

Viviane Pavillon
Promotion B
Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande
La Manufacture

**QU'EST-CE QUE LES
CONTRAINTE TECHNIQUES
DU
CINEMA
IMPLIQUENT
DANS LE TRAVAIL DU COMEDIEN ?**

Mémoire de diplôme
Exigence partielle pour la certification finale
Le 24 septembre 2007

Table des matières

<u>Chapitre</u>	<u>Page</u>
Titre _____	1
Table des matières _____	2
1. Avant-propos _____	3
2. Introduction _____	3
3. Rapport à la forme _____	4
3. 1. Rapport à l'image _____	6
4. Première prise _____	7
5. De la deuxième à la XIème prise _____	8
6. Etre raccord _____	8
7. Retours sur le jeu _____	9
8. Rapport au temps _____	11
8. 1. Chronologie du scénario dans le plan de travail du tournage _____	12
8. 2. Temps sur le plateau de tournage, passivité _____	13
9. Rapport à la réalité _____	14
10. Rapport à la technique sur le plateau _____	16
11. Préparation _____	16
11. 1. Préparations françaises et anglo-saxonnes _____	17
12. Rapport au texte _____	18
13. « Brûler les planches, crever l'écran »... _____	20
14. Le développement d'un instinct _____	20
15. Etre formé au théâtre _____	21
16. Conclusion _____	21
Bibliographie _____	22
Annexes _____	23
Entretien avec Denis Podalydès _____	23
Entretien avec Lionel Baier _____	39
Entretien avec Natacha Koutchoumov _____	51
Entretien avec Yves Hanchar _____	65
Entretien avec Bruno Todeschini _____	83
DVD du mémoire pratique _____	96

1. Avant-propos

Tout dépend. De l'acteur, du réalisateur, du film. Il y a autant de façons d'aborder le jeu qu'il y a de comédiens. C'est pourquoi je n'ai pas cherché dans ce travail à élaborer une méthode, ou à faire une analyse objective du jeu au cinéma. J'ai cherché au contraire à découvrir comment des comédiens et cinéastes d'expérience abordent le travail d'un rôle dans le contexte particulier qu'est le tournage d'un film, et de les comparer avec les premières impressions de ma jeune découverte du travail de l'acteur dans les techniques cinématographiques. Pour cela, j'ai organisé une demi-douzaine de rencontres, avec des comédiens et des réalisateurs, afin d'essayer de palper leur approche, de percevoir leur façon d'aborder un tournage, de mêler jeu et technique, et d'ainsi, autour d'un verre, parler du métier. J'ai rencontré Bruno Todeschini, comédien, Yves Hanchar, scénariste et réalisateur, Natacha Koutchoumov, comédienne, Lionel Baier, scénariste et réalisateur, et Denis Podalydès, comédien, et metteur en scène de théâtre. J'ai souhaité donner la possibilité aux heureux lecteurs d'avoir l'occasion de parcourir ces entretiens si l'envie leur venait, c'est pourquoi je me suis armée de patience et les ai tous retranscrits dans le but de les mettre dans les annexes de mon mémoire, avec l'accord de mes généreux interlocuteurs.

J'ai également rencontré Thierry Spicher, directeur de Box Productions, et Jean-Louis Porchet, directeur de CAB Productions. Je n'ai pas retranscrit ces deux entretiens, qui étaient moins ciblés sur le sujet de mon mémoire, mais ces deux rencontres m'ont permis d'aborder avec grand intérêt le point de vue d'un producteur sur un film.

2. Introduction

C'est sur le tournage de « Quai Ouest »¹ que j'ai découvert la vie d'un tournage. Jouer pour une caméra a été pour moi un réel plaisir, une jubilation, une espèce d'évidence indéfinissable. Mais au-delà de ce plaisir du jeu, avant « action » et après « coupez » se passait sur le plateau un nombre incalculable de choses qui m'intriguaient, excitaient ma curiosité, me dispersaient, des choses que je ne comprenais pas et qui parfois me perturbaient.

Que fait cette personne qui vient tout près de mon visage avec un appareil étrange ?
Qu'est-ce que je dois faire, là, pendant qu'ils installent des projecteurs ?

Qu'est-ce qu'ils font, là, pendant que je répète ?

En fait, tout le jeu que j'ai fait avec mes pieds dans cette scène, était-il dans le cadre ?

Pourquoi je dois ouvrir cette porte le bras tendu ?

Pourquoi j'ai la sensation d'être mise à l'écart de quelque chose d'important lorsque je ne suis pas convoquée un jour de tournage ?

Pourquoi j'ai toujours envie de faire une prise supplémentaire ?

Pourquoi veut-il faire une prise supplémentaire ?

Est-ce cette prise-là qui sera gardée au final ?

Qu'est-ce qu'on attend pour tourner ?

Pourquoi, mais pourquoi, la lumière ne peut-elle pas être plus simple ?

Pourquoi, à chaque fin de prise, mon regard se tourne vers le réalisateur, comme si l'expression de son visage était une substitution de l'éventuel applaudissement du public ?

Pourquoi ce technicien continue-t-il de parler alors que je me concentre ?

Trouver des réponses à ces questions, peut-être est-ce ne pas se les poser ?

¹ Long-métrage réalisé par Lionel Rupp et Adrien Rupp, 2006-2007

Le contexte d'un tournage peut paraître hostile et contraignant pour l'acteur, particulièrement celui qui serait habitué à des répétitions au théâtre. J'ai donc voulu comprendre les règles et les mécanismes d'un plateau de tournage, et réfléchir à quelle attitude je pourrais adopter pour ne pas subir ce contexte mais en tirer profit. Comme un aventurier qui apprendrait à survivre dans la jungle, et à profiter de ses ressources. Mon mémoire serait donc une sorte de kit personnel de survie du jeu sur un tournage.

J'ai commencé par m'instruire sur les techniques cinématographiques, qu'est-ce qu'une focale, la profondeur de champ, la construction d'une lumière,... Ce qui, en soi, m'a déjà apporté des notions techniques que j'avais observées sans comprendre sur mon premier tournage. Ensuite, j'ai rencontré des acteurs qui côtoient régulièrement des plateaux de cinéma, pour essayer de comprendre comment, eux, l'approvoisent, et ai mis en parallèle les observations de mon expérience pratique, *Quai Ouest*².

Le cinéma contient de nombreuses contraintes qui, en plus d'être contraignantes, sont parfois totalement imprévues. J'imagine déjà dans un premier que cela doit nécessiter de la part du comédien une adaptabilité et une disponibilité extrêmes. Je vais parcourir les différentes contraintes et particularités du cinéma et voir comment le comédien peut travailler avec et s'y adapter.

Dans mon développement, j'use des expressions « le comédien », « l'acteur », « le comédien de théâtre », ou « le comédien de cinéma » ; ce ne sont évidemment que des projections de moi-même. Ce n'est jamais une généralité, tout peut être contredit, vu que, comme dit précédemment, il y a autant de façon d'aborder le jeu qu'il y a de comédiens. Mais ceci est un point de vue de comédien, le mien, mes réflexions qui m'aide à aborder un plateau de cinéma ; peut-être d'autres partagent les mêmes.

3. Rapport à la forme

Le travail du comédien au cinéma a cette particularité que l'étape d'interprétation, le tournage, n'est pas le rendu final. Durant la période où il interprète son rôle, il donne une matière qui passera par un filtre sur lequel il n'a aucune emprise : le montage. Au moment où le comédien intervient dans le film, il y a donc un aspect très important de la forme que prendra le film qui n'est pas encore réalisé, et qui dépend lui-même du tournage. Le comédien est littéralement à l'intérieur de la forme, propre à l'œuvre. Il fait partie intégrante du fond. Si, au théâtre, le comédien voit le « papier cadeau » qui l'emballa, au cinéma, le comédien peut se buter contre les murs, mais ne verra jamais l'emballage.

Au théâtre, le comédien a la sensation, juste ou fausse, d'être maître du plateau. D'être responsable, soir après soir, des représentations que le public reçoit. Il peut ressentir le vertige de tenir le spectateur en haleine, ou au contraire de subir ce qu'on appelle un bide. Au cinéma, le comédien ne peut avoir une conscience si pointue de l'effet que son interprétation produira. Au théâtre, le comédien, voyant la forme qui l'entoure, peut non seulement se mettre à la place du metteur en scène et observer la forme qui s'élabore au fil des répétitions, mais également se projeter dans le spectateur, et, à mesure que le spectacle se met en place, avoir une conscience de spectateur sur le travail, et ainsi sur son travail. Au cinéma, il est dans le film, à l'intérieur du film. Son travail d'interprétation se mêle à toute la matière filmée, plusieurs prises, plusieurs plans, et de cette matière, le monteur en fait un produit, qui sera encore autre chose. Le travail d'identification au spectateur revient donc au monteur. Le comédien en est inévitablement détaché.

Par le tournage de « Quai Ouest »², j'ai ainsi appris à « faire le deuil » d'une prise en tant qu'œuvre en soi, et pris conscience que ce n'était qu'un bout de matière. Par contre, en variant son jeu d'une prise à l'autre, le comédien offre un plus grand nombre de possibilités au monteur. (cf. 5. *De la deuxième à la XIème prise*). Il y a un certain nombre d'aspects techniques qui influent sur l'ambiance de la scène, qui ne sont pas encore là pour teinter la prise au tournage :

Le rythme, le comédien peut donner un rythme à son interprétation, un rythme à son débit de parole, mais le rythme de la scène dépendra, en général, du montage qui en sera fait, sauf dans le cas des plans-séquences.

