



Les Acteurs anonymes

(Benoît Cohen, 2001)

Revoir

Principe d'incertitude

par Jérôme Lauté le 28.12.2010

Après un premier essai en forme d'hommage au film noir, *Cameleon* (1996), avant le succès public de *Nos enfants chéris* (2003), et alors que son prochain film, lui aussi expérimental, *Les Violettes*, est annoncé pour 2008, Benoît Cohen a proposé en 2001 un drôle d'objet filmique, passé un peu inaperçu : *Les Acteurs anonymes*.

Son idée est d'y traiter "*le comédien comme un malade dépendant, qu'il faudrait soigner*". Il imagine alors un centre qui soignerait les acteurs qui souhaitent arrêter, à l'imitation des centres des "Alcooliques Anonymes". D'où le titre du film : les personnages seront désignés par leur seul prénom, leur prénom réel. En amont, le jeune réalisateur élabore la charte du "Film Cure", parodie du Dogme danois initié par Lars Von Trier. Son but est avant tout de placer l'acteur au centre du dispositif filmique, en le poussant à improviser, puisqu'il n'a pas connaissance de l'intégralité du scénario à l'avance, et peut donc se retrouver dans des situations inattendues. La charte préconise de toujours filmer à l'épaule, à deux caméras, afin de ne rien laisser passer des réactions et trouvailles des comédiens. Le dispositif se trouve en parfaite adéquation avec le sujet du film, qui tient en quelques lignes : neuf acteurs arrivent dans un centre réputé. Tous veulent "décrocher", pour des raisons diverses. Le "traitement" dure quatre semaines, au cours desquelles ils doivent abandonner tous leurs tics et habitudes d'acteurs pour "repandre une vie normale". Ils doivent se débarrasser de leurs portables, de leurs lunettes noires, et surtout redécouvrir des sensations pures et brutes, non trafiquées ni simulées : nourriture crue, participation aux tâches ménagères, à la cuisine, au rangement, comme dans toute cure. Ils doivent également traire des vaches, faire les courses au supermarché, noter dans un petit carnet leurs "pulsions de jeu", c'est-à-dire les moments de la journée où ils n'ont pu s'empêcher de "jouer", qu'il s'agisse de « surjouer » une situation de la vie courante, demander le sel de façon trop solennelle, de rejouer pour soi une scène travaillée dans la vie passée, ou de citer simplement les dialogues d'un film. Et en faire part, ensuite, pendant les repas pris dans la salle commune. Ils doivent aussi se raconter devant les autres, sans fard ni pudeur, exposer les névroses liées à la vie d'acteur, et l'espoir de les surmonter.

"Il faut de nouvelles formes. De nouvelles formes, oui, et s'il n'y en a pas, mieux vaut rien du tout." (La Mouette).

Plus qu'une simple comédie, le film se présente sous la forme d'un jeu sur les frontières entre la fiction et le documentaire, ou plus exactement d'un essai de superposition des deux. Benoît Cohen joue constamment sur un effet de brouillage. C'est avant tout le dispositif fictionnel qui fait, *in fine* du film, un vrai documentaire sur de jeunes acteurs en devenir, qui peuvent tous s'approprier l'espace filmique, et mettre à profit leurs capacités d'improvisation.

Le film présente certains points communs avec les programmes de "Real-Tv", qui débutaient alors en France : le lieu clos, l'obligation de participer à la vie collective, le fait de placer plusieurs personnes qui ne se connaissent pas dans une situation artificielle, et de les pousser à surmonter un certain nombre d'épreuves. Le postulat est bien sûr fictif, mais les acteurs ont bel et bien vécu ensemble pendant plusieurs semaines, dans le château où le film fut tourné, avec une équipe technique réduite. N'étant pas au courant de tout ce qui les attendait, ils ont sans doute parfois spontanément réagi, laissant pour quelques secondes leur défroque de personnage de fiction, pour devenir *acteurs* d'une expérience personnelle pour le moins troublante : jouer un acteur débutant qui veut déjà arrêter, et réussir à faire croire au spectateur qu'ils étaient réellement las de ce métier.

