

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 Lefeuvre** 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 jeu 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 Ameer-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 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 Tymanč'i*, 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.la 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 elleux. 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.