La musique, et l'ambiance sonore, ajoutés au montage.

La narration : le comédien peut se construire sa chronologie, mais au montage, une scène peut être déplacée, ou coupée, une image tournée pour une scène peut être utilisée pour une autre,...

On triche sur la plupart des plans d'écoute, ce qu'on appelle les plans d'écoute, donc quand quelqu'un parle et que l'autre personne est en train d'écouter ; le comédien qui est filmé au moment de l'écoute, il n'est jamais en train d'écouter ce qui est dit dans le film. Quasiment jamais. 90% du temps, c'est autre chose. C'est un plan où il était pour une autre scène, ou un autre moment dans la scène, voire même des fois c'était juste avant le « action » (Lionel Baier)³.

Le montage redéfinit tout malgré le comédien.

Sur un plateau de tournage, le cinéaste décide si la prise est à refaire ou non. Par cette simple prérogative, il intervient sur le jeu de l'acteur qui ne sera jamais identique. Se confier au regard du cinéaste demande l'abnégation. (Patrice Chéreau)⁴.

Le comédien peut tenter d'apporter son point de vue sur le tournage, mais il n'a pas le contrôle de son interprétation dans le produit fini. Et au moment du tournage, la personne qui fait le lien entre l'intérieur du film, ce qui est filmé, c'est-à-dire le décor et les comédiens, et l'« emballage », comment cela sera monté, est le réalisateur.

Quoi qu'on donne, quoi qu'on fasse, bien ou mal, c'est lui (le cinéaste) qui crée l'esthétique, le montage. (Denis Lavant)⁵.

De tout ça découle le fait que, à mon avis, une relation de confiance avec le metteur en scène est d'autant plus primordiale que le comédien ne peut avoir un regard avec autant de recul qu'au théâtre. Pour reprendre l'image, il ne peut pas sortir du « paquet cadeau ». Sachant que les prises qu'il tourne seront hachées, et recollées en un autre produit, un peu à l'image de Frankenstein, qui, de diverses parties humaines, en fait une créature vivante. Le comédien a probablement moins la sensation d'être « créateur ». Il propose des images, une interprétation, à la disposition du montage.

Les comédiens de cinéma connaissent l'influence du langage du cinéma, la valeur d'un gros plan, d'un travelling, d'un type de lumière et ils savent que quelque part l'expression du film viendra beaucoup plus de ce qui vient du langage que de leur propre interprétation. (Yves Hanchar)⁶.

En acceptant le fait que la transmission de son interprétation au spectateur n'est pas maîtrisée par lui-même, mais par le monteur, et que ce monteur, Dr Frankenstein du jeu, a une grande part de création, qu'il fait vivre quelque chose de nouveau à partir de toute la matière donnée, en acceptant cela, je pense qu'il y a un certain nombre de réflexes

² Long-métrage réalisé par Lionel Rupp et Adrien Rupp, 2006-2007

³ Entretien

⁴ *La direction d'acteur au cinéma,*

⁵ *Théâtre aujourd'hui n°11*, p.190

⁶ Entretien

que le comédien peut acquérir au fil de l'expérience pour faciliter la vie du monteur (ne pas couper la parole à son partenaire, finir son texte avant de sortir), et ainsi permettre à cette étape ultime propre au cinéma d'être facilitée, d'avoir plus de possibilités dans le travail créatif, et ainsi, l'interprétation tirée des propositions du comédien n'en deviendrait que meilleure.

Si par exemple on a cette discussion et que je dois me lever, je vais laisser une seconde avant de me lever à la fin de mon texte, parce que s'il (le monteur) a envie de couper là et qu'il n'a pas envie de prendre la montée, mon départ, alors ils sont tout contents à la fin. Desplechin, il m'a dit ça d'entrée, il m'a dit « c'est inné chez toi, c'est un bonheur, on est jamais emmerdés, on a toujours la coupe facile ». (Bruno Todeschini)⁷.

Vu que c'est le réalisateur qui prend en charge la construction globale et générale du film, l'acteur a la possibilité d'être davantage dans la subjectivité de son rôle. Il fait la construction du film de ce point de vue-là, et y défends ce point de vue-là, autant dans les scènes que sur le tournage. C'est précisément ce parti que prend le comédien de cinéma, n'ayant pas une vision globale du film. Un comédien de cinéma qui a de l'expérience peut à mon avis se projeter à la place du cinéaste et avoir ainsi un point de vue sur la réalisation lors du tournage, mais je pense que cette attitude nuirait à son travail d'acteur, car si un comédien de théâtre en a la possibilité, il ne le ferait pas alors qu'une représentation est en cours. Il ne se soucierait pas, dans les coulisses, entre deux scènes, de si la création lumière est cohérente ou la mise en scène pertinente, cette réflexion serait venue avant le moment de jouer. A la représentation, il ne se préoccuperait que de son interprétation, à laquelle il intégrerait les contraintes techniques. Alors pourquoi, sur le tournage, un comédien se soucierait du travail de mise en scène ? C'est tentant, mais à mon avis au détriment du rôle à interpréter. Et j'aime l'idée d'aborder un film par le rôle que j'ai à y apporter, d'avoir ce point de vue totalement subjectif. Je pense que cette attitude permet de trouver sa place dans le contexte du cinéma très hiérarchisé, et d'être dans une immersion non-volontariste, par le simple point de vue, qui aide à jouer dans toutes circonstances. (cf. 8. 2 *Temps sur le plateau de tournage, passivité et 11. préparation*)

3. 1. Le rapport à l'image

Au théâtre, dans la plupart des cas, le public ne se déplace pas. Dans le cas d'un film, la caméra se déplace, s'éloigne, se rapproche. Le rapport entre spectateur et comédien est ainsi modifié. L'œil est plus ou moins proche, un peu comme de l'avant-scène au lointain, possible à l'infini. La chorégraphie subtile entre les mouvements de caméra et le jeu de l'acteur, qui s'influencent mutuellement, fait donc partie intégrante de l'interprétation. Un comédien qui a conscience du cadre adapte probablement son jeu s'il est filmé en gros plan ou en plan large. Un cinéaste peut rapprocher ou éloigner la caméra selon ce que le comédien produit. L'éclairage, le cadrage, peuvent modifier l'expression d'un visage.

Il n'y a pas de marques au sol avec moi, mais si Eric Gautier se rapproche davantage que prévu d'un comédien qui lui aussi se rapproche, et s'il y a une chose rare de jeu à ce moment-là, le gros plan devient un miracle. Le plus gros plan que l'on imaginait devient un miracle. (Patrice Chéreau)⁸

⁷ Entretien

⁸ *La direction d'acteur au cinéma*, p.105

Chez l'acteur de théâtre, il y a une notion d'incandescence alors qu'au cinéma la force de sa présence bouleverse le cadre lui-même. (Charles Berling)⁹

Au théâtre, la sensation du comédien « en jeu », difficilement définissable, gagne inévitablement tout le corps, exposé en entier à l'œil du spectateur, qui peut cadrer sur son visage, zoomer sur son pied, ou regarder le plan d'ensemble. Au cinéma, cette perturbation du corps « en jeu » se fait aspirer dans la zone filmée et s'y intensifie. Ainsi *le gros plan circonscrit parfois uniquement aux yeux la zone travaillée nerveusement et on a alors l'impression d'avoir deux énormes globes dans les cavités oculaires. (Denis Podalydès)¹⁰*

4. La première prise

Quand on fait des filages, au théâtre, les acteurs jouent dans les conditions de la représentation. Dans le décor, dans les costumes, dans la continuité du spectacle, en interprétant, dix fois, douze fois, avant le public. Cela n'arrive jamais dans des répétitions de cinéma, les premiers « filages » dans les conditions réelles de comment elles seront tournées ne sont que... au moment de les tourner ! La première prise est donc la première vraie répétition ? Mais elle est tout de même filmée, et fait déjà partie officiellement des prises « montables », utilisables dans le rendu final. Philippe Torreton dit dans une interview qu'*il faut partir du principe que la première prise sera la bonne.*¹¹ La première prise n'est pas une répétition car elle peut apparaître dans le produit final, mais elle est en même temps comme un premier filage, la première fois que l'on joue dans les « conditions du spectacle ». C'est-à-dire où tous les éléments sont réunis : les techniciens à leur place, le comédien en costume et en jeu. Il y a une « mécanique » sur un plateau de cinéma, mais la mécanique s'effectuant quelques minutes avant de jouer, certains comédiens préfèrent garder la fraîcheur du premier jet pour la première prise.

Qu'est-ce donc qu'une répétition au cinéma ?

Si vous répétez avant, comme on fait souvent, des périodes de répétitions, c'est une demi-répétition, c'est simplement pour s'accorder un peu, humainement, même amicalement, sur ce qu'on va faire. Pour qu'on n'ait pas de surprise totale au moment du tournage, qu'on n'arrive pas en disant « ben moi, j'aimerais jouer cette scène-là habillé en rouge, avec une perruque, et en fait je voudrais lui hurler dessus. » Des fois, il y a des malentendus, comme ça, énormes qui se sont creusés entre un metteur en scène et ses acteurs, faute de ce degré d'intimité qu'il faut atteindre, surtout au cinéma, parce qu'on va passer beaucoup de choses ensemble. (Denis Podalydès)¹².

Répéter avant le tournage servirait donc à développer la complicité de travail entre le comédien et le metteur en scène nécessaire sur le tournage.

