Sommaire

Avertissement par Alain Bergala 2

Jouer Ponette (DVD 1) 5
un film de Jeanne Crépeau
Québec, 2007, 94 min.
À partir de prises de vues non montées, tournées par Jacques Doillon pour son film Ponette*, Jeanne Crépeau analyse le rapport de travail entre le réalisateur et son actrice de 4 ans et donne sa vision sur le travail de l'acteur.*

La Direction d'acteur par Jean Renoir (DVD 1) 13
un film de Gisèle Braunberger
France, 1968, 22 min.
Faisant répéter un court texte à Gisèle Braunberger, Jean Renoir livre certaines de ses conceptions du travail de l'acteur.

L'histoire du tournage de *Partie de campagne* 14
par Clary Demangeon
L'histoire du tournage compliqué d'un film que Renoir abandonna avant la fin et qui ne fut monté qu'après guerre.

La Mise en scène de l'acteur dans *Partie de campagne* (DVD 2) 16
un film d'Alain Bergala
France, 2008, 39 min.
Alain Bergala utilise des images de Partie de campagne *(rushes, essais d'acteurs, film) pour analyser la mise en scène de Jean Renoir et son rapport aux acteurs.*

L'Acteur dans le cinéma moderne (DVD 2) 21
un film d'Alain Bergala
France, 2008, 58 min.
Alain Bergala aborde, à travers des extraits de sept films : Boudu sauvé des eaux, Les Enchaînés, Stromboli, Monika, Pickpocket, À bout de souffle *et* Les Valseuses*, le statut de l'acteur, tel qu'il a évolué dans le cinéma moderne depuis le tournant du néoréalisme.*
Les extraits des films sont également visibles bout à bout, sans commentaire aucun (36 min).

Portfolio (DVD 2) 31

Avertissement

La question de l'acteur est essentielle pour comprendre le cinéma et son évolution. Si les acteurs ont toujours été la cible privilégiée de la presse *people* et des magazines grand public sur le cinéma, l'analyse du jeu de l'acteur reste relativement en friche et les outils qui permettent de l'aborder sont rares, surtout en situation pédagogique. Ce DVD a été conçu pour aider à une approche raisonnée et précise de cette question cruciale de l'acteur.
Sa conception repose sur deux postulats.
1. La question de l'acteur est indissociable de celle de la mise en scène. On ne peut pas analyser le jeu de l'acteur « en soi », car il est toujours dépendant des conditions de mise en scène dans lesquelles le comédien va se trouver engagé par le cinéaste pour exercer son art.
2. La question de l'acteur est toujours historique. L'histoire des acteurs au cinéma ne se réduit pas à l'émergence hasardeuse de nouveaux talents. Chaque nouvelle vague d'acteurs est appelée par le besoin d'une génération d'être représentée autrement, par d'autres corps, d'autres rythmes, une autre gestuelle. Les grandes ruptures dans l'histoire de l'acteur sont toujours liées à des changements de société, de mœurs, de modèles idéologiques. Un acteur n'arrive jamais par hasard, mais parce qu'une génération peut reconnaître en lui quelque chose de sa singularité.

La question de l'acteur a évolué de façon relativement autonome dans l'histoire du cinéma américain et dans celle du cinéma européen, même si la coupure radicale de la Seconde Guerre mondiale a produit en même temps le contrecoup de l'arrivée de l'Actor's Studio aux États-Unis et celle de l'acteur moderne en Europe. Ce DVD est consacré essentiellement au versant européen moderne de cette évolution de l'acteur au cinéma. Une approche équilibrée exigerait un DVD équivalent sur le versant américain de cette histoire, projet rendu pour le moment très problématique par le coût des droits d'extraits pratiqués par les compagnies américaines.

Jean Renoir a été le grand précurseur du cinéma moderne et sa conception de la mise en scène a toujours été fondée sur le rôle central de l'acteur dans le travail de création du film. Il était important de mettre à la disposition des utilisateurs de ce DVD une expérience de cinéma unique en son genre, une leçon de direction d'acteur en vraie grandeur, où l'on peut voir et comprendre comment s'y prend Renoir pour amener – en une après-midi ! – une débutante sans expérience à interpréter de façon plus que convaincante un texte long et difficile.

Les rushes sont une matière première précieuse, parfois plus que le film lui-même, pour comprendre de façon dynamique, de prise en prise, comment se construit sur la durée le travail de l'acteur et sa relation au metteur en scène. La chance a voulu que la Cinémathèque française retrouve il y a quelques années dans ses réserves les rushes et les bouts d'essais d'acteurs de l'un des films les plus importants dans l'histoire du cinéma moderne, *Partie de campagne* de Jean Renoir. J'ai essayé de dégager de ces essais et de ces rushes ce qui y est lisible de la méthode-Renoir, où la conception de la mise en scène est indissociable du travail avec l'acteur.

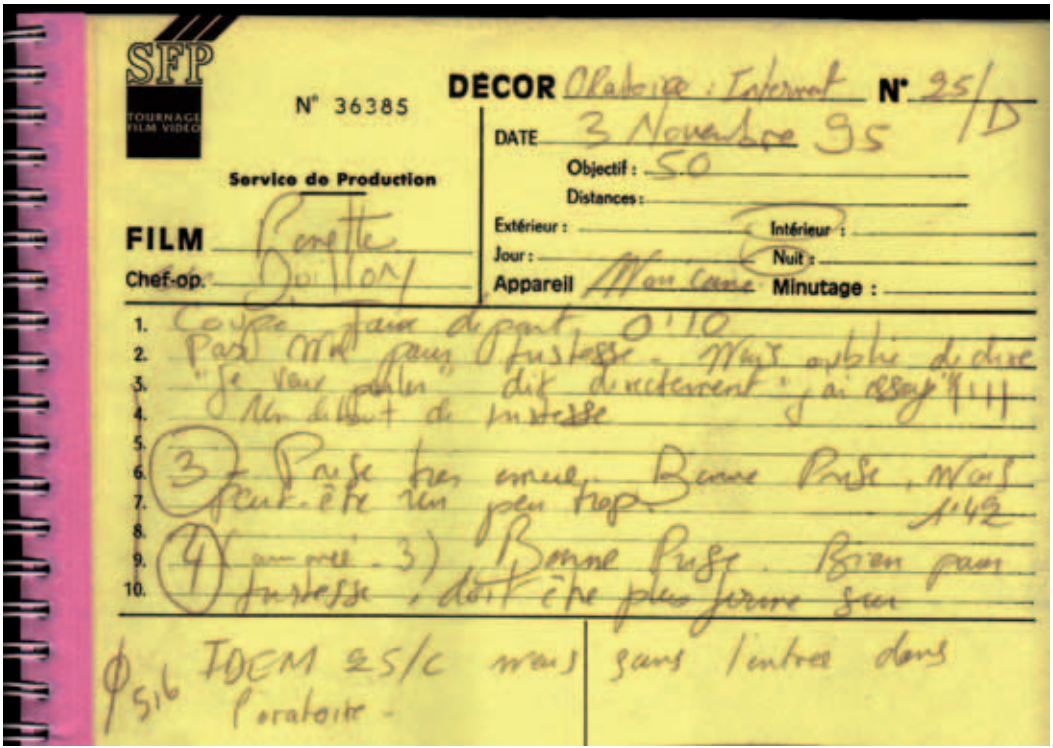
Jeanne Crépeau, elle-même cinéaste, a une expérience directe de la relation à l'acteur dans la réalisation. Elle connaissait bien Jacques Doillon et ses films lorsqu'il lui a confié la totalité des prises de son film *Ponette* (édité dans *L'Eden cinéma* et inscrit au catalogue d'*École et cinéma*), œuvre d'autant plus exceptionnelle sur ce sujet que l'actrice principale avait 4 ans au moment du tournage. Doillon est un cinéaste contemporain qui a toujours mis l'acteur au centre de ses mises en scènes et de ses stratégies de tournage. Jeanne Crépeau analyse avec la plus grande précision, preuves à l'appui, comment Doillon avance de prise en prise et de jour de tournage en jour de tournage dans la relation avec sa petite actrice. Cette méthode-Doillon, décryptée magistralement par Jeanne Crépeau, vaut d'ailleurs aussi bien pour les acteurs adultes de ses autres films.

Le portfolio de ce DVD permet de retrouver quelques éléments documentaires sur les tournages des films analysés et d'élargir quelque peu la question de l'acteur à d'autres champs que celui du cinéma européen moderne.

Ce DVD devrait, enfin, aider les enseignants et animateurs confrontés à la délicate question du jeu dans les films tournés en situation pédagogique. Très souvent, en effet, ce sont les enfants ou les jeunes du groupe qui en sont les interprètes maladroits car il est rare que soit mené un vrai travail sur le jeu, dans ces réalisations en milieu scolaire.
Ce DVD résonne sur bien des points avec celui consacré à *Théâtre et cinéma* où était déjà engagée une réflexion sur la question de l'acteur.

