Il faut donc adapter le corps moderne à des costumes anciens qui n'ont rien à voir. C'est tout un travail, surtout avec les costumes de 1920 à 1960 qui sont encore existants. Les pieds ont beaucoup grandi du fait du port des baskets, il est donc compliqué de chausser des gens avec de vraies chaussures d'époque. Maintenant, certaines femmes font du 42 ou du 43, alors qu'avant, les pointures les plus habituelles étaient le 35, le 36 et le 37. Les gens sont aussi plus grands, il faut veiller à ce

que la taille ne soit pas mal placée sur le vêtement. Pour une jeune fille de 1 m 85, tout ce que je vais lui essayer d'époque ne lui ira pas, la taille se trouvera placée sous ses seins. Pour ces films, il est difficile d'avoir la figuration adaptée au costume. Souvent on demande aux responsables du casting de sélectionner des hommes ne dépassant pas 1 m 75 et des femmes de moins de 1 m 68.

Votre relation avec les acteurs a-t-elle changé au fur et à mesure des années ? Et selon la taille des productions ?

Je n'ai pas vu de différences entre le début de ma carrière et maintenant. En revanche, pour ce qui est du travail avec l'acteur, il y a des différences entre les petites et les grosses productions. Pour une grosse production, il y a trois cents intermédiaires et comme je vous l'ai dit, c'est le troisième assistant qui appelle l'acteur et prend rendez-vous. Pour une petite production, je suis celle qui appelle les comédiens pour fixer une rencontre, et la production peut ne pas être au courant de la date des essayages. C'est plus direct et plus simple. Cependant, je préfère travailler sur une grosse production, car on me donne les moyens et le temps nécessaires pour faire un bon travail.

Vous avez participé en tant que créatrice de costumes à des projets dans des formes d'art différentes : des séries TV, des téléfilms, des pièces de théâtre. Remarquez-vous des différences dans le travail avec l'acteur ?

Non, pour moi, il n'y a aucune différence. Dans tous les cas, je travaillerai le costume avec l'acteur. Il y a certes une différence de moyens, mais je fais en sorte de parachever mon travail même si je n'ai pas beaucoup d'argent. Je possède un stock dans lequel je peux piocher, ce qui rend la tâche plus aisée. Pour le théâtre, la seule particularité réside dans la nécessité parfois de travailler le costume de sorte que l'acteur puisse se changer rapidement. On utilise du velcro ou ce genre d'astuces auxquelles on ne recourt pas pour un long-métrage. Mais cela ne change en rien le rapport à l'acteur.

Habiller, Maquiller, Coiffer
Catherine Frot
Entretien croisé avec
*Chantal Léothier et Catherine Bouchard*¹
par Guillaume Jaehnert



Chantal LÉOTHIER,
Cheffe maquilleuse et Cheffe coiffeuse
de Madame Catherine Frot

Chantal Léothier a travaillé au maquillage des acteurs à la télévision avant de travailler majoritairement pour le cinéma. À l'international, plusieurs collaborations ont marqué sa carrière, notamment auprès de Sally Potter. Chantal Léothier travaille aussi beaucoup en France, comme en témoigne sa présence sur plusieurs films mis en scène par Alexandre Arcady. Entre 1997 et 1998, Chantal Léothier a conçu le maquillage de deux films avec Patrick Timsit : Le Cousin d'Alain Corneau et Paparazzi d'Alain Berberian. C'est ce film qui inaugure un long partenariat avec Catherine Frot. La filmographie commune avec la star française est conséquente : toutes deux s'accompagnent sur les tournages à venir qui font la renommée de Catherine Frot, comme La Dilettante (Pascal Thomas, 1999), Odette Toulemonde (Éric-Emmanuel Schmitt, 2006), Le Vilain (Albert Dupontel, 2009), Les Saveurs du palais (Christian Vincent, 2012) ou encore Marguerite de Xavier Giannoli, qui lui a valu d'obtenir le César de la meilleure actrice en 2016. Durant les années 2010, Chantal Léothier a pris la décision de se consacrer exclusivement à Catherine Frot. Sa collaboration avec l'actrice est toujours d'actualité.

¹ Entretien réalisé d'août 2020 à janvier 2021.

Catherine BOUCHARD,

Créatrice de costumes

Catherine Bouchard a débuté la création de costumes par le court-métrage publicitaire avant de travailler pour le cinéma. Plusieurs nominations aux César des meilleurs costumes ont jalonné sa carrière : pour La Chambres des officiers (François Dupeyron, 2001), Podium (Yann Moix, 2004), ou encore La Promesse de l'aube (Éric Barbier, 2017), film qui montre son travail à l'écran pour la dernière fois. Catherine Bouchard a habillé plusieurs stars, parmi lesquelles Isabelle Adjani, Josiane Balasko, Nathalie Baye, Emmanuelle Béart, Audrey Tautou ou encore Marie Trintignant et Elsa Zylberstein. Plusieurs collaborations récurrentes avec des metteurs en scène sont importantes : auprès de Claude Miller ou de François Dupeyron. Catherine Bouchard a également travaillé en équipe avec d'autres collègues créatrices de costumes, comme sa sœur Jacqueline Bouchard ou Corinne Jorry. Le travail avec Pascal Thomas, un autre de ses collaborateurs récurrents, lui a permis de faire la rencontre décisive de Maud Molyneux, journaliste et créateur de costumes. C'est principalement dans ce cadre que Catherine Bouchard a conçu des costumes pour Catherine Frot depuis La Dilettante, sorti en 1999.

*

Une approche globale du HMC (Habillage, Maquillage, Coiffure) : une équipe réduite autour de Catherine Frot

Vous rappelez-vous de votre rencontre avec Catherine Frot ?

Chantal Léothier : Oui, très précisément. J'ai rencontré Catherine Frot à la fin des années 1990, sur le tournage du film *Paparazzi*. À ce moment-là, Catherine Frot avait déjà tourné *Le Dîner de Cons*, *La Dilettante* était encore à venir. J'avais, de mon côté, une bonne expérience du maquillage pour l'audiovisuel. Catherine venait d'obtenir un César (du meilleur second rôle féminin) dans *Un air de famille*². Le film de Berberian avait pour décor l'univers *people*, dans lequel ni Catherine ni moi n'étions très à l'aise. J'étais intimidée par le milieu, et, Catherine, de son côté, n'était de passage sur le plateau que pour quelques jours de tournage. Nous étions jeunes, ce qui a également accru notre complicité.

² Ce film de Cédric Klapisch, réalisé en 1996, est l'adaptation de la pièce de théâtre du même nom mise en scène par Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri (lauréate du Molière du meilleur spectacle comique).

Catherine Bouchard : J'ai rencontré Catherine Frot sur le tournage de *La Dilettante*, un film mis en scène par Pascal Thomas à la fin des années 1990. C'était un film très important pour Catherine, son premier grand rôle après des performances distinguées et couronnées par la critique. Sur *La Dilettante*, j'assistais Maud Molyneux³, qui avait adhéré à la démarche d'historien suggérée par le scénario : tourné à la fin des années 1990, le film se passait au début de la décennie. Nous faisons donc un film historique.

Avez-vous déjà travaillé avec Pascal Thomas ?

Chantal Léothier : Non, je l'ai rencontré sur *La Dilettante*.

Catherine Bouchard : Nous avons déjà travaillé sur des publicités, où je m'occupais des costumes, mais nous ne nous connaissions pas aussi bien avant qu'il ne réalise *La Dilettante*. À l'époque, il était plutôt admis de passer de la publicité au long-métrage lorsque nous faisons de la création de costumes.

Était-ce naturel pour Catherine Frot d'être habillée dans des vêtements de luxe ?

Catherine Bouchard : Catherine ne s'habillait pas avec ce style de vêtement dans la vie, mais elle a mis peu de temps à comprendre la démarche de Maud. Nous avons cherché à habiller Catherine comme une bourgeoise sans oublier la condition précaire du personnage.

Quels moyens avez-vous employés pour cela ?

Catherine Bouchard : Le film étant construit autour de Catherine, nous avons cherché à montrer ce dilettantisme à travers plusieurs pièces de haute-couture. En effet, celles-ci contribuent à la mise en valeur du rôle de Catherine par rapport aux autres personnages : le boléro Lacroix, la veste Chanel, le manteau Dior étaient révélateurs d'un décalage social.

³ Pseudonyme de Marc Antoine-Jean Raynal (1948-2008), journaliste et militant au FHAR. *Parcours d'un journaliste esthète* (2011, éditions Rue Fromentin) regroupe plusieurs de ses critiques parues sous ses trois identités au sein de *Libération* : Louella Intérim pour le cinéma, Dora Forbes pour la littérature et Maud Molyneux pour la mode, en référence au couturier Edward Molyneux (1891-1974), dont les créations furent portées au cinéma.



La Dilettante (Pascal Thomas, 1999).

Les costumes sont de l'équipe de Maud Molyneux et de Catherine Bouchard.

Catherine Frot est maquillée et coiffée par Chantal Léothier.

Vous vous tutoyez ?

Chantal Léothier : Je me souviens avoir vouvoyé Catherine au tout début, mais très vite le tutoiement s'est imposé alors que je ne tutoie pas facilement. Ce n'est pourtant pas le cas avec toutes les stars, mais avec Catherine cela s'est mis en place rapidement. Il y a eu un contact affectueux entre nous dès notre rencontre qui s'est approfondi dans les semaines qui ont suivi le tournage de *Paparazzi* lorsque Pascal Thomas proposait à Catherine le premier rôle de *La Dilettante*⁴. À partir de ce moment-là, nous ne nous sommes plus quittées, sauf pour deux films pour des raisons indépendantes de notre relation. C'était le cas pour *Boudu* et aussi pour *Mercredi folle journée*. Concernant ce film de Pascal Thomas, nous étions déjà engagées toutes les deux, Catherine Frot et moi, sur un autre tournage où je m'occupais aussi d'un deuxième comédien. Catherine n'était sur le plateau de *Mercredi folle journée* que pour quelques jours, je l'ai donc laissée partir trois jours sur le tournage de Pascal Thomas et je suis restée sur le film dont j'avais la charge.

⁴ Prix de la meilleure actrice décerné à Catherine Frot au Festival International du Film de Moscou en 1999. L'actrice a également été nommée aux César de la meilleure actrice pour ce film.

Catherine Bouchard : C'est assez drôle comme question, puisque j'ai justement appelé Catherine Frot pour la tenir au courant de cet entretien. Catherine Frot pensait que nous nous tutoyions, mais nous nous sommes toujours vouvoyées. C'est difficile à expliquer, cette alternance entre les deux registres. Ce choix se fait selon les sensibilités de chacun, et il n'y a pas vraiment de règles.

La Dilettante a consacré votre relation à Catherine Frot ?

Chantal Léothier : Nous nous sommes rapprochées, oui. Nous étions plus à l'aise sur ce tournage que sur le précédent, mais l'amitié entre nous a été très importante pour travailler avec Pascal Thomas. C'est un metteur en scène brillant, mais aussi très exigeant. C'était important pour chacune d'entre nous de pouvoir compter l'une sur l'autre, de se soutenir. Cela a de nouveau fonctionné. C'est difficile pour un acteur de reconstituer toute une équipe différente autour de soi d'un film à l'autre. Savoir que l'on va retrouver telle ou telle personne sur le prochain film, cela crée une complicité.

Maud Mohyneux était créateur des costumes depuis La Dilettante et jusqu'en 2008. Vous aviez moins de rapports avec Catherine Frot avant de devenir vous-même créatrice de costumes ?

Catherine Bouchard : Eh bien, non en fait. Pour tout vous dire, j'avais autant de rapports avec Catherine avant le décès de Maud. Maud était quelqu'un d'érudit, de très cultivé. Il était un savant à sa manière mais ses rapports avec les acteurs pouvaient parfois être un peu complexes. Nous étions souvent ensemble pour rencontrer les acteurs. Physiquement, il pouvait se tenir à l'opposé de l'acteur qui se trouvait dans la même pièce. Il donnait des instructions, et moi je faisais en quelque sorte l'interface avec le comédien. Nous fonctionnions comme cela sur les films avec Catherine Frot. Sur *La Dilettante*, je travaillais déjà avec plusieurs collaboratrices qui m'ont suivie par la suite quand j'ai habillé Catherine, notamment Laurence Esnault⁵ et Aurore

⁵ Laurence Esnault est diplômée des Beaux-Arts et a suivi une formation en impression textile auprès de Jane Clive aux studios PineWoods. Plusieurs films et séries télévisées français et anglophones donnent à voir son travail aussi bien en teintures et patines (*Nicolas Le Floch ; Patriot*) qu'en tant qu'habilleuse et cheffe costumière, notamment auprès de Catherine Bouchard, Molly Maginnis ou de Jacqueline Mills. Laurence Esnault est aussi créatrice des costumes du film *Une enfance* (Philippe Claudel, 2015).

Vicente⁶. Leur apport est capital parce que même si nous ne sommes pas toujours physiquement proches, nous travaillons véritablement ensemble.

Et vous Chantal, vous vous adressiez plutôt à Maud Molyneux ou bien à Catherine Bouchard ?

Chantal Léothier : J'aimais beaucoup Maud, mais je n'avais pas beaucoup affaire à lui. J'avais déjà plus d'interactions avec Catherine Bouchard avant la disparition de Maud.

On ne trouve pas trace d'habilleur.se dans les génériques des films de Pascal Thomas, ni de renforts pour le maquillage et la coiffure. C'est normal ?

Catherine Bouchard : Nous étions en équipe très réduite sur ces films. Il me semble que c'était un parti pris de Pascal Thomas : cela peut être très stimulant de travailler au sein d'une petite équipe. Et j'ajoute que du côté des costumes, les postes sont effectivement attribués, mais ce n'est pas une règle absolue. Je suis créatrice de costumes, et Laurence Esnault et Aurore Vicente sont mes assistantes. Cela pouvait nous arriver de faire des essayages sur le vif, peu de temps avant le tournage. Dans ces cas-là, toute mon équipe est sollicitée, et les frontières ont tendance à se brouiller. J'aime beaucoup Catherine mais la plupart du temps ce n'est pas moi qui l'habillais juste avant les tournages, c'était Laurence Esnault. Moi, de mon côté, j'allais voir André Dussollier. C'était presque toujours comme cela. Il se passait quelque chose de saisissant pendant les habillages. Laurence et moi, nous ne pouvions pas nous parler pendant ce temps. André et Catherine étaient logés aux deux extrémités d'un château, quand nous tournions à proximité d'Aix-les-Bains. C'est au moment où tous deux descendaient l'escalier, juste après l'habillage, que la magie opérait entre eux, une véritable osmose visible à l'écran. Mais Laurence a également habillé André Dussollier, et les autres acteurs, notamment lorsque je devais quitter le tournage pour me rendre à Paris, principalement, afin de chercher d'autres costumes.

⁶ Aurore Vicente a travaillé auprès de plusieurs *Costume Designers*, comme Corinne Jorry (*Sept ans de mariage*, avec Catherine Frot), Carine Sarfati (*Coco*, *Les Petits Mouchoirs*) ou encore de Nathalie du Roscoät (*Un peu, beaucoup, aveuglement*). Son travail est visible auprès de Jacqueline Bouchard (*Le Dîner de cons*, *Convoi Exceptionnel*) et de Catherine Bouchard (*La Promesse de l'aube*). Toutes trois sont réunies au générique du film *Je préfère qu'on reste amis* d'Olivier Nakache et Éric Toledano.

Chantal Léothier : Je pense aussi que Pascal est nostalgique d'une certaine forme de cinéma qui n'existe plus véritablement aujourd'hui. Dans le cinéma classique, les génériques peuvent être moins longs qu'aujourd'hui, et c'est peut-être pour cela que tous les postes ne sont pas crédités. Nous avons fait appel à des renforts lorsqu'il y avait des scènes avec de la figuration, par exemple. Sur les deux premiers opus de la trilogie adaptée des Agatha Christie, je maquillais et coiffais Catherine Frot et André Dussollier, mais pour le troisième (*Associés contre le crime*), Magali Ohlmann⁷ était venue pour s'occuper d'André. Il y avait des raccords plus importants à faire. Pascal Thomas avait suggéré que Charlotte Arguillère⁸ se joigne à nous pour le maquillage-coiffure des autres acteurs secondaires (en dehors de Catherine Frot et André Dussollier, dont je m'occupais), et nous avons effectivement travaillé ensemble.

Catherine Bouchard : Il y a une anecdote, sur cet attachement de Pascal au cinéma classique. Quand nous allions voir des rushes, Pascal mettait en place une atmosphère très conviviale, très agréable. Rien que pour voir des rushes, il organisait des séances de projection dans des hôtels, avec un matériel en 16 mm qui lui appartenait. Il y avait des petits fours, du bon vin... Ces situations évoquent bien l'amour de Pascal pour une forme de cinéma du passé dont parle Chantal.

Catherine, vous êtes donc présente sur le tournage ?

Catherine Bouchard : Oui, c'est important. Cela peut être compliqué, notamment pour des questions financières, mais j'essaie le plus souvent de trouver un arrangement avec la production. J'explique au metteur en scène que c'est important pour moi de suivre les acteurs.

⁷ Magali Ohlmann a participé au maquillage de la série *Avocats & Associés*, à la fin des années 2000. Son nom est inscrit aux génériques de plusieurs films avec André Dussollier, parmi lesquels *Le Grand Jeu* (Nicolas Pariser, 2015) ; *21 nuits avec Pattie* (Arnaud et Jean-Marie Larrieu, 2015) ou encore *À fond* (Nicolas Benamou, 2016).

⁸ Charlotte Arguillère a occupé divers postes au sein des départements de coiffures de plusieurs films aux côtés de metteurs en scène et d'actrices comme Pascal Thomas, Virginie Despentes (*Baise-moi* ; *Bye Bye Blondie*), Marilou Berry (*La Première Fois que j'ai eu vingt ans* ; *Joséphine* ; *Joséphine s'arrondit*) ou encore Noémie Lvovsky (*Le Grand Appartement* ; *Tiens-toi droite* ; *Camille redouble*). Charlotte Arguillère a aussi participé aux coiffures de *Babylon A.D.*, *Faubourg 36* et a conçu les perruques de la série *Access*.

Ce choix est donc motivé en priorité par rapport aux acteurs ?

Catherine Bouchard : Oui, pour les acteurs et, dans le même temps, aussi pour les équipes costumes. C'est inconfortable d'expliquer le travail aux habilleuses et de partir soudainement en leur laissant le reste à faire. Cela peut être complexe d'attribuer très en amont tel costume pour telle scène. J'ai parfois eu des difficultés à anticiper ces choix. Ce système permet de pouvoir à la fois accompagner les acteurs au plus près et de s'absenter ponctuellement si les besoins l'exigent. Il est ainsi possible de trouver un costume chez un loueur éloigné du lieu de tournage, à Paris, par exemple. Si je quitte les lieux du tournage, c'est surtout parce que certains comédiens sont choisis pendant le tournage, au fur et à mesure de l'avancée du film. Le choix de tous les comédiens n'est pas forcément arrêté lorsque nous commençons à tourner. Il y a beaucoup d'acteurs que je n'ai pas pu rencontrer au début du tournage. Il s'agit souvent d'aller faire des essayages auprès de comédiens qui sont choisis au fur et à mesure du tournage. Ainsi, une personne de l'équipe costumes est toujours présente avec les acteurs.

Et vous, Chantal, êtes-vous présente au moment de l'habillage ?

Chantal Léothier : Pour les essayages de Catherine, oui, absolument. De manière générale, je suis auprès de Catherine pendant tout le tournage. J'essaie d'ailleurs d'arriver avant Catherine Frot sur le plateau, parce que j'ai compris que c'était important pour elle. Nous nous rejoignons dès que Catherine Frot arrive. C'est très rare que l'acteur s'entoure de la personne qui le maquille ou le coiffe pendant cette phase de travail. Il me semble que cela apporte de la sérénité à Catherine Frot, qui m'investit très tôt dans la préparation physique de ses rôles.



Odette Toulemonde (Éric-Emmanuel Schmitt, 2006).
Photographie de tournage. Les costumes sont de l'équipe de Corinne Jorry.
Collection particulière de Chantal Léothier.

Commentaire de Chantal Léothier sur ce cliché

Nous sommes ici toutes les deux, Catherine et moi, sur le tournage d'*Odette Toulemonde*. Cela devait être sur les tous premiers jours de tournage et il faisait vraiment très froid. On me voit enlever son manteau à Catherine. Normalement, seule l'habilleuse devrait être à cette place, mais pour des raisons liées à la tension du moment, il arrive que ce soit moi qui m'en occupe, ce qui rassure Catherine. Je fais mes raccords maquillage, et au lieu de m'en aller, je reste jusqu'au dernier moment pour lui enlever son manteau, afin d'éviter à l'habilleuse de revenir.

Les essayages et l'habillage sont importants ?

Chantal Léothier : Oui, le jeu plus que tout donne vie au costume. Il y avait, par exemple, un très beau costume qui posait problème à Catherine. C'était un caftan, qu'elle porte dans plusieurs films. Pascal tenait à ce que Catherine Frot le porte, mais il était trop long pour Catherine, elle ne pouvait pas marcher ni être totalement libre dans ses mouvements. J'avais parlé à Catherine de ce caftan, en lui disant que cela pouvait vraiment donner quelque chose au personnage de Prudence.

Catherine Bouchard : Et cela, moi, je ne me serais pas vue le lui dire. J'aurais eu tendance à exposer le problème au metteur en scène, pour changer de costume, mais pas à aller voir l'acteur. C'est lors des habillages que Catherine peut faire les gestes de son personnage, dire une partie de son texte, juste pour elle-même. Après cela, Catherine Frot voit si cela fonctionne. Et Chantal, tu avais le don de savoir à quel moment saisir l'acteur pour lui suggérer des modifications dans sa coiffure et son maquillage. C'est très important, on ne peut pas déranger les acteurs à tous moments. Chantal sait intervenir au bon moment pour faire des propositions et des essais. Chantal réussissait à ménager l'entrée des technicien.nes du HMC auprès de Catherine.



Mon Petit Doigt m'a dit (Pascal Thomas, 2005) ; *Associés contre le crime* (Pascal Thomas, 2012).

Les costumes sont de l'équipe de Maud Molyneux (2005) puis de Catherine Bouchard (2012).
Chantal Léothier coiffe et maquille Catherine Frot.

Catherine Frot porte le même caftan dans le premier et le troisième opus de la trilogie adaptée de l'univers d'Agatha Christie.

Chantal Léothier : C'est vrai qu'il faut ménager son entrée, parce qu'une fois qu'un comédien a été dérangé, il reste perturbé. La plupart du temps, Catherine Frot adorait porter les costumes dans les films de Pascal Thomas. Pour lui comme pour elle, le critère du plaisir est déterminant, et c'était un plaisir partagé.

Chantal, maquillez-vous uniquement Catherine Frot ou bien aussi les autres personnages ?

Chantal Léothier : Je maquille exclusivement Catherine Frot. J'ai fait ce choix dans les années 2010, après avoir aussi maquillé d'autres acteurs. Cela peut m'arriver, selon les besoins, de m'occuper aussi du maquillage et de la coiffure des personnages masculins parce qu'il y a souvent moins de travail. Je suis d'accord pour m'occuper d'un autre premier rôle masculin, en plus de Catherine, mais je veille dans ce cas-là à ce que le travail du maquillage et de la coiffure pour ce personnage soit d'un effet naturel, parce que je n'ai pas le temps de préparer une coiffure sophistiquée. Quand j'ai rencontré Catherine, j'étais déjà cheffe maquilleuse. Depuis, je constitue une équipe que j'essaie de reconduire de film en film, mais ce n'est pas simple parce que les tournages s'enchaînent pour tout le monde. En tous les cas, je reste pour Catherine et je m'occupe également de sa coiffure. Je participe aussi aux réunions organisées avec les autres membres du HMC. Je peux y faire des propositions, et présenter parfois mon point de vue sur certains costumes. Mon nom apparaît sur les contrats de Catherine, c'est pourquoi Catherine et moi recevons les scénarios de manière presque simultanée dès que Catherine s'engage dans un film. Ce n'est pas la production, un agent ou le metteur en scène qui suggère ma présence, cela passe par Catherine. Cette configuration est extrêmement rare. Pendant la période de gestation du scénario, où certaines lignes peuvent encore bouger, il est pratiquement impossible d'y avoir accès. En règle générale, le metteur en scène (ou plus ponctuellement le directeur de production) choisit les chefs de poste (au son, à la lumière, au HMC, etc.). Un deuxième choix s'effectue alors, puisque chaque chef de poste propose le plus souvent son équipe, à son tour. En ce qui me concerne je reçois les scénarios ou bien Catherine me demande de les lire. Par exemple, nous sommes en ce moment en novembre 2020, et je prépare le dépouillement maquillage et coiffure d'un scénario que j'ai reçu et dont le tournage est prévu en avril 2021. Pour le maquillage et la coiffure, ce n'est vraiment pas la règle générale d'être associé à la préparation, et encore moins si longtemps en amont. À partir de ce dépouillement, je peux faire des essais privés (sur mon entourage). Je prépare les recherches iconographiques et je peux faire des dessins également. Cette phase de dépouillement est importante parce qu'elle permet de raccorder les besoins du scénario au matériel employé.