Il y a un moment, dans les répétitions au théâtre, où le comédien est prêt, non pas à jouer comme il le jouera durant les représentations, mais à se lancer. Il ne faut surtout pas qu'il le fasse. Il faut baliser le parcours, pour jouer tous les soirs, un mois plus tard par exemple. Mais ce jour-là, on pourrait filmer, pour obtenir des choses magnifiques, volées, sur le moment, mais qui ne peuvent se faire qu'une seule fois. (Patrice Chéreau)¹³.

⁹ *Théâtre aujourd'hui n°11*, p. 178

¹⁰ *Théâtre aujourd'hui n°11*, p. 199

¹¹ DVD, *Philippe Torreton*, Collection « Les feux de la rampe »

¹² Entretien

¹³ DVD *Les feux de la rampe*

Répéter le jour même, avant de tourner, consisterait donc, à mon avis, à palper la scène, se la mettre en bouche, l'envisager d'une infinité de façons, flirter légèrement avec elle, sans s'économiser, mais en déclanchant l'envie d'en faire plus.

Au cinéma, on essaie de répéter, mais au moment où on a l'impression que l'on peut capter du vivant, on arrête la répétition pour au contraire préserver ce vivant. Tandis qu'au théâtre, pour avoir le vivant, vaudrait mieux justement intensifier la répétition. (Denis Podalydès)¹⁴

5. De la deuxième à la XIème prise

Refaire la même chose d'une prise à l'autre ? Les deux metteurs en scène que j'ai interrogés m'ont dit à ce sujet : *alors à quoi ça sert de faire des prises supplémentaires ?* . Par contre, il faut apparemment veiller à une cohérence de jeu. Pour que ce soit « montable ». Ne pas reproduire, mais « être raccord », autant techniquement qu'émotionnellement. Ce serait donc une acrobatie subtile qui consiste à varier d'une prise à l'autre afin de donner des possibilités supplémentaires au montage, que cela apporte un plus à l'interprétation finale, la version montée, et faire attention à la cohérence de jeu, émotionnelle. Chéreau dit dans une interview que si une série de prises sont de plus en plus émotionnelles ou dramatiques, il est possible de garder cette progression-là, et, au montage, de l'intégrer à l'évolution de la scène. Il parle aussi d'une scène dans *Intimités* :

Il y avait une proportion qui était difficile à capter au tournage, et que seul le montage a pu fabriquer : qu'est-ce que sait le mari, qu'est-ce qu'il ne sait pas ? Est-ce qu'il joue au con, ou est-ce qu'il l'est vraiment ? Et comment il se révèle brusquement, ayant tout compris et le mouchant à la fin... Dans certaines prises, je lui demandais d'être le plus con possible, et d'en d'autres, je lui demandais d'en savoir le plus possible.

Ainsi, au montage, il a la possibilité de mêler les deux.

De toute façon, un acteur ne peut jouer qu'une seule chose à la fois. C'est la persistance rétinienne qui permet de croire qu'il y a une profondeur, alors qu'on a seulement joué des choses très simples, qu'on a collées les unes aux autres. Le cinéma crée une complexité du fait qu'on ne superpose pas, comme les couleurs ou les sons par exemple, mais qu'on additionne côte à côte. On a l'impression de voir des choses changeantes sur le visage d'un acteur, alors qu'elles sont simplement successives. (Patrice Chéreau)¹⁵.

En additionnant côte à côte deux interprétations sensiblement différentes, il peut provoquer une sorte de « persistance rétinienne » qui mêle le tout et ajoute de la profondeur et de la complexité à l'interprétation du comédien.

6. Etre raccord

La continuité du jeu de l'acteur est fragmentée par le film, non seulement dans le temps (par le découpage sur le plateau, par le montage ensuite), mais dans ses diverses composantes (cadrage, voix, gestes en gros plan, « hors champ » avec réaction des partenaires). La grande différence entre un acteur au théâtre et au cinéma n'est pas seulement qu'« au théâtre on joue, au cinéma on a joué » (Sacha Guitry), ou que sur scène l'acteur « projette » alors qu'à l'écran il « est projeté », mais aussi que dans un film, ce que l'on perçoit du jeu de l'acteur est un composé de morceaux de corps

¹⁴ Entretien

¹⁵ *La direction d'acteur au cinéma*, p. 109

(cadrages), de durée (plans), de voix (post-synchronisation) et d'artifices divers (costumes, maquillage, trucages).¹⁶

« Etre raccord » est une notion propre au cinéma. Certains réalisateurs jouent avec le faux raccord, mais souvent, un travail de raccords précis est nécessaire pour le bon fonctionnement du montage. Tout est souci de raccord : costume, maquillage, longueur de cheveux, bronzage, mouvements,... autant que lumière, ambiance sonore,...

Varier et donner une plus grande marge de jeu au montage nécessite que les prises puissent être utilisées ensemble. D'où un souci de raccord d' « humeur » du personnage. J'ai pu l'expérimenter entre les deux tournages de *Quai Ouest*¹⁷, l'été 2006 et l'été 2007. J'avais une prise à tourner lors de l'été 2007 qui était la fin d'une scène tournée 2006. Au-delà des raccords de costumes, maquillages, coiffures,... Il y avait un raccord plus compliqué à trouver, qui était la précision de l'état, de l' « humeur » qui j'ai proposé dans le début de scène, un an plus tôt. Pour cela, j'ai visionné le début de scène, je l'ai rejoué pour moi, mais surtout ai tenté de me souvenir organiquement de ce que ce début de scène m'avait provoqué, et, à partir de ça, proposer la fin de la scène avec mon travail présent.

7. Retours sur le jeu

Pendant un tournage, les regards de réalisateur et de l'équipe technique sont très importants. Ce n'est pas juste un exercice intellectuel. Le public est le même jour après jour et il faut garder son attention, sa sympathie, même s'il est là par obligation. En tournée, éveiller une étincelle d'intérêt dans le regard des techniciens, des employés municipaux un peu blasés, c'est important pour moi. Au théâtre, le public est inconnu. La relation établie s'apparente à la tauromachie. (Denis Lavant)¹⁸.

Il n'y a peut-être pas de public au cinéma, mais toutes les personnes présentes, car elles ont un travail à effectuer pour le bon fonctionnement du tournage, sont témoins de l'interprétation du comédien. Et le comédien, à mon avis, lorsqu'il tourne des scènes qui nécessiteraient une réaction du public au théâtre, cherche l'approbation silencieuse des ces « témoins ».

Sentir leur attention, discrète, silencieuse et muette, mais sentir qu'ils suivent la scène, en plus d'être concentrés sur leur travail, est une satisfaction de se dire que la matière brute, qui va passer par le monteur, est déjà, en soi, intéressante. Et je trouve l'œil de ces « témoins » intéressant, car il entoure le comédien de tous les points de vue du cadre cinématographique ; l'ingénieur son suivra la scène au casque, le cadreur à l'image, le perchman sera concentré sur les dialogues, ou l'ambiance sonore,...

C'est pourquoi, une personne extérieure au plateau, qui n'y a pas une raison d'y être, qui assisterait à une scène en tournage, a une position qui me paraît étrange. Car tous les « témoins » dont je parle précédemment voient la scène par le trait de la forme qu'ils construisent. Même des gens ne travaillant pas dans la technique mais font, par exemple, la régie, ont une connexion avec le tournage. Et je me demande comment se place quelqu'un qui n'a le statut que de « public ». Il n'a pas une place, des chaises où s'asseoir comme en répétition de théâtre.

¹⁶ *La direction d'acteur au cinéma*, p. 11

¹⁷ Long-métrage réalisé par Adrien Rupp et Lionel Rupp, 2006-2007

¹⁸ *Théâtre aujourd'hui n°11*, p.190

La personne qui se soucie du travail de l'acteur, outre coach ou directeur d'acteur annexe, est le cinéaste, justement par le lien qu'il fait entre l'acteur et la technique. En fait, le réalisateur se soucie de tout. C'est pourquoi l'expression du visage du metteur en scène à la fin de la prise me paraît très importante pour le comédien. Une complicité entre le metteur en scène et le comédien permet peut-être de substituer au manque d'intimité qu'ils ont sur un plateau de cinéma. Ils ne sont pas dans une salle de répétition, comme au théâtre, où ils ont le temps de se planter, de leur côté, avant que la technique n'arrive. La rencontre avant même le tournage influe sur cette éventuelle complicité. Un échange, une façon de se mettre sur la même longueur d'ondes, afin d'éviter au plus les malentendus sur le tournage, et que peu de mots suffisent à ce que le comédien comprenne ce que le metteur en scène propose.

Le théâtre, ça se passe souvent sur du très long terme, la maturation est très lente ; le cinéma est beaucoup plus explosif, on met des tas de petits pièges partout au cinéma, pour capter le vivant, on fait sauter des petites mines, comme ça. Tandis qu'au théâtre, c'est une sorte de drague, long et lent, où l'on drague des sensations, on les met de côté, puis ça ressort quinze jours après ; on travaille sur une seule indication, qu'on ne comprend pas bien, et puis voilà. Au cinéma, si elle n'est pas captée, si une indication ne fait pas effet dans la seconde, j'ai remarqué qu'elle avait un effet quelques fois dévastateur. Parce que l'acteur, il ne va jamais être quitte de ça. (Denis Podalydès)¹⁹

L'acteur doit tourner, quoi qu'il arrive, il n'a pas le temps de « faire fermenter » l'indication du metteur en scène. Il la capte immédiatement, ou pas.