Je tiens enfin à remercier tout particulièrement Jacques Doillon de nous avoir donné accès à ses rushes de Ponette.

A. B.


SFP
TOURNAGE FILM VIDEO
N° 36385
Service de Production
FILM Ponette
Chef-op. Dutton
DÉCOR Classe : Internat N° 25/D
DATE 3 Novembre 95
Objectif : 50
Distances :
Extérieur : Intérieur :
Jour : Nuit :
Appareil Mon caméra Minutage :
1. Coupe faux départ 0'10
2. Pas mal pour Justesse - Mais oublie de dire
3. "Je veux aller" dit directement "j'ai essayé"
4. Un brin de justesse 1'44
5.
6. (3) Prise très émue. Bonne Prise. Mais
7. peut-être un peu trop. 1'42
8.
9. (4 (ou pris 3) Bonne Prise. Bien pour
10. Justesse, doit être plus forte sur
Φ 5,6 IOEM 25/C mais sans l'entrée dans
Corridor -

Extrait du cahier de scripte de **Ponette**.

Jouer Ponette, ou la patiente construction du « naturel »

par Jeanne Crépeau

C'est une maîtrise en cinéma à l'Université de Paris III, où je m'intéressais à la direction d'acteur au cinéma, qui m'a donné l'occasion de réfléchir à la fabrication du film *Ponette* de Jacques Doillon. J'étais en train de faire une étude des stratégies de mise en scène que me permettait la lecture des cahiers de scripte et des différents documents de tournage, quand, j'ai reçu un sac contenant une cinquantaine de cassettes vidéo non identifiées : c'étaient les images de toutes les prises, de tous les plans, de tout le film, telles que la caméra 35 mm les voit, enregistrées en vidéo noir et blanc par un magnétoscope de tournage.

J'ai commencé par regarder la cassette du premier jour de tournage. Deux heures de pure angoisse.
Rien ne fonctionne. L'enfant ne sait pas son texte et ne s'intéresse pas à ce qu'on lui demande de raconter, regarde constamment les gens de l'équipe autour d'elle en se demandant ce qu'ils font là. Elle bâille, joue avec son plâtre mais pas avec son partenaire, lui tire la barbe… Bien qu'ayant déjà vu à l'époque *Ponette* dix fois et que je trouve le film magnifique, j'étais prise par un insoutenable suspense ne sachant comment Victoire Thivisol et Jacques Doillon allaient se sortir de cette histoire.
M'étant remise de ce premier visionnement, j'ai regardé la cassette d'une scène tournée plusieurs semaines plus tard. Là, j'ai vu la même petite fille refaire en professionnelle plusieurs fois la même prise et utiliser le vocabulaire des acteurs, « J'enchaîne tout », comme le sien.
C'est là que l'aventure de *Jouer Ponette* a vraiment commencé.
J'étais le témoin privilégié d'un phénomène qui, jusque-là, n'avait été accessible qu'à la petite équipe du tournage de *Ponette* : j'assistais, prise après prise, jour après jour, à la transformation d'une petite fille de 4 ans en actrice, voire en tragédienne.

Une longue fréquentation des images

J'ai scruté les cinquante heures de matériel – un trésor miraculeusement préservé du recyclage habituel des cassettes vidéo – à la recherche des indices de cette transformation. J'étais fascinée. Cette fascination a été le seul moteur qui m'a permis de passer trois ans à voir et revoir ces images. Cette longue fréquentation

de ce matériel unique dans l'histoire du cinéma m'a permis de trouver l'angle par lequel je pourrais rendre lisibles ces images pour un public qui ne connaît en rien les rituels d'un plateau de tournage.

Point de vue

J'ai essayé tantôt de me mettre à la place du metteur en scène pour sentir comment il construit chaque scène de prise en prise, et tantôt j'ai essayé d'imaginer le point de vue de l'actrice qui découvre son métier (détermination, concentration, confiance, abandon) en même temps que son personnage.

Bien que le tournage lui-même ait été organisé pour respecter parfaitement les horaires naturels des enfants (tournage, sieste, tournage, goûter, tournage, récréation, etc.), la rigueur dans le travail de plateau était la même que si tous les acteurs avaient été adultes. C'est aussi ce qui m'a intéressée. Je n'ai pas cherché à faire grand cas de l'âge des protagonistes. J'ai tenté de mettre en avant ce qui dans le travail de ces enfants, aussi doués que déterminés, ressemble au travail de n'importe quel acteur confronté à la technique spécifique du cinéma et à la détermination tranquille, confiante et rigoureuse d'un grand metteur en scène.



Jacques Doillon et Victoire Thivisol.

Jouer Ponette

Jeanne Crépeau, Québec, 2007, 94 min.

Réalisation, recherche et texte, montage : Jeanne Crépeau
Révision du texte : Hélène Pelletier
Mixage : Clovis Gouailler
Conformation : Mathieu Bouchard-Malo
Production : Box Film
Avec le soutien du Conseil des Arts et des Lettres du Québec

Extraits du film *Ponette*
Jacques Doillon, France, 1996.
© Studio Canal/CEC Rhône-Alpes

À l'écran : Victoire Thivisol (Ponette), Xavier Beauvois (son père), Delphine Schiltz (Delphine), Matiaz Bureau Caton (Mathias), Luckie Royer (Luce).
Réalisation : Jacques Doillon. *Image* : Caroline Champetier. *Son et montage son* : Jean-Claude Laureux. *Montage* : Jacqueline Lecompte. *Musique* : Philippe Sarde.
Ponette de Jacques Doillon a été publié en DVD dans la collection l'Eden Cinéma.

Résumé

Sous le regard d'un metteur en scène exigeant et rigoureux, mais aussi généreux et confiant (Doillon), une actrice de 4 ans particulièrement douée (Victoire Thivisol) avance, prise après prise, à la rencontre de son personnage. En partant du matériel tourné par Doillon mais qui n'a pas été obligatoirement monté, Jeanne Crépeau nous livre une double analyse : celle du rapport de travail entre un réalisateur et sa très jeune actrice, et la sienne propre sur le travail de l'acteur.

Chapitrage

Nota. On a noté les chapitres du DVD *Ponette* qui se rapportent aux scènes analysées par Jeanne Crépeau. Les commentaires de Jeanne Crépeau, inscrits sur



Victoire Thivisol dans l'écran du combo.

l'image de son film, sont indiqués en italique.

1. Les mots des enfants [3'02]
Jacques Doillon et son équipe ont écouté et filmé un millier d'enfants qui leur ont parlé de la mort. De ces paroles, ont souvent été tissés les dialogues du film *Ponette*. [*Voir le bonus « Rencontre avec Jacques Doillon » dans le DVD* Ponette].

2. Le combo [0'47]
Une note technique explicite comment se passe le tournage et la prise de vues : la

caméra 35 mm a un retour image sur combo, avec l'inscription du cadre : c'est ce que voit le réalisateur. Ces images sont en noir et blanc. C'est à partir de cette mémoire de chaque prise que Jeanne Crépeau a fait son patient voyage, remontant dans l'histoire du film.

3. 1er jour : Victoire résiste, un personnage naît [20'32]

Ce premier jour de tournage filme la visite du père de Ponette (Xavier Beauvois) à sa fille (Victoire Thivisol), plâtrée dans son lit d'hôpital. Il veut dessiner un chien russe sur son plâtre, mais la petite fille doit exiger de dessiner elle-même. Le père veut lui annoncer que sa maman va mourir [*DVD* Ponette*, chapitre 1*].

Le tournage s'avère très difficile : au cours des nombreuses prises de vues, Victoire ne répète rien de ce que lui soufflent l'assistante ou Xavier Beauvois, prend un mot pour un autre, bâille, regarde la caméra, s'amuse. Xavier commence à désespérer… Mais il se pourrait bien que la forte résistance de Victoire, qui ne semble pas plus que ça impressionnée par la présence de la caméra (c'est l'hypothèse de Jeanne Crépeau) fasse émerger son personnage aux yeux de Jacques Doillon. Le tournage du film peut continuer. [*Nous avons redécoupé ci-dessous cette séquence.*]



Père et fille : Xavier Beauvois et Victoire Thivisol.

3.1 Une actrice qui ne dit pas son texte [10'10]

Le tournage commence peu aisément : Victoire Thivisol est dans un lit d'hôpital, le bras plâtré. Elle a 4 ans : pour ce premier jour de tournage, on lui souffle son texte qu'elle est censée avoir appris par cœur. Xavier Beauvois entre et essaye les premières répliques (« *Je vais te dessiner un petit chien* »). Victoire au lieu de répondre « *Je veux un lion* », entend ou du moins répond : « *Je vais à Lyon* », ce qui au fil des prises, deviendra « *Je pars à Lyon* » (c'est là qu'elle habite). Le cinéaste ne coupe pas et laisse filer l'image.