Chaque personnage, à partir du moment où il accepte de jouer le jeu, peut, en une réplique, une attitude, modifier le sens du film, l'aiguiller sur d'autres rails. D'où l'impression de voir celui-ci évoluer sous nos yeux, se métamorphoser, quitte à s'égarer, arriver dans une impasse, faire du sur-place. Peu importe : il fait des acteurs, à tour de rôle, les véritables auteurs du film, scénaristes et réalisateurs à la fois, puisque les cadres sont entièrement à leur service. Il incombe donc au réalisateur d'être réactif à toutes les propositions apportées par les comédiens. Il ne s'agit évidemment pas d'amoindrir le rôle de Benoît Cohen, juste de reconnaître que dans ce film, les rapports pré-établis entre le réalisateur et les acteurs sont fortement bouleversés. Pour une fois, l'expression galvaudée de "work-in-progress" se justifie pleinement. Nous sommes en présence de ce qu'en chimie on appelle un "précipité instable", reposant sur un concept qu'on empruntera à la physique quantique, le "principe d'incertitude", selon lequel on ne peut jamais être sûr en même temps de la vitesse et de la position d'une particule. Il en va de même ici : le réalisateur ne pouvait jamais être sûr en même temps de sa mise en scène et du jeu de ses acteurs, électrons libres évoluant en liberté, prenant parfois de vitesse l'équipe technique.

Un personnage, peut-être plus discret au départ, a pourtant l'itinéraire le plus intéressant dans le film. Ses "propositions de cinéma", pour reprendre la terminologie godardienne, sont en tout cas les plus étonnantes. Il s'agit de Gaëla (Gaëla Le Dévéhat). Son évolution constitue une véritable "histoire", avec un début, un milieu, une fin, et en plus un "sésame", un leitmotiv, à la fois fil conducteur et révélateur : une réplique de *La Mouette* de Tchekhov. Au départ, la jeune femme apparaît assez peu à l'écran, souvent dissimulée derrière quelqu'un d'autre, comme une écolière timide qui se cache derrière ses camarades pour ne pas être interrogée. D'ailleurs, Bruno Wacrenier, qui joue le directeur du centre, a réellement été son professeur de théâtre, comme celui d'autres acteurs du film.

Lorsqu'il lance des consignes, impose des activités, ou interroge les acteurs, individuellement, difficile de croire que les protagonistes en présence n'utilisent pas leur expérience commune pour réagir en conséquence.

"Je suis devenue médiocre" (La Mouette).

On remarque véritablement Gaëla au cours d'un entretien individuel. Elle y explique à Bruno que le fait de jouer provoque en elle des douleurs psychosomatiques, qu'il lui arrive même de souffrir par procuration en voyant jouer d'autres acteurs. Plus tard, lorsque l'exploitant agricole chez qui les acteurs se rendent pour expérimenter l'art de la traite des vaches, leur demande ce qu'ils espèrent retirer du "stage", elle répond très sérieusement : *"Ca va nous guérir"*, ajoutant : *"moi, j'étais malade"*. Dans ces moments, on n'a jamais l'impression qu'elle joue la comédie, mais qu'elle parle simplement d'elle-même. Ces passages donnent à son personnage l'occasion de justifier sa présence dans le centre d'une manière crédible, la vie d'acteur s'apparentant pour elle à une sorte de cancer qui lui ronge le corps. De fait, au début du film, son visage présente une pâleur diaphane, quasi-spectrale, comme si elle n'était plus animée que par un faible souffle de vie. Le film va donc nous faire assister à sa renaissance en tant qu'actrice.

C'est pendant un repas que s'opère la métamorphose, au moment où Bruno suggère que quelqu'un fasse part d'une "pulsion de jeu". Gaëla se lève pour évoquer un personnage qu'elle a vraisemblablement interprété dans le passé, celui de Nina Zarechnaïa, jeune fille de bonne famille qui, dans *La Mouette* de Tchekhov, rêve de devenir actrice, contre l'avis de ses parents. Au début de la pièce, elle joue le texte d'un jeune auteur amoureux d'elle, Treplev, qui ambitionne de renouveler le théâtre. Il a écrit pour Nina un étrange monologue, dans lequel elle joue un esprit qui prend la parole, des milliers d'années après la disparition de tous les êtres vivants, évoqués en une lancinante énumération : *"Hommes, lions, aigles et perdrix, cerfs aux longs bois, oies, araignées, poissons silencieux habitant dans l'eau, étoiles de mer et ceux que l'oeil ne peut voir - en un mot toutes les vies, toutes les vies, toutes les vies ayant accompli leur triste cycle se sont éteintes..."*. C'est le début de ce monologue que Gaëla récite dans le film.