Je pense qu'il y a beaucoup de manipulation dans la direction d'acteur au cinéma, dans un sens comme dans l'autre. La manipulation du metteur en scène, par ce qu'il dit et surtout ne dit pas, sur une scène ou tout au long du tournage, je dirais même dès leur première rencontre à propos du film; et la manipulation du comédien, justement par le fait qu'il consent implicitement à être manipulé, sans vouloir le savoir.

Manipulé de son plein gré, oui. « Mettez-moi ce que vous voulez dans la nourriture, je fais semblant de ne pas m'en rendre compte. » (Denis Podalydès)²⁰

Ce jeu subtil est plus présent au cinéma, qui cherche à capter des moments qui peuvent être uniques.

Les comédiens, on les dirige tout autant quand on sort le soir au cinéma avec eux, quand on va manger le soir avec eux, quand on passe un petit moment en attendant que toute l'équipe technique se déplace, dans une voiture, d'un décor à un autre, et qu'on discute avec eux. (Lionel Baier)²¹

Cette manipulation consentante est, à mon sens, une forme de complicité entre comédien et cinéaste. Je donnerai deux exemples :

Yves Hanchar nous racontait qu'un jour, sur le tournage de « La partie d'échec », l'acteur interprétant le joueur qui perd la partie d'échec à la fin du film, est venu un jour lui demander s'il ne devrait pas gagner à la fin du scénario, étant le meilleur joueur du monde. Yves Hanchar nous racontait être rentré dans son jeu, le « laissant croire » qu'il avait raison et allait pour finir gagner. Jusqu'au jour du tournage, où, durant la prise, l'acteur a « découvert » l'échec et mat, sa défaite, alors qu'il était « certain » qu'il gagnerait.²²

¹⁹ Entretien

²⁰ Entretien

²¹ Entretien

²² Anecdote racontée lors de son stage donné à la Manufacture, octobre 2006

Le deuxième exemple est une anecdote de Philippe Torreton : *Six mois avant le tournage, j'avais dit à Volker Schlöndorff : « En fait, c'est un film sur quelqu'un qui n'arrive pas à faire le deuil, c'est pour ça qu'il est claquemuré dans son malheur, et rien ne sort. » Et je lui dis : « Finalement, est-ce que ça ne serait pas à la fin que ça sortirait ? » Et puis on n'en parle plus. On se retrouve au mois d'octobre, à 3700 mètres, avec la neige, en plein froid. On tourne la scène. Tout de suite après, Volker me dit : « ON va en refaire une tout de suite après. » La séparation était faite, il fallait que je continue à grimper et je devais me retourner comme si j'entendais mon nom. En fait personne ne m'appelait. Je grimpe, je me retourne et il ne dit pas « Coupez. » Je regarde... Et je me suis mis à pleurer, à hoqueter. S'il m'avait rappelé qu'il eût été bon de pleurer à ce moment-là, je pense que cela aurait été très difficile à faire.*²³

Cette manipulation ne va pas toujours si loin, mais simplement dans ce que le cinéaste choisit de dire, en entrant dans la subjectivité du rôle, dans le point de vue du comédien. *Ils m'intéressent vachement par tout ce qu'ils font à côté. Des expressions qu'ils utilisent, des tics qu'ils ont, un truc qu'il dit, un gag. Une histoire qu'une comédienne ou qu'un comédien a raconté, souvent, je le prends, je me dis « c'est vachement intéressant, on va le lui faire dire » j'adore faire ça. - Il y a un peu de manipulation dans la direction d'acteur alors. - Ce n'est que ça. On n'arrête pas de mentir. On n'arrête pas de dire « On cadre là » alors qu'on ne cadre pas là, « Ca va raccorder comme ça » alors que ce n'est pas le cas. Nous-même, en mentant des fois, et des fois en mentant par omission, en sachant pas. (Lionel Baier)*²⁴

Comme retour sur le jeu, il y a, dans un dernier temps, la projection du film, fini, retravaillé au montage.

*La projection, un an plus tard, montre ce qu'il était un an plus tôt, et ce qu'il n'est plus. C'est un rapport violent. Au cinéma, on est entre toutes les mains ; au théâtre, on se propose au regard des autres. (Charles Berling)*²⁵

*Nous ne voyons pas le même film que le public. Il est gonflé de tous les jours de tournage, de tous les souvenirs, des nuits passées, des retours à l'hôtel, de la vie partagée avec l'équipe, c'est comme un album de souvenirs. La scène d'émotion pour laquelle il a fallu pleurer cinq heures tient en cinq secondes sur l'écran. (Isabelle Carré)*²⁶

8. Rapport au temps

J'ai l'impression que le comédien de cinéma a un rapport au temps particulier. Ici et maintenant, pour plus tard. Yves Hancher me disait dans l'entretien : *Quand tu joues au cinéma, tu as besoin d'avoir une notion relative du temps. Tu peux pas avoir une notion objective du temps.* Comment être prêt à tourner à tout moment sans s'épuiser à force d'effort de concentration ? Comment se repérer dans la discontinuité du tournage ? Ce chapitre traite des deux aspects.

²³ *Théâtre aujourd'hui n°11*, p. 203

²⁴ Entretien

²⁵ *Théâtre aujourd'hui n°11*, p. 181

²⁶ *Théâtre aujourd'hui n°11*, p. 188

8. 1. Chronologie du scénario par rapport au plan de travail du tournage

Avoir conscience de ce qu'on est en train de tourner, avoir la chronologie dans la tête, savoir ce qui s'est passé avant la scène, et ce qui ne s'est pas encore passé dans le scénario permet à mon avis de ne pas jouer le personnage « en général », mais de le jouer en connaissance de cause, dans le contexte de la scène. Cela permet aussi de construire son évolution au fil du film, ce qui se fait naturellement par l'enchaînement au théâtre. Par exemple, sur « Quai Ouest »²⁷, je m'étais fait une espèce de conduite, une liste chronologique des scènes de mon rôle, qui me permettait, en un coup d'œil, d'enregistrer où j'en étais.

Les premières scènes du tournage sont en général plus difficiles, car plus on tourne, plus on se nourrit de ce qu'on a tourné. Par exemple, si le tournage débute par une scène située au milieu du film, le comédien s'imaginera comme il peut ce que seront les scènes qui se déroulent avant celles-ci, sans les avoir encore tournées, donc sans savoir réellement quelle interprétation il en fera ; il n'aura qu'un aperçu théorique, dramaturgique, une construction intellectuelle de l'impact qu'elles auront sur l'évolution de son rôle dans le film, sans les avoir jouées, et donc sans, intuitivement, injecter dans son rôle l'effet de ces scènes précédentes.

L'acteur a une manière d'attirer le personnage à lui alors que le comédien se déplace vers le personnage. (Denis Lavant)²⁸

Avec *Quai Ouest*²⁹, j'ai eu la sensation que le tournage fonctionnait par journée. Selon les scènes aux programmes, je me levais dans une humeur particulière, qui correspondait à ce que m'inspirait intuitivement les différentes scènes au programme. Une fois tournées, elles sont finies, plus modifiables, elles sont parties pour le montage, me laissant au tournage, avec le souvenir de ce qu'elles ont été. J'avais la sensation, à la fin d'une journée de tournage, lorsque les dernières scènes étaient « dans la boîte », que cette sorte d'humeur, d'état, découlant de la scène et qui m'avait accompagné durant la journée, m'abandonnait. Et j'allais voir le planning pour dormir avec les scènes du lendemain.

Le lendemain peut être radicalement différent est éclairé ce qui a été tourné la veille.

La discontinuité est féconde. Cela m'évoque ce jeu où on doit relier des points apparemment à l'aveugle qui finissent par constituer un dessin. Parfois on est surpris du résultat. La dynamique n'est pas dans la continuité comme au théâtre mais dans cette possibilité d'être à différents endroits dans le temps de l'histoire. Les scènes créent entre elles une synergie créatrice. (Denis Lavant)³⁰ Synergie créatrice qui se fait par la simple intégration des scènes, par le comédien, mais également par le spectateur. Au final, le film monté, il projette lui-même l'évolution de l'histoire et du rôle en digérant chaque scène, et en l'associant au rôle qu'il a vécu. C'est pourquoi, oui, il me semble important d'être conscient de la chronologie du scénario, mais la jouer et à mon avis un piège tentant. Le savoir, c'est tout. Ne pas le montrer. Quelqu'un qui aurait vécu une situation dramatique en serait certainement marqué, mais cela ne l'empêcherait pas d'envisager et de réagir par rapport à ce qui lui arrive dans le présent. Le piège serait, à mon avis, dans ce cas, pour l'acteur, de chercher à jouer absolument le drame qui s'est passé en amont dans le scénario, et détourner son attention du présent. Si le présent n'attire que très peu son attention, alors oui, le vécu revient à la surface. Mais il ne doit

²⁷ Long-métrage réalisé par Lionel Rupp et Adrien Rupp, 2006-2007

²⁸ *Théâtre aujourd'hui n°11*, p.192

²⁹ Long-métrage réalisé par Lionel Rupp et Adrien Rupp, 2006-2007

³⁰ *Théâtre aujourd'hui n°11*, p. 191

pas à mon avis niveler son jeu. Il doit rester réactif à ce qui se passe. Il en serait plus touchant et crédible au spectateur, associant déjà fortement par lui-même ce vécu au personnage.