Hypothèse : Jacques Doillon pense que l'actrice veut arrêter le tournage et rentrer chez elle.

Dans les prises suivantes, Victoire finit par dire « *Je veux un lion* », mais au lieu de: « *C'est moi qui dessine* », elle dit : « *C'est moi qui décide* » (!). Récapitulatif des 7 premières prises.

3.2. L'arsenal de Victoire [4'10]

Grâce aux prises de vues qui ont été gardées, Jeanne Crépeau peut faire la chronique de résistance de Victoire : celle-ci utilise successivement les regards vers le plafond, les bâillements. On voit sa difficulté à intégrer son bras plâtré et le regard dédié à ceux qui se trouvent *derrière* la caméra. Puis Victoire dit son texte en suçant son pouce.

Commentaire : Victoire reprend une technique de jeu de Brando : parler en mâchonnant.

3.3. Incontrôlable [4'38]
Victoire entreprend de séduire Xavier en jouant avec lui. L'acteur, très patient et très professionnel, tente de la remettre dans le jeu… du film. Le cinéaste ne coupe pas et laisse filer l'image. C'est là que Victoire fait sa première réponse directe à Jacques Doillon.

3.4. Émergence d'un personnage [1'31]
Hypothèse. La résistance de l'actrice à dire les mots du dialogue a fait apparaître le personnage aux yeux du cinéaste.
La dernière prise est ce que Jacques Doillon conservera de la journée de tournage. Le film peut continuer.

4. Mise en place d'une scène [6'34]
Où l'on voit Doillon parler à ses acteurs pour discuter d'une scène (souvent, ils sont loin et l'on n'entend que des bribes de ces conversations.

Tournage de la scène 3 : 5e jour de tournage (26 septembre 1995). Ponette se demande où va aller sa mère maintenant qu'elle est morte, et son cousin Matiaz le lui explique. Doillon dit à Victoire ce qu'il veut d'elle : l'actrice doit répondre à sa double demande de jouer à la fois la tristesse et la colère.

5. La dure vie de l'acteur [4'55]
Quelques considérations générales sur l'acteur : il leur arrive de n'être pas d'accord entre eux (« *Victoire, elle a pas dit sa phrase* », dit Matiaz), il vit parfois des



Le trio : Luckie, Victoire et Delphine.

moments de doute et de solitude (Victoire pleure, elle doute, Delphine l'encourage). Parfois il utilise de drôles de techniques pour se mettre en situation (Victoire sautille sur place avant de faire, à l'écran, les derniers pas de ce qui devait être une course), ou alors il doit suivre des indications très difficiles du metteur en scène (les trois enfants courent sur la route. Matiaz, essoufflé, peine à dire son texte en temps voulu et se fait tancer par Doillon).

6. La dure vie du metteur en scène [15'36]
14 novembre 1995, 41e jour de tournage, scène 29 [*DVD* Ponette, *chapitre 7/3*] : Jacques Doillon fait répéter puis tourne la scène où Victoire/Ponette, tout en se brossant les dents, confie à ses amies (Luckie/Luce et Delphine) sa révolte de ne pas avoir reçu un petit signe de Dieu, malgré ses prières. La scène se termine par une recommandation de Delphine : sa mère vient les chercher et il faudra que Ponette prépare toutes ses affaires.

Les répétitions puis le tournage avec le trio des filles sont émaillés de divers problèmes : Luckie oublie de dire son texte, puis veut « arrêter » ; se mettant sur la pointe des pieds, elle dissimule Victoire… Delphine enchaîne sur des phrases improvisées ou oubliées par Luckie, l'eau coulant du robinet fait du bruit, Ponette a des regards caméra…

Hypothèse. L'exaspération de Ponette – pas de signe de Dieu – s'enrichit de celle de Victoire – dire son texte avec sa brosse à dents dans la bouche et sans *regarder la caméra !*

Jacques Doillon continue les prises, les unes après les autres. Victoire commence à adopter le vocabulaire technique du cinéma. On visionne la scène retenue pour le film. Par là même, nous passons du noir et blanc du combo à la couleur du film de Jacques Doillon.

Commentaire. Après cette belle prise où cependant l'actrice a oublié la consigne, le cinéaste va faire plusieurs prises, sans arriver à une combinaison satisfaisante texte + brosse à dents dans la bouche. Cependant, cette consigne n'aura pas été demandée en vain. La contrainte aura permis de rendre audible la juste exaspération de Ponette face à l'inefficacité (provisoire) de ses prières. De plus, le geste de Victoire à la fin de la scène, qui va mettre le dentifrice dans sa bouche au lieu de la brosse à dents, évoque joliment la difficulté de Ponette à gérer toutes ces choses complexes.

7. Souris volantes et poubelle-piège [2'27]

De la difficulté de retenir l'attention des acteurs : Jacques donne des indications de jeu à une Victoire qui est absorbée par autre chose. Victoire raconte à Jacques comment volent les chauves-souris, ce qui sera utilisé en partie dans *Ponette* [*DVD* Ponette*, chapitre 3*]. Dans un champ, Victoire se met à ramasser des « cadeaux » au lieu de partir vers le fond du cadre. Quant à Matiaz, coincé dans une immense poubelle dont il doit s'extraire, il maugrée sans interruption un monologue rageur pendant que le metteur en scène l'incite à sortir tout seul… et en silence !

8. Le petit ballet : c'est un peu difficile [12'06]

Scène 36. La nuit, Ponette vient confier à son cousin son envie de mourir [*DVD* Ponette*, chapitre 8*]. Pendant ce plan séquence, il faut régler les déplacements et les positions des deux acteurs qui passent du lit de Matiaz à la chambre, puis retour au lit, etc. Il faut empêcher qu'ils se cachent l'un l'autre (Matiaz trouve alors une astuce de jeu), et les diriger à la fois pour le texte et les gestes, en les bousculant un peu de temps en temps.

C'est une joyeuse cacophonie. Le metteur en scène, l'assistante, l'assistant caméra et Caroline Champetier, directrice de la photo, interviennent à plusieurs reprises [Caroline Champetier : « *Tu glisses, Victoire, tu glisses.* »]

Jacques Doillon discute avec Victoire sur la difficulté de la scène : elle se mesure en ouverture des bras, et Victoire trouve que Jacques n'ouvre pas assez ! Nous voyons quelle prise a été retenue dans le film : la quatrième et dernière.



Ponette et sa poupée.

9. Réalité et vérité du film [2'29]
Tournage de la scène 32 : les cousins veulent enfermer Ponette dans la grande poubelle pour lui faire passer une épreuve de courage. Jacques Doillon explique à Victoire que Ponette va y rester, et qu'elle a peur parce qu'elle ne pourra pas en sortir toute seule – ce dont Victoire doute fortement. Mais Jacques est clair : « *Dans l'histoire tu n'arrives pas à sortir toute seule, et dans la réalité, je ne crois pas non plus.* » [*DVD* Ponette, *chapitre 7/5*]. Il *faut* que Victoire s'imagine qu'elle ne sortira pas et que la nuit va arriver (alors qu'on tourne le matin), accompagnée de vilaines couleuvres. On sent la difficulté de la jeune actrice à jouer un personnage moins courageux qu'elle.

10. Très triste, dit Jacques [21'20]
2 novembre 1995, 35e jour de tournage, scène 25 [*DVD* Ponette, *chapitre 6/4*]. Descendue en pleine nuit à l'oratoire, Ponette prie le Dieu tout-puissant. De retour dans son lit, elle en informe sa maman, puis lui envoie des bisous.
La question, lors de cette scène de prière, est le dosage de l'émotion. Jacques Doillon fait faire plus de vingt prises à Victoire, cherchant l'affectivité de son actrice (et lui faisant éviter les regards caméra). « *Très triste* », dit Jacques. À la 19e prise, Victoire joue en larmes. Mais alors pour Doillon, « *c'est presque un petit peu trop triste* ».
Hypothèse. Le cinéaste est surpris par l'intensité inimaginable et la ferveur exprimée par l'actrice. Il lui demande de revenir à une tristesse plus retenue.
La 20e prise est « *très bien – à part un ou deux regards bizarres* ». Jacques peut ouvrir les bras tout grands. La 23e est la bonne. Mais après le montage définitif, avec l'ensemble des plans, c'est la Ponette en larmes qu'on verra à l'écran.

11. C'est bien, dit Victoire [1'17]
Victoire apprend consciencieusement (et avec un brin d'autoritarisme) à Matiaz comment placer ses mains pour prier [*DVD* Ponette, *chapitre 4*]. « *C'est bien* », dit l'actrice devenue metteur en scène.

12. Épilogue [3'45]
Victoire Thivisol a reçu le prix d'interprétation féminine à La Mostra de Venise en 1996.
Générique de fin.





La Direction d'acteur par Jean Renoir

Gisèle Braunberger, France, 1968, 22 min.