Catherine Frot se démaquille toute seule ?

Chantal Léothier : Après les prises, Catherine peut se démaquiller toute seule, sauf si le maquillage est un peu complexe. Dans ces cas-là, c'est moi qui le fais.

Ce cumul de postes au maquillage et à la coiffure, c'est fréquent ?

Chantal Léothier : C'est moins rare aujourd'hui, mais c'est loin d'être courant. Lorsque j'ai commencé à travailler avec Catherine Frot, c'était extrêmement rare. C'est très stimulant. Initialement je suis maquilleuse, et c'est en travaillant avec Catherine Frot que j'ai véritablement commencé la coiffure. C'était Catherine qui voulait limiter les interactions autour d'elle pendant la préparation et les tournages, et j'ai suivi.

Catherine Bouchard : Tu as appris avec Catherine Frot ?

Chantal Léothier : L'initiative venait de Catherine. Comme je n'étais pas coiffeuse, j'ai suivi plusieurs formations auprès de professionnel.les, et j'ai beaucoup observé. Je ne me suis pas sentie à l'aise tout de suite avec la coiffure : c'est un métier, comme le maquillage, qui nécessite un savoir-faire et un doigté particuliers. C'est pourquoi j'ai demandé aussi à collaborer avec des créateurs et des créatrices de coiffures, surtout pour les films historiques où les coiffures peuvent être très élaborées. Dans ces cas-là, nous faisons des essais avec le créateur de coiffure et Catherine Frot. La personne qui crée les coiffures m'apprend à les faire de sorte que je puisse les reporter moi-même sur Catherine Frot au moment du tournage. J'essaie de comprendre comment reproduire la coiffure sur Catherine Frot pendant le tournage, car c'est moi qui finis toujours par la coiffer, même si la coiffure a été créée par un collaborateur. C'est pareil quand il y a une perruque à poser (comme dans *Le Vilain* de Dupontel, sorti en 2009), je le fais moi-même, mais la pose d'une perruque nécessite la maîtrise de certaines techniques.

Catherine Bouchard : D'ailleurs, c'est important que la coiffure soit réalisée par quelqu'un qui mette en confiance l'acteur, parce que si le premier essai est raté, il est très difficile de le rattraper.

Vous travaillez aussi avec Catherine Frot au théâtre ?

Chantal Léothier : C'est plus rare. Le théâtre a des codes différents du cinéma : on préfère la vision de près à la caméra, alors que sur les planches on fait un travail destiné à être vu de loin. En revanche, j'ai déjà fait des créations pour d'autres personnes : je conçois un maquillage en fonction de son rôle et je l'explique à un collègue qui prend le relais pour la représentation. Par contre, lorsque Catherine fait des apparitions à la télévision c'est le plus souvent moi

qui la maquille directement, et non pas l'équipe du plateau. C'est pareil pour les cérémonies comme les César, y compris lors de ses apparitions publiques. Lors du festival d'Angoulême [édition 2020], j'ai accompagné Catherine et je l'ai maquillée. Cela dit, les rôles (au théâtre ou au cinéma) et la vie publique répondent à des techniques très différentes. Quand on prépare un maquillage pour un film, on ne fait pas de la mise en beauté, mais on dessine un rôle. J'ai le privilège de faire les deux pour Catherine. Au théâtre, le plus souvent, il me semble que Catherine se maquille seule, et je peux vous dire qu'elle sait très bien le faire. En revanche, cela m'est arrivé de former des comédiens de théâtre au maquillage. C'était pour un spectacle représenté à Chaillot, *Titus Andronicus* de Shakespeare, dans une mise en scène de Simon Abkarian. La pièce exigeait un travail conséquent sur le maquillage, avec des cicatrices notamment. Comme le théâtre n'avait pas les moyens d'employer toute une équipe de professionnels, j'étais intervenue pendant une semaine pour expliquer aux comédiens comment faire, reproduire les effets attendus sur leurs propres corps et se maquiller eux-mêmes le jour de la représentation. Je l'avais fait aussi pour une pièce pour enfants, *Pinocchio*, où il y avait un grand travail sur le maquillage.

En 2005, vous retrouvez toutes les deux Catherine Frot sur le film Le Passager de l'été de Florence Moncorgé-Gabin : c'était la volonté de Catherine Frot d'être habillée par votre équipe ?

Catherine Bouchard : À vrai dire, je ne crois pas, non. Ma présence sur ce film venait de la production : Christine Gozlan produisait ce film et aussi le film de Jacques Fieschi *La Californie* avec Nathalie Baye. C'était une des rares fois où j'ai habillé deux films en même temps, et c'était difficile. Tout opposait ces tournages : les lieux (Normandie et Côte d'Azur), les époques (années 1950 et contemporain...). C'est pourquoi j'apprécie d'être présente sur les tournages, comme cela je peux accompagner les acteurs, même par intermittence dans ce cas-là.

Les costumes portés par Catherine Frot dans ce film sont faits sur mesure ou bien c'est de la location ?

Catherine Bouchard : C'est de la location, mais Catherine était très impliquée dans ses costumes. Il y avait un costume en particulier, sur lequel nous avons beaucoup échangé. Catherine porte, entre autres, une robe rouge dans le film. Nous peinions à trouver un costume convenable dans les stocks, Catherine

avait eu la patience de m'accompagner chez certains loueurs. Elle se demandait pourquoi on ne lui fabriquait pas une robe sur mesure, directement. Nous n'avions ni le temps ni l'argent. Nous en avons parlé et avons fini par trouver une robe qui convenait, qu'elle porte dans le film.



Le Passager de l'été (Florence Moncorgé-Gabin, 2006).

Les costumes sont de l'équipe de Catherine Bouchard.
Catherine Frot est maquillée et coiffée par Chantal Léothier.

Catherine Frot avait d'autres suggestions sur les costumes ?

Catherine Bouchard : Oui, enfin une remarque plutôt drôle. Le film se passait dans une ferme, dans le contexte d'après-guerre. Catherine pensait, non sans justesse d'ailleurs, que le public imagine les fermières de l'époque avec une poitrine généreuse. Nous lui avons donc trouvé des prothèses. C'est Catherine qui en a eu l'idée, je ne serais pas allée dans cette direction sans sa suggestion. Et cela passe bien à l'écran.

C'est arrivé souvent ?

Catherine Bouchard : Catherine était très soucieuse de ses costumes. Nous l'avons vu sur le long terme, elle a toujours été sensible aux choix de ces derniers. Catherine apparaît souvent avec des étoles autour des épaules : c'était son idée, je n'y avais pas vraiment pensé. Catherine avait suggéré ces étoles très peu de temps avant de tourner. Comme cela paraissait lui convenir vraiment pour jouer, nous en avons trouvé facilement. Tu te souviens, Chantal ? C'est toi qui les avais prêtées, tu les avais sur le tournage.

Chantal Léothier : Oui, je me souviens bien.

Catherine Bouchard : Je ne sais plus si tu les avais sur toi, mais j'ai le souvenir que nous les avons trouvées tout de suite avant de tourner, sans avoir besoin de repasser les prendre à l'hôtel où nous logions. C'est vrai que nous nous y sommes habituées par la suite, et que nous avons réutilisé ces étoles dans les films suivants. Cette configuration montre bien les échanges qu'il peut y avoir entre les différents postes, qui sont possibles lorsque les gens sont attentifs au travail des autres et aux solutions que nous pouvons trouver ensemble. Pour *Le Crime est notre affaire*, nous avons mis en pratique plusieurs idées qui venaient de Catherine pour créer les costumes. Je m'en souviens d'une en particulier. Dans ce deuxième volet des Agatha Christie, le personnage interprété par Catherine Frot se fait embaucher comme gouvernante. Nous avons peiné à trouver un costume adéquat. Finalement, nous avons proposé à Catherine un tailleur, composé d'une veste de velours et d'une jupe droite. En l'essayant, dans l'atelier de Cifonelli, Catherine a eu une très bonne idée : ne pas mettre les manches. Nous l'avons fait, et effectivement ce choix s'illustre très bien à l'écran parce que cette modification a transformé la veste en gilet, ce qui se raccorde bien avec son rôle de domestique. Nous nous en sommes rendues compte pendant les essayages chez Cifonelli.



Mon Petit Doigt m'a dit (Pascal Thomas, 2005).

Le haut de Catherine Frot est d'Azzedine Alaïa, la jupe de Cifonelli.

L'étole appartient à Chantal Léothier.

Catherine Frot et André Dussollier sont maquillés et coiffés par Chantal Léothier.

Qui a eu l'idée d'habiller Catherine Frot et André Dussollier par Cifonelli⁹ ?

Catherine Bouchard : C'est venu de Pascal. Pascal Thomas connaît bien les ateliers Cifonelli, il s'habille dans cette maison depuis longtemps. Pascal est obnubilé par la forme des jupes pour les femmes et des pantalons pour les hommes. Pascal aime les jupes sous le genou et les pantalons à taille haute, avec des pinces. Il n'aime pas la coupe de certains pantalons pour hommes actuellement, qu'il trouve trop bas. La maison Cifonelli incarne une idée d'élégance qui correspond bien avec nos acteurs principaux.

⁹ Maison familiale de costumes masculins ouverte en 1880 par Giuseppe Cifonelli. Plusieurs générations se succèdent pour faire prospérer la marque : Arturo, en reprend les rênes dans les années 1920, puis son fils Adriano et les frères Massimo et Lorenzo. Cifonelli a collaboré avec Hermès entre 1992 et 2007 avant d'ouvrir une ligne de prêt-à-porter. La maison, réputée pour la carrure des épaules de ses vestes, habille souvent les films de Pascal Thomas. Guillaume Gallienne prête ses traits au tailleur Cifonelli dans *Ensemble, nous allons vivre une très, très grande histoire d'amour*.

Avez-vous directement sélectionné les costumes de Catherine Frot dans la collection ou bien Cifonelli les a fait fabriquer à partir de vos indications (dessins, discussions...) ?

Catherine Bouchard : Je n'ai pas dessiné, mais nous ne sommes pas allées en boutique. À l'époque des films avec Catherine Frot, il me semble que nous n'étions pas allées dans la boutique Cifonelli, mais véritablement dans l'atelier que nous pourrions qualifier de haute-couture parce que l'on y réalise des vêtements sur-mesure. Il fallait organiser des essayages avec Catherine et André, qui ne venaient pas en même temps. Les équipes de Cifonelli ont été formidables : nous discussions ensemble des films et je leur suggérais des coupes, des étoffes, des motifs pour habiller Catherine et André. J'ai apprécié de discuter avec eux de plusieurs choix.

Vous rappelez-vous d'une discussion en particulier ?

Catherine Bouchard : Oui, enfin plutôt d'une situation. Pour *Associés contre le crime*, je n'avais pas trouvé de costumes qui me plaisaient vraiment pour la scène où Catherine et André arrivent à la clinique du Phœnix. Je suis allée voir les équipes de Cifonelli, et les ateliers ont fabriqué les costumes bleu marine à carreaux blancs identiques pour Catherine et André que l'on voit dans le film. Le tout en une semaine, alors que d'habitude une commande peut prendre plusieurs semaines avant d'être livrée.

D'ailleurs, dans cette scène les costumes de Catherine Frot et André Dussollier sont un peu décalés, non ?

Catherine Bouchard : Oui, complètement. C'était difficile de trouver ce qu'il fallait pour habiller Catherine précisément. Avec le parti pris des costumes Cifonelli identiques, c'était impossible d'habiller Catherine avec une blouse ou un chemisier classique en dessous. J'ai fini par trouver un chemisier orange à pois, chez Céline¹⁰, qui accentue cette dimension décalée du personnage de Catherine.

¹⁰ La maison Céline ouvre ses portes à Paris en 1945. Sa fondatrice, Céline Vipiana, y commercialise d'abord des souliers pour enfants avant de lancer une gamme d'accessoires et de vêtements intitulée « Sportswear » dès 1968. Les collections contemporaines au tournage d'*Associés contre le crime* ont été conçues par Phoebe Philo, directrice artistique remplacée en 2018 par Hedi Slimane. Suzanne Lindon est égérie de la maison en 2020.



Associés contre le crime (Pascal Thomas, 2012).

Catherine Frot et André Dussollier sont habillés par Cifonelli.

Le chemisier de Catherine Frot est de la maison Céline.

Catherine Frot est maquillée et coiffée par Chantal Léothier.

André Dussollier par Magali Ohlmann.

On retrouve certains costumes de Cifonelli d'un film à l'autre, non ?

Catherine Bouchard : Oui, c'est vrai. Pascal Thomas a toujours voulu garder tous les costumes de ses films, il a constitué comme un vestiaire dans lequel nous puissions à chaque film. Les vêtements fabriqués par les ateliers de Cifonelli sont des bases qui ont été reconduites d'un film à l'autre. C'est tout l'intérêt de ces vêtements classiques, indémodables et très bien coupés. Nous avons fait faire une veste à martingale aux mesures de Catherine pour le premier, et Catherine continue à la porter dans les deux autres films. C'est pareil pour le sac Hermès.

Et pour les maquillages et les coiffures, vous gardez les mêmes d'un film à l'autre ?

Chantal Léothier : Concernant le maquillage, nous avons peu varié sur les films de Pascal Thomas. Pour Catherine Frot, je créais une base de maquillage que j'adaptais en fonction des scènes, du lever à la soirée. Les changements s'appliquaient plus aux coiffures. Pascal est attaché à la sophistication du personnage incarné par Catherine Frot, et dans ses films en général il est hors de question de voir un acteur décoiffé ou sans maquillage, même au lit. C'est un peu comme dans les films du cinéma classique, que Pascal adore : tout est fabriqué dans les films de Pascal Thomas, rien n'apparaît naturel. C'est un cinéma à contre-courant des tendances actuelles, plus libérales sur certains points du HMC.

Comment se passent ces essayages avec l'acteur chez Cifonelli ?

Catherine Bouchard : Ce qu'il y a de particulier avec une maison comme Cifonelli qui fabrique du sur-mesure, c'est qu'il y a plusieurs phases d'essayages, avec l'acteur, environ six si je me souviens bien. Pendant toute la première partie des essayages où l'acteur essaie des toiles¹¹, c'est plus difficile de se rendre compte de certains détails à modifier ou à conserver. C'est moins abstrait une fois que l'on passe aux derniers essayages avec le tissu définitif, et c'est d'ailleurs à ce moment-là que Catherine Frot a suggéré d'enlever les manches de la veste rouge qu'elle porte dans *Le Crime est notre affaire*. Catherine a ainsi eu l'idée de transformer cette veste en une livrée de gouvernante. Nous avons eu du mal à trouver, également, sa « panoplie » de gouvernante. Aurore Vicente sait faire preuve d'une grande persévérance et a fait une trouvaille en boutique, au Palais Royal : une robe de Dries Van Noten¹² que nous avons adaptée tout spécialement pour Catherine. Elle nous plaisait parce qu'elle était divisée en deux parties mais c'était en fait une seule et même pièce. Cela faisait un peu « uniforme ».

¹¹ La toile correspond à une première réalisation d'un vêtement en trois-dimensions, souvent réalisée d'après un dessin. Cette étape, beaucoup employée en haute-couture, permet de reporter des proportions et de signaler des changements de coupe ou de formes. Le tissu employé lors de ces premières phases de toile n'est pas celui qui compose le vêtement définitif.

¹² Dries Van Noten est né en 1958 à Anvers. Il y obtient un diplôme auprès de l'Académie royale des Beaux-Arts en 1981. Avec cinq autres camarades (parmi lesquels Ann Demeulemeester et Walter Van Beirendonck), il présente une première collection en 1986. Ces créateurs forment le « Groupe de Six », aussi appelés « Six d'Anvers », et sont reconnus pour leur travail sur le minimalisme vestimentaire.

C'est laquelle ?

Catherine Bouchard : Catherine porte une robe rouge et noire. C'est celle-là. On l'a prise en boutique mais le modèle ne convenait pas tout à fait à la silhouette de Catherine Frot. Cette robe était très large, pas du tout près du corps. C'était donc un modèle de la collection commercialisée au moment de la préparation du film que nous avons transformé. Sur la demande de Pascal Thomas, nous avons retiré un nœud placé au niveau du décolleté. Nous y avons aussi apporté d'autres modifications. Nous l'avons retailée pour la rendre plus séduisante. J'avais sûrement sollicité un rendez-vous auprès de Catherine Frot exclusivement pour retoucher cette robe. Cela s'était passé chez Catherine. J'avais appelé Josefa Prada, une couturière que je connais bien, pour procéder aux modifications. Josefa avait épinglé cette robe de jersey pour la mouler sur le corps de Catherine. Le jersey est assez pratique à modifier. Il n'y avait pas de taille dessinée sur le modèle initial. Le travail des couturières au cinéma est extrêmement important parce qu'il y a des spécialités (flou, tailleur...) et ces professionnelles doivent être capables d'être force de propositions et d'adaptations auprès de l'acteur. Parfois, Catherine porte cette robe avec aussi un tissu de torchon autour de sa taille. C'est un système que nous avons mis au point pour les besoins spécifiques du film. Nous avons associé deux torchons de cuisine en mettant des liens pour qu'elle puisse les serrer autour de sa taille. Le souci, c'était de parvenir à rendre tous ces vêtements très séduisants. C'est aussi cela qui rend ces costumes intéressants : Catherine étant très belle, ce n'était pas facile de lui mettre un simple torchon autour de la taille tandis qu'en le prolongeant et en le serrant énormément, cela gaine les hanches et la taille et donne une silhouette. Catherine y était très sensible, et savait le faire très bien sur elle. Cela donne l'impression que son personnage a simplement placé un torchon autour de sa taille, mais c'est très calculé, comme tous les costumes. Nous avons aussi modifié un manteau que porte Catherine dans le film, notamment quand elle conduit la voiture pour se rendre au château la première fois. C'était un costume de location, sur lequel nous avons appliqué un système de fourrure de vison amovible au niveau du col et des poignets. On retrouve ces mêmes fourrures sur d'autres costumes portés par Catherine dans le film.



Le Crime est notre affaire (Pascal Thomas, 2008).

Catherine Frot est habillée par Cifonelli (à gauche) et par Dries Van Noten (au centre).

Les fourrures sont de Sprung Frères (à droite).

Chantal Léothier maquille et coiffe Catherine Frot.

*Cela a été un problème d'habiller Catherine Frot chez Cifonelli, une marque pour hommes ?
Ou d'y faire réaliser des costumes pour un film ?*

Catherine Bouchard : Le fait que Catherine Frot soit une femme n'a absolument rien changé au processus de conception et de réalisation de ses costumes chez Cifonelli. C'est pareil pour le film. Cifonelli a une longue et intense histoire avec le cinéma, et les acteurs qui s'y habillent à la ville comme à la scène. Cifonelli a la même rigueur pour les vêtements de ses clients et les costumes des films, sachant que les acteurs peuvent aussi avoir des vêtements conçus par Cifonelli dans leurs garde-robes personnelles. C'est la même pression pour les équipes de Cifonelli que ce soit pour un acteur ou un client moins connu, et les mêmes savoir-faire sont mobilisés.

Pascal Thomas est directif dans la conception des costumes ?

Catherine Bouchard : Oui. Quand il me parle d'un projet de film, avant même que le scénario ne soit définitif, il évoque la manière dont il imagine les costumes. Nous échangeons des idées. Pascal mêle beaucoup ses équipes aux différentes phases de travail, il a des références, qu'il partage avec moi pour les

costumes. Il me conseille de voir des films, la plupart du temps italiens ou américains, et d'être attentive aux costumes. Pascal aime beaucoup la haute-couture, me donne des photographies, même si nous travaillions avec peu de documents. Je faisais un dossier à partir de ce qu'il me conseillait, puis nous en discussions. Il ne me disait pas d'aller voir tel couturier, mais il me montrait des références, notamment le travail d'Elsa Schiaparelli (et ses combinaisons de travail), de Madame Grès ou le New Look de Dior¹³. J'étais allée voir beaucoup de musées, de collections anciennes, et aussi l'exposition sur Madame Grès à Paris, pour nourrir ma réflexion sur les costumes de manière plus globale. Quand on commence à travailler sur un projet, plein de directions s'offrent à vous. Je ne travaille pas assise à un bureau. Pour ces raisons, le temps de préparation est très stimulant. Tout ce que nous trouvons ne nous sert pas forcément pour tel film, mais dans la globalité. Comme je ne dessine pas, j'apprécie le plus souvent de faire essayer des vêtements directement sur les acteurs. Nous avons beaucoup cherché les costumes de Catherine avec Pascal. Un dimanche, Pascal m'a appelée pour me demander de l'accompagner à une vente aux enchères à Drouot où l'on vendait la collection de haute-couture d'une cliente américaine, qui faisait la même taille que Catherine Frot. Pascal était très excité par cette vente. Catherine Frot porte certains vêtements issus de cette vente dans le troisième film intitulé *Associés contre le crime*, sorti en 2012.

Qu'y avez-vous trouvé ?

Catherine Bouchard : Pascal était ravi, très enthousiaste. Nous avons acheté des vêtements de haute-couture, notamment Oscar de la Renta et Balmain. Ces derniers étaient plus portables, mais nous avons dû faire des modifications à certaines robes. Catherine porte une robe de haute-couture avec des effets dorés et des transparences à la fin d'*Associés contre le crime*. C'était très difficile de l'enfiler, les emmanchures étaient presque impossibles à passer. Le problème ne venait pas d'elle, mais de la robe, le tissu était trop rigide. C'est pourquoi nous avons sollicité les services d'une couturière locale sur les lieux du tournage – j'y tenais – qui a appliqué un tissu plus souple à la robe. Nous avons sollicité Catherine Frot pour plusieurs essayages qui avaient échoué, et

¹³ Le catalogue de l'exposition *L'Élégance française au cinéma* (Paris, Palais Galliera, 1988) est une source importante pour saisir les liens étroits qui unissent ces maisons de couture aux acteurs. *Les Dames du Bois du Boulogne*, dont la restauration a été financée par la maison Chanel, regroupe notamment les créations d'Elsa Schiaparelli (Rome, 1890-Paris, 1973) et de Madame Grès (Paris, 1903-1993, Paris). Christian Dior (Granville, 1905-1957, Montecatini Terme) a également habillé de nombreuses égéries au cinéma, parmi lesquelles Odette Joyeux et Marlène Dietrich.

puis elle a fini par réussir à la porter dans le film. C'est la couturière qui a pris les mesures de Catherine, pas moi. Je connais sa taille pour trouver des costumes, mais pour certains besoins ponctuels comme celui-ci il faut des mesures très précises et c'est mieux si c'est la même personne qui les prend et retouche le costume.



Associés contre le crime (Pascal Thomas, 2012).

Catherine Frot porte une robe adaptée sur-mesure
issue d'une ancienne collection de la maison Balmain.

Chantal Léothier coiffe et maquille Catherine Frot.

Le maquillage et la coiffure d'André Dussollier sont de Magali Ohlmann.

Techniques de collaboration avec les acteurs

Vous choisissez vos équipes et vos collaborateurs, ou bien c'est Pascal Thomas ou Catherine Frot qui vous font des propositions ?

Chantal Léothier : Pour Charlotte Arguillère, à la coiffure, c'est Pascal qui la connaissait et qui m'en a parlé. En revanche, pour Magali Ohlmann, le choix avait été suggéré par André Dussollier. Magali s'occupe aussi du maquillage et de la coiffure d'André au théâtre, c'est pour cette raison qu'André voulait travailler avec elle, cela prolonge la proximité entre l'acteur et son entourage.

Catherine Bouchard : Pour les costumes, ni Pascal Thomas ni Catherine Frot ne m'avaient imposé de travailler avec qui que ce soit. Effectivement, il y a des comédiens qui exigent d'avoir leur habilleur.se, mais je crois que Catherine Frot a bien aimé être habillée par Laurence Esnault. J'ai aussi travaillé avec André Dussollier pour créer les costumes de *Novecento*, une pièce adaptée d'un texte écrit par Alessandro Barrico. J'y ai pris énormément de plaisir. Le travail avec Catherine Frot et André Dussollier était passionnant aussi parce que tous les deux ont un grand sens de l'humour et qu'ils sont très impliqués dans la mise en place de leurs rôles.

Chantal Léothier : Aujourd'hui, Catherine Frot apprécie de travailler avec une habilleuse en particulier, Sidonie Pontanier¹⁴. Catherine essaie de la reconduire de films en films. Elles se sont rencontrées par hasard, sur un film. Sidonie avait été choisie par la cheffe costumière de ce film.