*Déjà vous avez derrière vous un passé, un plan. Déjà vous avez vieilli.*³¹

8. 2. Temps sur le tournage, la passivité

*La technique du cinéma impose d'apprendre à gérer le temps passé à attendre que les autres soient prêts. Au théâtre, dans le processus de répétition, même quand on a la chance de répéter avec des éléments de décors ou de costumes, on peut travailler tout de suite. (Philippe Torreton)*³².

Comment gérer les longues attentes, à quoi aucun acteur de cinéma, aussi célèbre soit-il, n'échappe. Comment rester connecté sans s'épuiser. L'acteur reste inactif, impotent, plusieurs heures, et brusquement ça tourne, « action ».

Les comédiens sont très déresponsabilisés durant ces longs moments, comme des vieillards, impotents. Ils attendent la technique, qui ne peut pas aller plus vite. Mais cette attente peut-elle aider à trouver détente ? A se débarrasser de la « tension de jeu », qui se voit d'autant plus à la caméra. Je pense qu'il est possible d'utiliser l'attente pour être dans un état détendu, en ayant le même rapport au temps qu'en vacances, cet espèce de relâchement. Ne pas concevoir l'attente comme de l'attente ; ne pas se soucier de l'heure, ni du temps qui passe ; avoir une « notion relative du temps », comme dirait Yves Hanchar. Je pense qu'il est possible de faire plus ou moins n'importe quoi pendant le temps d'attente, ceci est vraiment propre au comédien, tout en restant quelque part connecté avec ce qu'il y a à tourner. J'ai découvert la nécessité d'être autonome sur un tournage, savoir s'absenter lors de l'installation de la technique, comme les techniciens savent s'absenter lorsque les comédiens jouent. Etre indépendant de l'ambiance du plateau. Le comédien peut en faire partie si cela correspond à son humeur, mais en étant capable de s'en détacher. *Quand je travaille avec des grands comédiens, tout à coup, ils arrivent, ils débarquent sur le plateau, tu as l'impression ou d'un ralentissement, ou d'une accélération temporelle, mais quelque chose qui n'a rien à voir avec le rythme de travail d'un plateau. Et à ce moment-là, je me dis que la scène va être bien. Quand je vois ça, je me dis que la scène va être bien. (Yves Hanchar)*³³

Au théâtre, l'intimité existe en répétition sur le plateau entre comédien et metteur en scène. Les techniciens ne sont que rarement présents au début, et s'ils le sont, sont dans la plupart des cas discrets, en régie. Au cinéma, au contraire, l'ambiance de travail n'est pas donnée que par le comédien et le cinéaste. Ceux-ci ont à trouver une intimité au milieu d'une équipe omniprésente. Et le comédien doit pouvoir se détacher de l'ambiance du plateau, ne pas se laisser contaminer par la tension, même si elle est extrême, trouver une sorte de détachement. En plus, l'acteur ne décide pas de son « entrée en jeu » et de la fin. Il subit un « Action ! » et un « Coupé ! » qui définissent le temps de fiction. Ce serait un peu comparable à pousser un acteur sur scène, puis à l'y arracher lorsqu'on estime que la scène est finie.

De plus, autant au théâtre il y a des spectateurs à qui le comédien fait parvenir sa présence depuis le plateau, autant au cinéma il y a des « surtémoins », comme les appelle Denis Podalydès dans l'entretien ; le réalisateur, le chef-opérateur, le preneur de son, qui ont le comédien à la loupe, à l'oreille, et à qui aucun soupire, mouvement ou

³¹ *L'homme atlantique*, Marguerite Duras, p.23

³² *Théâtre aujourd'hui n°11*, p. 203

³³ Entretien

changement d'expression n'échappe. *Un gros plan peut donner le sentiment d'être perdu dans une immensité dès lors que l'on sent son propre visage nous échapper, devenir un champ de mines explosives, à force de nervosité indomptable.* (Denis Podalydès)³⁴. Cet effort d'incandescence qui existe au théâtre est un piège pour le travail au cinéma. La recherche de cette « passivité » sur le plateau permet de trouver la présence idéale pour ne pas parasiter l'image et le son. Ce qui ne veut pas dire « ne rien jouer », sensation que peut avoir facilement un comédien de théâtre pratiquant le cinéma, mais trouver un état de base détendu, presque détaché, qui fait que sa présence à l'image suffit. Je pense qu'un acteur au cinéma paraîtra plus inexpressif par sa nervosité que par sa passivité. A partir de celle-là, il peut se mettre à jouer. Adapter son jeu à la caméra, c'est plus qu'éliminer la projection vocale. Au théâtre, avec la projection vocale vont les intentions. Ce qui peut donner l'impression, lors d'une interprétation à la caméra, de ne rien jouer. *Un acteur de se dirige pas, il se dose.* (Claude Miller)³⁵

9. Rapport à la réalité

Au théâtre, le comédien joue dans un contexte qui est figuré. Le décor est présent est concret, mais il suggère, il est un code qui rappelle au spectateur une réalité, les comédiens et les spectateurs font un travail d'imagination ensemble. Au cinéma, le film est créé dans une réalité, pas forcément réaliste, mais qui n'a pas le statut de figuration du théâtre.

Le décor, au cinéma, peut évoquer des choses, mais il est ce qu'il est. Par exemple, dans un décor surréaliste figurant un salon, au théâtre cela donnerait l'effet « ils sont dans un salon », au cinéma « ils sont dans un endroit surréaliste. Cet endroit m'évoque un salon. ».

Le lieu de tournage peut être, par son concret, un précieux appui de jeu (pas besoin de jouer qu'on a froid lorsqu'on est vraiment dehors en maillot en plein hiver), mais lorsque l'acteur se trouve face à une code figurant une réalité, comme un bout de scotch remplaçant son partenaire, les spectateur ne partage pas cet abstrait avec lui. Le spectateur n'est donc pas complice avec le comédien du fait qu'il est en train de jouer avec du « faux ».

C'est le problème du théâtre : il n'y a que de l'artifice, personne n'est le personnage, le décor est faux, je suis payé pour faire ça, vous avez acheté un ticket, mais il va falloir que nous y croyions tous. Au cinéma, la base est la même, mais on est aidé davantage pour se faire entendre et pour que le public décrypte ce que l'on joue. Au théâtre, c'est à l'acteur de focaliser l'attention sur un geste, sur un mot, sur un regard. (Philippe Torreton)³⁶

Il y a quelque chose de très paradoxal ; le cinéma utilise le réel, des décors réels pour ce qu'ils sont, mais en même temps, tout n'est que trucage, un simple champ contre-champ relève quelque part du trucage et n'a plus la réalité du présent du tournage ; moins dans les films en longs plans séquences.

Au théâtre, l'espace est inventé, le comédien le fait exister par son imagination. J'ai l'impression qu'au cinéma, il y a une confrontation du scénario à la réalité. L'espace n'est pas inventé, il se trouve. Pour le comédien, le rapport à ce qui l'entoure me paraît donc légèrement différent ; j'aurais plus tendance au cinéma à prendre l'espace tel qu'il

³⁴ *Théâtre aujourd'hui n°11*, p. 199

³⁵ *La direction d'acteur au cinéma*, p. 10

³⁶ *Théâtre aujourd'hui n°11*, p. 204

est, à ne pas imaginer autre chose à partir de lui comme je le ferai éventuellement au théâtre, mais à être ouverte, sensoriellement, à tout ce qu'il renvoie, réellement. L'odeur, la température, l'ambiance,... Rien que le fait d'être dans une forêt ou dans une cave influera sur moi. L'espace teinte les scènes, et permet au comédien de jouer avec la découverte immédiate de cette réalité. Et ces lieux, puisqu'ils existent et qu'ils ne sont pas à « faire exister », ils sont inévitablement remplis d'imprévus, auxquels il est nécessaire d'être ouvert pour être vivant à l'intérieur d'eux.

La réalité est plus bizarre que la fiction. Moi, c'est ça qui me passionne dans le jeu au cinéma. (Natacha Koutchoumov)³⁷

Le travail en studio est plus proche du travail au théâtre, le tournage n'est pas constamment dérangé par des bruits parasites,... Par contre, l'ambiance d'un lieu ayant une existence propre ne vient pas teinter la scène et offrir du réel au comédien. Un travail d'imagination est donc nécessaire.

*Tourner un film pour Godard ne saurait être remplir le canevas mais modeler le film à partir de la réalité du tournage et de la réalité des acteurs.*³⁸

Au théâtre, le spectateur oubliera rarement qu'il est au théâtre, et que les comédiens devant lui sont en train de jouer ; cela n'empêche pas de le faire s'émouvoir, car ce qui lui parvient excite son imagination et le rappelle du réel, mais il se sait dans le même temps que la représentation, possiblement perçu par le comédien. Au cinéma, par contre, il me semble que le spectateur oublie que le comédien joue, ou veut oublier, et ce n'est qu'à la fin que le spectateur conscientise la qualité de l'interprétation, par l'illusion qu'il en a eu.