Réalisation : Gisèle Braunberger
Image : Edmond Richard
Son : René Forget
Montage : Mireille Mauberna
Directeur de production : René Fleytoux
Production : Les Films de la Pléiade

Ce film est un pilote pour une série (qui n'a jamais vu le jour) sur le travail du metteur en scène de cinéma.
Gisèle Braunberger, qui est la femme du producteur Pierre Braunberger (Les Films de la Pléiade), avait été figurante sur le tournage de *French Cancan*. Elle avait été frappée par l'attention que Jean Renoir y portait à tous les acteurs, jusqu'au moindre figurant.
Ce film a été tourné en une seule après-midi (Renoir a été présent trois heures), avec une équipe ultra-réduite de quatre personnes, dans un petit studio du Service de la recherche de l'ORTF, prêté par Pierre Schaeffer qui en était alors le directeur.

Il s'agit d'un pur exercice sans autre visée que de montrer Renoir au travail avec une actrice : Gisèle Braunberger n'est pas anglaise et n'a pas l'âge du rôle (une fillette). Elle est à la fois réalisatrice du film et « cobaye » de l'expérience.
Au début du film, elle fait semblant de ne pas connaître le texte qu'elle avait en fait appris par cœur mais sans idée préconçue.
Il n'y a eu qu'une seule prise pour le plan final où elle « joue » le texte frontalement devant la caméra.

Le texte est un monologue, tiré du livre de la romancière britannique Rumer Godden, *Breakfast with the Nikolides*, que Jean Renoir avait adapté en 1951.

A.B.

L'histoire de *Partie de campagne*

par Clary Demangeon

En 1994, alors que se prépare la célébration du centenaire de Jean Renoir, sont retrouvés dans une malle de la Cinémathèque française les rushes de *Partie de campagne* que Pierre Braunberger, le producteur du film, avait confiés à Henri Langlois en 1962.
Découverte majeure, ces rushes se composent de l'ensemble des prises effectuées lors du tournage, du 27 juin au 15 août 1936, à l'exception de celles montées dans le film définitif. Comme le note Olivier Curchod[1], ces rushes sont « l'équivalent cinématographique des brouillons de l'écrivain, des esquisses du peintre, permettant de suivre avec quasi-certitude le calendrier et l'ambiance de travail, d'entendre les hésitations du cinéaste ou de ses comédiens d'une prise à l'autre, de deviner les aléas de ce tournage à la campagne – et même de découvrir près de sept minutes de plans absolument inédits[2] ».
Le tournage de *Partie de campagne* de Jean Renoir, prévu initialement pour le début du mois de juin 1936, est retardé de presque un mois par des grèves de l'industrie cinématographique. Il débute enfin le 27 juin 1936 avec une équipe technique et artistique qui regroupe des fidèles du cinéaste, mais ce premier incident ouvre la voie d'une longue série noire qui caractérise l'histoire terriblement accidentée du film.
Tout d'abord, ce sont les intempéries qui perturbent le plan de travail d'un film que Renoir avait imaginé solaire. Les retards s'accumulent, et tandis que les jours pluvieux passent et que la tension monte chez les comédiens et dans l'équipe technique, Renoir est de plus en plus absorbé par la préparation des *Bas-Fonds*, dont il doit commencer le tournage fin août.
Le 7 août 1936, Jean Renoir finit par abandonner le tournage



Jean Renoir, Georges Darnoux et Brunius dans Partie de campagne.

de *Partie de campagne* et le laisse définitivement aux mains de ses assistants. Jacques Becker et Claude Heymann supervisent seuls la dernière semaine : du 8 au 14 août, soit près de vingt-trois plans réalisés sans Jean Renoir et conservés dans le montage définitif. « La suite est connue : lors d'un passage éclair de Renoir à Marlotte (mais quel jour ?), Sylvia Bataille, qui s'était vu elle-même refuser un congé pour signer un engagement, dit avec panache son fait au cinéaste. Pierre Braunberger décrète l'arrêt définitif du tournage[3] », raconte Olivier Curchod.

L'abandon du tournage par son réalisateur ne marque pas la dernière mésaventure d'un film que Pierre Braunberger, désireux de rentrer dans ses frais, va tenter par tous les moyens de « compléter » pour pouvoir l'exploiter en salles.

Braunberger contacte alors le scénariste Jacques Prévert, avec qui Renoir avait écrit *Le Crime de Monsieur Lange* en 1935. Prévert et Renoir s'entretiennent donc à partir de novembre 1936 des scènes à écrire pour « boucler l'histoire ». Mais assez vite, Renoir, qui a fini de tourner les *Bas-Fonds* et prépare désormais *La Grande Illusion* ainsi que *La Marseillaise*, perd le contrôle du texte. Et lorsque Prévert, en décembre 1936, lui montre, ainsi qu'à Braunberger, le scénario qu'il a écrit, Renoir le rejette, ainsi que toute nouvelle initiative pour compléter le film, désormais considéré comme maudit.

Malgré les efforts de Pierre Braunberger pendant les deux années qui suivent (Douglas Sirk sera même contacté en 1938 pour tenter d'achever le film), ce n'est qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale que *Partie de campagne* sort enfin de son purgatoire. C'est à Margueritte Houllé-Renoir, la compagne du cinéaste lors du tournage, que Pierre Braunberger confie le soin de mettre en forme le matériau incomplet.

Margueritte Houllé prend ainsi en charge le montage du film de novembre 1945 à janvier 1946, vraisemblablement en suivant des directives données par Jean Renoir dix ans auparavant. Braunberger décide de remplacer les scènes manquantes par deux cartons résumant l'intrigue au spectateur, et Joseph Kosma, à qui avait été confiée la musique dix ans plus tôt, écrit la partition en janvier 1946. Une première copie standard du film est tirée le 11 avril de cette même année.

C'est le 18 décembre 1946 que *Partie de campagne* fait sa première sortie publique à Paris dans une salle des Champs-Élysées. Le film est aujourd'hui universellement considéré comme l'une des plus belles réussites de Jean Renoir.

1. *Partie de campagne,* Étude critique d'Olivier Curchod, coll. « Synopsis », Armand Collin, 2005, p. 29 (1re édition Nathan 1995).
2. En mars 1994, le cinéaste Alain Fleischer se voit confier par la Cinémathèque française ces cent dix boîtes de pellicule (plus de quatre heures de projection). Il en tire un film *Un tournage à la campagne* formé d'un choix de prises présentées bout à bout dans l'ordre du film monté. De son côté, Claudine Kaufmann propose un montage intitulé *Essais d'acteur*, des plans tournés par Renoir en deux temps avec ses comédiens lors de la préparation du tournage.
3. O. Curchod, *op. cit.,* p. 21.

La Mise en scène de l'acteur dans *Partie de campagne*

Alain Bergala,

France, 2008, 39 min.

Scénario et réalisation : Alain Bergala
Montage : Valentine Duley
Conformation : Vonnick Guénée
Synthétiseur : Dominique Villemin
Mixage : Marie-Odile Dupont
Voix off : Alain Bergala
Assistante stagiaire : Clary Demangeon
Production et © : 2008. SCÉRÉN-CNDP

Extraits provenant de :
Partie de campagne, Jean Renoir, 1946.
Les Essais d'acteurs de Partie de campagne, Claudine Kaufmann (Cinémathèque française).
Les rushes de *Partie de campagne*.
Pour ces trois sources, distributeur et © : Les Films du Panthéon, ex Cinéma du Panthéon.
Remerciements : Les Films du jeudi, Laurence Braunberger, La Cinémathèque française.

Résumé
En partant du matériel filmé sur *Partie de campagne*, Alain Bergala trace un portrait de différents moments forts, rituels ou aléas du tournage de ce film à l'histoire mouvementée (*lire pages 25-26*). Il analyse les partis pris de mise en scène de Jean Renoir et nous fait entrer dans l'univers régi par les liens très forts que le metteur en scène tissait avec ses comédiens.
Nota. Les passages entre guillemets sont extraits du commentaire d'Alain Bergala.

Chapitrage
Introduction : « Ce bonus a été réalisé à partir des rushes du film *Partie de campagne* qui ont été retrouvés en 1994 dans les réserves de la Cinémathèque française. Ces rushes avaient été confiés à Henri Langlois par le producteur du film, Pierre Braunberger. On ne verra dans ce bonus que des prises non retenues lors du montage définitif. Une seule exception : le plan du baiser sur l'île qui est extrait du film et que nous avons légèrement teinté. »

Les essais d'acteurs [10'18]
Moins d'une semaine avant le début du tournage, Renoir consacre deux journées à des essais d'acteurs, bien qu'il soit certain de tourner avec ces comédiens-là, exception faite du rôle de la grand-mère qu'il a voulu d'abord confier à un homme, Sylvain Itkine. La première journée semble plutôt destinée à vérifier le rapport des comédiens



Essai de Sylvain Itkine pour la grand-mère.