Vous êtes proches des habilleuses ?

Catherine Bouchard : Oui, c'est indispensable. Avec Laurence Esnault et Aurore Vicente, nous sommes très proches. Mais, sur les tournages que j'ai partagés avec Catherine Frot, Chantal était aussi très proche des habilleuses. Cela pouvait t'arriver, Chantal, de faire toi-même des retouches traditionnellement attribuées aux habilleuses, qui ont parfois peur de solliciter les acteurs alors qu'elles voient bien que quelque chose n'est pas juste concernant le costume.

¹⁴ Sidonie Pontanier exerce plusieurs postes au sein des équipes costumes depuis la fin des années 1990 (à l'habillage, en tant qu'assistante). Elle est aussi créatrice des costumes de *La Pièce rapportée* (Antonin Peretjatko, 2020).

Chantal Léothier : Je suis toujours très proche des habilleuses. C'est un travail extrêmement difficile, et la plupart du temps sous-estimé. C'est parfois moi qui intervins pour remonter un col, rectifier un pli, parce que cette étape peut être délicate pour les acteurs qui sont en train de se préparer et ne veulent pas être dérangés. Parfois, Laurence Esnault me demandait « et là, tu penses que je peux y aller ? », et cela pouvait m'arriver d'approcher l'acteur moi-même dans certains de ces cas-là.

Et pour Maud Molyneux, c'est Pascal Thomas qui voulait travailler avec lui ?

Catherine Bouchard : Oui, en effet. Pascal appréciait depuis longtemps ses talents de critique de films, de mode et de littérature. Pascal tenait absolument à travailler avec lui, c'était une idée formidable. Il fallait à Maud une assistante, car il n'avait jamais travaillé sur un film. Nicole Firn, que je connaissais par mon travail précédent, a suggéré mon nom à Pascal. Cela a été pour moi une collaboration extraordinaire.

Avez-vous déjà travaillé toutes les deux sur un tournage sans Catherine Frot ?

Catherine Bouchard : Non, à chaque fois que nous avons travaillé ensemble, Catherine Frot jouait dans le film.

Cela vous est déjà arrivé de collaborer avec d'autres collègues techniciens qui sont associés à un acteur ? C'est une pratique courante ?

Chantal Léothier : Cela dépend des acteurs. En général, les stars ont leur équipe avec elles. C'est le cas de Gérard Depardieu, qui est suivi par son habilleuse, Valérie Le Hello, mais aussi par Turid Follvik, qui est sa maquilleuse depuis très longtemps.

Sur le tournage de Sage Femme, Catherine Deneuve était aussi entourée de son équipe ?

Chantal Léothier : Oui, tout à fait, il y avait son habilleuse, son coiffeur et une secrétaire.

Dans ce cas, comment se passent les interactions entre vous ? Il y a des obligations contractuelles entre vous tous ?

Chantal Léothier : Les interactions se passent de manière cordiale, évidente, et bienveillante. Nos rapports sont consensuels en particulier s'agissant des acteurs. En général, il est admis que les équipes en charge de l'acteur qui tourne le plus donnent le ton, mais ce n'est pas contractualisé. Cela a son importance pour harmoniser le travail avec les acteurs, par exemple nous veillons à la cohérence des bronzages entre eux, si besoin. C'est fondamental de se concerter. Pour *La Dilettante* Catherine Frot tenait le premier rôle donc j'ai été contactée dès la pré-production afin que je puisse constituer mon équipe, étant précisé que les acteurs qui occupent les seconds rôles ont rarement leur propre équipe. Ainsi, c'est moi qui assumais les décisions concernant le maquillage d'autres acteurs puisque Catherine était le personnage central de *La Dilettante*. Pour *Des Hommes*, Gérard Depardieu avait peu de jours de tournage, c'était plutôt Catherine Frot et Jean-Pierre Darroussin qui tournaient beaucoup. Sur ce film, il m'est arrivé de m'occuper aussi de Jean-Pierre Darroussin, en plus de Catherine. Pour *Sage Femme*, la configuration était différente. Nous nous sommes parfaitement entendues avec les équipes de Catherine Deneuve, et cette articulation était très agréable mais nous ne nous sommes pas beaucoup consultés. Ce n'était pas grave, voire au contraire, puisque Catherine Frot et Catherine Deneuve interprétaient deux rôles entièrement différents. Le fait de moins se parler peut aussi apporter au film dans ce sens. Le travail du maquillage de Catherine Frot devait aboutir à un rendu naturel, car Catherine Frot jouait le rôle d'une femme modeste. C'était un tournage unique, car nous avons véritablement filmé des accouchements. Nous n'étions pas autorisés à le faire en France, donc nous l'avons fait en Belgique. Nous attendions en temps réel le moment propice pour aller filmer, c'était très particulier. Dans le film, Catherine Frot assiste réellement la sage-femme de l'hôpital sur cinq naissances. Cette proximité avec les acteurs fait que nous travaillons tard dans notre métier. C'est une toute petite famille très restreinte, et je crois que l'on nous apprécie de plus en plus au fur et à mesure que nous augmentons notre expérience auprès des acteurs. Il y a, me semble-t-il, une confiance qui s'accroît avec les années, ce qui fait qu'il y a peu de jeunes qui exercent notre métier, ou bien c'est plus difficile. La retraite à 55 ans, pour nous, c'est complètement impossible et impensable.



Sage Femme (Martin Provost, 2017).

Les costumes sont de Bethsabée Dreyfus.
Catherine Frot est maquillée et coiffée par Chantal Léothier.

Pendant la préparation, les choix des costumes précèdent ceux du maquillage-coiffure ?

Chantal Léothier : Oui, les costumes précèdent le maquillage et la coiffure. C'est l'organisation empirique, mais en pratique j'échange assez tôt, en amont, avec le créateur ou la créatrice de costumes ou le cas échéant le chef costumier ou la cheffe costumière.

Catherine Bouchard : C'est plutôt admis que la personne en charge des costumes puisse donner son avis aux équipes de maquillage-coiffure. En ce qui me concerne, je ne suis pas très directive sur le maquillage. La collaboration avec Chantal s'est faite de manière naturelle. Notre relation était moins basée sur la direction et plus sur les échanges.

Chantal reçoit les scénarios en avance. Est-ce aussi votre cas, Catherine ?

Catherine Bouchard : Sur les films de Pascal Thomas, c'est vraiment très particulier parce que Pascal me parle de ses projets en amont, trois ou quatre mois avant le début du tournage. Donc lorsque j'ai travaillé avec Catherine Frot et Chantal, j'étais informée assez tôt du projet de film et pouvais de ce fait réfléchir aux costumes.

Chantal Léothier : Au-delà de cette configuration spéciale, même les équipes de Pascal Thomas sont particulières. Pascal peut embaucher des techniciens qui ne travaillent pas tous beaucoup en dehors, mais qui forment un groupe autour de lui. Je pense que cela le rassure.

Et sur le tournage ? L'habillage se fait avant le maquillage-coiffure ?

Chantal Léothier : En général, je commence à préparer le maquillage et la coiffure de Catherine Frot, et après a lieu l'habillage. Je peux aussi intervenir au maquillage-coiffure une fois que Catherine est habillée, mais ce sont souvent des retouches. J'essaie de faire le maquillage et la coiffure après l'habillage lorsque Catherine Frot doit passer des costumes par la tête. Pour Catherine Frot, j'essaie de ne pas dépasser une heure trente de préparation. Lorsque je m'occupais de Catherine Frot et d'André Dussollier, je commençais par Catherine, ce qui lui laissait environ un quart d'heure pour finir de préparer son rôle (répétitions) pendant que je m'occupais d'André.

Vous avez développé des habitudes, une méthode de travail avec Catherine Frot au fil de ces années ?

Chantal Léothier : Nous avons créé une technique de travail différente d'une approche classique (lorsque deux personnes différentes s'occupent de la coiffure et du maquillage). Nous adoptons une démarche plus globale, plus large, qui comprend à la fois l'examen des besoins de maquillage mais aussi un rapport amical. Nous nous voyons dans cette osmose entre le travail et nos vies. Je refuse d'être influencée par la mode. Pendant la préparation, nous parlons du HMC avec Catherine, puis avec le metteur en scène, et nous en discutons de nouveau toutes les deux. Nous testons les maquillages, coiffures et costumes directement sur Catherine, qui se prête au jeu. Au moment des tournages, nous profitons parfois des voyages pour parler des rôles et du HMC

avec Catherine. Nous voyageons souvent toutes les deux, ce qui fait que nous pouvons être ensemble avant de rejoindre l'équipe. Quand Catherine tourne à l'étranger, je l'accompagne (par exemple nous sommes allées en Islande pour *Les Saveurs du Palais*, en Europe centrale pour *Marguerite*). Il y a aussi de nombreux tournages en France. Quand nous travaillons en région, cela nous est arrivé de louer une maison ensemble, rien que toutes les deux pendant les tournages. Une fois sur place, nous procédons souvent de cette manière, que nous avons établie en amont : je commence d'abord par faire un pré-travail sur sa coiffure, puis son maquillage avant de revenir sur sa coiffure pour la terminer. Pendant le maquillage, Catherine et moi nous parlons peu. Catherine en profite le plus souvent pour travailler ses rôles. C'est un moment privilégié parce que nous sommes toutes les deux dans la loge de Catherine, qui a besoin de calme, de ne pas être entourée par trop de personnes. Nous passons ensuite aux essais costumes. C'est à ce moment-là que l'on peut tester la validité de telle coiffure ou de tel maquillage.

Les acteurs vous accompagnent lorsque vous cherchez des costumes ?

Catherine Bouchard : C'est rare et ce n'est pas souhaitable. En général, il est préférable de choisir des tenues chez plusieurs couturiers ou loueurs. C'est une première sélection. Lorsque suffisamment de vêtements sont réunis, un rendez-vous auprès de l'acteur permet de procéder aux essayages. Cela se fait généralement avec une assistante, parfois directement chez l'acteur. C'est un grand moment, imaginez entrer chez Catherine... Cela demande beaucoup d'organisation et de précisions. Le délai accordé par les maisons de couture ou les boutiques sont très courts. Il faut pouvoir sortir les vêtements, les faire essayer, les choisir et les rapporter le plus souvent en quarante-huit heures.

C'est compliqué d'emmener les acteurs en boutique ?

Catherine Bouchard : C'est mieux de ne pas le faire, parce que dans ce cas une marque peut vouloir s'imposer pour habiller l'acteur en entier pendant tout le tournage. C'est difficile d'avoir une vue d'ensemble de tous les costumes lorsque l'on va en boutique avec l'acteur, parce que ce n'est pas possible d'organiser des essayages avec des vêtements qui viennent de plusieurs maisons. Habiller l'acteur auprès d'une seule marque est une opération délicate parce que c'est très difficile de trouver des costumes à partir de vêtements qui sont de la mode. La plupart du temps, les boutiques sont d'accord pour effectuer ce genre de partenariat avec les acteurs, mais il faut souvent puiser

des vêtements dans une collection en particulier, ce qui peut ne pas correspondre à l'esthétique du film. Une certaine liberté est importante.

Vous n'allez jamais chez les loueurs avec les acteurs ?

Catherine Bouchard : Cela dépend des loueurs. Il y a des loueurs où il y a peu d'espace pour faire essayer, ce n'est pas très convivial : ceux-là ont un stock qu'il faut sélectionner et porter plus tard à l'acteur. J'y vais pour faire ma sélection. D'autres loueurs sont plus propices pour les essayages avec les acteurs, comme les Mauvais Garçons¹⁵, à Paris. En tant que client.es, nous n'avons pas accès directement au stock, ce sont les garçons qui nous apportent notre sélection dans des salons privés confortables et intimes qui plaisent, je crois, aux acteurs. Cela se joue à des détails : intimité, proximité avec le stock en cas de problèmes de tailles ou de couleurs, et même des choses qui nous paraissent moins indispensables mais qui le sont en réalité comme des bouteilles d'eau... On se sent bien pour habiller les acteurs chez eux.

C'est le seul endroit de ce genre à Paris ?

Catherine Bouchard : Non. Je ne connais pas tous les loueurs, mais il y a aussi un autre endroit où il est très agréable d'amener les acteurs, c'est Le Bon Marché. Il y a un service proche de ce que faisaient Les Galeries Lafayette pendant un temps, et qui s'appelait Modes Plus. Au Bon Marché, ce service consiste à peu près en la même chose que chez Les Mauvais Garçons mais avec le stock du magasin. Des salons sont attenants aux rayons, très confortables et discrets. C'est très pratique parce qu'il est possible de revenir dans le magasin pour choisir des tailles différentes, des vêtements, et les apporter directement au salon d'essayage pour les suggérer à l'acteur.

Vous y êtes allée avec Catherine Frot ?

Catherine Bouchard : Nous avons dû y aller pour un film de Pascal Thomas.

¹⁵ Maison de location de costumes ouverte en 1991 à Paris, située au 10, rue Volga dans le vingtième arrondissement.

Le personnage de Prudence, interprété par Catherine Frot, collectionne les chapeaux. Dans ces cas-là, comment se passe le travail sur le visage de l'actrice ? C'est un accord entre vous trois ?

Catherine Bouchard : L'équipe costume a la charge des accessoires, y compris les chapeaux et les bijoux. Une pré-sélection est utile pour choisir les modèles à présenter à Catherine, parfois directement dans sa loge. Chantal est là. C'est important de ne pas arriver avec trop de propositions pour deux raisons. D'une part, l'acteur n'a pas le temps d'essayer tout un stock de chapeau, en l'occurrence, et d'autre part il y a une raison liée à l'espace de vie de l'acteur. Lorsque ces essais se font dans sa loge, comme c'est le cas pour Catherine, il est important de laisser le comédien respirer et de ne pas envahir son espace avec les costumes et les accessoires. C'était le cas, notamment, pour *Le Crime est notre affaire*, j'avais fait essayer des chapeaux à Catherine Frot.

Chantal Léothier : Oui, nous sommes là toutes les trois, Catherine Frot, Catherine Bouchard et moi. Catherine Frot nous fait des propositions ou des suggestions. Si Catherine Frot nous parle de tons chauds, nous suivons et adaptons le maquillage et les costumes à ses propositions. Nous construisons le personnage autour des costumes, c'est aussi valable pour les chapeaux : le maquillage et la coiffure s'adaptent au costume.

Catherine Bouchard : D'autant que pour les chapeaux, le travail ne s'effectue pas toujours en totalité lors de la préparation du film. Il m'est arrivé de trouver des chapeaux sur des marchés, tout près des lieux du film, et d'organiser des essais peu de temps avant le tournage. Nous limitons ces essais sur le vif pour Catherine Frot, parce qu'elle n'apprécie pas les changements de dernière minute.

Le travail en amont est important pour Catherine Frot ?

Chantal Léothier : C'est fondamental. Catherine est une actrice énormément impliquée dans ses rôles : elle cherche à connaître le passé, le présent et le futur de chacun des personnages qu'elle incarne, un peu à la manière de l'Actors Studio américain. Nous travaillons beaucoup en amont ensemble. Lorsque nous préparons un film d'époque, je cherche de la documentation et j'en parle à Catherine, mais elle le fait aussi. Catherine a le désir de connaître son rôle au-delà du scénario. Je parle plus du HMC avec Catherine qu'avec les autres acteurs ou les autres techniciens. Nous passons par eux et le metteur en scène, bien entendu, mais je suis informée en amont de tous les choix concernant la

silhouette de Catherine. Il me semble aussi important d'apporter une précision sur le travail avec Pascal Thomas. Il y avait deux mouvements de fond sur ces tournages. D'un côté, Catherine Frot et Pascal Thomas étaient extrêmement en phase. Leurs visions du personnage et du film en général étaient les mêmes d'un plateau à l'autre, leurs désirs étaient parfaitement concordants. On peut vraiment parler d'une osmose dans leur conception du film. Mais d'un autre côté, Catherine Frot et Pascal Thomas avaient deux méthodes de travail totalement opposées. Catherine a besoin de préparer ses rôles longtemps en amont, alors que Pascal Thomas est stimulé par la spontanéité. Catherine n'apprécie pas les changements de dernière minute, contrairement à Pascal. C'est pourquoi les+ choix de costumes et de maquillage-coiffure doivent être préparés en amont pour Catherine, et les changements sur le vif concernent plutôt les autres acteurs, et surtout les seconds rôles.

De l'acteur aux autres équipes techniques

Vous vous occupez un peu de tout ce qui touche à Catherine Frot, finalement ? C'est un travail total ?

Chantal Léothier : Oui et non. *In fine*, c'est Catherine qui joue. Je ne décide pas à sa place, et je joue encore moins à sa place. Je suggère des arrangements auprès des collègues technicien.nes qui seraient susceptibles de mieux lui correspondre. J'ai notamment des interactions avec les équipes costume et lumière. Dans ce cas, je parle avec le chef-opérateur des habitudes de Catherine, nous en discutons afin de nous comprendre mutuellement. Je le fais avec plaisir. Je n'impose jamais rien à un collègue, ce n'est pas dans ma nature, et en tous les cas je n'ai jamais donné de conseils à un chef-opérateur, par exemple. Ce n'est ni mon rôle, ni mon intention, et je ne suis pas formée pour cela. Mais je peux intervenir, sur la base d'une discussion, afin que notre travail respectif sur la lumière et le maquillage s'accorde au mieux. Je n'ai pas du tout l'intention de m'immiscer dans le travail du chef-opérateur, mais j'essaie plutôt de lui faciliter la tâche afin de savoir au plus vite ce qui peut convenir à Catherine, surtout dans les plans resserrés où les visages sont privilégiés. Sur les films de Pascal Thomas, nous travaillions avec Renan Pollès, le chef-opérateur. Nous avions du mal à nous accorder, au début, mais notre relation a progressivement pris un tournant beaucoup plus agréable, et fonctionnel. J'ai pris beaucoup de plaisir à parler avec lui des habitudes de Catherine. En dehors de ces films-là, Catherine Frot apprécie, notamment, le travail de Christophe Beaucarne avec qui elle essaie de tourner.

Et vous Catherine, quelles étaient vos relations avec la photographie ?

Catherine Bouchard : J'avais peu d'interaction avec Renan Pollès. Sur le tournage, ce sont surtout les habilleuses qui font la liaison entre presque tout le monde : les acteurs, les équipes costumes et la lumière. Nous échangeons assez peu d'instructions ou de conseils respectifs sur notre travail. Il y a certaines règles concernant l'emploi des tissus au cinéma, il faut être vigilant sur les rayures, ou sur les accords de couleurs entre les costumes et les décors, mais cela reste très général. Si l'interaction se fait, c'est surtout lors de la préparation.

La production ou bien le metteur en scène vous ont déjà demandé de justifier vos choix de produits de maquillage-coiffure ? Ou de costumes ?

Catherine Bouchard : La collaboration avec Cifonelli a permis d'orienter les choix de costumes en fonction du budget. C'était très stimulant, en termes artistiques, bien sûr (la maison Cifonelli est experte en costumes sur-mesure) et aussi en termes de budget. Les vêtements Cifonelli ne sont pas à la portée de toutes les bourses, ce qui implique de repenser la distribution des budgets costumes en fonction des personnages principaux habillés des « pièces fortes » issues des ateliers de cette maison. Ce n'est pas un frein à la création, ce paramètre permet de redistribuer les cartes et d'avancer dans le choix des autres costumes. Ceux-là, nous les choisissons dans les dépôts-vente, en seconde main, ou nous essayons de les obtenir par un système de prêt, ce qui permet de privilégier la confection de quelques costumes chers à réaliser.

Chantal Léothier : Je n'ai jamais eu d'objection sur les produits que j'emploie ou bien sur leurs coûts. Je précise aussi que je suis assez économe en produits. Et puis Catherine Frot joue souvent le rôle du personnage principal en plus d'être une star, donc je ne me sens pas du tout surveillée de ce côté-là. Je travaille depuis quelque temps avec un sponsor, Pascale Breton, qui gère l'interface entre les marques de cosmétiques et moi. Ce système est très stimulant parce qu'il repose sur le principe des vases communicants. D'un côté, les marques me fournissent du matériel, et de l'autre nous les créditons au générique. Mais cela va au-delà du simple partenariat commercial. L'acteur a un grand rôle dans cette mécanique parce que c'est sur lui que l'on peut tester des nouveaux produits, et recueillir l'avis des membres des équipes de maquillage permet aux marques d'ajuster leurs gammes. Je travaille aussi beaucoup avec

Make Up For Ever¹⁶. J'ai parfois des relations directes avec eux, et même si je connais bien et apprécie leurs équipes depuis la création de la marque, je peux aussi passer par Pascale pour les partenariats avec les films. Ce système a un autre avantage, il me permet d'assister à des formations. L'Oréal, par exemple, nous envoie souvent des produits pour les comédiens. J'assiste une à deux fois par an à la présentation de leurs nouvelles gammes. Je travaille aussi beaucoup avec Clinique et La Roche Posay.

Vous suivez des formations. En donnez-vous également ?

Chantal Léothier : Je le faisais pendant des années, quand je vivais à Paris. J'ai donné des cours chez Make Up For Ever et d'autres écoles. Je travaillais auprès d'Aïda Carange¹⁷, cheffe maquilleuse, qui avait monté une école. Aïda avait obtenu de faire des partenariats avec la Fémis et Louis Lumière, ce qui nous permettait d'avoir des cours sur la lumière et le maquillage avec des grands chefs-opérateurs. Le temps que j'investissais sur les tournages m'a empêchée de reprendre son école, mais j'ai pu y faire des interventions. De fil en aiguille, l'école d'Aïda s'est agrandie, et j'y ai donné des cours pendant longtemps. C'était très intéressant.

Vous profitez du travail en amont pour préparer la peau de Catherine Frot également ?

Chantal Léothier : Oui, tout à fait. Ce n'est pas forcément spécifique à Catherine Frot. Je commence par demander aux acteurs s'ils ont des allergies, s'ils font des réactions à certains produits. Un tournage peut être très éprouvant pour la peau d'un comédien. Les démaquillages successifs peuvent être éreintants et la peau malmenée. Il nous faut travailler avec beaucoup de douceur, et une peau bien préparée facilite le travail du maquillage pour moi comme pour l'acteur. Je vous parlais de La Roche Posay, ce sont eux qui m'ont

¹⁶ Fondé en 1984 par Dany Sanz, le réseau Make Up For Ever forme aux techniques du maquillage pour le cinéma et commercialise autour de 1600 références de produits dans plus de 2000 points de vente à travers plus de 60 pays.

¹⁷ Aïda Carange a conçu les maquillages de nombreux films à partir des années 1960. Elle a notamment collaboré avec René Clément, Robert Hossein, Louis Malle, ou encore Jacques Demy. Une interview donne un aperçu de son travail auprès d'Agnès Varda dans *Cléo de 5 à 7*. Site internet de la Radio Télévision Suisse (RTS), URL : <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/cinema-et-ses-hommes/5074154-maquiller.html>, dernière consultation le 20 janvier 2021. Elle a fondé l'école ITM (Institut Technique du Maquillage) en 1985.

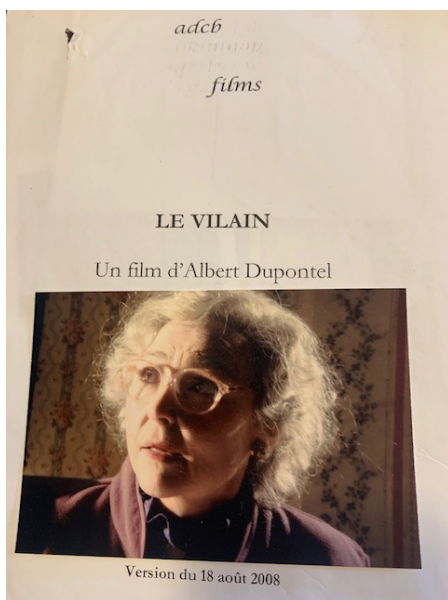
envoyé un produit extrêmement fonctionnel, Cicaplast, qui permet de réparer les peaux lors du démaquillage. Je reprends l'exemple du *Vilain*, le film de Dupontel. Le maquillage et le démaquillage étaient colossaux pour Catherine Frot, et grâce à ce produit nous nous en sommes bien remises toutes les deux. Parfois, il arrive que certains hommes aient une peau en meilleur état après le tournage, justement parce que nous avons fait tout ce travail de prévention pour le film.

Il y a aussi un travail de préparation sur les cheveux ?