Mais, alors, pourquoi prendre un comédien et pas une « vraie personne » ? Oui, le comédien est une vraie personne. Mais quel est son statut dans le contexte cinématographique qui n'utilise pas le code, mais l'existence ? D'ailleurs, au cinéma plus qu'au théâtre, des comédiens n'ayant aucune formation se mettent au service de cinéastes. « *Il (Bruno Dumont) avance par traumatismes successifs. Il met les acteurs dans des situations de crise, de drame, réelles, en supposant que, comme ça aboutit à un film, y a une sorte de cure qui se fait en même temps qui provoque le traumatisme, vous voyez ? Donc il engage des modèles, c'est pas des acteurs, des gens de la vraie vie, et ils les poussent très loin. Il a rendu comme ça une fille et un garçon amoureux, le garçon amoureux de la fille, mais la fille pas amoureuse du garçon, le garçon a souffert mille morts, il a filmé ça. Et après, il le consolait. Il les remettait dans le bain. On a l'impression que c'était une sorte d'épreuve psychique gigantesque. Là on est dans une sorte pur cinéma qui n'a plus rien à voir avec le théâtre. (...) L'acteur n'a pas du tout l'impression de réaliser une performance, en fait. Il est dans un espèce de statut de l'être, qui est un statut fermé complètement, le devenir ne lui appartient pas.* » (Denis Podalydès)³⁹.

Mais ceci est un flirt entre documentaire et fiction. C'est le comédien qui fait qu'une fiction est une fiction.

³⁷ Entretien

³⁸ *La direction d'acteur au cinéma*, p. 69

³⁹ Entretien

10. Rapport à la technique sur le plateau

Connaître la technique, je ne pense pas que ce soit nécessaire pour jouer. Sur le tournage, que le comédien connaisse ou non les techniques cinématographiques, je pense qu'il intègre naturellement et presque inconsciemment le fait que le micro est prêt ou non de sa bouche, s'il sait que c'est un gros plan, le corps l'enregistre, et joue avec. Mais connaître la technique permet de comprendre. Comprendre pourquoi on a attendu deux heures, comprendre pourquoi on ne doit pas dépasser cette ligne, comprendre pourquoi il faut qu'on fasse un nœud de cravate à son partenaire les bras tendus, ... Sans connaître les techniques, l'acteur fait confiance à ceux qui la connaissent, et applique sans forcément comprendre les différentes choses qui lui sont demandées ; en connaissant les techniques cinématographiques, il fait également confiance à ceux qui la connaissent, qui s'en occupent, mais il sait techniquement pourquoi de telles choses lui sont demandées. Je ne pense pas que cette nuance se sente à la caméra. Si le comédien est curieux, je pense que cette connaissance vient au fil de l'expérience.

Je vois bien que c'est un gros plan si la caméra est prêt, bon. Alors je sais bien que ça va se passer au niveau du visage, au niveau de la main sur un gros plan de geste. Je sais que mon corps s'en rend compte, le corps réagit différemment selon la grosseur du plan, je trouve. (Denis Podalydès)⁴⁰

Mais connaître des éléments techniques du film peut être des informations intéressantes pour le comédien, des clés pour l'ambiance du film, l'expression des plans, le rythme, le langage.

C'est le partenaire qu'est la technique, qui est vraiment pour moi un partenaire agréable. (Bruno Todeschini)⁴¹

11. Préparation

Finalelement la difficulté de ce métier, au théâtre comme au cinéma, c'est d'être prêt. (Philippe Torreton)⁴²

Quelle préparation avant de tourner ?

Je pense qu'il y a une forme de maturation entre la première lecture du scénario, et le premier jour du tournage. Cette maturation est nourrie par tout ce que le comédien accumulera ; tout ce qui concerne, de près ou de loin, au rôle, à sa vision du rôle, à la vision que le cinéaste a du rôle, ... Dans le but, peut-être utopique, d'intégrer tous les paramètres, qui lui permettront d'interpréter son rôle dans toutes les circonstances qui peuvent survenir au tournage. Car justement, je pense que le tournage est rythmé par une infinité d'imprévus ; il est donc absolument nécessaire de rester ouvert dans sa préparation. Même si au premier jour de tournage, des images définitives sont déjà captées, le contexte précis du tournage, et la réalité dans laquelle la scène sera entourée, ne peuvent pas être prévus par le comédien. Et il ne peut non plus les nier au profit d'une préparation qu'il aurait effectuée.

Au moment où l'on met en pratique le personnage de théâtre, on l'a déjà abordé, on l'a taillé, sculpté dans l'espace sonore et physique, ensuite il continue à travailler en public, on peut le modifier, l'affiner. Au cinéma, il n'y a pas ce rapport ; on rencontre les personnages et les partenaires le jour du tournage. (Denis Lavant)⁴³.

⁴⁰ Entretien

⁴¹ Entretien

⁴² *Théâtre aujourd'hui* n°11, p. 204

⁴³ *Théâtre aujourd'hui* n°11, p. 192

Accumuler des informations, des idées, autour du texte et du rôle, sans en faire une analyse extrêmement pointue dramaturgiquement comme on peut le faire au théâtre, permet de rester ouvert au tournage à l'immédiateté et à la confrontation parfois violente au réel. Et si les informations accumulées sont denses et nombreuses, je pense que la confrontation au réel donnera de la profondeur au rôle, en en faisant découvrir les unes, et en immergeant les autres, mais ne les annulera pas.

Pour qu'un iceberg flotte, il faut qu'il y ait une part immergée, qu'on ne voit jamais en réalité, mais il faut qu'elle soit là. (Yves Hanchar)⁴⁴

Accumuler des informations permet à mon avis de s'immerger sans fixer. Par exemple : si j'ai à jouer une scène qui se déroule, dans le scénario, un temps après un grand drame, je le sais, mais ne me pose pas la question, si, dans cette scène, je devrais être ravagée ou non par ce vécu. Simplement par le fait de le savoir, si la situation présente de la scène n'attire pas suffisamment mon attention, peut-être que mon esprit vaquera et que cette information refera surface, ou alors au contraire, le présent me submergera de telle sorte qu'il passera au-dessus de l'information. Mais je ne veux pas le prévoir, par une analyse intellectuelle de la scène.

De plus, cette démarche me permet d'alimenter mon désir de jouer le rôle avant le tournage.

Un contact avec le cinéaste avant le tournage permet d'avoir des informations sur le film. En parlant avec lui du film, ou d'autre chose, n'importe quoi. De ce qu'il aime, de ce qu'il n'aime pas, de ce qu'il a fait, de ce qui l'inspire... Simplement en rencontrant le metteur en scène, je pense que comédien tâte le langage du film. Et ainsi, en accumulant ce type de renseignements à première vue anodins, il évitera, sur le tournage, de poser des questions du type : « Mais est-ce qu'il faut que je joue de façon réaliste ? Ou pas ? Est-ce un film réaliste ? Burlesque ? Expressionniste ? Avant-gardiste ? Politique ? Est-ce que je dois être moi-même ? Naturel ? Est-ce qu'il faut que je compose ? Suis-je comédien ? Suis-je modèle ? » Toutes ses questions abstraites et générales, que le comédien n'est pas en position de théoriser.

En ayant rencontré le cinéaste et appris ainsi, malgré lui, sur le langage du film, il ne se posera plus ces questions. Non pas parce qu'il saura y répondre, il ne vaudrait mieux pas, mais parce qu'il aura intégré ces informations et saura, naturellement s'inclure de manière adéquate dans le film. Ce procédé est à mon avis valable pour tout, ce qui rend ce travail d'accumulation d'informations sans fin. Et toutes ses informations sont évidemment subjectives, ce sont les informations que tel comédien accumule pour tel rôle, selon ce qu'il lui inspire à lui. Avec toutes ces informations sont accumulées, malgré lui, des sentiments, des sensations, qui accompagnent chaque fait qu'il associe au rôle, et qui le rendent personnel et unique.

11. 1. Préparations françaises et anglo-saxonnes

Quand on travaille en Angleterre, on a affaire à des acteurs de très haut niveau, comme on le dit des sportifs... Pas seulement au niveau technique. Une très grande discipline. Ce dont on manque en France, c'est de discipline, pas de technique. Je parle de la discipline sur soi. C'est la plus dur à obtenir : ne pas s'en remettre à un metteur en scène, mais travailler tout seuls, alors qu'en France on est peut-être trop habitué au metteur en scène ou au réalisateur. On se repose un peu trop sur lui, quelquefois. Il y a une méthode aussi, qui consiste à arriver peu préparé, à ne pas savoir le texte, la fameuse première prise et tout ça... à ne pas être précis, à dire un mot plutôt qu'un

⁴⁴ Entretien

autre. Il ne viendrait à l'idée d'aucun Anglais de ne pas savoir son texte parfaitement. Pas seulement le début de la scène. Aucun Anglais ne m'a jamais posé la question : tu vas jusqu'où dans le texte, pour ce plan ? Sous-entendu : je n'ai pas appris la suite, et je peux l'apprendre pendant l'heure du déjeuner ! Ils le savent longtemps à l'avance ! Plus on sait le texte, plus on est libre ! L'erreur, c'est de penser que d'hésiter, de buter sur le texte donne de la liberté, il faut être cinglé pour penser ça ! Il y a donc une plus grande discipline en Angleterre, des interprètes de haut niveau. (Patrice Chéreau)⁴⁵

Personnellement, je ne sais pas. Je n'ai pas côtoyé tant d'acteurs de cinéma. Mais c'est une question qui m'intrigue, car, en tant que spectatrice, j'observe une différence d'interprétation, que j'ai de la peine à définir, dans des films français ou anglo-saxons. Il y a évidemment des exceptions, ce n'est pas une règle absolue, mais je me posais la question avant même de l'entendre d'autres bouches.

12. Rapport au texte

La dramaturgie du cinéma est créée par le langage du film, la façon dont c'est raconté. Il y a une grande part de transposition au théâtre, dans les textes également, qui ont plus souvent une dimension poétique loin du langage parlé qu'au cinéma.