à leur costume, leur aisance (Sylvia Bataille court dans sa robe ajustée) et tous passent devant la caméra.

La deuxième journée aborde plutôt la question du filmage des deux comédiens principaux : Georges Darnoux, homme sombre, à la personnalité fragile, préféré à Brunius qui semblait pourtant plus évident pour le rôle. Sylvia Bataille, elle aussi fragilisée (elle se sépare de son mari, l'écrivain Georges Bataille, et c'est Braunberger, amoureux d'elle, qui, pour « l'approcher », monte le projet du film) : Renoir cherche la meilleure façon de la filmer, résout les problèmes d'axe de caméra pour prendre en compte les petites imperfections de son visage et conserver à l'image son charme et sa beauté.

Alain Bergala décèle aussi là le désir de Sylvia Bataille d'être filmée par Renoir. Ce désir crée entre la comédienne et son metteur en scène un lien, et une tension qui se poursuivra tout au long du tournage. Désir qui sera déçu quand Renoir abandonnera le tournage (*lire pages 25-26*).



Gabriello tient le clap.

Le clap [2'48]

Tournant en son synchrone (fait très rare à l'époque et demandant aux acteurs d'être bons *à la fois* à l'image et au son), Jean Renoir « désacralise totalement cette cérémonie du clap », indispensable avant chaque prise pour synchroniser ensuite son et image. Tous sur ce tournage ont le droit (ou l'obligation) de faire le clap, enfants, acteurs, cinéaste…

Les annonces [2'49]

Les annonces suivent en général de manière très ritualisée le clap, et déclenchent le début de l'action des acteurs devant la caméra et le magnétophone qui tournent. Renoir les module à sa façon, très personnalisée, tissant là encore un lien avec ses acteurs, ayant quelques mots pour chacun et un ton différent selon qu'il s'adresse à Jane Marken (*Allez Marken ! Allez-y madame !*), à Darnoux (*mon vieux*), à Margueritte Houlé (la serveuse de *Partie de campagne* qui sera la monteuse du film et qui est, alors, sa compagne), etc.

Le déjeuner des canotiers [5'49]

Les deux canotiers, Henri (Georges Darnoux) et Rodolphe (Brunius), déjeunent face à face, servis par le patron (Jean Renoir) et la serveuse (Margueritte Houlé), tout en devisant sur la marche à suivre pour leur projet de promenade galante avec Henriette et sa mère (Sylvia Bataille et Jane Marken). Alain Bergala retrace, à travers le filmage de cette scène,

la surprenante méthode de Renoir qui, loin de filmer en continu le champ puis le contrechamp (avec chaque fois le dialogue dans sa continuité), filme tantôt l'un tantôt l'autre, selon les répliques, coupe net à la fin d'une phrase (ne se ménageant donc aucune marge de sécurité pour son futur montage), donne la réplique lui-même… et continue à encourager (ou à tancer) ses acteurs. On voit là comment si une scène peut se dérouler de façon fluide, combien parfois, au contraire, les acteurs peuvent s'empêtrer et être désarçonnés.

Les accidents de tournage [3'37]
Le son synchrone exige un environnement silencieux quand on tourne une scène tirée de Guy de Maupassant et censée se passer à la campagne, à la fin du XIX^e^ siècle : de nombreuses prises sont refaites ici, simplement à cause du passage d'un avion, d'une moto, d'un train. Cela entraîne des difficultés pour l'ingénieur du son et crée parfois des tensions chez les acteurs.





Renoir à isolé Georges Darnoux (Henri) du trio composé par Brunius (Rodophe), Sylvia Bataille (Henriette) et Jane Marken (la mère).

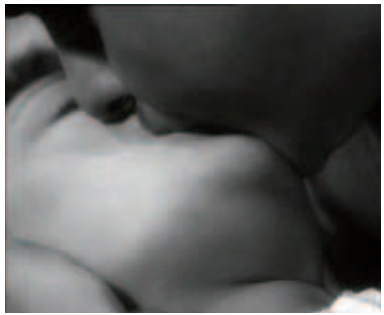
Mais cette tension se termine parfois en une sorte de défoulement, avec accès de fou rire, blagues, grimaces et bonne humeur incontrôlable.

Les fausses teintes [1'37]
La variation de la lumière sur un tournage en extérieur (dite « fausse teinte ») constitue, elle aussi, un des aléas du tournage, non plus pour le son mais pour l'image. Là encore, un nuage peut entraîner une attente qui peut paraître pénible aux acteurs, lesquels doivent se tenir prêts cependant, dès l'arrivée du soleil, à une mise en route immédiate de l'action. C'est ce qu'illustre cette séquence où les deux canotiers ont approché la mère et la fille assises sur l'herbe.

Trois + un [3'47]
Rodolphe et Henri devisent avec Henriette et sa mère, assis sur l'herbe. Renoir va isoler Georges Darnoux et cadrer le trio, puis le comédien seul (pour intégrer

ces plans au montage) : ainsi, le cadre est plein (sans trop d'espace au-dessus du trio). De plus, ce statut isolé accentue le côté à part et un peu mélancolique du personnage d'Henri. Mais pour ne pas le séparer complètement des autres, Renoir choisit aussi de faire un panoramique, recréant ainsi l'unité du quatuor : « alternative possible au moment du montage ».
Les comédiens semblent conscients d'avoir joué leur scène avec vigueur et enthousiasme. Mais le cinéaste, un peu rabat-joie et pas aussi satisfait qu'eux, demande immédiatement de nouvelles prises, ne laissant pas, ainsi, retomber la tension du jeu.

Le baiser [3'41]
Ce gros plan, cadré très près, ne laissant à l'image que des fragments des visages rapprochés d'Henriette et d'Henri, est un moment crucial de *Partie de campagne*. Après ce moment d'amour unique, Henriette sait qu'elle est vouée à une existence monotone avec le commis de son père. Renoir qui « fait un choix, incroyable-



ment moderne en 1936, de chercher ce que doit être son plan pendant que la caméra tourne […] sculpte son plan littéralement en direct ». Puis, dans ce moment de bonheur, le cinéaste demande à son actrice, par un regard caméra annonçant celui de *Monika* [1], d'exprimer sa détresse. C'est le plan de l'œil embué de larmes de Sylvia Bataille, dont le visage repose dans la main de son partenaire.

Épilogue [4'34]
Pour exprimer l'intensité dramatique de la scène où les deux amants d'un jour se retrouvent par hasard, au même endroit des mois plus tard, et expriment chacun à son tour la détresse qui les tient depuis leur moment d'étreinte amoureuse, Renoir a fait installer un travelling : loin de découper classiquement la rencontre, il décide que la caméra va aller « chercher physiquement Henriette pour l'arracher à son mari et l'amener à Henri ».
Techniquement difficile à réaliser, ce plan lourd d'émotion a été tourné avec une présence très forte, très proche, du cinéaste auprès de ses acteurs, voire entre eux. Ce contact étroit que Renoir aimait entretenir avec ses comédiens, on le retrouve au cours de l'exercice de comédie qu'il donne à la débutante Gisèle Braunberger dans *La Direction d'acteur par Jean Renoir* [2].

1.Voir le passage sur *Monika* d'Ingmar Bergman dans le bonus : *L'Acteur dans le cinéma moderne,* page 19.
2. Ce film figure dans le DVD 1.



Ingrid Bergman dans ***Stromboli*** *de Roberto Rossellini (Italie, 1949).*

L'Acteur dans le cinéma moderne

par Alain Bergala

Prologue

Le cinéma moderne est né à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Après la découverte des images des camps de concentration, des déportés squelettiques et des charniers, il est devenu difficile de continuer à montrer sur les écrans l'univers artificiel, luxueux et insouciant des films américains d'avant-guerre. La terrible réalité s'est imposée avec la plus grande violence contre le rêve hollywoodien qui avait débouché sur l'horreur. Le cinéma ne pouvait faire autrement que de repartir de cette réalité, des corps et du monde réels et ordinaires. La place et le rôle de l'acteur en ont été profondément changés.

C'est d'abord en Italie, avec le néoréalisme que la mutation a lieu. Rossellini réinvente une autre façon de faire du cinéma dans les ruines encore fumantes de Rome et de Berlin, loin des studios et des divas du cinéma d'avant-guerre.

Dix ans plus tard, à la fin des années 1950, la Nouvelle Vague impose d'abord en France puis dans le monde entier une nouvelle conception du cinéma et de l'acteur. Cette seconde offensive de la modernité doit beaucoup au geste rossellinien, qu'elle revendique. Elle apparaît à un moment de mutation de la société française, qui passe de l'après-guerre à la société de consommation et à l'arrivée d'une nouvelle jeunesse qui cherche d'autres représentations d'elle-même. Godard en sera le représentant le plus synchrone avec cette mutation.