Chez Tchekhov, Nina, séduite par un écrivain à la mode, Trigorine, devient une actrice médiocre, qui joue pour un public qui ne l'est pas moins, perd un enfant en bas âge, est quittée par Trigorine, assume finalement son statut de comédienne, avec les contraintes que cela suppose, et devient du même coup une véritable actrice. Le personnage s'inspire d'une jeune fille que Tchekhov a connue, Lika Mizinova, jeune professeur de lettres, qui voulait en effet devenir actrice, et qui perdra elle-même un enfant, après avoir été abandonnée par son amant du moment, un écrivain proche de Tchekhov.

"Le vide, le vide, le vide. La peur, la peur, la peur." (La Mouette)

La réplique est citée trois fois par Gaëla et le spectateur sent aisément qu'elle revêt un sens profond pour la jeune actrice, qui a avoué auparavant dans une séance de groupe que lorsqu'elle ne jouait pas, elle avait l'impression de ne pas exister. Or, les jeunes artistes de Tchekhov voient dans l'art un moyen de pallier au vide existentiel qui les ronge, et à une terrible solitude. Il suffit là encore de se reporter au monologue prononcé par Nina : *"Le vide, le vide, le vide. (...) Je suis seule. Une fois tous les cents ans, j'ouvre la bouche pour parler, et ma voix résonne tristement dans ce vide, et personne n'entend."* L'ironie de Tchekhov, présente également chez Benoît Cohen, réside dans le fait que les deux héroïnes, Nina et Gaëla, semblent revivre au moment même où elles disent un texte hanté par l'horreur, la mort, le vide. Leur personnage incarne dès lors une sorte d'ontologie de l'acteur, l'"acteur pur", qui n'existe que lorsqu'il joue.

Le centre où se déroule la cure, pour la jeune actrice, s'apparente probablement à ce "no man's land" décrit par Treplev dans le monologue, et il renvoie pour elle à une sorte de lieu des origines, à une régression vers un état d'avant sa vie d'actrice, à la fois roborative - n'oublions pas qu'elle est supposée être malade - et angoissante, puisqu'elle ne joue plus. D'où l'impasse dans laquelle elle se trouve, véritable dilemme cornélien : si elle joue, elle est malade, si elle ne joue pas, elle meurt, métaphoriquement.

De la même façon que Nina, dans la pièce, fait l'expérience de la folie et du vide existentiel après les avoir joués sur scène, Gaëla va elle-même mesurer les risques liés à l'auto-psychanalyse sauvage à laquelle elle se livre en ces lieux qui ne font finalement qu'entretenir ses névroses et vont la contraindre à franchir une étape supérieure dans sa formation d'actrice. Il ne s'agira plus d'adapter une technique d'actrice à la vie réelle, mais d'adapter la vie réelle à sa technique d'actrice, jusqu'à ce que cette fonction devienne un état, ce qui entraîne un dangereux flirt avec la folie. D'où les multiples accès de violence qui parsèment le film, les multiples dérèglements et infractions au règlement du centre : tirades récitées, tee-shirt à l'effigie de James Dean porté par Grégoire (Grégoire Tachnakian), comme objet "transitionnel". De fait, les personnages se comportent tous plus ou moins comme de grands enfants - le double sens du mot "jeu" opère ici à merveille - et leur plus grand plaisir réside dans la transgression des règles gentiment absurdes imposées par Bruno, véritable père de substitution, dont l'altérité à la fin du film apparaît comme une mise à mort symbolique, et une prise de pouvoir réelle, facilitée par Mathias, le "fils adoptif", qui endosse le rôle de Brutus assassinant César en rejoignant la cohorte des acteurs « rebelles ». C'est même lui qui amorce la transgression suprême : utiliser le cadre de la cure et les alentours pour monter une pièce de théâtre.