Chantal Léothier : Pour la coiffure, c'est différent parce que ce n'est pas mon métier initial. La coiffure me demande plus de concentration. Il y a des techniques spécifiques que j'apprends à maîtriser. Je suis obligée de me faire aider. Par exemple, je ne fais pas les couleurs de cheveux de Catherine Frot, c'est une autre personne qui lui teint les cheveux si les besoins du film l'exigent. J'interviens, par exemple, pour de petits raccords et sur cheveux secs, mais je ne fais pas une coupe. Par contre, quand je m'engage en coiffure, ou dans un autre terrain, je m'y implique avec le plus d'attention possible parce que si je le fais c'est que j'ai acquis tout ce dont j'ai besoin pour aboutir à la coiffure voulue. C'est d'ailleurs souvent la coiffure qui demande le plus de retouches sur le vif, surtout lorsque le tournage s'effectue en extérieur : la coiffure est alors inhérente aux conditions météorologiques. C'est un peu moins le cas avec le maquillage, qui, une fois appliqué, nécessite moins d'y revenir. Avec Catherine, j'ai la chance que le maquillage tienne très bien.

Ce travail de préparation de la peau a une incidence sur le travail de la lumière, pendant les essais filmés ? Ou bien c'est le contraire ?

Chantal Léothier : Les essais filmés sont importants. Par exemple, pour *Vipère au poing*, nous avons essayé plusieurs teintes de lentilles avant d'en choisir une de couleur verte. Pour *Le Vilain*, Catherine est vieillie tout au long du film. C'est assez rare, en général un personnage est vieilli le temps d'une séquence de flashback. Nous avons convaincu Albert Dupontel de ne pas utiliser de prothèses, ce qui aurait été très compliqué à gérer pour Catherine et moi, mais d'avoir plutôt recours à un maquillage afin d'avoir un résultat moins lourd à l'écran. J'avais fait des essais privés sur mon entourage pendant tout un été avant le tournage. D'un autre côté, chaque technique a ses inconvénients. Avec le maquillage, il fallait que Catherine soit préparée chaque jour avant le tournage, et inversement démaquillée le soir.



Le Vilain (Albert Dupontel, 2008).

Vipère au poing (Philippe de Broca, 2004).

Les costumes sont de Pierre-Yves Gayraud.

Les costumes sont de Sylvie de Segonzac.

Document de travail. Collection particulière de Chantal Léothier.

*

Commentaire de Chantal Léothier sur *Vipère au poing* :

Le tournage de *Vipère au poing* m'a marquée à vie. Tout a été fait pour que ce film se fasse dans des conditions idylliques. *Vipère au poing* était un pan de la vie du metteur en scène, parce qu'il se reconnaissait dans l'histoire. Nous étions dans un décor situé au sud de l'Angleterre où il y avait tout : le château dont il rêvait (aussi bien l'extérieur que l'intérieur), des parcs énormes où sont réellement tournés des plans extérieurs ; il avait aussi la chapelle, le lac... Nous avons vécu en totale autarcie dans ce château pendant deux mois. C'était somptueux et magique. Le travail du chef-opérateur (Yves Lafaye) était magnifique : beaucoup de lumières étaient naturelles, y compris la nuit, nous pouvions tourner des scènes entières à la bougie. Ici, c'est une photographie d'ambiance que j'ai prise sur le tournage.

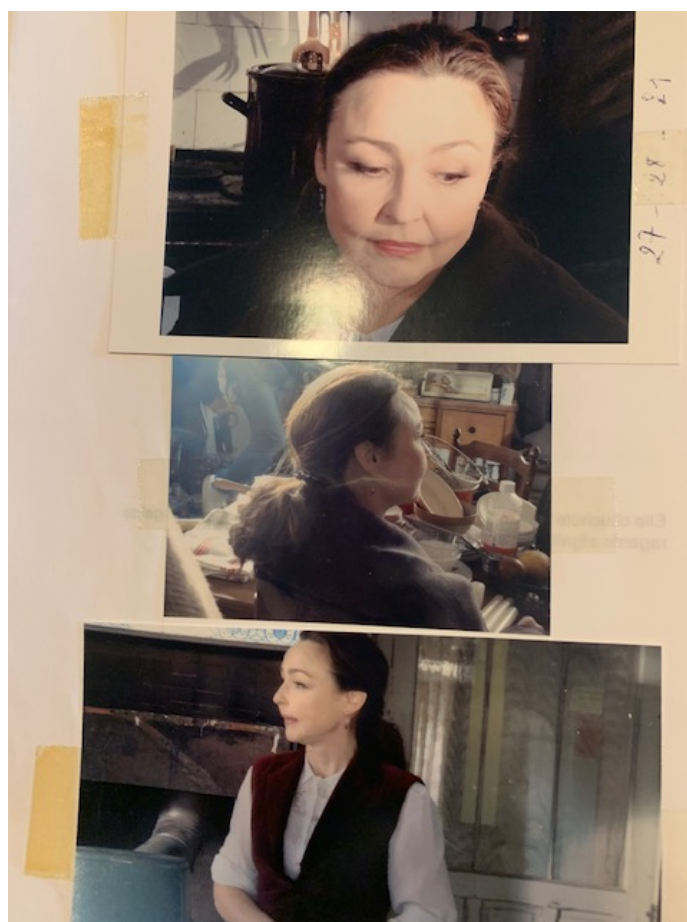
Le passage au numérique a eu des impacts sur votre travail en maquillage-coiffure et en costumes ?

Catherine Bouchard : Pour moi, cela n'a pas changé énormément de choses. Il y a toujours des règles générales en fonction de la lumière, mais qui sont les mêmes avec le numérique, concernant les couleurs notamment.

Chantal Léothier : Le passage au numérique a eu un impact considérable sur la conception du maquillage. Le numérique implique un travail plus précis, les carnations ont un rendu beaucoup plus cru à l'écran. Il y a aussi des conséquences sur les traces de notre travail. En ce qui me concerne, je reçois de plus en plus les scénarios sous forme numérique, et je demande à les recevoir une deuxième fois sur forme papier : c'est beaucoup plus pratique pour la prise de notes. J'ai conservé entre 60 et 80 scénarios au format papier, que j'ai annotés. Avant le numérique, je faisais des polaroids pendant les essais maquillage, et je les ai scotchés sur mes scénarios. Ce n'est plus l'usage avec le numérique. Mais, avec le numérique, on peut aussi se permettre de moins maquiller l'acteur, auparavant il fallait insister et mettre plus de produits parce que l'image finale était moins nette. Le maquillage dans le cinéma tourné en numérique peut être beaucoup plus intéressant pour le jeu d'acteur, parce que l'expression faciale des acteurs pouvait avoir du mal à émerger sous les couches de maquillage, notamment dans les années 1940. Le numérique demande aussi plus de surveillance. Mais encore une fois, sur les films de Pascal Thomas avec Catherine Frot, ce rapport est en partie biaisé parce que le rendu final recherché n'était pas celui du numérique, mais du 35 mm. Je pense que si Pascal avait pu tourner avec du matériel des années 1940, il l'aurait fait.

Catherine Bouchard : Oui, c'est bien possible.

Chantal Léothier : Le numérique exige de nous plus d'attention, certes, mais en retour il nous permet de pouvoir veiller de très près au maquillage sur l'acteur. Avec le numérique, il y a des écrans de retour que je consulte pendant les prises. Ce dispositif est d'une grande aide.



Le Crime est notre affaire (Pascal Thomas, 2008).
Scénario annoté de polaroids. Collection particulière de Chantal Léothier.

*

Commentaire de Chantal Léothier sur ce cliché :

Nous faisons beaucoup de tirages en polaroids avant de passer aux téléphones portables. Mais les photographies prises avec le téléphone, nous ne les retrouvons pas dans nos scénarios, nous les regardons moins. Nous avons un rapport direct à l'image, ce qui est différent avec les tablettes parce que nous ne les consultons pas du tout de la même façon. C'est moins agréable.

Les numéros reportés à droite du premier cliché, en haut, correspondent au *look* de Catherine dans les séquences 27, 28, et 29. Dans ces trois séquences-là, je sais qu'elle va être comme elle est sur cette image. Elle aura ce maquillage-là. Si nous remarquons bien, Catherine baisse les yeux ce qui permet de voir comment j'ai construit le maquillage à ce moment-là. Ce sont ce que l'on appelle des raccords directs qui nécessitent d'être absolument calés. C'est pareil pour le mouvement de la coiffure, nous devons pouvoir le retrouver. C'est pour cela que j'ai pris une photographie de dos qui me montre comment sont disposés les cheveux, à quelle hauteur est la queue de cheval. La photographie du haut n'a pas été prise au même endroit que celle du bas, ce qui peut supposer que cela n'a pas forcément été tourné le même jour.

Quelquefois les tournages peuvent être espacés de plusieurs jours, voire plus. Il faut que nous puissions retrouver les mêmes dispositions de maquillage pour que rien ne choque au moment où nous raccrochons les images au montage afin que nous parvenions à une continuité totale. Il ne faut pas qu'il y ait de différence. Souvent, nous faisons ces photographies pendant les répétitions. En revanche, pendant le tournage, seul le photographe de plateau prend des photographies pour être sûr de ne pas déclencher un bruit qui s'entendrait au son et obligerait tout le monde à refaire une prise. L'acteur doit rester au maximum le même tout au long de ces prises. Pour les coiffures, souvent, tous les acteurs -hommes et femmes- repassent chez le coiffeur, entre guillemets, au bout d'un mois de tournage afin de faire les raccords cheveux, de les recouper un peu pour les retrouver tels qu'ils étaient au début du tournage.

Cela vous permet de changer des choses en direct ?

Chantal Léothier : Oui, tout à fait. En ce qui me concerne, je tiens avec Catherine Frot un carnet pendant les tournages. Nous y notons des remarques sur la lumière ou sur d'autres domaines qui nous paraissent pouvoir être changés ou discutés, comme le cadre notamment, mais ce n'est pas toujours le moment de le faire remarquer sur le tournage.

Vous en faites part à la scripte ?

Chantal Léothier : Non, pas vraiment, ce carnet est une liaison entre Catherine Frot et moi. Mais nous avons énormément besoin de la scripte, de son avis. Elle garde souvent des documents sur elle, que l'on peut consulter pour veiller à la cohérence. Nous sommes proches de la scripte, bien entendu, mais nous gardons certaines remarques pour plus tard.

Catherine Bouchard : La scripte¹⁸ est essentielle. Son travail est pointilleux et minutieux, mais ce sont plutôt les assistantes qui lui parlent sur le tournage.

¹⁸ Nathalie Lafaurie est scripte sur le plateau de *Mon Petit Doigt m'a dit* (2005). Josiane Morand assume cette fonction dans les deux films suivants : *Le Crime est notre affaire* (2008) et *Associés contre le crime* (2012).

Les remarques sur le cahier, vous les gardez pour l'étalonnage ?

Chantal Léothier : Oui, par exemple, après concertation avec Catherine Frot, je me rends à l'étalonnage et je peux proposer des modifications. Catherine suggère des choses, et elle est au courant de toutes mes interactions avec les équipes de l'étalonnage.

Catherine Bouchard : Tu es comme un peintre ?

Chantal Léothier : Catherine Frot m'a donné ce rôle, c'est une grande chance. J'ai un vrai rapport à la couleur et à l'image.

C'est courant que la cheffe maquilleuse-coiffeuse se rende à l'étalonnage ?

Chantal Léothier : Non, c'est très rare. Je pense que mes collègues pourraient avoir accès à l'étalonnage, mais il me semble que la plupart n'osent même pas le demander. En ce qui me concerne, je n'ai jamais pu travailler sans comprendre comment mon travail s'inscrit dans l'œuvre générale.

Et vous, Catherine, vous êtes allée à l'étalonnage sur les films de Pascal Thomas ?

Catherine Bouchard : Non, et sur aucun film.

Chantal Léothier : Et de toutes façons, que pourrais-tu y apporter ? Des points de détails sur des boutons, ou bien vérifier s'il y a des faux raccords ?

Catherine Bouchard : Oui, c'est cela. Pour le maquillage, c'est possible de faire beaucoup de modifications ?

Chantal Léothier : Oui, énormément. Il y a dix ans, c'était encore très cher, mais aujourd'hui il est possible de faire des corrections impressionnantes, notamment sur le maquillage. Le numérique pourrait même permettre d'éviter d'avoir recours à certains maquillages lourds à préparer et à porter pour l'acteur, et de les créer directement sur l'écran.

Vous m'avez évoqué un éventuel changement pour les César à venir : le maquillage et la coiffure pourraient être représentés ?

Chantal Léothier : Je ne peux pas vous en dire beaucoup plus, si ce n'est que j'ai des interactions rapprochées avec l'Académie des César afin de faire reconnaître ces corps de métiers qui sont de véritables techniques du cinéma et qui nécessitent un bagage et une expérience au même titre que la lumière ou le son, par exemple. Il n'est pas vraiment question de créer un César pour le maquillage et un autre pour la coiffure, mais peut-être de fusionner les deux avec le costume. Ces trois postes sont extrêmement connectés entre eux et importants dans l'élaboration du jeu et de l'image de l'acteur. C'est un travail qui touche à la psychologie des acteurs, je dis souvent qu'à la fin de notre carrière en HMC nous devrions recevoir un diplôme de psychologues tant le visage est important pour l'acteur. Cela m'a fait énormément plaisir lorsque Catherine Frot m'a citée lorsqu'elle a reçu un César pour *Marguerite*.

Le travail du HMC dans Marguerite est impressionnant...

Chantal Léothier : Xavier Giannoli est un réalisateur de génie, il a des idées extrêmement précises. Je me rappelle avoir aidé Catherine Frot à répéter son texte, lorsque nous étions toutes les deux à l'hôtel. Comme à son habitude, Catherine était entrée dans son personnage et installait son jeu bien en amont. J'assimile cette méticulosité aux techniques du théâtre, d'où Catherine provient. Cette rigueur respectueuse était parfois sensible à gérer, car tous les deux avaient une vision très précise du personnage. Nous faisons beaucoup de rendez-vous en amont avec Catherine et Xavier Giannoli, mais un problème de taille s'est posé sur *Marguerite* : le chant, surtout s'il est faux. Catherine était souvent doublée, mais au cinéma c'est presque impossible de ne pas réellement chanter, respirer. L'acteur ne peut pas faire semblant de chanter, il y a trop d'effets visuels que l'on verrait tout de suite au niveau des mâchoires, du cou, de la respiration. Ce point était difficile à maîtriser.

Et concernant les maquillages et les coiffures ?

Chantal Léothier : C'était énormément de travail aussi ! Nous avons fait beaucoup d'essais, notamment parce que le film montre aussi des scènes d'opéra, où il fallait faire un maquillage plus appuyé, différent du cinéma *stricto sensu*. Il fallait aussi marquer l'époque, ce qui n'est pas simple à tenir sur tout un film, pareillement pour maintenir l'image de classe aisée du personnage de

Catherine. Dans le film, on voit aussi des photographies qui sont censées montrer des spectacles dans lesquels aurait joué le personnage de Catherine, et ces clichés nous ont demandé beaucoup de travail en raison des recherches que nous avons menées pour faire correspondre ces maquillages et ces coiffures aux spectacles. Nous avons fait des pré-recherches sur internet avec Catherine, et nous en avons ensuite discuté avec le metteur en scène. C'est un peu pareil pour un projet de film que nous préparons avec Catherine, nous avons présenté plusieurs essais de barbes, et nous nous sommes aperçues qu'il faut recommencer car le résultat obtenu à ce jour ne convient pas tout à fait aux attentes. Pour les coiffures de *Marguerite*, j'ai collaboré avec une créatrice de coiffure parce que les besoins du film l'exigeaient. J'ai travaillé avec Agathe Dupuis, une créatrice de coiffures très reconnue, qui travaille énormément¹⁹. Agathe m'avait appris certaines coiffures, et je les avais faites sur Catherine pour le film.



Marguerite (Xavier Giannoli, 2015).

Les costumes sont de Pierre-Jean Larroque.
Catherine Frot est maquillée et coiffée par Chantal Léothier.
Ses coiffures ont été créées par Agathe Dupuis.

¹⁹ Agathe Dupuis a aussi travaillé auprès de Chantal Léothier dans *La Tuense Caméléon* (Josée Dayan, 2015). On retrouve notamment son travail auprès de Chantal Akerman, Pascal Bonitzer, Olivier Dahan, Patrice Leconte ou encore François Ozon.

Un travail énorme sur le maquillage se devine dans les images qui circulent de Sous les étoiles de Paris. Comment s'est passée la transformation de Catherine Frot ?

Chantal Léothier : Je ne peux vous parler du maquillage de ce film que de façon indirecte. J'en ai conçu une grande partie, mais j'ai été retenue par des impératifs personnels qui m'ont empêchée de travailler directement auprès de Catherine Frot. En revanche, j'ai été ravie de pouvoir déléguer ce travail à Lise Gaillaguet²⁰, qui m'assiste depuis longtemps. Nous avons commencé à travailler très en amont, en réunissant beaucoup d'images trouvées sur internet. J'ai également reçu les rushes et j'ai pu voir que Lise a fait un travail formidable, je suis très fière d'elle. Les conditions de ce film étaient difficiles, le tournage avait lieu en hiver. Catherine a obtenu un prix d'interprétation pour ce film au festival du film de Fort Lauderdale, en plus de deux autres prix²¹.



Sous les étoiles de Paris (Claus Drexel, 2020).

Les costumes sont de Karine Charpentier.

Catherine Frot est maquillée par Lise Gaillaguet, en collaboration avec Chantal Léothier.

²⁰ Lise Gaillaguet s'est formée à l'école ITM dans les années 1990. Son travail est visible à la télévision (*Speakerine*, *Plan Cœur*) et au cinéma (*Le Pacte des Loups*, *Maison de retraite*, *De Gaulle*, *C'est beau, la vie, quand on y pense*, *Loue-moi*).

²¹ Meilleur film étranger et Meilleur film décerné par le public.

Les métamorphoses de Catherine Frot dans La Tueuse Caméléon sont au premier plan de l'intrigue. Avez-vous cherché à vous rapprocher des goûts personnels des actrices en termes de maquillage-coiffure ?

Chantal Léothier : Non, pas du tout. Nous avons mis une barrière complète entre la vie des actrices et leurs silhouettes dans le téléfilm.

Votre relation avec Catherine Frot est restée la même au fil de toutes ces années ? C'est une relation de travail ? D'amitié ?

Chantal Léothier : C'est impossible de limiter notre relation au travail. Au bout de toutes ces années, vingt-quatre ans, nous avons un passé important ensemble. Je me souviens de ce qu'avait dit son agent, « Catherine et Chantal, c'est un binôme ». En réalité, j'essaie plutôt d'être le complément invisible de ce qu'elle donne à l'écran. Mon travail et ma présence doivent aider Catherine à se consacrer à son jeu d'actrice.

Vous avez aussi travaillé avec Sally Potter, qui joue dans La Leçon de Tango, qu'elle réalise elle-même. C'est différent de maquiller un acteur qui réalise son propre film ?

Chantal Léothier : Le travail avec Sally Potter était sensationnel. Sur *La Leçon de Tango*, je m'occupais exclusivement de Sally, de la tête aux pieds. Je pourrais écrire un livre sur la genèse de ce film. Je me rappelle d'une scène de tournage en Amérique du sud, les hommes se battaient pour tourner avec elle car ils étaient impressionnés qu'une femme européenne ait à ce point compris ce qu'est le tango, une danse traditionnellement pratiquée par les hommes. En réalité, j'étais maquilleuse mais aussi masseuse, soigneuse, amie et psychologue... On nous amenait les costumes, puis on nous laissait toutes les deux pour le maquillage et la coiffure. Une fois Sally a mis des chaussures qui n'étaient pas faites à ses pieds, pas travaillées pour une scène de danse. Elle ne s'en est pas aperçue au premier abord, ce qui l'a conduite à souffrir énormément. J'avais été appelée pour la soulager, et nous avons mis environ une heure pour les lui retirer, parce que les chaussures lui rentraient dans la peau. C'était un tournage très fort.

Comment envisagez-vous votre travail avec les acteurs en fonction de la situation sanitaire liée au COVID-19 ? Vous essayez de travailler à distance ?

Catherine Bouchard : Je ne travaille plus en création de costumes, donc je laisse Chantal répondre.

Chantal Léothier : J'espère vraiment que cette crise va bientôt finir. Nous le voyons lors des journées de promotions, par exemple, et lors du travail en maquillage-coiffure : le travail et l'interaction avec les acteurs sont très difficiles. Les masques laissent des marques, et il faut repenser le maquillage en fonction de cela. Quand nous préparons les acteurs, nous sommes obligés de le leur enlever, et quand ils tournent également. C'est primordial de suivre les règles sanitaires.

L'acteur vu du côté du chef opérateur image

Entretien avec Renato Berta¹

par Bérénice Bonhomme et Paul Lacoste



Renato Berta est directeur de la photographie. Il a travaillé notamment avec Claude Chabrol, Robert Guédiguian, Amos Gitai, Jean-Luc Godard, Louis Malle, Manoël de Oliveira, Alain Resnais, Daniel Schmid, Alain Tanner, André Téchiné, ...

*

Le travail de préparation

Un scénario qu'est-ce que c'est ? Aujourd'hui c'est quelque chose qui est là pour vendre le film. Moi, je suis davantage sensible au metteur en scène. Le scénario de *Sauve qui peut*, c'était trois lignes auxquelles on ne comprenait rien. Le scénario, pour moi, c'est juste des intentions et ce n'est jamais définitif. Quand j'ai terminé de lire seul le scénario, la prochaine étape cela va être de lire le scénario avec le metteur en scène. À 2 donc et pas à 50 ! Avec Resnais, on a passé des journées à lire le scénario. Les mêmes mots ne veulent pas dire la même chose pour tout le monde. Tu entres dans le film, tu comprends petit à petit. À ce moment, savoir si c'est tel ou tel acteur, c'est déterminant. Si tu connais les comédiens, tu sens davantage les choses. C'est important au moment du découpage. Par exemple, lorsqu'avec Resnais on faisait le découpage, on avait beaucoup répété avec Sabine Azéma et Pierre Arditi. Je connaissais extrêmement bien les comédiens, Arditi qui est très précis et Sabine Azéma qui bouge tout le temps, et cela a accompagné le travail du découpage.

¹ Entretien réalisé le 31 janvier 2020.

On peut prendre l'exemple d'une séquence du *Promeneur du Champ-de-Mars* (Robert Guédiguian, 2005), lors de la séquence de la visite de la Basilique de Saint-Denis. Quelle est la conception visuelle de cette séquence ? C'est un film avec peu de moyens. Il fallait réfléchir à un plan large et à des plans serrés. Pour le plan large, il fallait compter sur la lumière du « bon dieu ». Et sinon, il était possible de faire des plans serrés dans les niches. Mais cela demandait une position qui n'était pas très naturelle pour les comédiens. Il a fallu que Michel Bouquet se baisse pour entrer dans le cadre. Au moment du découpage, je disais à Robert Guédiguian : il faut en parler au comédien. Mais il était un peu terrorisé à l'idée d'aborder cela avec un comédien de la stature de Bouquet. On lui a fait finalement des propositions de positions pas du tout naturelles. Je me souviens avoir beaucoup parlé avec Michel Bouquet et en particulier des différences entre théâtre et cinéma. Pour lui, un comédien, c'est avant tout au théâtre. Moi je ne suis pas d'accord, le comédien de cinéma est morcelé mais il peut aussi être grand. J'essayais de lui démontrer que ce petit artifice consistant à se courber pour entrer dans la niche lui avait fait trouver des choses dans son jeu qu'il n'aurait pas pu trouver au théâtre. Il n'était pas très conscient de ce qu'il donnait, mais moi je le trouve formidable.²

Michel Bouquet, c'était une rencontre pendant un laps de temps assez court. On n'était pas des amis. Avec d'autres acteurs, on a des rapports installés. Mais, dans tous les cas, je pose toujours comme condition de rencontrer les comédiens principaux avant le tournage.

Tensions de tournage

Combien de fois cela m'est arrivé : tu as fait le découpage avec le metteur en scène avec qui tu as prévu un plan séquence. Tu as répété avec le comédien. C'est le moment de tourner et puis les comédiens arrivent et tu t'aperçois en deux secondes qu'ils sont de mauvaise humeur. Il y a une grande quantité de psychologie sur un plateau, parfois un peu lourde. La spécificité de notre métier, c'est qu'on intervient en dernier et cela génère du stress. C'est parfois pénible de gérer ces problèmes. C'est en ce sens aussi que le cinéma se fait à plusieurs, et il arrive que ces paramètres retombent sur les épaules de l'opérateur.

² On peut mettre cette partie de l'entretien en regard avec ce que dit Michel Bouquet dans un entretien mené par Antoine de Baecque dans *Libération*, le 5 février 2005. Dernière consultation le 15 janvier 2021. [en ligne]. URL : https://next.liberation.fr/cinema/2005/02/15/entrer-dans-l-aura-du-personnage_509711.