La naissance de l'acteur moderne a été une véritable révolution dans la façon de penser la question de l'acteur au cinéma, mais cette nouvelle conception ne diminue en rien, a posteriori, les qualités qui ont été celles de l'acteur classique. Les grands acteurs hollywoodiens d'avant-guerre ont représenté les mythes de leur époque dans un état du cinéma d'avant la coupure de la guerre, où ils étaient arrivés à une sorte de perfection absolue. C'est le rapport au monde qui a eu besoin d'être représenté autrement.

Quelques films exemplaires ont scandé les étapes de la mutation de l'acteur dans l'histoire du cinéma moderne. Nous allons en analyser certaines séquences du point de vue de la place, de la conception et de la mise en scène de l'acteur.

L'Acteur dans le cinéma moderne

Alain Bergala, France, 2008, 58 min.

Réalisation : Alain Bergala
Montage : Valentine Duley
Conformation : Marc Vazzoler
Mixage : Marie-Odile Dupont
Synthé : Dominique Villemin
Assistante stagiaire : Clary Demangeon
Voix off : Alain Bergala
Production et © 2008. SCÉRÉN-CNDP.

Extraits utilisés : *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir (1932), *Les Enchaînés* (*Notorious*) d'Alfred Hitchcock (1946), *Stromboli* de Roberto Rossellini (1949), *Monika* d'Ingmar Bergman (1953), *Pickpocket* de Robert Bresson (1959), *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1959), *Les Valseuses* de Bertrand Blier (1974).

Résumé
En utilisant des extraits de sept films, de *Boudu* aux *Valseuses*, de 1932 à 1974, Alain Bergala analyse l'évolution de la place et du statut de l'acteur, particulièrement dans le cinéma moderne, après le tournant du néoréalisme.

Nota. Les textes entre guillemets proviennent du commentaire d'Alain Bergala.

Boudu sauvé des eaux

Jean Renoir, 1932 [7'31]

Alain Bergala analyse le rapport fort qui lie Jean Renoir et Michel Simon. Ce dernier, découvert par Renoir dès ses premiers films, a permis au cinéaste d'élaborer sa « conception de l'acteur » : selon Renoir en effet, un personnage ne préexiste pas, mais va être généré par l'acteur, qui le porte en lui.

Jean Renoir donne à Michel Simon le rôle du clochard Boudu qui, introduit dans l'intérieur bourgeois et confortable de son sauveur, le libraire M. Lestingois, y apporte désordre, désorganisation et fantaisie. Pour illustrer la force du jeu de Michel Simon « qui investit cet espace avec son corps de façon transgressive et toujours inventive » et l'utilisation que Renoir fait de cette inventivité, Alain Bergala a choisi quatre extraits, dont il développe une analyse.



Michel Simon (Boudu) lutine la bonne (Séverine Lerczinska) dans ***Boudu sauvé des eaux****, tout en jouant des pieds.*

1. Les sardines [2'20]. Michel Simon / Boudu dévore un repas de sardines sous

l'œil bienveillant de son sauveur. Le comédien a à sa disposition un panel de signes, de mimiques et de gestes qui montre que, loin d'être un acteur instinctif, comme cela a souvent été dit, il prépare minutieusement son personnage.

2. Le faune [1'30]. Dans cette scène, où Boudu vautré sur la table lutine la bonne qui fait l'argenterie, Michel Simon montre l'extraordinaire maîtrise qu'il a de son corps : il offre un jeu de pieds totalement indépendant de son jeu de « tête ».

3. L'épouvantail [2'47]. « Pour ce seul plan séquence, magistral, Michel Simon a créé de toutes pièces un système de jeu unique dans le film, dont j'imagine qu'il a dû émerveiller Renoir au moment de la prise. » Sortant de l'eau pour se diriger vers un épouvantail, l'acteur, totalement trempé, se transforme lui-même en pantin, jouant de son corps désarticulé comme une marionnette obéissant à son marionnettiste.

4. La chèvre [3'19]. Dans cette scène, s'est produit un accident de tournage magnifiquement rattrapé par l'acteur et par le cadreur : la chèvre près de laquelle Boudu s'était étendu se sauve, effrayée par le sifflet d'un train. Michel Simon, soudain totalement décadré, se redresse et lance son chapeau dans l'eau, puis se recouche Cette action est d'abord suivie par le cadreur qui, comprenant vite son erreur, se rattrape avec un très beau panoramique.

Les Enchaînés (Notorious)

Alfred Hitchkock (1946) [3'29]

Ingrid Bergman et Cary Grant, les deux stars qui jouent dans *Les Enchaînés*, sont mises en scène par Hitchcock dans le pur style hollywoodien : c'est la photogénie qui prime. Ainsi, lors de la séquence du champ de course ou de la réception mondaine, ils sont apprêtés, coiffés, maquillés parfaitement pour effacer tout défaut et sont éclairés et filmés de même : Ingrid Bergman et Cary Grant, personnages lisses et sophistiqués, semblent glisser plutôt que



Cary Grant et Ingrid Bergman dans ***Les Enchaînés****.*

marcher. L'éclairage est parfait, au service, pour l'actrice, de ce qu'on appelait « le gros plan de beauté », les costumes gomment les corps des acteurs ou les protègent comme une armure, et « même quand elle pleure, le visage d'Ingrid Bergman ne se trouve en rien affecté ou enlaidi : sa larme est comme une perle posée sur son visage, un bijou scintillant de plus ».



Ingrid Bergman dans ***Stromboli****.*

Stromboli

Roberto Rossellini (1949) [13'30]

Ce film marque un tournant dans le statut de l'acteur : Rossellini a fait de Bergman « la première actrice moderne ». C'est elle qui a demandé à tourner avec lui. Il décide de confronter la star hollywoodienne, avec qui il a une liaison, à la rudesse de Stromboli. Il semble qu'à chaque fois, le réalisateur italien mette en place des dispositifs et filme la façon dont réagit l'actrice. Ce qu'illustrent les trois séquences choisies ici.

1. La rencontre avec l'enfant [2'03]. Dans cette scène, Ingrid Bergman, filmée en plongée, semble d'abord être prise au piège du village. Quand elle rencontre un petit garçon avec lequel elle doit essayer d'entrer en contact, l'enfant ne comprend pas ce qu'elle lui dit. L'actrice va donc devoir improviser en fonction des réactions de ce petit partenaire non professionnel.

2. La pêche au thon [1'15]. Ingrid Bergman là se trouve jetée dans la réalité documentaire et très éprouvante du massacre et du rituel que constitue la pêche au thon. Harponnés, les gros poissons agonisent dans des soubresauts, pendant que l'actrice, éclaboussée, bousculée, est exposée (comme son personnage) à une réalité qui lui est totalement étrangère.

3. L'escalade du volcan [6'57] Enceinte, Karin a décidé de fuir l'île et son mari avec l'argent de la pêche au thon. Elle escalade péniblement la pente abrupte du volcan, étouffant sous les fumerolles, titubant sous l'effort. Le contraste entre l'Ingrid Bergman des *Enchaînés* et celle de *Stromboli* est puissant : Rossellini filme longuement l'actrice, tendue et courbée par la douleur physique (l'escalade) et morale (le désespoir), pleurant, le visage déformé par les larmes. Alain Bergala suggère que Roberto Rossellini fait subir à Ingrid Bergman une période d'expiation (de son passé hollywoodien) pour la faire entrer dans son cinéma.

Monika

Ingmar Bergman (1953) [5'56]

Ingmar Bergman, également, entretient une relation amoureuse avec sa jeune actrice débutante, Harriet Andersson. Il tourne avec elle un film qui « va constituer la deuxième naissance de l'acteur moderne » : le personnage de Monika doit autant au talent de la jeune comédienne qu'à l'exigence de Bergman, attendant d'elle un total naturel. Deux séquences illustrent cet argument :



Harriet Andersson dans ***Monika****.*

1. Dans l'île [1'23]. Bergman filme moins la jeune Monika bondissant au bord de la mer, pleine de vie et de sensualité, qu'Harriet Andersson dont il est amoureux et à qui, en tant qu'actrice, il à demandé d'être elle-même.

2. Le « regard caméra » [3'05].
Bergman demande à son actrice, lors d'une scène de café où Monika décide de tromper son mari, de jouer d'abord la scène normalement, puis « de se retourner ostensiblement vers le spectateur et de le regarder droit dans les yeux », le prenant à témoin. Cette décision de mise en scène est une première dans l'histoire du cinéma, et elle s'accompagne d'une autre transgression puisque le cinéaste décide alors, de façon arbitraire, de changer la lumière pour mieux centrer le face-à-face de l'actrice et du spectateur.