"Je suis une mouette" (La Mouette)

La réplique récurrente prouve l'identification de l'actrice au personnage de Tchekhov, à tel point que la jeune femme fond en larmes lorsqu'elle apprend qu'un de ses amis metteurs en scène, qu'elle a appelé pour le féliciter à l'occasion d'une naissance, va monter la pièce de Tchekhov sans elle. A ce moment, qu'on suppose improvisé, la jeune actrice a eu l'idée de reprendre une dernière fois le début du monologue, comme pour insister sur le caractère indicible de ce qu'elle éprouve. Elle se raccroche à la réplique comme à une dernière bouée de sauvetage, avant de se taire et donner l'impression de se replier sur elle-même, de se désagréger sous nos yeux, comme si, avec la tirade, s'était échappé son dernier souffle de vie. Elle connaît alors une mort symbolique, à laquelle succédera sa renaissance la fin du film.

"Je suis devenue une véritable actrice" (La Mouette)

Nina et Gaëla effectuent donc un parcours complet : Nina sur plusieurs années, Gaëla sur quelques semaines, mais nul doute que cette dernière pourrait faire sienne la profession de foi de la première, exprimée à la fin de la pièce : *"Je suis devenue une véritable actrice, je joue avec volupté, enthousiasme, je m'enivre de la scène et je me sens belle. (...) A présent je sais, je comprends, Kostia, que pour nous*

autres - et peu importe que l'on joue sur une scène ou qu'on écrive, ce qui compte n'est pas la gloire, pas l'éclat, pas ce à quoi je rêvais, mais savoir patienter. (...) J'ai la foi et j'ai moins mal, et quand je pense à ma vocation, je n'ai pas peur de la vie." L'équivalent de cette déclaration, dans le film, est la séquence finale, muette, juste accompagnée par la musique du groupe &LEO. Les acteurs y rejoignent Mathias au petit matin, l'échec de la cure étant entériné. Tous ne répondent pas à son appel, mais ce n'est pas un hasard si Gaëla est la première à apparaître. La séquence commence en plan de demi-ensemble, puis la caméra se rapproche pour cadrer en plan moyen l'arrivée de la jeune fille, qui sort du château comme un papillon de sa chrysalide. Non seulement la perspective de jouer à nouveau lui a redonné vie, mais elle semble même avoir gagné en assurance, ce que révèlent sa démarche, son attitude, voire sa façon de s'habiller. Il est clair, à ce moment, qu'elle a faite sienne la profession de foi de Nina à la fin de la pièce : *"Je suis devenue une véritable actrice"*. Apprendre qu'elle était finalement condamnée à le rester, comme ses petits camarades, a eu le même effet qu'un électrochoc, et a accéléré sa métamorphose.

C'est la musique seule qui exprime l'état d'esprit des acteurs, qui commencent la journée par un "jogging", au cours duquel, contrairement à ce qu'on leur avait imposé pendant la cure, ils courent la tête haute, et se libèrent en quelques minutes du stress et des tensions accumulées les semaines précédentes. Final cathartique, et néanmoins ambigu. Il symbolise certes l'acceptation par les jeunes acteurs de leur statut, de leur essence même de comédien, qu'ils assumeront jusqu'au bout, au lieu de le rejeter. Mais c'est aussi une nouvelle étape du processus d'aliénation inhérent à leur métier, et cette fois un point de non-retour semble atteint. Ils passent définitivement de l'autre côté du miroir, et le port des lunettes noires s'avère un détail non plus anecdotique, mais fondamental : dorénavant, ils verront toujours la réalité à travers un prisme déformant.

"Présence humaine, ou bienvenue chez les acteurs anonymes"

Le désormais de rigueur site Internet qui a accompagné la sortie du film en 2001 dépasse pourtant le seul rôle promotionnel habituel, pour participer au travail de brouillage voulu par le cinéaste, en présentant le centre comme un lieu "réel", et en apportant des détails qui ne figurent pas dans le film, comme le prix de la "cure" ou le règlement du centre. Tout cela serait cependant anecdotique, s'il n'y avait une petite phrase disant qu'une équipe de tournage avait suivi la session de l'été 2000, ce qui sous-entend que le film serait avant tout un documentaire. Tout le monde sait que ce n'est pas le cas, mais ce descriptif lapidaire, associé aux brefs extraits inédits classés par personnages, contribue à semer la confusion. Benoît Cohen raconte que les spectateurs proches du monde du spectacle ont pris son film au second degré. Mais, lorsqu'il a organisé une projection pour les habitants de la région où il a tourné, l'Aveyron, ceux-ci l'ont pris pour un "vrai" documentaire.