Cadre et acteur

Je n'ai pas de préférences en ce qui concerne les marques au sol, je m'adapte aux volontés du réalisateur et à la façon de travailler des acteurs et actrices. Prenons, par exemple, la séquence de *Smoking/No smoking* (Alain Resnais, 1993) lors de laquelle Sabine Azéma installe des tables sous une marquise. Comme je l'ai dit, Pierre Arditi est très précis et Sabine Azéma très mobile.

Sabine bougeait d'une manière techniquement pas très précise, c'est ce que demandait la scène. Elle était complètement libre sans aucune marque au sol. La seule chose, c'est qu'on lui avait précisé : « tu peux bouger de là à là ». Pierre regardait comment elle se déplaçait et bougeait en fonction d'elle et sentait le cadre. C'est le don de certains acteurs, des grands techniciens. Avec Sabine et Pierre, c'était magique.

En lisant le scénario, Resnais m'avait dit que c'était elle le centre de la séquence, le personnage principal. Alors je la suis, par des panoramiques rapides, quitte même à sortir Arditi du cadre. J'aime bien quand il y a des choix de mises en scène importants et que, à partir de là, tu peux improviser. Comme en musique, tu improvises, mais sur un thème imposé. Il faut être très attentif. Mais on les connaissait bien. Jaques Saulnier avait fait des maquettes, on avait pris des options d'éclairage. Il a dessiné dans une grande pièce les différents décors par terre. Alain pouvait répéter les déplacements avec les comédiens. Sur chaque décor, il y a eu trois semaines de répétition. Et ça se voit.

Pour les films les plus intéressants, j'étais à la photo et au cadre. Cette dialectique, tu ne peux la contrôler que lorsque tu fais les deux. Le rapport à la caméra parfois c'est comme le jeu entre le chat et la souris. Il y a des acteurs qui font toujours la même chose et d'autres jamais. Il y a des comédiens qui sont attirés par la caméra. Des comédiens très précis et d'autres non. L'important c'est d'être attentif, de sentir le pli du personnage. Ce n'est pas toujours facile de savoir si c'est juste. Parfois il faut digérer la nouveauté. Je ne suis pas certain que les comédiens sachent toujours à 100% ce qu'ils font. Parfois à l'image, cela devient un miracle.

Quand tu es au cadre et que tu partages les choses avec la mise en scène et les comédiens, c'est assez jouissif. Avec Amos Gitai on mettait en place des plans très compliqués. Et juste à la fin de la préparation, il disait : « on change tout et on met la caméra de l'autre côté ». Tout cela pour déstabiliser le comédien. D'un coup, la scène se transforme en son contraire. Et elle revit parce que comédien est perdu et moi au cadre je me laisse porter par les événements.

Ce travail sur le cadre, je peux aussi en parler au sujet du plan qui conclut *Uranus* (Claude Berri, 1990), avec Depardieu. J'étais chef opérateur sur le film et j'avais un cadreur avec qui je n'étais pas toujours d'accord. On avait prévu

une séquence au Steadycam pour la fin mais cela ne marchait pas. Je me suis énervé et j'ai proposé à Gérard : « on le fait tous les deux ? ». J'ai pris la caméra Panavision chargée avec 300 mètres et je lui ai dit : « Gérard tu fais gaffe quand tu tombes, de pas mettre les chaises sur mon chemin ». On s'est lancés. C'était un moment de complicité et Claude Berri était ravi.

Des relations avec les acteurs qui excluent le metteur en scène ?

C'est très difficile à gérer. Par exemple, Téchiné ne supportait pas si je parlais aux comédiens. Je baissais les yeux à la fin de la prise. Or, très souvent, le comédien t'interpelle toi en premier : « Tu es prêt ? » et au moment du « Coupez », il tourne la tête vers toi. Certains réalisateurs n'ont aucun problème avec cela et d'autres en ont beaucoup.

J'ai eu la chance de tourner avec Marcello Mastroianni (avec Manoel de Oliveira). On n'a pas beaucoup parlé au début. Et, lors du premier plan, j'ai pris 50 ans de cinéma italien en pleine figure. C'était une vraie star. Il était d'une modestie et d'une gentillesse rares. À un moment, on tournait dans un petit village, une scène avec des gens autour d'un feu. Pendant qu'on éclairait, il me dit : « Est-ce que ça te dérange si je m'assoie là ? ». On bossait. Et puis à un moment, il se lève et se met dans le champ en me déclarant : « Je sais très bien quand tu as besoin de moi ». Bien qu'étant âgé et malade, il était à chaque fois disponible pour régler les lumières, et cela, sans le faire peser sur l'équipe. Voilà un des plus grands comédiens d'Europe et il avait ce type de disponibilité, de gentillesse, de relations avec les gens. Un comédien, s'il n'est pas généreux, n'est pas bon. C'est indéfinissable, en dehors de tout système.

Chacun sa façon de travailler

J'ai de la peine à définir des méthodes fixes de travail. Cela dépend du réalisateur, du comédien et du film. Par exemple, Rohmer pendant *Les Nuits de la pleine lune*. On faisait des répétitions au millimètre, avec même le clap. Il avait travaillé très longtemps avec les comédiens. À un moment, je lui ai proposé de faire un petit travelling, ce qu'il a refusé pour ne pas augmenter la taille de l'équipe. La façon de faire du cinéma d'Eric Rohmer, c'est 3 à l'image, 2 au son et 1 au maquillage. Ce n'est pas un cinéma de la feuille de service. On s'amusait beaucoup. Ce n'est pas un manque de moyens mais une autre façon de dépenser. Quand on tournait, il fermait les yeux et ne faisait qu'une seule prise. Je ne le savais pas au début (j'avais l'œil à la caméra). Mon assistant m'a dit : « Tu sais, il ferme les yeux ». Quand on comprend cela, on se sent investi d'une

grande responsabilité. En fait, Eric regardait très précisément pendant les répétitions et lorsqu'on tournait, il fermait les yeux pour se concentrer sur les dialogues et la façon dont la voix des comédiens sortait, tout en gardant en tête ce que les acteurs avaient fait comme mouvement. Mais, parfois, les acteurs ne font pas exactement la même chose que pendant la répétition et lorsque mon assistant m'a averti, cela m'a encore davantage responsabilisé. Je suis devenu plus attentif lors des répétitions afin de noter si au moment de la prise de vue, les gestes et les mouvements des acteurs étaient proches de ce qu'ils avaient fait lors des répétitions. En cas de changement très important, je le signalais à Éric.

Godard (*Sauve qui peut (la vie)* 1980), c'est une autre façon de travailler. Dans *Sauve qui peut*, on a tourné de très belles séquences, sans aucun psychodrame mais aussi beaucoup de séquences avec une agressivité et une tension évidentes. Il faut parfois réfléchir à ce qui est supportable ou non, parce que c'est quelquefois très pénible et pas forcément positif. Pour voir un gros plan plein d'émotion, il n'est pas nécessaire de crever les yeux d'un enfant. Mais j'ai un peu de peine à être catégorique. Il y aussi des moments de grâce, dans les gros plans de Nathalie Baye, une belle énergie. Il y a une filmogénie qui ne s'explique pas. Je me demande juste si cette tension est nécessaire. Pour obtenir quelque chose des comédiens, il ne faut pas obligatoirement les mettre en transe. Parfois, il suffit de travailler tranquillement. Tout ceci n'enlevant rien aux qualités de cinéaste de Godard.

En ce qui concerne les enfants, j'ai eu l'expérience du travail avec eux sur le film de Louis Malle, *Au revoir les enfants* (1987). Tout d'abord, je pense que les réglementations au sujet du filmage des enfants, des horaires, c'est très important. Par ailleurs, je me souviens que, pendant tout le tournage du film, on a prêté une attention particulière aux enfants. Pour leur expliquer la réalité de l'industrie cinématographique et la nécessité de ne pas trop s'investir dans le cinéma. Il y avait le gros risque qu'ils commencent à imaginer que le cinéma est quelque chose qui tombe du ciel. J'ai donc essayé de démystifier leur vision du cinéma. Les premiers jours du tournage, ils étaient très concentrés. Ils regardaient le retour vidéo avec de grands yeux. Et puis, après trois jours de tournage, ils n'en avaient plus rien à faire et je trouvais cela bien mieux. Je leur disais que suivre les cours des professeurs qui venaient sur le tournage, c'était le plus important. Quand ils sont partis au festival de Venise, je me souviens leur avoir dit : attention vous mettez les pieds dans un milieu qui n'est pas très généreux, la presse, les photographes, la célébrité. Louis insistait également sur ces points. Il était très bien avec les enfants.

L'arrivée du numérique

Ce n'est pas l'éclairage qui change. C'est de pouvoir voir directement la prise, et que le comédien puisse, lui aussi, la voir immédiatement. Souvent les combos, il m'est arrivé de les régler volontairement en mauvaise qualité. La principale difficulté, c'est qu'on ne regarde plus les rushes ensemble, avec le comédien. Et cette perte est importante. Notons que certains acteurs viennent toujours parler des rushes avec nous. Pendant quelques années, le numérique a constitué une vraie difficulté pour moi. Maintenant, c'est une habitude. Et puis, le numérique, c'est ce qu'on en fait. Le metteur en scène peut imposer au comédien de ne pas se voir sur le combo ou imposer des projections de rushes dans de bonnes conditions.

Est-ce qu'il arrive de changer la lumière ou le cadre à la demande d'un acteur ?

Cela m'est arrivé d'avoir des demandes, comme un comédien aux yeux très bleus qui aimait qu'ils ressortent. Mais pour une séquence de nuit, j'ai dit : « il faut les oublier ». Cela a fait un psychodrame. Mais il n'y a pas que les acteurs. Je me souviens d'une costumière qui avait créé une robe bleu-nuit et qui se plaignait qu'on ne retrouve pas sa couleur. Mais la nuit, c'est noir et on ne va pas éclairer comme pour le journal télé !

En revanche, cela m'est arrivé de travailler avec une comédienne qui avait une balafre suite à un accident de voiture. Elle m'a dit que cela la bloquait. J'essaie de respecter cela autant que possible. On a fait des essais. Si tu as un metteur en scène qui l'accepte, on peut le faire et je respecte ce genre de problèmes. J'ai eu la chance, pour un film de Benoît Jacquot, de filmer Danielle Darrieux (*Corps et biens*, 1986). C'est une grande comédienne, elle est géniale. Je faisais attention à la façon dont je l'éclairais. C'est au-delà de la courtoisie.

Parfois, je donne des indications pour aider les acteurs à être à leur avantage mais on m'a parfois répondu : « Tu me dis ça parce que je suis moche ». Donc je fais désormais très attention et je ne parle que si ce sont des comédiens que je connais bien.

La relation avec l'acteur est très importante dans mon métier. Il faut ressentir le travail de l'acteur quand on est opérateur et aussi savoir ce que l'on peut dire, en fonction de la relation que l'on a avec le comédien mais en fonction aussi du réalisateur. Il y a des situations très variées et il n'y a pas de recette. Il arrive que les comédiens se mettent vers la caméra avec les épaules parallèles, comme sur une photo de passeport. En particulier à la suite de longues répétitions assises, parfois le comédien prend une position

antinaturelle. On peut lui proposer de se lever, de faire quelques pas et de se rasseoir pour qu'il reprenne une autre position moins figée. Mais parfois, il faut au contraire que l'acteur soit figé, un peu emprunté, suivant la séquence. Le metteur en scène, quelquefois, pense à 360°, mettant l'accent sur le naturalisme, ou l'intensité du jeu. Dans ce cas, le travail de l'opérateur est tout de même de filmer, donc d'orienter les corps et les regards vers la caméra, donc vers le spectateur. Il faut être attentif à tout ressentir et il y a tant de facettes au métier de chef opérateur. Notons également que c'est très difficile de filmer quelque chose ou quelqu'un que l'on n'aime pas. Cela m'est arrivé parfois. On ferme les deux yeux, s'il n'y a pas un minimum de plaisir.

Autour de l'acteur.rice et l'équipe de film *Entretien avec Nicolas Cantin¹*

par Camille Pierre



Nicolas Cantin est un ingénieur du son et un monteur son français. Après des études de physique, il sort diplômé de l'ENS Louis Lumière où il reviendra en tant que formateur. Il débute sa carrière en tant que perchman auprès de Brigitte Taillandier et de Jean-Claude Laureux. C'est ensuite qu'il devient ingénieur du son et monteur son et travaille auprès de réalisateur.rice.s tel.le.s que Benoît Jacquot, David Cronenberg, Brian De Palma, Anne Le Ny ou encore Anne Fontaine. Parmi les cinéastes avec lesquels il collabore de manière récurrente se trouvent Oliver Assayas, Bertrand Bonello et Arnaud Desplechin. Il a été nommé trois fois aux Césars du meilleur son : en 2009 pour *Un Conte de Noël* d'Arnaud Desplechin, en 2015 pour *Saint Laurent* de Bertrand Bonello, en 2016 pour *Trois souvenirs de ma jeunesse* d'Arnaud Desplechin et est récompensé en 2005 pour *Les Choristes* de Christophe Barratier et en 2020 pour *Le Chant du loup* d'Antonin Baudry. Son expérience auprès de cinéastes et d'acteur.rice.s reconnu.e.s ainsi que ses connaissances sur la continuité de la création du son d'un film – puisqu'il s'occupe parfois de la prise de son et du montage des directs – lui permettent de porter une parole riche et éclairante sur le rapport entre la création sonore et le jeu.

*

Le travail du perchman avec les acteur.rice.s et l'équipe de film

Perchman c'est un métier passionnant parce que l'on est vraiment au cœur du film. On est parfois même mieux placé que le metteur en scène pour voir les acteurs. Qui plus est, on connaît le texte qu'on a appris le soir dans sa

¹ Entretien réalisé le 18 décembre 2019.

chambre et si on ne connaît pas précisément chaque mot, on doit savoir comment la réplique se termine pour pouvoir placer la perche sur la réplique d'après. On connaît la focale et on connaît le cadre puisque notre travail est tout à fait dépendant de celui du cadreur. On connaît le plan de lumière puisqu'on travaille en posant son micro à tel ou tel endroit tout en évitant de créer des ombres dans le champ. Tout cela fait qu'on est plus conscient que d'autres membres de l'équipe de tout un tas d'éléments cruciaux et de la totalité de ce qui constitue un plan au moment même où il se fabrique.

Au milieu de tout cela, il faut arriver à être à la fois un danseur et un artisan technique. Quelqu'un qui réussit à se déplacer de la manière la plus discrète possible et en harmonie totale avec les autres. Par exemple, je viens de finir un film qu'on a tourné en sept jours, une gageure absolue, c'est l'adaptation d'une pièce de théâtre écrite par Marguerite Duras et réalisée par Benoît Jacquot : *Suzanna Andler* (2020). On tournait quotidiennement des tranches de texte dont la durée allait de quinze à vingt-cinq minutes. C'est colossal pour un film. D'habitude, on est entre deux minutes et sept minutes de film tournées par jour. Pour ce travail, le perchman, Emmanuel Ughetto², apprenait le texte au cordeau le soir. En discutant à la fin du tournage avec un des acteurs, Niels Schneider, il me racontait à quel point c'était précieux car même s'il connaissait son texte, il n'était pas toujours sûr de celui de Charlotte Gainsbourg, sa partenaire de jeu, et quand il sentait que la perche venait sur lui, il savait que ça allait être à lui de parler.

On en arrive à dire que quand une prise est bonne, elle est bonne collectivement. On peut bien sûr rater une prise magnifique, ça peut arriver, mais ça se produit rarement. C'est tout un dispositif qui « prend » à un moment donné. Le perchman a vraiment ce devoir de sentir ce que font les autres, d'être en phase avec le reste de l'équipe. Après, il peut arriver qu'il fasse une erreur et oublie d'aller sur une réplique, il est alors à contretemps et quand il se déplace vers le second comédien, le premier s'est remis à parler. Globalement, c'est la recherche d'un état de grâce, arriver à être en harmonie avec les acteurs presque sans être là. Presque, c'est à dire réussir à faire oublier sa présence physique. Je me souviens de ce que Jean-Claude Laureux³ m'avait appris : si un acteur pose le regard sur toi pendant que tu travailles, tu te dois de détourner

² Emmanuel Ughetto est un perchman français. Il travaille avec Nicolas Cantin sur *Personal Shopper* (2016), *Double vies* (2018) et *Cuban Network* (2019) réalisés par Olivier Assayas.

³ Jean-Claude Laureux était un chef opérateur du son français. Il a collaboré avec Louis Malle de 1969 à 1990 et a travaillé également avec Jacques Doillon et Krzysztof Kieslowski. Il a obtenu le César du meilleur son en 1988 pour *An revoir les enfants* (Louis Malle, 1987) et en 1994 pour *Trois couleurs : Bleu* (Krzysztof Kieslowski, 1993).

les yeux. Si le regard de l'acteur s'arrête sur toi, tu dois le sentir et tu dois regarder ailleurs parce que sinon tu deviens un spectateur qui communique avec l'acteur. Ce qui est amusant c'est que même à mon poste d'ingénieur du son j'ai encore cette sensation quand une prise est bonne, de la réussir, d'être en phase. Même si ce ne sont que des signaux électriques que je gère, ceux des micros que j'ai cachés, celui du perchman et ceux qui sont sur les acteurs, ça fait partie de cette connexion plus psychique que technique, de l'idée d'un plan qui est en train d'être interprété par des acteurs et qu'on doit tous capter à différents endroits.

L'émotion du jeu des acteurs va être restituée par le biais du travail du perchman. Je trouve que quand on rate notre prise de son ce n'est pas juste un problème technique, c'est qu'on ne restitue pas l'émotion, le travail d'un acteur et ça c'est désastreux. Quand on doit faire de la post synchronisation, il faut recréer autre chose. Cela peut être mieux mais en tout cas quand on dit qu'on refera en post synchronisation, ce n'est pas vrai. C'est un autre dispositif. Tu peux singer éventuellement ce qui a été tourné mais il y a des choses qui ne sont pas reproductibles. À moins que l'acteur soit un technicien incroyable, ce qui est parfois le cas, et qu'il soit capable de savoir mesurer la moindre inflexion de sa voix. Mais un chat dans la gorge tu ne le reproduis pas. Le trouble, la gêne, l'émotion ça ne se fait pas à la demande. L'acteur n'est pas non plus en costume et les pieds dans le décor. Ça s'entend toujours un peu. La post synchronisation ça fonctionne sur quelques phrases, quelques mots mais quand tu synchronises une séquence en entier c'est très souvent décelable. Il y a toujours un truc auquel tu ne crois pas dans la manière de placer la voix, aussi habiles que puissent être les acteurs. Peut-être que je me trompe, mais il me semble que c'est souvent décelable.

Sur le plateau : Suivre les répétitions, poser des HF⁴, écouter les prises...

S'il y a des répétitions, je n'en rate jamais aucune. Le chef opérateur image a un énorme avantage c'est qu'il a été présent pendant la préparation du film. La durée varie mais il arrive qu'il passe plusieurs semaines avec un metteur en scène avec lequel il visite chaque décor et dans chaque décor ils font un découpage. Un découpage qu'ils ne vont généralement pas respecter à la lettre

⁴ Ensemble de deux boîtiers, émetteur-récepteur, avec un microphone pour une transmission du signal sonore sans fil. Le plus souvent cela permet de cacher un microphone miniature sur l'acteur.rice et d'enregistrer au plus près sa voix.

mais en tout cas il y a déjà un premier travail qui a été fait. Ensuite, le chef opérateur en parle au chef électricien et au chef machiniste, il transmet toutes les informations importantes qui les concernent. Nous, au son, on va venir pendant les repérages, ils durent deux à trois jours, mais le découpage a déjà été fait. On repère simplement les problèmes techniques. Par exemple, s'il manque un carreau à une fenêtre, il va falloir le boucher ; on commence à comprendre par où les gens vont faire passer les câbles électriques etc. On règle des problèmes techniques mais on ne sait toujours pas ce qui va se passer ensuite quand on arrivera sur le plateau. C'est donc au moment de la répétition qu'on va pouvoir imaginer comment on va travailler. À ce stade, même quand on me dit que certains metteurs en scène veulent répéter uniquement avec les acteurs et éventuellement le chef opérateur, je pousse toujours la porte pour me mettre dans un coin, je me tasse derrière un canapé, mais je regarde. Idéalement, j'aime également que le perchman soit là. Après, si on ferme la porte et qu'on autorise déjà à peine ma présence je ne vais pas faire venir mon équipe. Mais si c'est admis qu'il y ait un peu de monde alors tout le monde regarde et on commence à dire : « Là tu pourras passer, là on mettra une deuxième perche, là comment on fait on va avoir un problème de lumière, là le reflet ... ». C'est un peu comme un jeu, une énigme : comment déjouer les pièges, éviter les reflets, s'en sortir avec la lumière et anticiper les problèmes. Il faut faire en sorte de pouvoir être le plus discret possible pendant la prise et que les acteurs aient le plus de liberté sans que l'on interfère. Le but, ce que l'on recherche, c'est qu'il puisse advenir un petit miracle, qu'il puisse se passer quelque chose d'un peu extraordinaire, ce n'est donc pas pour contraindre les acteurs avec des dispositifs techniques. Il faut arriver à comprendre comment leur laisser l'opportunité de restituer au mieux la performance dans l'idée que le réalisateur en a. Tout en gardant à l'esprit qu'on ne travaille pas pour un plan mais qu'on travaille pour un film. L'important c'est de se demander comment ces plans vont s'enchaîner, comment ils vont résonner les uns avec les autres, comment tout ça va être monté, est-ce qu'il sera possible de mixer l'ensemble. Le son du comédien qui joue hors champ, pourra-t-il être utilisé au montage non plus « off » mais « in » ? Toutes ces questions, ce sont celles qu'il faut se poser tout le temps.

Savoir quand tu peux travailler et combien de temps tu as pour travailler est une question d'expérience. Il faut avoir un dispositif technique qui soit souple et efficace sans être contraignant. Il s'agit de comprendre quels sont les moments où l'on peut le mettre en place. Typiquement, on peut parler de la question des Hfs. Si les acteurs sont en train de répéter entre eux ou avec le metteur en scène et qu'ils ne sont pas encore équipés, tu ne leur installes pas de Hfs. Le plateau, à ce moment-là, n'est disponible que pour eux et nous, « en

observation », pouvons chercher à comprendre ce qu'on va devoir faire plus tard.

Qui pose les Hfs ?

Je suis celui qui pose les Hfs. Il y a deux raisons : la première c'est que si c'est le perchman qui pose les Hfs, il quitte le plateau au moment où pourrait arriver un projecteur qui pourrait nous gêner et pour lequel il faudrait demander un drapeau ou un aménagement de lumière, et cela fait partie de son travail, de sa relation à l'équipe lumière. Deuxièmement, je trouve que ça fait partie de mon boulot. Si le micro caché dans les habits frotte, je n'ai à m'en prendre qu'à moi. Ça m'est arrivé une fois d'en confier la pose et au final le micro était dans le champ, très visible et je n'ai pas eu le temps d'aller l'enlever. J'aime bien prendre des risques avec les Hfs, je trouve qu'un bon Hf doit être un peu risqué : si tu l'enfouis sous des tonnes et des tonnes de trucs, on a rarement un bon son. De plus, si je retourne auprès du comédien ou de la comédienne, ça peut les ennuyer, c'est plus sport que ce soit moi qui assume le fait d'y retourner plutôt que de venir corriger quelque chose que quelqu'un aurait mal fait. Du coup, je m'éclipse du plateau pendant un moment mais le perchman est là, le second assistant est là, ils voient les problèmes arriver. C'est pareil pour les micros d'appoint c'est moi qui vais les mettre en général. Je vais toujours un peu les réajuster, parce que j'ai mon idée du rendu.

Des Hfs, j'en mets systématiquement pour ne pas m'en servir et même, je ne les ouvre quasiment pas dans le mixdown sauf si j'en ai vraiment besoin. Par exemple, si c'est un plan large et que je suis « battu ». Au moins je les ai mis en place, ce qui fait que quand on est dans le processus de tournage je n'arrête pas tout pour dire : « Attention j'ai besoin de mettre un micro » alors que les acteurs sont déjà immergés dans leur travail. C'est comme si tout d'un coup on disait : « Attention je vais maquiller l'acteur ». Pour moi cela fait partie de la préparation du matin. Si après on doit changer les piles, on change les piles, ou replacer le micro s'il faut le replacer, s'il s'est décroché ou s'il fait du bruit etc. Cela dépend aussi des rythmes de travail, il y en a qui sont infernaux, où tu as à peine le temps de comprendre ce qu'on va faire qu'il faut choisir une option qui sera définitive.