Pickpocket

Robert Bresson (1959) [9'32]
Alain Bergala analyse ici la conception radicale que Bresson a du jeu de l'acteur : opposant le cinéma au « cinématographe », appelant ses acteurs des « modèles », le cinéaste élimine chez ces derniers toute conscience de jeu, tout savoir-faire. « L'important n'est pas ce qu'ils me montrent, mais ce qu'ils me cachent et surtout qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux », disait-il. Il a sa méthode pour obtenir ce résultat (de très nombreuses prises, l'épuisement de l'acteur, des instructions de mise en scène plus que précises…). Le cinéaste



Le geste du voleur de ***Pickpocket****.*

filme souvent la partie pour le tout, cadrant mains et gestes des personnages. Il va jusqu'à utiliser un véritable pickpocket (Kassagi) pour mieux enregistrer la véracité des gestes.
Bresson d'autre part, réduit les dialogues au minimum, demande à ses acteurs la plus grande neutralité possible, les soumettant à de nombreuses répétitions et réenregistrant tout en studio après le tournage.
D'un film à l'autre, les actrices de Bresson ont toutes en commun leur austérité, leur

aspect longiligne, leur manière d'être coiffées [*voir le « Portfolio » de ce DVD*]. Les « modèles » sont toujours placés dans le cadre au millimètre près et leurs déplacements, gestes, regards, sont entièrement sous le contrôle du cinéaste, sans aucun effet du réel. La séquence du dialogue entre Michel et Jeanne illustre cet argument.

À bout de souffle

Jean-Luc Godard (1959) [7'47]

« Avec ce film, [Godard] prolonge en le radicalisant le geste moderne qui a été celui de Renoir, de Rossellini et de Bergman. » Godard choisit pour son premier long métrage deux acteurs totalement en rupture avec les comédiens des années 1950 (dont le cinéma de la « qualité française » fut sévèrement critiqué par les tenants de la Nouvelle Vague) : Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg. Partant sans un véritable scénario (juste quelques pages de synopsis), le cinéaste va voir du côté de Rossellini, laissant ses acteurs bouger et jouer librement. Les dialogues ne sont pas pour autant improvisés, mais écrits au fur et à mesure du tournage.



Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg dans ***À bout de souffle****.*

Ce qui intéresse Godard c'est que ses acteurs amènent quelque chose « de leur vérité » dans leur rôle et non une interprétation fabriquée. Il les choisit en fonction de ce qu'ils sont dans la vie et prend en compte leur réalité pour construire avec eux le tournage.

La chambre d'hôtel [3'44]. La séquence d'*À bout de souffle* qui illustre ici ces choix de mise en scène et cette conception de l'acteur se passe en effet dans une chambre d'hôtel, minuscule et encombrée. Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg y vont et viennent à leur guise, suivis par le chef opérateur Raoul Coutard, improvisant lui aussi ses déplacements. Godard désire avant tout que ces plans soient vivants et le cinéaste fait peu de cas des raccords ou autres contraintes classiques, pas plus qu'il n'impose un éclairage entravant ses acteurs.

Les Valseuses

Bertrand Blier, 1974 [5'15]

Cette séquence où Gérard Depardieu et Patrick Dewaere, plus tard rejoints par Miou-Miou, viennent narguer pendant son pique-nique une famille de Français moyens, dont la fille (Isabelle Huppert) est en rébellion, offre un condensé de ce que furent les acteurs émergeants, durant ces années charnières, après la Nouvelle Vague. Pour *Les Valseuses*, Bertrand Blier avait repéré le trio au Café de la gare.



Gérard Depardieu et Patrick Dewaere dans ***Les Valseuses****.*

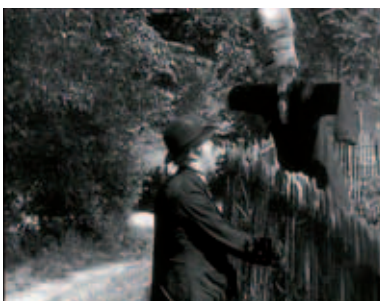
D'une certaine façon, cette bande de joyeux comédiens transportent en plein air devant la caméra de Blier les planches du café-théâtre. Cette nouvelle génération d'acteurs paraît moins bourgeoise, moins intellectuelle (même si les dialogues de Blier dans leur grossièreté sont très écrits), très physique. L'ex-loubard Depardieu va arriver au bon moment, avec « son appétit de jeu, sa vitalité, son corps imposant pour incarner cette nouvelle frange de la société française ». Une société qui veut compter avec les marginaux et les laissés-pour-compte. Bertrand Blier utilisant l'aspect jubilatoire de ses acteurs, leur sens du rythme (Depardieu/Dewaere marchant de concert), loin du « néo-naturalisme » dont on a pu affubler son film, théâtralise fortement cette séquence. Trente ans après, des acteurs issus de cette nouvelle génération des années 1970 ont encore une place centrale.

L'Acteur dans le cinéma moderne : les films

Les extraits de ces sept films montés bout à bout peuvent être visionnés indépendamment du commentaire (durée : 38 min).

Boudu sauvé des eaux

Réalisation : Jean Renoir. France, 1932, noir et blanc, 83 min. [4 extraits : 5 min 20]
Interprétation : Michel Simon (Boudu), Charles Granval (Lestingois), Marcelle Haina (Madame Lestingois), Séverine Lerczinska (Anne-Marie).
L'épicurien et brave libraire M. Lestingois aime à regarder ses prochains à la lunette : ainsi aperçoit-il le clochard Boudu qui tente de se noyer dans la Seine et vient-il à son secours. Installé chez son sauveur, l'anarchique Boudu va se livrer à ses instincts, séduisant la bonne puis la maîtresse de maison. Mais plutôt que de rentrer dans le rang en épousant la soubrette, Boudu préfère se faire la belle et reprendre sa vie de clochard solitaire.
Distributeur : Pathé Renn Productions. © 1932. Pathé Renn Productions - Les Productions Michel Simon.



Boudu sauvé des eaux.

Les Enchaînés

Titre original : ***Notorious***. *Réalisation* : Alfred Hitchcock. États-Unis, 1946, noir et blanc, 103 min. [5 extraits : 3 min]
Interprétation : Ingrid Bergman (Alicia), Cary Grant (Devlin), Claude Rains (Alexandre Sébastien).
Devlin, un agent secret américain, a contacté Alicia, fille d'un ex-nazi dont elle n'a jamais partagé les idées, pour la convaincre d'infiltrer les milieux nazis qui se reconstituent au Brésil. Très vite Alicia et Devlin tombent amoureux, mais pour accomplir sa tâche, la jeune femme se retrouve obligée d'épouser Sébastien, l'homme qu'elle est chargée d'espionner et qui la veut pour femme. Soupçonnant le travail dans l'ombre d'Alicia, Sébastien et sa mère tentent de l'empoisonner lentement, jusqu'à ce que Devlin arrive à la sortir de là.
Distributeur et © : 1946. Droits réservés.



Ingrid Bergman dans ***Les Enchaînés.***

Stromboli

Titre original : ***Stromboli, terra di Dio***.
Réalisation : Roberto Rossellini. Italie, 1949, noir et blanc, 105 min. [4 extraits : 10 min]
Interprétation : Ingrid Bergman (Karin), Mario Vitale (Antonio).
Karin, une jeune Lituanienne, a épousé Antonio, un soldat italien, alors qu'elle était dans un camp d'internement. Elle vit avec son mari sur l'île de Stromboli. Les jours dans ce sombre et rude environnement sont durs pour la jeune femme. Enceinte, elle tente de quitter l'île en escaladant le volcan pour rejoindre le port.
Distributeur et © : 1949. Les Films sans frontières.



Ingrid Bergman dans ***Stromboli***.



Harriet Andersson dans ***Monika.***

Monika

Titre original : ***Sommaren med Monika.***
Autres titres : ***Monika et le désir***. ***Un été avec Monika***. *Réalisation* : Ingmar Berman. Suède, 1953, 87 min. [6 extraits : 2 min]
Interprétation : Harriet Andersson (Monika), Lars Ekborg (Harry).
Monika, une toute jeune vendeuse, pleine d'illusions romantiques, part vivre six mois dans une île avec un livreur, aussi jeune qu'elle. L'été s'achève, ils reviennent à Stockholm, se marient, ont une fille. Mais le temps des désillusions arrive vite et la jeune femme se lasse de son mari et de son enfant.
Distributeur et ©: 1953. AB Svensk Filmindustri.

Pickpocket

Réalisation : Robert Bresson. France, 1959, noir et blanc, 75 min. [6 extraits : 6 min]
Interprétation : Martin La Salle (Michel), Marika Green (Jeanne), Jean Pelegri (l'inspecteur), Pierre Leymarie (Jacques), Kassagi (premier complice), Pierre Etaix (deuxième complice).
« Ce film n'est pas du style policier. L'auteur s'efforce d'exprimer, par des images et des sons, le cau-



Marika Green dans ***Pickpocket***.

chemar d'un jeune homme poussé par sa faiblesse dans une aventure de vol à la tire pour laquelle il n'était pas fait. Seulement cette aventure, par des chemins étranges, réunira deux âmes qui, sans elle, ne se seraient peut-être jamais connues. »

Ce texte d'ouverture du film est cité par Philippe Arnaud dans son remarquable livre sur Bresson paru aux *Cahiers du cinéma* en 1986. Il résume exactement la fascination de Michel pour la liberté que le vol serait censé lui donner, et sa rencontre avec Jeanne avant que la prison ne s'avère un détour obligé.