Ce film ne relève donc d'aucune catégorie connue. C'est avant tout une "expérience", un exercice filmique prolongé, qui offre au réalisateur l'occasion de marquer une pause, un temps d'arrêt, à l'heure du virtuel, des images de synthèses, pour se poser de pures questions de cinéma, sur la mise en scène, les problèmes d'espace, de temporalité entre les acteurs et la caméra, les rapports entre un projet fictionnel et sa mise en application concrète, sur ce qu'on peut demander à un acteur, et attendre de lui, sur le plaisir de le filmer, et de se laisser surprendre par lui. Nous sommes en présence d'un film "aléatoire", à l'instar de la musique du même nom, dans laquelle on obtient des morceaux différents avec les mêmes règles du jeu au départ. On pourrait imaginer, à partir du même postulat, mais avec d'autres comédiens, un film très différent, comme autant de variations autour d'un même thème. Démarche proche d'une "jam-session", où à partir d'une même mélodie on obtiendra selon les solistes, des morceaux très différents, avec des dissonances, des dérapages, des éléments ajoutés, retranchés, modifiés.

Un vrai "film-jazz"

Benoît Cohen est un admirateur de John Cassavettes. Mais il a l'intelligence de ne jamais chercher à imiter son maître. C'est cette façon de laisser ses acteurs improviser, comme des solistes, qui rapproche son film de l'univers du cinéaste américain. Par contre, l'accompagnement musical a été confié, non à un groupe de jazz, ce qui aurait été redondant, mais à un groupe de rock indépendant, &LEO. Celui-ci a proposé des morceaux très dépouillés, sans fioritures, plus proches de maquettes que de morceaux "léchés", pour guitare, batterie, voix, sur les désirs du cinéaste. Le film lui-même ressemble à une "maquette", avec ce que cela implique de légèreté, de fraîcheur, de sécheresse aussi. D'autres 'en auraient usé comme d'une amorce, une esquisse, pour un film plus soigné, utilisant les rushes comme des répétitions. Benoît Cohen a préféré livrer un film "brut", pour mettre ses acteurs en avant, comme un producteur musical privilégiant la voix du chanteur, au détriment d'arrangements trop riches, qui risqueraient de masquer l'essentiel.

Ainsi, lorsque Gaëla s'empare par trois fois de la tirade de Nina, elle en use comme un musicien le ferait d'une mélodie connue de tous. C'est la même réplique, mais elle sonne différemment, d'abord comme allusion à l'ami metteur en scène et au projet de jouer la pièce, ensuite comme symbole de sa vie d'actrice passée, enfin comme métaphore du métier d'acteur. A chaque fois, les autres l'écoutent religieusement, l'applaudissent même, ce qui pousse Bruno à tenter de dissiper l'ambiguïté, en disant en substance que les applaudissements ne sont pas dus à sa performance d'actrice, mais au courage d'avoir révélé cette "pulsion de jeu", comme lorsqu'un alcoolique, ou un drogué avoué s'être à nouveau adonné à son "vice" en cachette. Peine perdue : on devine dès ce moment que la cure sera un échec, pour elle, et probablement pour les autres. L'allusion à Tchekhov a en outre le mérite de souligner que le film relève de la "meta-fiction", au même titre que *"la Mouette est une "meta-pièce"*, comme l'indique Patrice Pavis dans l'édition citée, *"une réflexion sur la poétique théâtrale et l'art, sur les rapports mystérieux entre la psychologie et la création"*.

Le film interdit au spectateur de se cantonner à un rôle passif, contraint qu'il est de s'interroger sur la nature des images qu'il a en face de lui. D'où viennent-elles, qui peut vraiment les revendiquer ? Quel est leur statut ?