Quand tu ne répètes pas, comme c'est de plus en plus souvent le cas, tu tournes et entre deux prises tu sais que tu vas avoir droit à trente secondes pour rectifier les problèmes. Tu fais au plus vite et tu essaies de le faire de manière à ce qu'on t'attende le moins possible. Si tu as vraiment besoin de

temps, tu le demandes. Un bon premier assistant quand il te voit travailler, il ne te presse pas, il attend que tu aies fini puis il te regarde et s'il ne voit personne d'autre en train de bosser, il dit au metteur en scène : « C'est bon, on va pouvoir y aller » et il laisse le taureau rentrer dans l'arène. Il y a des metteurs en scène qui sont très impatients, le premier assistant peut les faire attendre un peu mais pas toute la journée. Au contraire, il y a des gens qui font une mise en place, deux mises en place, une répétition etc., qui te laissent le temps de choisir ton dispositif technique mais après, quand on tourne, quand les choses se passent vraiment, ils ne veulent plus qu'on change rien. Les deux écoles ont du sens, mais personnellement je n'adore pas les répétitions, souvent il s'y passe des choses formidables qu'on ne retrouve plus après. Je préfère l'option que prennent les metteurs en scène qui tournent directement et pour lesquels ce n'est pas un problème si tu dois prendre quarante-cinq secondes entre deux prises pour changer un élément. De toute façon, les réalisateurs eux-aussi parlent aux acteurs entre les prises, il faut réussir à s'immiscer dans ces moments-là sans déranger.

Je reviens à ce que je disais tout à l'heure c'est à dire que nous, au son, il est rare que l'on vienne nous donner les informations. C'est-à-dire, quand un réalisateur dit à tel acteur : « ça tu ne le diras pas c'est pas la peine », il ne pense pas toujours à venir nous le dire alors que ça a une incidence énorme. Le perchman qui a appris son texte et qui doit aller après telle réplique percher tel comédien se retrouve à contretemps. Donc, pendant les quarante-cinq secondes durant lesquelles nous devons faire nos rectifications techniques, remettre un micro, ajouter un appoint, déplacer celui qu'on a failli voir etc., on se doit d'écouter tout ce que le réalisateur dit. Dès que le metteur en scène parle à un acteur (qu'il le fait dans l'espace « public » du plateau, donc dans le cadre du travail), on doit écouter de loin, avoir une attention constante, permanente, afin de glaner les informations qui nous concernent : sur le niveau par exemple, s'il lui demande de porter plus, ou au contraire d'aller plus bas. C'est beaucoup de travail d'écoute pour récolter les informations. Ça implique une certaine forme de discrétion et de s'éloigner dès lors que la conversation n'a plus à voir avec le film.

Rendre les Hfs silencieux pour s'adapter aux usages du plateau.

Une des raisons pour lesquelles beaucoup d'acteurs n'aiment pas avoir de Hfs c'est qu'il y a eu beaucoup d'histoires à propos d'indiscrétions. Quand tu as fini ta prise, il arrive que tu aies très peu de temps pour améliorer ton dispositif, pour mieux restituer les voix etc. Tu coupes, tu cours, tu vas mettre

un micro, tu reviens et tu as laissé tes pistes de Hfs ouvertes. Pendant ce temps, le comédien dit : « J'en peux plus de ce film » ou n'importe quoi dans le même esprit, le réalisateur l'entend et c'est le début d'une histoire merdique. Ce que j'avais demandé à Jean-Pierre Beauviala et à son équipe, au moment de la conception du Cantar⁵ d'AATON, c'est qu'après la prise, quand je reviens sur PAUSE, mon réseau d'écoute et celui du reste du plateau soient différenciés, à savoir que dans mon casque je puisse tout écouter mais que dans celui du réseau mise en scène les Hfs ne soient plus audibles, quelque soit la position de mes faders sur la console. Si je passe en PREREC⁶, pour une répétition par exemple, le réalisateur entend de nouveau tout, y compris les Hfs si je les envoie dans le mixdown, exactement comme en REC, mais en fin de prise c'est fini. Plus d'indiscrétion possible. Toutefois, il faut prévoir en PAUSE qu'il y ait quand même la perche qui alimente le casque du réseau mise en scène, car quand le metteur en scène et la scripte ne peuvent pas être directement sur le décor, ils ont besoin d'avoir un lien sonore avec le plateau. Si on coupe tout, ils ont l'impression d'être exclus. Cela marche plutôt bien. Cela te permet à toi, l'ingénieur du son, si tu as un problème avec le placement d'un micro cravate, de l'écouter et d'essayer d'analyser d'où vient le problème, sans que tout le plateau entende. Cependant, si tu sens que l'acteur dit quelque chose d'intime, tu ne l'écoutes pas, tu coupes et tu réécouteras le Hf plus tard.

Quelles dynamiques entre l'ingénieur du son, les acteur.rice.s et le.la réalisateur.rice ?

Quand tu retrouves un acteur avec qui tu as déjà bossé c'est toujours chouette. Quand ça c'est bien passé une première fois, la complicité persiste, tu te connais, la confiance est là. Il n'y a pas besoin de gagner cette confiance. Mais ça tient beaucoup à la personnalité des acteurs. Si on prend l'exemple de Mathieu Amalric, Mathieu est quelqu'un d'extrêmement généreux, très chaleureux. C'est un immense acteur mais, dès le premier film, il te met très à l'aise. Donc quand tu le retrouves ça n'en est que plus sympa, tu connais sa générosité. Il y a des acteurs qui sont abordables et d'autres qui le sont un peu moins. Abordables, dans le sens où justement on n'a pas vraiment besoin de les aborder d'une manière particulière. Après, le trio avec le metteur en scène, cela dépend énormément de la place que laisse le metteur en scène. Puis, ce

⁵ Enregistreur son numérique multipiste.

⁶ Mode accessible sur l'enregistreur qui permet d'écouter les micros affectés à des pistes avant de les enregistrer et d'enclencher la mémoire tampon de la machine pour pallier, par exemple, à un déclenchement tardif de l'enregistrement.

n'est pas forcément un trio, ça peut être un quintet ou un big band selon l'envie du metteur en scène d'impliquer beaucoup, peu ou pas de collaborateurs.

Toutefois, l'ingénieur du son est un des premiers spectateurs à entendre le jeu et si le jeu tu ne le trouves pas bon ou si tu penses qu'il est perfectible, à mon sens, il faut aller en parler au metteur en scène. Mais avant je vérifie ma sensation auprès de la scripte, si elle me dit : « Oui, je suis d'accord », je lui réponds : « Qui est-ce qui y va, toi ou moi ? ». On se relaie en quelque sorte. Quand c'est mon tour, je dis des choses du genre : « Tu ne crois pas qu'on devrait en faire une de plus ? », « Est-ce qu'on a vraiment bien tout, t'es sûr ? » ou : « Ça te convient ça ? Je suis un peu gêné sur cette réplique ». Tu as des metteurs en scène qui sont très sûrs d'eux, ils te disent : « Non mais c'est ce que je voulais, cette fausseté m'intéresse, ne t'inquiète pas » et d'autres qui disent : « D'accord, on va en refaire une ». Quelqu'un comme Arnaud Desplechin, un metteur en scène que j'admire énormément, quand je viens lui dire quelque chose sur le jeu il me dit : « Viens, viens, viens », il me prend par la main et me dit : « Vas-y répète ce que tu viens de me dire à l'acteur ». Tu te retrouves à répéter la remarque que tu lui as faite et ça engendre une discussion. C'est quelqu'un qui est extrêmement sûr de lui et en même temps content qu'on s'implique. Il est très particulier dans sa manière de travailler. Chaque metteur en scène a sa manière de travailler, à toi de trouver ta place par rapport à eux.

Parfois les acteurs ont compris que tu étais attentif à la question du jeu et ils vont venir vers toi, ils vont te poser des questions. Dans ce cas, j'essaie de rester le plus positif possible mais sans rentrer dans les détails. Si je dois parler de mon sentiment sur le jeu c'est au réalisateur que je dois le dire, ensuite lui en fera ce qu'il en veut. Ce que j'aime bien c'est quand les metteurs en scène sont sûrs d'eux parce qu'il n'y a rien de pire que les metteurs en scène pour lesquels c'est le dernier qui parle qui a raison. Au bout d'un moment tu n'oses plus y aller parce que tu as le sentiment d'outrepasser ta fonction. Si dès que tu dis quelque chose cela devient une vérité, c'est un problème. Je ne suis pas du tout metteur en scène, je vais juste dire ce que je ressens en tant que premier spectateur. Aussi, quand tu vas voir un metteur en scène et que tu lui donnes ton sentiment et qu'il te répond : « Non je ne crois pas, ça me va comme ça », ça te permet d'y retourner le coup d'après. Mais s'il te dit tout le temps non, c'est qu'il y a un autre problème, soit vous ne ressentez pas la même chose de la même façon, soit il y a une tension qui vient d'ailleurs.

Veiller à l'intelligibilité sur le plateau

En ce qui concerne la question de l'intelligibilité, il faut faire très attention. C'est extrêmement important, primordial, je me dis toujours que personne n'accepterait que dans un livre certains mots soient effacés et ainsi d'être privé d'une partie du récit. Au cinéma, quand on ne comprend pas ce qu'un acteur vient de dire, on se retourne vers la personne qui nous accompagne, on demande l'information, bref, on s'exclut du film le temps de retrouver le sens et on est frustré que l'histoire ait avancé sans nous. D'ailleurs, les rares retours du grand public sur notre métier de preneur de son concernent cette question. Toutefois, il faut faire hyper gaffe car pendant le tournage un acteur se doit d'être un très bon technicien pour digérer une information sur l'intelligibilité sans que cela se sente dans son jeu. Quand tu n'as pas compris un mot, par exemple « climatosceptique sexagénaire », que tu en fais part à l'acteur et que la prise d'après l'acteur dit climato-sce-pti-qu-e, forcément le son de la prise ne sera pas utilisable. On ne pourra ni post synchroniser, ni utiliser un « climatosceptique » venant d'une autre prise, parce qu'il y a trop de syllabes, on n'aurait pas dû entendre le « e » etc. La meilleure solution, c'est de ne rien faire pendant quelques prises, en espérant qu'à un moment, naturellement, l'acteur dise le mot de manière compréhensible ; la difficulté étant de réussir à se projeter dans le futur montage des paroles et d'imaginer si la version intelligible peut marcher en terme de jeu et d'énergie avec les bonnes prises. C'est donc toujours rassurant de ne pas avoir une seule version claire mais plusieurs. Si le problème persiste, je vais toujours voir le metteur en scène avant d'en parler aux acteurs. Sauf, pour être tout à fait honnête, si j'ai l'impression que de manière implicite il m'a confié le « dossier intelligibilité » parce que depuis le début du tournage à chaque fois que je vais le voir il me dit : « Oui mais vas-y, vas lui dire toi », dans ce cas quand je replace un Hf, entre deux prises, je leur en parle.

Dans le même ordre d'idée, je n'ai pas le texte devant moi quand je travaille parce que quand tu lis en écoutant tu comprends toujours tout. De la même manière, plus tard pendant le montage, à force de visionnages, le réalisateur et la monteuse comprennent parfaitement des phrases qu'une personne extérieure peut ne pas saisir du tout à la première écoute. Il y a à l'écrit des choses qui fonctionnent très bien et une fois qu'elles passent dans la bouche, on ne les entend plus. Souvent, il faut réécrire, changer une formulation qui est trop difficile, parfois il faut prendre un temps ou encore mettre un petit accent sur un mot pour qu'il ressorte. Ce qu'on fait assez peu dans la langue française. L'anglais est plus facile à enregistrer. C'est une professeure d'anglais qui m'avait appris ça et je trouve ça formidable, elle m'avait dit qu'en anglais tous les mots

importants de la phrase sont accentués. Donc, quand vous êtes en situation d'écoute et que vous avez l'impression que vous ne comprenez pas, essayez de ne vous focaliser que sur les mots accentués, en tout cas restez concentré sur les mots sur lesquels il y a un accent. En fait, ces mots là sont ceux qui vont vous permettre de reconstituer la phrase. Et c'est pour ça que l'anglais est plus facile à enregistrer. La langue française est très belle, les mots sont magnifiques mais la musique est absolument linéaire, il n'y a des accents qu'en fin de phrase.

Le film que je viens de faire, *Suzanna Andler* de Benoît Jacquot, on l'a tourné en sept jours donc autant dire qu'on a fait deux prises par plan voire une seule prise. Donc là, dès que je n'entendais pas un mot, dès qu'il y avait quelque chose qui était perdu, j'allais en parler à Benoît pour que ce soit corrigé, pour qu'on ait la chance de comprendre quelque chose après. Si tu travailles avec quelqu'un qui fait sept/huit prises, tu en laisses passer trois/quatre avant d'intervenir. Ça te donne l'occasion de voir si à un moment donné le problème se corrige tout seul. Il faut comprendre la logique des plateaux mais tous les plateaux ont des logiques différentes. Le metteur en scène fait un casting d'acteurs mais il fait aussi un casting de collaborateurs et ce sont des espèces d'équilibres comme ça qui fonctionnent bien, qui fonctionnent mal et qui ne sont pas toujours les mêmes d'un film à l'autre. Puis, tu vas tourner en neuf semaines ou sept jours, tu vas avoir vingt-cinq décors ou tu ne vas en avoir que trois, tu vas être en voiture, sur des bateaux ou dans des avions. À chaque fois ce sont des dispositifs qui sont très différents et qui ont énormément d'importance sur le mode de fonctionnement. Il y a une méthode de travail propre à chaque réalisateur mais après arrivent là dedans les acteurs avec leur ego, leur souplesse ou leur manque de souplesse et qui vont venir déstabiliser cette méthode ou rentrer dans le jeu. Forcément quand Arnaud Desplechin travaille avec Mathieu Amalric ou quand Olivier Assayas travaille avec Juliette Binoche, ils se connaissent, ils n'ont pas besoin de redéfinir les règles, ils savent ce qu'ils peuvent attendre les uns des autres, ils ont un respect mutuel immense, c'est fluide et il n'y a pas besoin de tout ré-expliquer. C'est très beau d'assister à ça.

Méthodes de travail avec les acteurs en question

Il n'y a pas de raison d'adapter son processus de travail selon que l'acteur est connu ou pas, professionnel ou pas. Tu peux avoir des gens qui ont une voix et une fragilité extraordinaire. Tu regardes le premier film de Mathieu Amalric il y avait déjà un peu tout, la voix était moins belle parce qu'elle était

encore un peu jeune. Isabelle Adjani pareil, la musique elle l'a toujours eue dès le premier film. Il y a des gens qui ont un talent extraordinaire et quand tu as la chance d'enregistrer des gens qui ont un talent extraordinaire, tu as les mains qui tremblent et tu vérifies quatre fois que tu enregistres bien parce que tu te dis que c'est vraiment précieux. Mais ça peut être précieux avec un primo arrivant comme avec Jean-Louis Trintignant (j'imagine car c'est un rêve que j'ai de l'enregistrer). Après forcément tu es impressionné par la carrière de l'acteur, tu es super content de travailler avec untel ou untel. Parce que ça te ramène à ton passé de spectateur donc tu te dis que tu as de la chance, tu sais que tu vas ressentir des émotions particulières parce que c'est un artiste impressionnant. Si on te dit que tu vas enregistrer Herbie Hancock tu te dis : « Oh là, c'est génial » mais c'est plus de l'ordre de l'émotion que de l'ordre du dispositif qu'on va mettre en place. En réalité ça va être un peu plus facile. Charlotte Gainsbourg a une toute petite voix mais elle n'est pas si dure que ça à enregistrer parce que la musique est très belle et c'est très précis. Quand j'allais voir Benoît Jacquot pour lui dire que je n'avais pas compris telle phrase ou tel mot, il m'envoyait lui dire et c'était corrigé et surtout pas avec l'aspect traumatisant où après le jeu s'appauvrit. Au contraire, elle arrivait à jouer avec et ça devenait précis. Donc c'est plus facile, parce pour le coup aller parler d'intelligibilité à un primo arrivant ce n'est pas évident, tu vas commencer à en parler au metteur en scène qui lui ne va pas vouloir en discuter avec eux pour ne pas les gêner, ne pas briser la confiance. L'autre différence, c'est qu'on a un petit coup d'avance avec les gens qui sont connus et qui ont de l'expérience parce qu'on sait que tel acteur articule, n'articule pas, accepte les Hfs, ne les accepte pas, a une voix de stentor etc. Donc on peut se dire qu'à tel endroit, il va falloir plutôt travailler comme ci ou comme ça alors qu'avec un acteur inexpérimenté on découvre tout.

Chez nous, en France, il y a eu une culture qui vient de Jacques Doillon, qui vient de Gainsbourg le père, qui consistait à dire, à très juste titre, si l'ingénieur du son te demande de parler plus fort, ne le fait surtout pas c'est une horreur. Et ils ont bien raison ce n'est pas à nous de demander à ce que les acteurs jouent plus fort. Mais par contre un acteur doit savoir, même sans parler fort, timbrer. Tu peux mettre de l'énergie dans la voix et être précis, ce que fait merveilleusement Charlotte Gainsbourg. C'est quelqu'un qui ne parle pas fort mais qui timbre parfaitement sa voix à un petit niveau et ça, ça fait partie du boulot des acteurs. Les anglo-saxons, parce que la langue est plus timbrée naturellement, c'est une langue qui vient plus du ventre, il y a plus de musique, sont plus faciles à enregistrer. Beaucoup de langues étrangères sont beaucoup plus faciles à enregistrer que le français. J'ai fait des films au Liban, l'arabe c'est très projeté, c'est assez facile à enregistrer. Le brésilien, l'italien ce sont des

langues qui chantent et qui accrochent plus. On en revient à la musicalité, la musicalité de la langue. La complexité des mots probablement aussi. Le français est une langue complexe : verre, vert, vers ... C'est facile d'avoir des contresens.

Les différentes temporalités du jeu : enregistrer et monter le son

Les dialogues et les sons directs c'est la même chose, ce sont les sons du plateau. Je monte les sons seuls que j'ai fait, j'essaie de livrer l'ensemble tel que je l'ai imaginé en dehors des ambiances que je laisse au monteur son. J'essaie de faire des sons directs un peu étoffés mais ce sont essentiellement les voix.

Faire ces deux métiers rend exigeant et aussi plus souple. Il y a des fois où tu sais que tu laisses passer deux ou trois prises avant de sauter sur l'acteur pour lui dire que tu ne comprends pas. Mais tu peux te tromper aussi parce que tu sais ce qu'on peut faire maintenant comme nettoyage avec un plugin comme Izotope. Tu te dis : « C'est pas grave je laisse passer ce bruit là maintenant, on s'en sortira » et ensuite on se retrouve dans une logique de production qui n'intègre pas du tout le temps de nettoyage et qui préfère aller vers le doublage, en apparence plus confortable, ce qui peut être désastreux. Je connais des copains qui font du montage son et de la prise de direct et qui se disent concernant les sons seuls : « Non mais c'est bon ce son je l'ai en sonothèque je ne le fais pas ». Je ne suis pas dans cette logique là, je trouve qu'on se doit de ramener les sons à chaque fois, de faire tous les sons qu'on peut faire, sans se dire : « Non mais je sais où le trouver ». C'est comme si on se disait que non, ce plan on ne va pas le tourner, on l'a déjà tourné sur un autre film.

Ça peut être un piège d'être dans la logique de la post production au moment de l'enregistrement et en même temps c'est très riche, le bruit de couvert qui tombe sur une réplique on sait par exemple qu'on peut l'enlever. Ce n'est pas si grave, je ne vais pas commencer à ennuyer les acteurs pour qu'ils fassent vraiment attention à leur petite cuillère quand ils parlent. Certains le font naturellement parce que c'est dans leur manière de travailler, qu'ils savent et qu'ils essayent de préserver le son. Pour d'autres, ce n'est pas dans leur habitude et là tu risques de casser un truc. C'est sûr que quand tu as la chance de monter les directs après, de bricoler, tu t'autorises plus de liberté sur le tournage. Tu mesures mieux les endroits où on peut s'arranger, tu vois le bruit de chaise sur mon mot ce n'est pas rattrapable. Il faut soit le refaire, soit avoir une autre prise. Je préfère demander une prise supplémentaire que demander un son seul. Il manquera toujours une chose au son seul : la tension

que crée la caméra en route. Rares sont les acteurs qui arrivent à recréer ça. Kristen Stewart dans *Personal Shopper* (2016) d'Olivier Assayas est un bon contre-exemple. Pour toutes les déambulations lorsqu'elle arrive dans la maison on tournait avec une Dolly sur un parquet qui craquait beaucoup. Tout ce qu'on a, toutes ses respirations, tous ses pas, proviennent de sons seuls que j'ai fait à la fin de chaque prise où elle a rejoué la scène pour le son mais avec la même intensité en terme de respirations, en terme de mouvements, en terme de jeu. C'était exactement comme si on la filmait et ensuite j'ai pu tout recréer. Une fois ajouté le montage son, qu'a fait Nicolas Moreau⁷, et qui lui s'est chargé de faire exister la maison et « ses présences habitées », c'est formidable. Quand on voit la séquence, c'est comme si c'était uniquement du son direct, comme si la caméra n'avait pas existé et n'avait pas fait du bruit à ce moment là. C'est comme si on avait pu être là, parce qu'elle a accepté de jouer ces sons seuls alors que ce n'étaient que des bruits de pas et de respiration. Mais là, typiquement, on ne pouvait pas le faire avec la caméra car la caméra était la nuisance. Aussi, en bruitage, il aurait été difficile de recréer l'espace de la maison, le craquement de ce plancher. Il faut recréer l'acoustique, recréer les pas sur un bout de palette avec une seule personne qui fait ça avec un seul pied et puis les pas c'est du jeu, comme fermer une porte, c'est une intention, poser un verre, tout est du jeu. Sur *Carlos* (2010) d'Olivier Assayas on a fait beaucoup ça et les acteurs adoraient refaire les actions pour les sons. Produire un son c'est jouer.

Influer sur le jeu tout au long de la chaîne de fabrication du son

Des fois on sauve des acteurs et des performances en post production en redonnant du relief, en allant prendre d'autres moments, qu'ils n'arrivent jamais à jouer vraiment bien sur trois phrases d'affilée. Tu vas reprendre un bout ici, tu le remets là, des fois on bricole de manière incroyable. Surtout dans le cas d'Arnaud Desplechin, il continue à diriger les acteurs au montage à travers une combinaison entre le montage des directs et le choix des doubles⁸. Il va diriger le mixeur comme il aurait dirigé les acteurs, comme il a dirigé la caméra pendant le tournage. Comme un personnage. C'est très beau de voir

⁷ Nicolas Moreau est un ingénieur du son et monteur son français. Il est nommé pour le César du meilleur son pour *Lady Chatterley* (Pascale Ferran, 2007), *L'Apollonide : Souvenirs de la maison close* (Bertrand Bonello, 2012), *Bird People* (Pascale Ferran, 2015) et *Saint Laurent* (Bertrand Bonello, 2015). Il travaille également avec Olivier Assayas.

⁸ Il s'agit là de sélectionner dans une autre prise, du même plan ou même parfois d'une séquence différente, un son identique qui pourra éventuellement remplacer le son synchrone du plan.

comment il travaille et les intentions qu'il met jusqu'au bout de la réalisation du film. Il minimise un personnage, il en met un autre en avant. À une époque, il voulait toujours avoir plein de choix de doubles possibles à écouter pour continuer à essayer de se surprendre et amener la scène à un autre endroit que là où elle était quand on l'a tournée. Après, il est un peu unique là dedans et du coup, fort de cette expérience là, je propose ça un peu à tous les metteurs en scène avec qui je travaille d'essayer de changer un peu, de proposer des variations de jeu. Après évidemment, j'imagine que tous les monteurs paroles font ça mais à différents degrés. Sur *Le Chant du loup* (2020) par exemple j'ai fait beaucoup ça avec Antonin Baudry, lui proposer plein de choses et après il me disait ce qu'il aimait ou non ; comme en plus il y avait beaucoup de « off » c'était toute une composition qui était très amusante à faire.