Distributeur : MK2. © 1959. Agnès Delahaie Productions Cinématographie.

À bout de souffle

Réalisation et scénario : Jean-Luc Godard, *d'après un synopsis de* François Truffaut. France, 1959, noir et blanc, 87 min. [1 extrait : 5 min]

Interprétation : Jean Seberg (Patricia Franchini), Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard), Daniel Boulanger (l'inspecteur Vital). *La liaison de Patricia, une jeune Américaine,*



À bout de souffle.

vendeuse du New York Herald Tribune, *et de Michel, un voleur de voiture qui a tué un policier. Patricia finira par livrer Michel à la police. Ce dernier meurt au moment de son arrestation.*

Distributeur et © 1959. Studio Canal - Société nouvelle de Cinématographie (tous droits réservés).

Les Valseuses

Réalisation : Bertrand Blier. France, 1974, couleurs, 115 min. [1 extrait : 5 min]

Interprétation : Gérard Depardieu (Jean-Claude), Patrick Dewaere (Pierrot), Miou-Miou (Marie-Ange), Isabelle Huppert (Jacqueline), Jeanne Moreau (Jeanne), Brigitte Fossey (la jeune mère).

Jean-Claude et Pierrot, deux jeunes loubards pleins de vitalité vont de mauvais coups en mauvais coups, avec essentiellement des « Français moyens » dans leur ligne de mire. C'est l'histoire de leur cavale, de leurs rencontres, de leurs amours : Marie-Ange, la maîtresse d'un coiffeur qu'ils ont emmenée avec eux, Jeanne qui se suicidera après une nuit d'amour, Jacques le fils de celle-ci qui les rejoint, puis Isabelle, une lycéenne en rupture de ban.

Distributeur : STUDIO CANAL.

© 1974. Compagnie artistique de productions et d'adaptations cinématographiques.



Les Valseuses.

Portfolio acteurs



Burlesques

1. Charles Chaplin sur le tournage de *La Ruée vers l'or* (*The Gold Rush*)
Charlie Chaplin, États-Unis, 1924.
© Rue des Archives
Collection BCA



2. Buster Keaton dans *Cadet d'eau douce* (*Steamboat Bill Jr.*)
Buster Keaton et Charles F. Reisner, États-Unis, 1928.
© Bettmann/Corbis



3. Oliver Hardy et Stan Laurel dans *Ton cor est à toi* (*You're Darn Tootin'*)
Edgar Kennedy, États-Unis, 1928.
© Rue des Archives
Collection BCA



4. Jerry Lewis et Stella Stevens dans *Docteur Jerry et Mister Love* (*The Nutty Professor*)
Jerry Lewis, États-Unis, 1963.
© Coll. Pele/Stills /Gamma



Les « quatre grands »

5. Gary Cooper et Claudette Colbert dans *La Huitième Femme de Barbe-Bleue* (*Bluebeard's Eighth Wife*) Ernst Lubitsch, États-Unis, 1937.
Collection Christophe L



6. James Stewart et Kim Novak dans *Sueurs froides* (*Vertigo*)
Alfred Hitchcock,
États-Unis, 1958.
Collection Cahiers du cinéma



7. Cary Grant dans *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*)
Alfred Hitchcock,
États-Unis, 1959.
© Rue des Archives
Collection BCA



8. John Ford, Constance Towers et John Wayne sur le tournage des *Cavaliers* (*Horse Soldiers*)
John Ford,
États-Unis, 1959.
© Rue des Archives
Collection BCA



9. Lauren Bacall et Humphrey Bogart dans *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*)
Howard Hawks,
États-Unis, 1946.
Collection Christophe L



10. Ava Gardner dans *Pandora* (*Pandora and the Flying Dutchman*)
Albert Lewin,
États-Unis, 1950.
Collection Christophe L



11. Mel Ferrer et Marlene Dietrich dans *L'Ange des maudits* (*Rancho Notorious*)
de Fritz Lang,
États-Unis, 1952.
© Rue des Archives
Collection BCA



12. Tom Ewell et Marilyn Monroe dans *Sept ans de réflexion* (*The Seven Year Itch*)
Billy Wilder,
États-Unis, 1955.
© 20th Century Fox / Album / AKG



13. Clint Eastwood dans *Pour quelques dollars de plus* (*For a Few Dollars More*)
Sergio Leone, Italie,
États-Unis, 1965.
© Coll. Pele/Stills/Gamma



L'Actor's Studio

14. Vivien Leigh et Marlon Brando dans *Un tramway nommé désir* (*A Streetcar Named Desire*)
Elia Kazan,
États-Unis, 1951.
Collection Cahiers du cinéma



15. Elizabeth Taylor et James Dean dans *Géant* (*Giant*)
George Stevens,
États-Unis, 1956.
© Coll. Pele/Stills/Gamma



16. Lee Strasberg et Al Pacino dans *Le Parrain II* (*The Godfather, Part II*)
Francis Ford Coppola,
États-Unis, 1974.
© Rue des Archives
Collection BCA



17. Harvey Keitel et Robert De Niro dans *Taxi Driver*
Martin Scorsese,
États-Unis, 1976.
© Coll. Pele/Stills/Gamma





18 et 19. Michel Simon dans *La Chienne* et dans *Boudu sauvé des eaux*
Jean Renoir,
France, 1931 et 1932.
Collection Cahiers du cinéma



20. Ingrid Bergman sur le tournage des *Enchaînés* (*Notorious*)
Alfred Hitchcock,
États-Unis, 1946.
© Rue des Archives
Collection BCA



21. Ingrid Bergman sur le tournage de *Stromboli*
Roberto Rossellini,
Italie, 1949.
© Droits réservés, Stromboli, Roberto Rossellini



22. Hariett Andersson dans *Monika*
d'Ingmar Bergman,
Suède, 1959.
Collection Cahiers du cinéma



23. Kassagi, Martin La Salle et Robert Bresson pendant le tournage de *Pickpocket*
Robert Bresson,
France, 1959.
Collection Cahiers du cinéma, Dominique Rabourdin









Quatre actrices de Bresson

24. Florence Delay dans *Le Procès de Jeanne d'Arc*
Robert Bresson,
France, 1962.
© Photos12.com - Collection Cinéma

25. Anne Wiazemsky dans *Au hasard Balthazar*
Robert Bresson,
France, 1965.
Collection Cahiers du cinéma

26. Nadine Nortier dans *Mouchette*
Robert Bresson,
France, 1966.
Collection Cahiers du cinéma

27. Isabelle Weingarten dans *Quatre nuits d'un rêveur*
Robert Bresson,
France, 1970.
Collection Cahiers du cinéma







Nouvelle Vague

28. Jean Seberg dans *Bonjour tristesse*
Otto Preminger,
France, 1958.
© Rue des Archives
Collection BCA

29. Jean-Luc Godard, Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg sur le tournage d'*À bout de souffle*
Jean-Luc Godard,
France, 1959.
© Raymond Cauchetier

30. Bernadette Lafont et Jean-Pierre Léaud dans *La Maman et la Putain*
Jean Eustache,
France, 1972.
Collection Christophe L

L'ACTEUR AU CINÉMA

Ce DVD a été produit par le SCÉRÉN-CNDP

Infographiste : Michel Bertrand
Correction : Émilie Nicot, Anne Peeters
Mastérisation :Vectracom, Johan Jolibois
Pressage : Quantom Optical Laboratories
Illustrations du livret : photogrammes extraits des films composant ce DVD et photos du portfolio

Remerciements
Nous remercions tous ceux qui nous ont aidés à la réalisation de ce DVD et particulièrement :
Jacques Doillon, Nathalie Hubert, Caroline Champetier, Marie de Laubier, Clary Demangeon.

Photo de couverture du DVD
Jean-Luc Godard, Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg, pendant le tournage d'*À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959).
© Raymond Cauchetier
Photogramme du film *Jouer Ponette* (Jeanne Crépeau, Québec, 2007).

Photo de couverture du livret
Ingrid Bergman dans *Les Enchaînés* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946) et dans *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1949).

L'Eden CINEMA

Directeur de collection
Conception du DVD
Alain Bergala

Directrice artistique
Anne Huet

Chef de projet
Catherine Goupil

Chargée de production
Manuela Marques

Iconographie
Mélanie Gerin

Rédaction du livret
Catherine Schapira

Conception graphique de la collection
Paul-Raymond Cohen

Directeur de la publication
Patrick Dion