Des séquences inédites, visibles sur le site internet du film, ne font rien pour dissiper ce trouble. On y voit les acteurs, jouant (dans les deux sens du terme), ou filmés dans leurs activités quotidiennes. Ces extraits de trente secondes, si on n'a pas vu le film, passeront aisément pour un documentaire, voire un "home-movie". Ainsi, pour revenir au personnage de Gaëla, on la voit dans l'exploitation agricole, donner le biberon à un veau, qui commence à en dévorer la tétine, au grand dam de la jeune actrice. Il est évident que cette scène ne peut être totalement "jouée", à moins de dresser le veau à mordre la tétine, ce qui prendrait des semaines, et serait stupide. Pourtant elle trouverait naturellement sa place dans le film. Le spectateur est donc invité à se faire son propre montage virtuel, provoquant des collisions, des associations, entre des séquences plus ou moins anodines, et des fragments de jeu et de vie à la fois, arrachés aux acteurs.

«Montage interdit»

Cette confrontation des acteurs avec des animaux renoue de façon peut-être inconsciente avec les théories d'André Bazin, sur le "montage interdit". Bien sûr, il ne s'agit plus d'animaux sauvages, mais de paisibles bovidés, que les comédiens doivent traire ou nourrir, sans doute pour la première fois. Le film cesse alors d'osciller tantôt vers la fiction, tantôt vers le documentaire, pour associer les deux, puisque ces activités constituent l'un des passages obligés de la "cure", dans la diégèse, mais il est évident que les réactions des comédiens devant presser le pis d'une vache pour en extraire le lait, filmées en plans-séquences, sans montage, sont synchrones avec celles de leur personnage, et non simulées. Ces séquences, hors-contexte, seraient amusantes, mais anecdotiques, proches justement de la "Real-Tv". C'est leur inclusion dans le film, qui fait passer les personnages de fiction de l'état de créatures encore virtuelles, à une véritable "incarnation", par la confrontation avec ce qu'il faut bien appeler l'"altérité", qu'elle soit humaine, représentée par les habitants du village, par exemple, devant qui Julien Boisselier doit jouer, sans les prévenir, le monologue de *Ruy-Blas*, ou animale.

C'est alors plus impressionnant encore, car les réactions ne font plus appel aux réflexes habituels du comédien, qui peut toujours, avec de l'expérience, s'en sortir face à un public plus ou moins "vierge" de toutes références. Devant l'animal, c'est la personne elle-même, pas le personnage, qui doit réagir en conséquence, très rapidement. Le tout, sans perdre de vue qu'elle tourne un film, et qu'il lui faut adapter ses réactions personnelles au personnage qu'elle a commencé à construire au début, tout en exploitant la liberté narrative qu'offre le dispositif. Et tout cela en quelques secondes. Face à un animal, difficile de demander un temps de pause pour réfléchir, ou de recommencer la scène. Une seule prise possible. L'acteur est soumis à un "ici et maintenant" auquel il ne peut se soustraire, et qui pour lui constitue un défi véritable.

Une nouvelle virginité est alors offerte aux comédiens, un retour à la case départ, qui les contraint à se confronter à l'essentiel, au rapport qu'ils entretiennent avec leur métier, à ce qu'ils sont prêts à accepter ou pas, à la manière dont ils utilisent leur vécu pour enrichir leur jeu, et au fait que ce dernier puisse influencer, par un redoutable "effet-boomerang", leur vie "réelle". Il est difficile de penser que le film n'a pas constitué pour les jeunes acteurs une sorte de mise à l'épreuve, de « baptême du feu ». Cela rend le résultat au final très touchant : au lieu de discourir dans le vide sur le bizarre métier d'acteur, le film propose, des "travaux pratiques", pendant lesquels les comédiens doivent prendre en charge leur personnage, et leur personne. A eux de montrer au public, et au réalisateur, que les clichés associés ordinairement à leur métier n'ont plus cours. C'est ainsi qu'on peut interpréter la révolte finale contre les directives du directeur du centre : l'affranchissement par rapport à l'image stéréotypée du comédien, dont il faut effectivement se débarrasser, et la réintroduction du facteur humain dont le cinéaste prouve, par l'absurde, l'absolue nécessité. Ou comment, dans l'espace d'un film, passer de la sécheresse théorique, du théorème à démontrer, à la pratique buissonnière. En effet, le film appartient non seulement au cinéaste, aux acteurs, mais aussi au spectateur, qui aura accepté de participer au voyage. *Les Acteurs anonymes* est avant tout un film qui prend le temps de regarder ses acteurs profiter d'une liberté nouvelle, et fait son chemin non contre, ou sur, mais avec eux.

par Jérôme Lauté le 28.12.2010
Site Revue Eclipses - Copyright