Ils (les comédiens de théâtre) accordent beaucoup plus d'importance à la dramaturgie d'un scénario par exemple, puisqu'ils viennent du théâtre où il y a quand même un rapport au texte qui est différent de celui du texte de scénario de cinéma. Donc on sent qu'ils ont une formation où le texte joue un grand rôle, a une grande importance. Donc ils imaginent beaucoup, ce qui est à la fois une richesse et un désavantage, ça dépend des films qu'on tourne, mais ils envisagent beaucoup plus leur interprétation à partir du scénario. Les acteurs de cinéma sont plutôt « tout sauf le scénario », c'est-à-dire, le scénario, il est écrit, l'histoire va être racontée par le metteur en scène, par le réalisateur, beaucoup plus qu'au théâtre, parce qu'au théâtre le metteur en scène raconte l'histoire de la pièce, mais au cinéma on a langage propre qui est celui du cinéma quand on est metteur en scène, donc c'est ce langage qui fait que le film existe. Et donc ils vont s'attacher beaucoup plus à trouver des choses qui sont en-dehors de ce qui est écrit ; de ce qui n'est pas dit dans le scénario, de ce qui n'est pas explicite, de ce qui est inconscient, de ce qui est latent. (Yves Hanchar)⁴⁶.

Je pense que la dramaturgie, ou je dirais plutôt « le travail d'analyse sur le sens du texte » n'étant pas absolument certaine du sens exact de « dramaturgie », enfin, cette chose permet de comprendre le sens qui émane du texte, ce qu'il y a à retenir et à tirer de ce qui est dit. Et, que le comédien le comprenne, cela permet de le faire passer par le langage de la scène (scène au sens plateau de théâtre). Au cinéma, le sens, « ce qu'on veut dire par là », n'est pas à être porté par le comédien, à mon avis ; il est porté par le langage du film, dont le comédien est malgré lui un composant. Le texte est une source d'informations touffue, bonnes à connaître. (cf. *préparation*)

On n'est pas aidé, parce que c'est très centré sur une technique, qui est quand même le texte. Alors qu'au cinéma, ça se passe au-delà du texte. (Natacha Koutchoumov)⁴⁷

⁴⁵ *La direction d'acteur au cinéma*

⁴⁶ Entretien

⁴⁷ Entretien

Qu'est-ce qui est derrière le texte, qu'est-ce qui est le rapport avec l'autre. Et à la limite, tu pourrais dire le bottin, l'important, c'est qu'est-ce que tu es en train de communiquer à l'autre. (Natacha Koutchoumov)⁴⁸

Au cinéma, le texte est plus problématique car il débarque sans prévenir. C'est très inhibant. La parole émerge, inédite, sans avoir été préparée comme une pâte. J'aime quand il y a peu de prises, comme dans un geste acrobatique, on n'a pas le temps d'analyser ce qu'on est en train de faire et on s'en remet absolument à l'appréciation du réalisateur. (Denis Lavant)⁴⁹

J'aime cette immédiateté de langage au cinéma. Mais trouver un langage quotidien n'est pas si simple. C'est une écriture aussi. La quête du cinéma qui collerait à la vie est un peu vaine. On ne colle pas à la vie, on essaye de la rendre. Et la rendre, ce n'est pas forcément être dans la copie ou l'enregistrement de la vie. (Philippe Torreton)⁵⁰

Je ne vais pas comparer l'écriture, le style des scénarios ou des pièces variant considérablement suivant les auteurs. Je ne vais pas comparer la façon de traiter le texte entre le théâtre et le cinéma, même s'il y a peut-être une tendance plus forte à sacraliser le texte au théâtre, tout existe des deux côtés, improvisations, textes réécrits avec les acteurs, ou fidélité au texte d'origine. Mais ce que je vais tenter d'observer, c'est l'influence du support cinématographique sur le texte et ce que cela implique chez le comédien. J'ai travaillé le texte de *Quai Ouest*, de Bernard-Marie Koltès au théâtre, dans un stage avec Philippe Sireuil, et au cinéma, dans le long-métrage réalisé par Lionel Rupp et Adrien Rupp. Dans l'expérience cinématographique, nous tentions également de garder une précision du texte. Si un morceau de phrase était coupé, c'était un choix, non une impro. Mais ce que j'ai pu observer, c'est à quel point je me suis sentie tributaire du lieu. Lieu choisi pour le texte, mais qui va au-delà, car il influe fortement beaucoup par son existence propre et son vécu hors fiction. C'est lui qui donnait le ton, l'ambiance. Il définissait le volume de la voix, et inspirait également les déplacements qui allaient définir la scène. C'est pourquoi j'ai la sensation qu'au cinéma, le texte subit une confrontation au réel, qui lui donne un sens. Au théâtre, le passage au plateau est envisagé pour et par le texte, et le ton, l'ambiance, sont donnés dans le but de mettre en avant le sens que le metteur en scène a compris, ou choisi, du texte. Il passe par la confrontation au plateau, mais ne sort pas, en moyenne, des murs du théâtre, de la fiction, ou de la réalité du plateau. Tandis que la caméra sort, et confronte le texte à une réalité, qui parfois, est plus forte que lui. Donc, la tendance de « sacralisation » du texte au théâtre, et de liberté par rapport au texte au cinéma, va plus loin que d'être fidèle aux mots au théâtre, et de ne pas savoir son texte au cinéma. C'est qu'au cinéma le texte se plie et s'adapte à la force et aux contraintes de la réalité d'un lieu, alors qu'au théâtre tout est construit pour lui et autour de lui. Tout cela dans le cas d'un texte mis en scène au théâtre ou au cinéma. Il y existe évidemment d'autres cas au théâtre où le texte n'est pas au centre d'une mise en scène, et au cinéma, le travail en studio ne contraint pas le texte à cette force de la réalité.

⁴⁸ Entretien

⁴⁹ *Théâtre aujourd'hui* n°11, p. 193

⁵⁰ *Théâtre aujourd'hui* n°11, p. 204

13. « Brûler les planches, crever l'écran »...

« Crever les planches, brûler l'écran »...
Pourquoi ça ne marche pas dans ce sens-là ?

14. Le développement d'un instinct

Personnellement, dans ce métier, je fais profondément confiance à l'instinct, au moment de jouer, nourri par tout ce que j'ai pu accumuler avant l'interprétation. Dans ma petite expérience, ce que j'ai eu à jouer, à l'intérieur de l'œuvre dans laquelle j'allais m'inscrire, m'a inspiré des idées, des images, dont je n'ai pas cherché à comprendre la signification, du moins pas avant de l'avoir fait. Je l'ai senti, j'ai senti la nécessité de l'essayer, je l'ai essayé, parfois cela s'est confirmé en le faisant, parfois non, parfois en le faisant me sont venues d'autres choses, certainement porteuses de sens, mais j'ai préféré ne pas le savoir et laisser celui-ci se dégager, malgré moi, de ce que je construisais.

Lionel parlait, lorsque je l'ai rencontré, d'un sens qu'il découvrirait de son propre film lors du montage. *Et souvent je trouve que c'est flagrant sur la violence. On se dit qu'on est en train de faire un film très violent, pourquoi est-ce que les acteurs ont décidé de rentrer dedans ? C'est parce qu'ils la partagent avec moi... Pourquoi est-ce qu'on a l'impression qu'on joue ensemble ? Ben, c'est que d'une certaine façon, il faut aller chercher la violence chez eux aussi, parce qu'ils sont là pour ça. Et ils ne le savent pas. Et ils ont accepté le scénario, en fait. Et moi je ne le savais pas, quand je l'ai tourné, et eux, ils ne le savaient pas non plus, mais on était d'accord sur un truc qu'on n'a pas compris, et au montage on se dit « ah ben, bien sûr, c'est ça, le point de friction ». Ca, c'est assez jouissif.* (Lionel Baier)⁵¹

Si je cherche instinctivement, franchement, par rapport à ce que me provoque ce que j'ai à jouer, je pense qu'un sens, le sens, mon sens, se dégagera. Et il ne sera pas forcément le même que celui qui était prévu et analysé au départ. Travailler avec l'instinct ne veut pas dire ne pas travailler, et, comme par magie, au moment de jouer, l'instinct règlera tout. Ce n'est pas mon instinct personnel, c'est mon instinct par rapport à ce que j'ai à produire, qui est différent à chaque rôle différent. Et pour qu'il opère, il faut le nourrir d'une infinité de paramètres, *tous* les paramètres. Ceux qui concernent le fond, la narration, le rôle ; ceux qui concernent la forme, l'esthétique, les goûts du metteur en scène ; ce que ça m'évoque,...

Analyser théoriquement, trouver un sens, ce que ça veut dire, pour le moment ne m'a jamais aidé à jouer. Une analyse théorique me donne des informations précieuses sur la scène, que j'enregistre et qui probablement influenceront sur mon interprétation et l'affineront. Mais au moment de jouer, je ne me suis pas souciée à faire passer le sens analysé en amont. Je me disais que le sens allait émaner de la confrontation du texte au réel. De ça, la question du pourquoi, quel sens ça a, était à mon avis résolue sans même que je ne me pose la question. Ca ne veut pas dire ne pas comprendre ce que l'on joue. C'est absolument nécessaire. J'accumule des informations, le maximum d'informations, de quel qu'ordre qu'elles soient, sur le rôle et autour du rôle. Plus les informations sont accumulées, plus la question du pourquoi est quelque part résolue, au-delà de l'intellect. Je peux savoir par exemple que telle ou telle action est incohérente pour mon interprétation. Mais ça ne me dérange pas de ne pas savoir l'expliquer. Je le sais, c'est

⁵¹ Entretien

tout. Mais si le cinéaste me donne de nouvelles informations qui me touchent, je peux changer, être convaincue et changer d'avis.