Des fois, tu as le souvenir que c'était mieux sur le tournage. Enfin, je n'ai pas une si bonne mémoire que ça pour me rappeler précisément de chaque prise, mais j'ai parfois une intuition. Quand un endroit me gêne et que j'ai l'intuition que c'est perfectible, je vais réécouter chacune des prises y compris quand c'est en « off ». C'est pour ça que je me bats pour qu'on soit trois dans l'équipe son sur le tournage, pour avoir un second assistant et pouvoir enregistrer très bien les « off »⁹. Il y a des acteurs, souvent dans les moins expérimentés, qui sont meilleurs quand ils n'ont pas la pression de la caméra. Donc j'écoute tout, qu'ils aient été à l'image ou pas et j'essaie de voir s'il n'y a pas des choses à proposer, à bricoler. Par contre, à chaque fois que je mets un double, je mets un code couleur pour que lorsqu'on regarde le film avec le metteur en scène, de la même manière que je m'adresse à lui avant d'aller parler à un acteur, je lui signale que j'ai échangé des sons. Donc, on écoute, il voit les codes couleurs, il me dit de lui faire écouter ce qu'il y avait avant et soit il préfère l'ancienne version, soit il aime la nouvelle. Mais c'est formidable le travail de monteur paroles parce que tu peux faire des propositions comme ça qui sont vraiment chouettes. J'aime beaucoup être dans cette logique d'aider les acteurs jusqu'au bout, ils n'en ont pas forcément conscience et c'est peut être mieux ainsi. En même temps, ce sont eux qui ont tout produit, qui ont donné une matière avec laquelle le metteur en scène joue. On est les artisans de ce jeu, ce n'est pas nous qui sommes les maîtres du jeu, vraiment pas. Mais oui ça continue, ça continue jusqu'au mix en fait, avec certains le mixage est encore un moment où ce travail continue même si les choix les plus importants concernant le jeu à mon sens sont les choix de montage image. Mais Arnaud

⁹ Cela désigne le son de ce qui n'est pas dans le champ mais interagit avec l'image ; par exemple, la voix d'un acteur qui n'est pas filmé mais qui donne la réplique à celui qui l'est.

Desplechin te prouverait que juste en jouant sur les volumes, les *égalizations*, le placement, tu arrives encore à donner l'avantage à tel ou tel acteur, et à raconter une autre histoire.

Autour de la question de l'acteur et l'équipe de film *Entretien avec Philippe Laudenbach*¹

par **Bérénice Bonhomme**



Né en 1936, Philippe Laudenbach se forme au Conservatoire de Paris (CNSAD). Il sert sur scène aussi bien les auteurs classiques que les contemporains : Ionesco, Valéry, Aymé, Sartre, Pirandello, Molière, Brecht, Agatha Christie, Slawomir Mrozek, Jean-Claude Grumberg ou Ronald Harwood.

Au cours d'une carrière au cinéma de plus de cinquante ans, Philippe Laudenbach a tourné avec les plus grands : Alain Resnais, François Truffaut, Claude Lelouch, Claude Sautet, Éric Rohmer, Jean-Jacques Beineix, Claude Miller, Xavier Beauvois, entre autres. Il a participé régulièrement à des premières œuvres (notamment celles de Arnaud Desplechin, Olivier Assayas...). Il travaille aussi très régulièrement à la télévision, pour des téléfilms ou des séries (par exemple, *Les Prédateurs* de Lucas Belvaux, où il incarnait François Mitterrand, ou *Braquo II* en 2011).

*

Faire partie de la même équipe

À partir d'un moment où l'on vous contacte pour un rôle, on entre dans une « équipe ». Ce n'est pas uniquement une aventure avec un réalisateur et on est curieux de rencontrer l'équipe.

Je ne fais pas de distinction entre l'équipe technique et l'équipe acteur. Peut-être un peu à la cantine, par automatisme. Les gens s'y regroupent par spécialités. On y voit les gens du décor avec les gens du décor, les gens du son

¹ Entretien réalisé le 15 novembre 2019.

avec le son. Mais on a tous en tête l'idée du film et on est tous sensibles à la façon dont chacun entre dans le film.

Le matin, on ne salue peut-être pas tout le monde, chacun étant très occupé. Mais on dit bonjour au maximum et on se rattrape dans la journée. C'est une évidence au cinéma. Peut-être un peu moins à la télévision, et encore...

L'équipe va du machino au réalisateur. On travaille ensemble et on fait attention à ceux qui nous parlent et à qui on parle. On ne va pas s'adresser à la maquilleuse pour lui demander un stylo ! Chacun, sur le tournage, a un rôle bien précis et le premier souci, c'est d'avoir une « bible » afin de savoir qui est qui et qui est concerné par telle ou telle chose. Ajoutons que le premier jour on se présente. De toute façon, on sent très vite si quelqu'un de l'équipe, de l'accessoire à la coiffure, peut se sentir négligé et vous en veut un peu de ne pas le reconnaître. Il n'en parlera pas, continuera à faire son travail mais très vite on se rend compte qu'il faut faire attention. Ce ne sont certes pas les mêmes rapports qui s'établissent quand on passe dans un film et quand on répète dans une pièce pendant deux mois mais si on n'est pas vigilant à l'autre dans une équipe, on n'est pas heureux et on n'a pas de bons résultats.

En général, j'ai de très bons rapports avec tous les membres de l'équipe au cinéma. Ce n'est pas un vain mot le terme équipe et c'est un des premiers devoirs du comédien de respecter celle-ci quand il rentre sur un plateau. On est sur un même bateau.

Les relations suivant les postes

Tout d'abord, cela dépend du temps que l'on passe sur un tournage. Si on ne vient que quelques jours, on échange, bien sûr, mais moins que quand, pour un rôle plus important, on devient complice avec l'équipe. Pour des tournages où je suis resté plusieurs mois comme *Des hommes et des dieux* (Xavier Beauvois) ou sur *Marie-Francine* (Valérie Lemercier), j'ai été également présent en amont du tournage. On a rencontré une partie de l'équipe pour le maquillage et la coiffure et on a des rapports importants avec le chef opérateur ou la cheffe opératrice, en amont.

Avec le chef opérateur on a bien sûr aussi des relations dans l'instant du tournage, par exemple sur les places que l'on prend devant la caméra. En ce qui concerne les marques au sol, je préfère travailler sans. Enfin, ce n'est pas catégorique. Cela dépend. C'est quand même bien, parfois, d'avoir un repère et prendre une place précise ne me gêne pas. Si le cadreur me demande de tourner les épaules, de changer de position, bien sûr je le fais, c'est forcément justifié.

On a moins de rapports avec les électros ou les machinos. On assiste à leur travail. On participe en les observant et en tenant compte de ce qu'ils modifient d'une prise à l'autre.

Avec le ou la scripte, c'est après chaque prise. C'est elle qui voit tout et qui vient nous parler pour des points de détail. Elle nous rappelle dans quelle prise on a fait ça ou ça. Elle vient nous voir également pour le texte si on a changé un petit quelque chose.

Avec les membres de l'équipe son, il y a évidemment des échanges importants. À la fin d'une prise il y a toujours un conciliabule discret entre l'équipe image et le réalisateur et pendant ce temps là, je demande au son comment ça s'est passé. Parfois il remonte le micro qui a glissé le long de la cravate. Les ingénieurs du son sont forcément très sensibles au phrasé, à l'articulation. De façon générale, j'ai tendance à faire confiance et à écouter tout ce que les uns ou les autres me disent dans l'équipe.

On a aussi beaucoup de relations avec l'assistant réalisateur. Avant le tournage, il vous tient au courant des modifications du texte. Sur le plateau, il transmet des informations. Il vient rarement dans les loges, sauf en cas de changement important. C'est plutôt le troisième qui vient nous chercher. Et puis il y a la feuille de service : c'est le département réalisation ou l'assistant de production qui nous la donne le soir ou qui nous l'envoie dans la nuit s'il y a eu des problèmes.

En ce qui concerne le maquillage et la coiffure, je ne suis pas un acteur qui a son coiffeur ou son maquilleur attitrés. Je serais pris par le maquilleur chef et le coiffeur chef qui me prendront. Quand c'est possible on se voit avant le tournage, pour envoyer une photo au réalisateur, on fait des essais, comme avec la lumière. Par exemple, pour le rôle de Pétain (dans le film *De Gaulle* de Gabriel Le Bomin), j'ai accepté qu'on me rase les cheveux. La moustache je l'avais gardée d'un film précédent. Un matin, les maquilleuses m'ont transformé en Pétain. De même, avec les costumes. On voit la cheffe costumière avant le tournage pour essayer les costumes, par exemple chez les « mauvais garçons » (loueurs de costumes). Elle photographie les essais et les envoie au réalisateur, puis retient des vêtements. Les maquilleuses et les maquilleurs nous accueillent le matin en premier et les rapports deviennent très vite complices. Avec les habilleuses aussi forcément.

En ce qui concerne la décoration, on a moins de rapports. En fait, on ne se trouve pas dans le même temps du film. Ils s'occupent toujours du décor de la scène d'après. Pour eux, on est comme un accessoire dans le décor. On leur dit (quand c'est vrai) que le décor est formidable. Mais on n'a pas d'informations à échanger, même si on sait qui on est et le rôle de chacun. Excepté pour l'accessoiriste avec qui le comédien est directement en relation. C'est lui qui

fournit, au moment de la séquence, les éléments nécessaires et c'est quelqu'un avec qui on discute pas mal. J'ai toujours de bons rapports avec les accessoiristes : je suis soigneux, je ne perds pas, je ne remets pas l'accessoire à n'importe qui. Je ne le repose pas n'importe où. Parfois, il arrive qu'on garde des objets après le tournage. On demande la permission à la production. On propose toujours bien sûr de l'acheter mais la production nous le donne le plus souvent

Pour la régie, il a beaucoup d'assistants qui sont toujours très présents au cinéma. De plus en plus avec mon âge, j'ai 83 ans maintenant, j'adore être cocooné près du chauffage. Les premiers jours, ils m'appellent « monsieur » et me préparent toujours une chaise pour attendre.

Au cinéma, je n'ai que de beaux et bons souvenirs

Il arrive que l'on rencontre les scénaristes. Ils viennent parfois sur le plateau, mais en visiteurs et on ne se voit pas avant le tournage pour parler du scénario. On en parle avec le réalisateur. C'est la même chose avec les monteurs, on les voit aux fêtes de début de tournage et surtout de fin de tournage. Il est évident que certains acteurs doivent assister un peu au montage, ceux qui portent le film sur leur dos. Mais moi non. L'équipe de postproduction, on travaille ensemble surtout au moment de la postsynchronisation.

Enfin, c'est important la fête de fin de tournage. On n'est pas forcément convié à la fête de début de tournage, si on n'est pas là dès le début, mais la fête de fin de tournage est essentielle si on a vécu des choses ensemble, surtout quand on voyage.

Retrouver des gens de film en film

On travaille souvent avec les mêmes réalisateurs pour plusieurs films et puis on retrouve aussi des gens de l'équipe technique, par exemple, Sébastien Buchmann² (chef opérateur) dans les films de Valérie Donzelli. C'est fréquent. Avec Caroline Champetier³ (cheffe opératrice), on s'est retrouvé aussi plusieurs

² Sébastien Buchmann a été chef opérateur sur de nombreux films dont *L'Adolescent* (Pierre Léon, 2001), *La Guerre est déclarée* (Valérie Donzelli, 2011), *Cornélius, le meunier hurlant* (Yann le Quellec, 2017).

³ Caroline Champetier a été cheffe opératrice sur de nombreux films dont *Soigne ta droite* (Jean-Luc Godard, 1987), *En avoir (ou pas)* (Laetitia Masson, 1995), *Ponette* (Jacques Doillon, 1996), *Un couple parfait* (Nobuhiro Suwa, 2005), *Holy Motors* (Leo Carax, 2012). Elle a été directrice de la photographie sur plusieurs films de Xavier Beauvois et elle obtient le César 2011 de la meilleure photo pour le film *Des hommes et des dieux*. Outre ce film, Philippe Laudénbach et Caroline Champetier ont collaboré sur *La Sentinelle* (Arnaud Desplechin, 1992) et *La rançon de la gloire* (Xavier Beauvois, 2014).

fois. On a vécu deux mois ensemble pour des *Hommes et des dieux*. C'est une femme merveilleuse. Elle est difficile parce qu'elle est toujours sur le coup. Elle est adorable, mais elle n'admet pas qu'on se déconcentre. Elle a tellement raison. L'attention, c'est essentiel pour la réussite d'un plan.

Le réalisateur

Le réalisateur donne le ton de l'équipe. La plupart de ceux avec qui j'ai tourné, ce sont des gens doués pour ça, qui ont des choses à dire. Il n'y pas de doute avec les grands. Ils ont leur « patte », leur couleur, et donc leur ambiance.

Vivement Dimanche avec Truffaut, c'est un souvenir inoubliable. Je n'ai travaillé que 6 jours. On répétait les séquences très vite, on organisait les répétitions acteur et caméra ensemble. D'habitude, on fait souvent au moins une répétition technique, une mise en place pour le directeur de la photo. Truffaut envoyait tout ça valser. Je m'en souviens comme d'un film facile, agréable. Il y avait aussi Almendros⁴ (le directeur de la photographie) avec Truffaut. C'était deux copains qui travaillaient ensemble. La séquence du téléphone à la fin du film, on l'a réussie en deux prises. Truffaut au moment des prises tournait le dos et écoutait au casque. Cela m'a suffisamment étonné pour que je m'en rappelle encore aujourd'hui.

Éric Rohmer (*Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*), lui aussi, écoutait la prise en fermant les yeux. C'était dans une brasserie rue de la Gaîté. Il est arrivé avec un sac monoprix et avec un costume de garçon de café. On était cinq en tout avec la cheffe opératrice et l'ingénieur du son.

Alain Resnais, il vous donnait l'impression que le film ne pourrait pas exister sans vous. C'était magnifique. C'est le seul réalisateur qui m'a appelé, après avoir vu les rushes, pour me dire que mon « oui » avait été reçu magnifiquement par toute l'équipe. Un homme d'une délicatesse incroyable avec ses acteurs.

Le passage au numérique a changé certaines choses. Dans le temps, le réalisateur on le trouvait sous la caméra comme Resnais ou Truffaut, accroupi. Le réalisateur était avec nous sur la prise. Depuis qu'il y a des combos, ils sont avec le combo. On s'y fait. Au début, lorsqu'on disait « on tourne » et qu'on voyait le réalisateur partir, c'était un peu surprenant. Enfin ce n'est pas le cas de

⁴ Nestor Almendros est un directeur de la photographie qui a très souvent collaboré avec François Truffaut. Il reçoit en 1981 le César de la meilleure photographie pour *Le Dernier Métro*. Par ailleurs, il a été chef opérateur sur de nombreux films dont *La Collectionneuse* (Éric Rohmer, 1967), *Mes petites amoureuses* (Jean Eustache, 1974), *Kramer contre Kramer* (Robert Benton, 1979).

tous. Xavier Beauvois restait souvent en direct, quitte à revoir la prise ensuite sur le combo. Valérie Lemerrier aussi d'ailleurs. Pour moi, en tant acteur, j'aime avoir le réalisateur en direct, au moins au début. C'est peut-être un problème de comédien de théâtre, qui a besoin de présence. Ensuite, quand on dit « action », je ne regarde plus rien. Par contre, le micro cravate, je m'y suis accoutumé très rapidement. C'est devenu naturel pour moi et cela ne me gêne aucunement.

Mon tournage le plus récent

Ces derniers temps, je voulais cesser de tourner. J'enregistrais juste des voix. Je me sentais anxieux, fatigué. Lambert Wilson, qui avait été choisi pour jouer Charles de Gaulle, m'appelle et m'explique : « Je fais un film avec Isabelle Carré, sur Charles de Gaulle ». C'était une belle équipe et ils avaient besoin d'un maréchal Pétain. Le réalisateur avait contacté un comédien remarquable pour jouer Pétain, mais il avait 3 ans de moins que Lambert et celui-ci trouvait difficile d'avoir un comédien plus jeune que lui pour le rôle de Pétain. Il a tellement insisté, demandé, pour qu'on se rencontre avec Gabriel le Bomin (le réalisateur), qu'on s'est vu et on s'est plu. C'était un tournage uniquement à l'intérieur de Paris avec une belle équipe comme je l'ai dit. J'ai pensé alors que j'étais encore capable de le faire. Mais je dois reconnaître qu'avec la canicule, en costume de maréchal, j'ai créé de petits soucis.

J'ai rencontré d'abord l'équipe coiffure et costume, j'ai fait un jour d'essai caméra avec les uns et les autres en costume. Je connaissais le chef opérateur (Jean-Marie Dreujou⁵) d'un film précédent. Puis le tournage a duré cinq jours pour moi. Cela s'est bien passé avec une équipe formidable. Ils ont fini par me considérer comme un vieillard en détresse, ce que j'étais un peu. J'avais les larmes aux yeux de cette sollicitude.

⁵ Jean-Marie Dreujou a été chef opérateur sur de nombreux films, dont *Scout toujours* (Gérard Jugnot, 1984), *La Fille sur le pont* (Patrice Leconte, 1999), *Le Dernier Loup* (Jean-Jacques Annaud, 2015) et *Kamelott premier volet* (Alexandre Astier, 2020). Le film auquel Philippe Laudenbach fait allusion s'intitule *Les Caprices d'un fleuve* (Bernard Giraudeau, 1996).

Présentation des auteurs



Bérénice BONHOMME est maîtresse de conférences en cinéma à l'Université de Toulouse II Jean Jaurès (ENSAV). Elle est membre junior de l'Institut Universitaire de France et du laboratoire de recherche LARA-SEPPIA. Actuellement elle travaille sur les thématiques suivantes : l'image et imaginaire ; la technique cinématographique dans son rapport à la création ; la question de l'équipe de film. Elle a publié *Les Techniques du cinéma* (Dixit, 2010) a développé un projet de recherche sur les chefs opérateurs français dans leur lien au numérique, sujet sur lequel elle a écrit plusieurs articles. Elle coordonne, en outre, avec Katalin Pór (Université de Lorraine, 2L2S) un projet de recherche sur l'équipe de film intitulé : « Création collective au cinéma ».

Caroline DAMIENS est maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'université Paris Nanterre, au Département Arts du spectacle, et membre du laboratoire Histoire des arts et des représentations (HAR – EA 4414). Elle a soutenu en 2017 à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO) une thèse qui interrogeait les fabrications filmiques des peuples du Nord et de Sibérie dans les films de cinéma et de télévision soviétiques. Elle a publié plusieurs articles sur cette question et sur le cinéma autochtone contemporain en Sibérie. Elle a été conférencière à la Cinémathèque française et chercheuse postdoctorante au Département de la recherche et de l'enseignement du musée du quai Branly. Ses travaux actuels portent sur le cinéma d'expédition, et la question du spectacle cinématographique et des peuples autochtones.

Philippe DE VITA est docteur en langue et littérature françaises et chercheur associé au laboratoire POLEN de l'Université d'Orléans. Ses recherches portent sur les rapports entre cinéma et littérature. Il a publié en 2020 le *Dictionnaire Jean Renoir. Du cinéaste à l'écrivain*, Paris, Honoré Champion.

Claire DANIÉLOU est conservatrice des bibliothèques à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Elle a consacré sa thèse d'École des chartes à l'histoire culturelle des vedettes de cinéma en France pendant l'Occupation.

Arnaud DUPRAT DE MONTERO est maître de conférences HDR à l'Université Rennes 2 et membre de l'équipe « Arts : Pratiques et Poétiques » (EA 3208). Spécialiste de Luis Buñuel et d'études actorales, il est l'auteur de trois livres : *Le Dernier Buñuel* (PUR, 2011), *Isabelle Adjani, un mythe de l'incarnation* (Le bord de l'eau, 2013) et *Les Films de Carlos Saura et Geraldine Chaplin : entre correspondance et identification* (Le bord de l'eau, 2018). Il a codirigé *Corps et territoire, arts et littérature à travers l'Europe et l'Amérique* (PUR, 2014), *Regards sur No (Pablo Larraín, 2012)* (PUR, 2017) et *La maman et la putain, politique de l'intime* (Le bord de l'eau, 2020).

Annelise GAVOILLE poursuit un doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles à la Sorbonne Nouvelle. Elle prépare une thèse sous la direction de François Thomas qui porte sur les costumes et accessoires vestimentaires dans le cinéma d'animation en volume états-unien depuis le début des années 1990. Sa recherche l'amène à interroger la place de la performance dans la confection de vêtements de cinéma, les collaborations entre les divers techniciennes et techniciens dans la production de films de marionnettes et l'engagement sensoriel du public face aux étoffes. Durant ses deux années de master, elle avait étudié l'usage de la graphie dans les films de l'avant-garde française des années 1920 dans un mémoire dirigé par Antoine Gaudin.

Guillaume JAEHNERT est doctorant (École Doctorale Montaigne-Humanités). Après des études à l'École du Louvre, en spécialité Histoire de la Mode et du Costume, il a intégré le Master de Cinéma-Audiovisuel de l'Université Bordeaux-Montaigne au sein duquel il a soutenu un mémoire sur les costumes d'Yves Saint Laurent pour Catherine Deneuve (paru chez L'Harmattan en 2020). Il a obtenu, en parallèle, un Master en Études sur le Genre. Depuis septembre 2019, il est chercheur associé à la Cinémathèque Française et doctorant contractuel au sein de l'École Doctorale Montaigne-Humanités. Il y prépare une thèse codirigée par Joël Augros et Gwénaëlle Le Gras qui porte sur les égéries de mode au cinéma. Ces recherches interrogent notamment diverses acceptions de la notion d'acteur (mannequins ou acteur professionnel), leur position centrale dans la mise en place de réseaux de coopération entre les studios de haute-couture parisiens et les studios de cinéma internationaux ainsi que les interactions entre les carrières respectives des acteurs, des metteurs en scène et des couturiers à l'écran et à la ville.

Paul LACOSTE est professeur des universités, responsable du département de Réalisation de l'ENSAV Toulouse, école publique de cinéma. Par ailleurs, il réalise des films pour le cinéma et la télévision. Parmi les plus récents, deux long-métrages documentaires de cinéma, *Entre les Bras* et *Vendanges* (sorties nationales 2012 et 2016), et deux séries documentaires : *L'Invention de la Cuisine*, ainsi que *Poussin, Junior, Minime et Cadet*, 4 films sur ses quatre fils. *Les Promesses d'Automne*, actuellement en production, sera son premier long métrage de fiction (tournage automne 2021).

Morgan LEFEUVRE est chercheuse associée à la Queen Mary University de Londres au sein du projet ERC STUDIOTEC et membre du groupe de recherche « Création Collective au Cinéma ». Elle enseigne par ailleurs à l'université de Lausanne. Spécialiste de l'histoire sociale et culturelle du cinéma elle a publié divers articles sur les métiers de la production ainsi qu'un ouvrage sur l'histoire des studios français des années 1930 (PUR 2021). Ses travaux portent également sur les coopérations cinématographiques européennes, en particulier franco-italiennes.

Nathalie MAUFFREY est docteure en études cinématographiques et agrégée de Lettres classiques. Elle est l'auteure de la thèse « La cinécriture d'Agnès Varda. *Pictura et poesis* » en cours de publication et de nombreux articles sur Agnès Varda, Claude Chabrol et Alain Resnais qui ont porté sur la philosophie de l'imaginaire et du sujet au cinéma, sur le geste du cinéaste qu'elle compare à celui du bricoleur et sur les liens entre le cinéma et les autres arts, cela dans divers revues (*Studies in French Cinema*, *CinémAction*, *Débordements*, *Théorème*) et ouvrages collectifs (éditions Hermann, « Spectaculaire » des Presses Universitaires de Rennes, « Droit et cinéma » chez Mare et Martin).

Jean-Baptiste MASSUET est maître de conférences à l'université Rennes 2, auteur de l'ouvrage *Le Dessin animé au pays du film – Quand l'animation graphique rencontre le cinéma en prises de vues réelles* (PUR, 2017) et co-directeur des ouvrages *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques* (PUR, 2017) et *La Capture de mouvement ou le modelage de l'invisible* (PUR, 2014). Il est également co-porteur, avec Gilles Mouëllic, du projet ANR BEAUVIATECH « Jean-Pierre Beauviala et la société Aaton – Des techniques audiovisuelles et de leurs usages, modalités historiques, esthétiques et pratiques », et a à son actif plusieurs publications, au sein d'ouvrages collectifs (*Cinéma(s) et Nouvelles Technologies*, *Les Œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, *Images Numériques ?*, *Trucage et*

Télévision) et de revues (*Trafic*, 1895, *Écranosphère*, *Intermédialités*, *Conserveries mémorielles*, *CinémAction*, *Mise au Point*, *Appareil* et *The Wild Bunch*). Ses études actuelles portent à la fois sur l'histoire des techniques du dessin animé avant les années 1920 et sur l'impact des procédés de *motion* et de *performance capture* sur la pensée du cinéma numérique.

Gilles MOUELLIC est professeur en Études cinématographiques et musique, co-directeur de la collection *PUR/cinéma* des Presses Universitaires de Rennes. Il enseigne le cinéma à l'Université Rennes 2 où il a animé le programme ANR *Filmer la création artistique* (2009/2013) avant de co-diriger, avec Jean-Baptiste Massuet, le programme ANR BEAUVIATECH (*Jean-Pierre Beauviala et la société Aaton : des techniques audiovisuelles et de leurs usages, modalités historiques, esthétiques et pratiques*, 2019/2021), tous deux au sein de l'équipe d'accueil *Arts, pratiques et poétiques* (EA 3208). Dans le cadre du partenariat international de recherche TECHNÈS (*Des techniques audiovisuelles et de leurs usages : histoire, épistémologie, esthétique*) dont il est le responsable français, ses travaux actuels portent sur les relations entre techniques et esthétiques ainsi que sur l'improvisation en tant que mode de création au cinéma.

Outre de nombreux articles et conférences consacrés aux rapports entre la musique et le cinéma en général Il est l'auteur de *Jazz et cinéma* (Cahiers du cinéma, 2000), *Le Jazz, une esthétique du XX^e siècle* (Presses Universitaires de Rennes, 2000), *La Musique de film* (Cahiers du cinéma/SCEREN-CNDP, 2003), ainsi que d'un recueil d'entretiens : *Jazz et cinéma : paroles de cinéastes* (Séguier/Archimbaud, 2006). Dans le cadre de ses travaux récents, il a publié aux éditions Yellow Now un essai intitulé *Improviser le cinéma* (2011) puis, en 2017, *Meurtre d'un bookmaker chinois* de John Cassavetes, toujours chez Yellow Now.

Alexandre MOUSSA est doctorant en cinquième année en cinéma-audiovisuel à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Il travaille sous la direction de Raphaëlle Moine à une thèse intitulée « *Je ne suis pas une apparition, je suis une femme* : Delphine Seyrig, de l'icône du cinéma moderne à la militante féministe » pour laquelle il a obtenu une allocation doctorale de la région Île-de-France (Institut Émilie du Châtelet).

Nedjma MOUSSAOUI est maîtresse de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles, membre du groupe de recherche Passages XX-XXI, Université Lumière Lyon 2. Autrice d'une thèse sur Max

Ophuls (« Max Ophuls et l'œuvre de Goethe : matériau génétique et substrat esthétique », Lyon 2, 2010). Ses travaux concernent notamment les transferts culturels et les phénomènes d'hybridation. Diverses contributions concernant les genres cinématographiques (film noir, film de gangster, *biopic*) et les cinéastes germaniques exilés sous le nazisme. Elle a participé à plusieurs volumes universitaires dont : *Le cinéma français face aux genres* (Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005), *Des mains modernes* (CNRS / L'Harmattan, « Arts & Sciences de l'Art », 2008), *Le cinéma européen et les langues* (*Mise au Point*, n° 5, 2013), *Biopics de Tueurs* (Alter éditions, 2015), *L'Art et la machine* (Presses de l'Université de Pau et du Pays de l'Adour, 2016).

Camille PIERRE prépare une thèse en cinéma à l'Université de Toulouse II Jean Jaurès codirigée par Paul Lacoste et Bérénice Bonhomme au sein du laboratoire de recherche Lara-Seppia. Après des études à l'Universiteit van Amsterdam sur la performance numérique elle obtient un master en recherche-expérimentation et en création sonore à l'ENSAV (École Nationale Supérieure d'AudioVisuel). Ses recherches portent sur la collaboration entre les différents intervenants qui travaillent le son des films et sur la notion de création collective. Elle a publié en 2019 un article dans la revue *Mise au point* portant sur le chef opérateur du son à l'ère du numérique et les enjeux techniques et esthétiques auxquels la profession fait face et en 2020 un article dans la revue *Entrelacs* sur le son du film en 360° *I Philip* (Pierre Zandrowicz, 2016). Un article sur le geste de travail du preneur de son œuvrant sur l'enregistreur numérique Cantar est à paraître dans un numéro des *Cahiers Louis Lumière* consacré à Jean-Pierre Beauviala.

Jules SANDEAU est docteur en études cinématographiques de l'Université Bordeaux-Montaigne et ATER à l'Université Paul-Valéry-Montpellier. Soutenue en 2017, sa thèse était consacrée à la *persona* de Katharine Hepburn et sa réception aux États-Unis. Ses travaux portent principalement sur le cinéma hollywoodien classique et contemporain. Il a publié plusieurs articles sur ces sujets dont récemment "French after all: the Hollywood career of Marion Cotillard", *Celebrity Studies*, 2020 et « "Old but not obsolete" ? L'hypermasculinité à l'épreuve de la sérialité », dans Anne Crémieux & Ariane Hudelet (dir.), *La Sérialité à l'écran. Comprendre les séries anglophones*, Tours Presses Universitaires François-Rabelais.

Résumés des interventions en français et en anglais

Caroline DAMIENS

« Non-acteur » du film, acteur de sa vie.

*Des usages du film par les acteurs autochtones non professionnels
(dans le cas d'une fiction télévisée soviétique)*

Résumé

Cet article explore la part et l'apport des « non-acteurs » dans le processus de création cinématographique dans le cas des films tournés avec des acteurs non professionnels en Union soviétique. Il s'appuie sur l'étude de cas du téléfilm *L'Ami de Tymantcha* (*Drug Tymanči*, 1969, Anatoli Nitotchkine), production du studio de la Télévision centrale entièrement jouée par des non-acteurs évenks et tournée en Sibérie centrale. Construite avec la participation d'autochtones dans le but de leur donner une pleine visibilité sur le petit écran (dont la retransmission est désormais effective sur la presque totalité du territoire), l'œuvre constitue également un cas original et singulier de réinterprétation de l'espace du film à des fins inattendues de revitalisation linguistique et culturelle.

Cette étude s'attache à examiner le parcours du scénario et sa transformation une fois sur place au contact des non-acteurs locaux. En se basant à la fois sur des documents d'archives, sur des entretiens et sur les écrits et le parcours de la non-actrice et assistante évenke du film, Zinaïda Pikounova, ce travail entend montrer que le film est un objet co-construit par le scénariste-réalisateur et ses non-acteurs. D'autre part, il s'agit de voir comment le film devient à son tour un lieu d'affirmation et de mise en valeur de soi et de sa culture pour les acteurs non professionnels autochtones qui y ont participé. Le tournage du film sur place, au départ envisagé comme un moyen de donner un surplus d'authenticité au film, est réapproprié par les non-acteurs jusqu'à devenir un facteur d'*empowerment* pour ces derniers.

Abstract

This paper explores the role and contribution of “non-actors” in the cinematographic creative process in the case of films shot with non-professional actors in the Soviet Union. It is based on the case study of the made-for-TV film Tymancha’s Friend (Drug Tymanči, 1969, Anatolii Nitochkin), a production of the Central Television studio entirely performed by Evenki non-actors and shot in Central Siberia. Elaborated with the participation of indigenous people in order to give them full visibility on television (which is by then broadcast throughout most of the country), the film also constitutes an original and singular case of reinterpretation of the film space for unexpected linguistic and cultural revitalisation purposes.

This study examines the process of the script at different stages and its transformation once on site in contact with local non-actors. Based on archival documents, interviews and the writings and biography of the film non-actress and Evenki assistant, Zinaïda Pikunova, this paper aims to show that the film is a co-constructed object: by the scriptwriter-director and the non-actors. Furthermore, this paper argues that the film also becomes a site of affirmation and enhancement of oneself and one’s culture for the non-professional indigenous actors who participated. The shooting of the film on site, initially contemplated as a way to enhance cinematographic authenticity, is re-appropriated by the non-actors to become an empowering factor for them.

Mots-clés

téléfilm, Union soviétique, non-acteur, *empowerment*, souveraineté visuelle.

Key-words

made-for-TV film, Soviet Union, non-actor, empowerment, visual sovereignty.



Claire DANIELOU

*Viviane Romance et Edwige Feuillère
ou l’ingérence de deux actrices dans le cinéma français de l’Occupation*

Résumé

Cette étude de cas évoque les figures de deux actrices du cinéma français populaire, Viviane Romance et Edwige Feuillère, pendant la période de l’Occupation (1940-1944). Dans ce contexte troublé politiquement et socialement, toutes deux cherchent alors à transformer leur carrière et le type

de personnages qu'elles incarnent à l'écran, ce qui les incite à s'investir de manière différente dans l'élaboration des films. Alors qu'elles évoluent dans des emplois distincts, la comparaison de leurs carrières fait apparaître des similitudes dans leurs parcours : choix des partenaires, questionnement sur la légitimité, relation avec les metteurs en scène et les producteurs.

Abstract

This article evokes the figures of two actresses of popular French cinema, Viviane Romance and Edwige Feuillère, during the period of the Occupation (1940-1944). As both try to transform their career and the type of characters they perform on screen, they interfere differently in film production in a distressed political and social context. Despite their opposite personas, they encounter similar issues when choosing their film partners, when their legitimacy is questioned, and dealing with film directors and producers.

Mots-clés

vedettariat, Viviane Romance, Edwige Feuillère, actrices, persona.

Key-words

star studies, Viviane Romance, Edwige Feuillère, actresses, persona.



Philippe DE VITA

L'emprise et l'empreinte : la relation de Renoir à ses acteurs

Résumé

La relation de Renoir à ses acteurs est ambiguë. Il semble vouloir leur donner une grande liberté, mais en réalité, il dissimule son contrôle sur eux et ses intentions d'auteur sous une cordialité d'honnête homme. Loin de prôner l'improvisation, il a souvent eu recours à des répétitions qui permettaient de fixer l'interprétation selon son désir, tout en donnant aux acteurs l'impression d'opérer par eux-mêmes une recherche de leur personnage. Ils étaient ses « esclaves inconscients », selon une expression de ses *Mémoires*. De plus, Renoir cherche à laisser trace de cette emprise pendant le filmage, en demandant parfois à ses acteurs de faire un regard-caméra.

Abstract

The relationship between Jean Renoir and his actors is ambiguous. He seems to want to give them a great deal of freedom, but actually he hides his control over them and his authorial intent under cordiality. Far from promoting improvisation, he often used rehearsals which allowed him to fix the interpretation according to his desire, while giving the actors the impression of carrying out by themselves a search for their character. They were his “unconscious slaves”, according to an expression from his Memoirs. Moreover, Renoir tries to leave a trace of this hold during the filming; sometimes asking his actors to do a camera look.

Mots-clés

Jean Renoir, Improvisation, Honnête homme, Regard-caméra, Répétition.

Key-words

Jean Renoir, Improvisation, Good man, Eye-camera, Rehearsal.



Nathalie MAUFFREY

Varda/Birkin, double je(u)

Résumé

Un temps intitulé « Birkin double jeu Varda » parce que le *jeu* de l'acteur et le *je* du cinéaste sont mis en partage devant la caméra, le long métrage *Jane B. par Agnès V.* (1987) narrative l'expérimentation du portrait en cinéma par la cinéaste et celle qu'elle préfère nommer sa « modèle ». La règle de ce jeu est simple et énoncée dès l'ouverture du film : il s'agit, pour l'actrice, de toujours regarder dans la caméra comme si c'était la cinéaste qu'elle regardait ; pour la cinéaste, d'énoncer clairement ses règles et ce qu'elle attend en termes de vrai et de faux. Cet article analyse en suivant un axe poétique, éthique et poïétique, la manière dont, en reprenant la topique littéraire picaresque du maître et du valet et celle, picturale, de la dame au coffre, la cinéaste réfléchit dans ce film la dimension créatrice de l'acteur qui s'actualise au terme d'un dialogue avec la cinéaste et prend sa source dans un travail sensible du corps.

Abstract

Initially entitled “Birkin double jeu Varda” -because both Birkin and Varda performed (in French, “jouer”, which gives the noun “le jeu”) and used the “I” (in French, “je”) in front of the camera, Jane B. by Agnès V. (1987) tells how the filmmaker and the one she names her “model” experiment the portrait in cinema. The rule of this game, stated right at the opening of the film, is simple; for the actress: always look straight at the camera as if she was directly looking at the filmmaker; for the filmmaker: clearly state the rules and what she expects in terms of true and false. Following a poetic, ethical and poietic axis, this article analyzes the way the director, by taking up the picaresque literary topical of the master and the valet, and the pictorial one of the lady with the casket, rethinks the creative capacity of the actor as he keeps on updating his acting all along the nourishing dialogue with the filmmaker and a necessary sensitive work of the body.

Mots-clés

Agnès Varda, *Jane B. par Agnès V.*, autoportrait, performance, acteur-image.

Key-words

Agnès Varda, *Jane B. by Agnès V.*, *self-portrait*, *performance*, *actor-image*.



Arnaud DUPRAT DE MONTERO

Vittorio de Sica et Sophia Loren :

une collaboration cinéaste-actrice où le réalisateur est également acteur

Résumé

Vittorio de Sica et Sophia Loren constituent un cas de collaboration dans laquelle le cinéaste est, selon les films, derrière la caméra et/ou partenaire de l'actrice. Ceci peut avoir des conséquences sur sa manière de filmer Sophia Loren, car il s'agit aussi de se filmer lui-même, comme sur sa perception de la responsabilité auctoriale de l'actrice, et donc de la sienne. Nous savons que De Sica serait le réalisateur non crédité des comédies *Le signe de Vénus* et *Pain, amour, ainsi soit-il*, attribuées à Dino Risi. Or, s'il a refusé de s'afficher comme leur auteur alors qu'il était identifié comme un « Auteur » néoréaliste, il a

assumé par la suite le fait d'être le réalisateur de *Hier, aujourd'hui, demain* et *Mariage à l'italienne* qui étaient des *véhicules* pour la star internationale qu'était devenue Sophia Loren. Il convient donc de confronter ces quatre comédies afin de déterminer dans quelle mesure cette collaboration a pu donner lieu à une entité auctoriale et comment elle a permis la révélation d'un réalisateur de films grand public et d'une star.

Abstract

Vittorio de Sica and Sophia Loren constitute an example of a partnership in which the director is, depending on the film, behind the camera and/or the actress's onscreen partner. This can have consequences on the way he films Sophia Loren, as he is also filming himself, but also on his perception of the actress's authorial responsibilities and therefore of his own. We know that De Sica was the uncredited director of the comedies 'The Sign of Venus and Scandal in Sorrento, which were credited to Dino Risi. But although he refused to be credited as the director of these films despite being recognised as a neorealist "Auteur", he was acknowledged as being the director of Yesterday, Today and Tomorrow and Marriage Italian Style which were vehicles for the star that Sophia Loren had become. These four comedies therefore need to be compared in order to determine to what extent this partnership gave rise to an authorial entity and how the latter led to the revelation of a director of mainstream films and a star.

Mots-clés

Vittorio de Sica, Sophia Loren, néoréalisme, collaboration cinéaste-actrice.

Key-words

Vittorio de Sica, Sophia Loren, neorealism, director-actress partnership.



Morgan LEFEUVRE

*L'acteur : un travailleur des studios comme un autre ?
Place des acteurs dans le système des studios français des années 1930*

Résumé

Avec l'avènement du parlant, les acteurs et actrices deviennent un rouage essentiel de l'organisation des grandes maisons de production françaises et sont présentés dans la presse cinématographique comme parfaitement intégrés à la

vie des studios, occupant une place centrale dans les équipes et dans le processus de création des films. Au-delà du discours, une analyse détaillée du fonctionnement interne des studios et de la vie quotidienne des équipes de production et de réalisation laisse apparaître une réalité beaucoup plus contrastée. Cet article analyse les raisons de ce hiatus entre l'image véhiculée des acteurs au travail et leur intégration réelle dans le collectif de création dans le système des studios français des années 1930.

Abstract

In the early thirties, the actors and actresses became an essential piece in the organization of the French major production companies and are presented in the film press as perfectly integrated into the life of the film studios, occupying a central place in the production teams and in the movie creative process. Beyond the discourse, a detailed analysis of the inner functioning of the film studios and of the production teams's daily life, reveals a much more contrasting reality. This article analyzes the reasons for this gap between the image conveyed of actors at work and their real integration into the creative collective of the French studio system in the 1930s.

Mots-clés

acteurs, salaires, mobilité des professionnels du cinéma, conditions de travail, luttes sociales.

Key-words

actors, salaries, film professional's mobility, working conditions, social struggles.



Jean-Baptiste MASSUET

L'acteur face au vide ?

La relation acteurs/techniciens

dans le cadre des films mêlant « animation » et prises de vues réelles

Résumé

Cet article interroge la place des acteurs dans les productions reposant sur l'omniprésence de fonds verts, les confrontant à des êtres ou des décors intégralement virtuels. La réflexion part de l'idée reçue selon laquelle les acteurs

fonderaient leur jeu sur leur seule imagination, étant laissés face au vide, sans autre être humain à qui donner la réplique. Il s'agit de montrer ici, à travers trois exemples (*Qui veut la peau de Roger Rabbit* ; *L'Odyssée de Pi* ; *Avatar*), que cette perception des choses s'avère quelque peu faussée, les acteurs n'étant pas laissés totalement seuls au sein de ces productions, mais épaulés par de nombreux techniciens interagissant avec eux, même si invisibles au sein du film achevé. Ce sont les modalités de cette collaboration que cet article explore, s'interrogeant sur la possibilité d'un jeu d'acteur « augmenté » par la présence des techniciens des effets spéciaux, nourrissant la prestation des comédiens.

Abstract

This article questions the actor's place into green screen productions, where they interact with virtual beings and environments. The reflection starts with the common preconception that the actors only base their interpretation on their imagination, facing the void, without any human being to play opposite. We will show here, with three examples (Who Framed Roger Rabbit; Life of Pi; Avatar), that this perception is somewhat wrong, since the actors aren't really left alone within these productions, but helped by many technicians interacting with them, even if invisibles in the achieved production. This article aims to explore the modalities of this collaboration, questioning the possibility of a performance "augmented" by the special effects technicians' presence, feeding the comedians' acting.

Mots-clés

acteur, fond vert, effets spéciaux, techniciens du film, virtuel.

Key-words

actor, green screen, special effects, film technicians, virtual.



Gilles MOUELLIC

*Réalisateur et acteur,
ou comment réinventer ensemble un « cinéma improvisé » ?*

Résumé

Cette étude interroge le passage de frontière entre le profilmique et le « préfilmique », c'est-à-dire les porosités entre l'espace de jeu et l'espace

d'enregistrement technique propre au cinéma. La double fonction de Rabah Ameur-Zaïmeche, à la fois réalisateur et acteur dans la plupart de ses films, les interventions en cours de prise de Laurent Cantet sur le tournage de *Entre les murs* ou le choix de Justine Triet de tourner des séquences de fiction au cœur du rassemblement parisien le jour de l'élection présidentielle de François Hollande (*La Bataille de Solferino*, 2013) : autant de dispositifs singuliers qui permettent de penser ensemble les questions de direction d'acteur, de rapport entre fiction et documentaire et d'innovations techniques liées à l'avènement du numérique.

Abstract

*This study examines the border crossing between profilmics and "pre-filmics", i.e. the porosities between the game space and the technical recording space specific to cinema. Rabah Ameur-Zaïmeche's dual role as both director and actor in most of his films, Laurent Cantet's ongoing interventions on the shooting of *Entre les murs* or Justine Triet's choice to shoot fiction sequences at the heart of the Paris rally on the day of François Hollande's presidential election (*La Bataille de Solferino*, 2013): so many unique devices that allow us to think together about the issues of actor direction, the relationship between fiction and documentary and technical innovations linked to the advent of digital technology.*

Mots-clés

improvisation, frontières, techniques, direction d'acteur, documentaire/fiction.

Key-words

improvisation, frontiers, techniques, direction of actor, documentary/fiction.



Alexandre MOUSSA

*Formes et limites de l'intervention active de l'acteur
dans le processus de création cinématographique : l'exemple de Delphine Seyrig*

Résumé

« Les studios me détestaient parce que j'apprenais que les acteurs devraient être créatifs, devraient être autorisés à penser pour eux-mêmes » confie Lee Strasberg dans un entretien soigneusement conservé par l'une de ses rares disciples assumées en France, Delphine Seyrig. Comédienne formée à l'Actors

Studio et associée au cinéma d'auteur post-Nouvelle Vague, militante féministe et figure importante de la vidéo d'intervention des années 1970, Delphine Seyrig n'a eu de cesse de revendiquer un rôle plus actif de l'actrice dans la création cinématographique. Ce faisant, elle a remis en cause à la fois la hiérarchie professionnelle qui subordonne l'interprète au réalisateur et la hiérarchie genrée qui nie aux femmes la position de créatrice. L'analyse de ses collaborations plus ou moins heureuses avec trois cinéastes (Alain Resnais, Joseph Losey, Chantal Akerman) nous permettra de nous interroger sur les divers facteurs qui inspirent ou favorisent l'intervention de l'actrice de cinéma dans le processus de création du film, sur les modalités concrètes de cette intervention pendant la préparation et le tournage et sur les obstacles qui peuvent la limiter.

Abstract

"The studios used to hate me because I taught that actors should be creative, should be allowed to think for themselves, and this challenged the studio's authority," confides Lee Strasberg in an interview carefully put aside by one of his few overt supporters in France, Delphine Seyrig. An actress trained at the Actors Studio and associated to post-New Wave arthouse film as well as a feminist activist who played an important part in video collectives of the 1970s, Delphine Seyrig has consistently fought for a more active contribution of actresses to the creative process. She questioned both the professional hierarchy subordinating the actor to the director and the gendered hierarchy denying women the position of artist. The analysis of her more-or-less fruitful collaborations with three filmmakers (Alain Resnais, Joseph Losey, Chantal Akerman) will allow us to explore the different factors that inspire or favor the intervention of movie actresses in the creative process of a film, the practical means of that intervention during preparation and shooting and the obstacles that can restrict it.

Mots-clés

Delphine Seyrig, jeu de l'acteur, genre, tournage, collaborateurs de création.

Key-words

Delphine Seyrig, acting performance, gender, shooting, film crew.



Nedjma MOUSSAOUI

*Du partage différencié de la création avec les acteurs et les techniciens chez
Max Ophuls : l'expérience-clé des années 1930 en France*

Résumé

Les modalités du travail collectif ont évolué chez Ophuls au fil de sa carrière, avec une articulation différente du travail avec les techniciens d'une part et les acteurs d'autre part selon les périodes. À ses débuts en Allemagne, le travail collectif repose sur une étroite collaboration avec les techniciens. Mais Ophuls modifie ses pratiques à son arrivée en France et initie une nouvelle méthode qui laisse plus de latitude aux acteurs – les expériences collaboratives avec les stars françaises Pierre-Richard Willm et Edwige Fenech s'avèrent décisives. Ce moment constitue une étape-clé vers un partage de la création plus équilibré. Il permet de saisir une évolution qui sera parachevée dans les années 1950, aboutissant à un renversement, le travail avec les acteurs constituant désormais le moteur du processus de création.

Abstract

The characteristics of the collective work behind Ophuls' movies evolve with time, his cooperation with actors on the one hand and technicians on the other taking different forms in different moments. In Germany, at the beginning of his career, the main feature is the close cooperation with technicians, but this approach is modified after Ophuls' arrival in France: the new method, in the development of which the cooperation with French stars Pierre-Richard Willm and Edwige Fenech plays a critical role, gives more importance to actors. This shift is a key step towards a more balanced partition of creative tasks, and one can see in it the seminal moment of an evolution that is going to be achieved only in the 1950s, when, in a complete reversal of Ophuls' early ways, the cooperation with actors becomes the engine of the creative process

Mots-clés

Max Ophuls, acteurs, collaboration, équipe du film, tournage.

Key-words

Max Ophuls, actors, cooperation, film team, shooting.



Jules SANDEAU

“Katie Hepburn wants to direct” :
une actrice qui voulait intervenir dans le processus de production

Résumé

Durant toute sa carrière, Katharine Hepburn a conservé une réputation de star qui cherche à intervenir dans le processus de production et y parvient souvent. Cet article étudie cette dimension de sa *persona* en montrant comment sa réputation d’actrice « interventionniste » a été à la fois entretenue et tempérée par ses films et les discours médiatiques qui accompagnent leur sortie. Adoptant une perspective diachronique, cette étude souligne l’ambivalence des représentations et discours qui travaillent cette facette de l’image d’Hepburn, en prêtant une attention particulière aux enjeux de genre qui la sous-tendent.

Abstract

During her whole career, Katharine Hepburn held a reputation as a star who wanted to intervene in the process of production and often succeeded in doing so. This article studies this dimension of her persona and shows how her reputation as an “interventionist” actress was both played upon and tempered by her films and the media texts that surrounded their release. Using a diachronic approach, this study underlines the ambivalence of the representations and discourses that shape this facet of Hepburn’s image, paying specific attention to the underlying gender stakes.

Mots-clés

Katharine Hepburn, genre, *star studies*, *persona*, Hollywood.

Key-words

Katharine Hepburn, gender, star studies, persona, Hollywood.



CCC 4

2021

numéro coordonné par

Bérénice Bonhomme et Paul Lacoste

revue dirigée par

Bérénice Bonhomme et Katalin Pór

Comité scientifique de la revue

Joël Augros, Sébastien Denis, Kira Kitsopanidou, Réjane Hamus-Vallée
Hélène Laurichesse, Anne-Laure George-Molland,
Priska Morrissey, Marie Pruvost-Delaspre,
Jean-Marc Leveratto, Caroline Renouard,
Léo Souilles-Debats, François Thomas

Mise en page

Danielle Pastor