Je pense pour le moment que si j'ai envie d'user de l'art du théâtre et du cinéma, c'est parce qu'il y a quelque chose au-delà des mots qui est un moyen d'expression plus évident pour moi. Sinon j'écrirai.

J'ai l'impression qu'il y a quelque chose de cet ordre-là dans le jeu à la caméra. Accumuler des informations, ne pas chercher à les analyser pour en faire une interprétation qui montre que je les sais, juste les accumuler, puis se jeter dans la scène, instinctivement.

15. Etre formé au théâtre

Il y a des exceptions, bien entendu, de gens qui ont jamais fait de théâtre et qui déboulent, font du cinéma, et ça marche très bien ; mais pour moi, la vraie école de la fiction, quelque part, du comédien, ça reste le théâtre. (Yves Hanchar)⁵²

Il y a une série de choses quand même que le théâtre apprend qui ont l'air d'être des choses très simples pourtant, mais qui sont très importantes : la différence entre réalité et fiction. Alors on le sait théoriquement, quelle est la différence entre la réalité et la fiction, mais quand on y est confronté, c'est une chose qui n'est pas si évidente, et le nombre de comédiennes, de comédiens, qui ne savent pas exactement faire la différence, y en a quand même pas mal. (Yves Hanchar)⁵³

S'ils n'ont pas fait de théâtre, s'ils n'ont pas fait de formation, ils n'ont pas l'impression qu'ils mettent en pratique un savoir, une compétence. (Denis Podalydès)⁵⁴

16. Conclusion

L'adaptabilité et l'extrême disponibilité sont en effet des qualités précieuses pour l'acteur, mais dans une mesure encore plus grande que celle que j'imaginai au départ. Car les contraintes techniques du cinéma vont beaucoup plus loin que le simple fait d'être ou non dans le cadre ; mais par la liberté infinie du cinéma d'aller tourner absolument n'importe où, de placer la caméra où l'on veut, de prendre le son d'une manière différente, de faire des plans très courts, très longs, de mettre le comédien dans une voiture, sur un éléphant, ou au milieu de la mer, toutes ces possibilités sont des libertés extrêmes qui amènent avec elles à chaque fois de nouvelles contraintes auxquelles le comédien s'adapte et avec lesquelles il joue.

En arrivant à la fin de ce mémoire, j'en arrive à la conclusion que dans tous les chapitres que j'ai abordés, il y a des paramètres qui peuvent être intégrés. Des informations à accumuler. Ce que je sais du rôle, ce que je sais de comment c'est filmé, ce que je sais de l'envie du cinéaste, ce que j'ai construit et imaginé autour du rôle, ... Intégrés dans le sens où j'en ai pris connaissance, je le sais, et sans chercher à les analyser, ni à les faire voir lors du tournage, juste savoir. Je dirais même plutôt « avoir su ». Puis redevenir bête. Et jouer.

L'adaptabilité du comédien va également plus loin que ce que j'imaginai au départ. Ce n'est pas uniquement s'adapter, mais s'imprégner. Comme une éponge. Puis, en jouant, voir ce qui va sortir de l'éponge remplie.

⁵² Entretien

⁵³ Entretien

⁵⁴ Entretien

Bibliographie

- *La direction d'acteur au cinéma*, textes réunis par N. T. Binh, Etudes théâtrales
- *Les techniques cinématographiques*, René Briot
- *Théâtre Aujourd'hui n°11, de la scène à l'écran*
- DVD, *Philippe Torreton*, Collection « Les feux de la rampe »
- DVD, *Patrice Chéreau*, Collection « Les feux de la rampe »
- *L'homme atlantique*, Marguerite Duras
- Programme détaillé du stage *Les fondamentaux du jeu face à la caméra*, dirigé par Alain Prioul, La Maison du Film Court

Entretien avec Denis Podalydès

Le 8 août 2007

Vous avez commencé par le théâtre ?

Moi j'ai commencé par le théâtre, comme beaucoup. Dans les études. J'ai fait du théâtre au lycée. On commence toujours par le théâtre, j'ai l'impression. C'est vraiment le cas d'acteurs qui n'en sont pas, d'ailleurs, souvent, qui commencent par le cinéma. C'est souvent des gens qu'on repère dans la rue, selon cette technique qui avait été mise en valeur par... Vous savez ce casting-directeur qui était devenu célèbre à cause de ça, qui avait repéré comme ça notamment Sandrine Bonnaire ; des gens sont devenus acteurs, on est acteur de cinéma du jour au lendemain. Non, moi j'ai fait plutôt une voie classique. C'est-à-dire du théâtre à l'école, du théâtre... J'ai toujours suivi au lycée, dans les études supérieures, et puis le Cours Florent, et puis le Conservatoire, et puis les premiers emplois, et puis le cinéma est venu, effectivement ; en fait assez vite parce que j'ai fait mon premier film dès ma sortie de Conservatoire, mais un film que personne n'a vu, qui s'appelle « Xénia » et qui était en Grèce. Mais c'était dirigé par un Français. Et il y avait à l'image Giorgios Arvanitis, qui est un très grand chef opérateur, notamment le chef opérateur de tous les films d'Angelopoulos. Et donc j'ai appris beaucoup du cinéma avec lui. Ce que c'était qu'un plan, tout simplement, ce que c'était qu'une focale, ce que c'était qu'un gros plan, ce que c'était qu'un découpage, ce que c'était que... Mais sans trop m'en rendre compte d'ailleurs. Et puis ensuite, j'ai fait le premier moyen-métrage de mon frère, le premier film de mon frère. C'était deux ans après. Et après j'ai régulièrement fait du théâtre et du cinéma.

Et de connaître tout ça, ce que c'est qu'une focale, qu'un gros plan, c'est important pour jouer à la caméra ?

En fait, je dirais non. Ça m'intéressait tout simplement. Ça m'intéressait parce que je me suis intéressé au cinéma, mais en tant qu'acteur, moi je n'y attache pour ainsi dire presque pas d'importance. D'ailleurs, je pense que le propre de l'acteur de cinéma, c'est la disponibilité totale à tout ce qui se passe, à tout ce qui est, à tout ce qui vient. Et que la façon dont on le fait, on doit... enfin bon, voilà, je n'interviens pas là-dedans. Je suis en tant qu'acteur de cinéma. Je peux faire des propositions, mais des propositions de jeu. Sinon je suis ultra-passif, poreux, enfin disons, j'essaie d'être le plus sur le moment.

Tout ce qui est de la forme, en fait, ne vous concerne pas ?

Ca me concerne en tant que futur spectateur. Ca me concerne en tant qu'amateur. Mais bon, bien sûr, je l'enregistre, je vois bien que c'est un gros plan si la caméra est prêt, bon. Alors je sais bien que ça va se passer au niveau du visage, au niveau de la main sur un gros plan de geste. Je sais que mon corps s'en rend compte, le corps réagit différemment selon la grosseur du plan, je trouve. Je veux dire, plus le plan est gros, plus, chez moi, il y a une sorte de malaise, de gêne, que je dois maîtriser, mais... Ou avec le temps, bon, ça... C'est une gêne qui n'est pas trop pénible, mais je sais que je ne réagis pas pareil. Et je sais que chez des autres acteurs non plus. Enfin, ça se voit, la peau vibre différemment. C'est très nerveux, le cinéma, en fait. Ça met dans un état nerveux, qui n'est pas le même état nerveux que le théâtre qui implique toujours tout le

corps à tout moment, et tout le temps. Tandis qu'au cinéma, le corps est sollicité très fortement, puis plus du tout, puis laissé au repos pendant des heures.

Et comment vous gérez justement l'attente très longue ?

Alors ça c'est souvent ce que... Il y a des acteurs qui le subissent, et qui s'ennuient, donc. Ou alors qui en profitent pour faire mille pitreries, ou dormir. Mais en fait, c'est un temps que j'aime bien, moi. D'abord parce que je fais toujours beaucoup de choses en même temps, et j'aime bien faire ça, ça me permet d'être disponible pour ma pratique d'acteur. Donc, je lis, par exemple. Je lis beaucoup. Ça m'arrive d'avoir tellement attendu que j'ai pu lire comme ça un volume entier des « mémoires d'outre-tombe » ; je me rappelle sur un court-métrage de mon frère, comme il pleuvait, on tournait avec un bébé, qui n'était disponible que deux heures par jour, donc j'ai lu en pleine nature, dans des endroits quelques fois impossibles. On se met à lire sur le bord d'une voie ferrée, on se met à lire en haut d'un arbre, dans des toilettes. C'est dans *Versailles rive gauche*, le premier... J'étais enfermé dans les toilettes parce que c'était un tout petit appartement, les toilettes étaient dans un escalier, entre deux étages, donc c'était une espèce de niche, les toilettes, c'était un ancien placard à balais que le propriétaire avait transformé en toilettes. Et donc, forcément, pour pouvoir filmer ça, ils avaient dû arrimer la caméra de telle façon que je ne pouvais absolument pas sortir. Et donc, on a fait tous les plans de toilettes, il y en avait pas mal, j'étais assis donc sur le siège des toilettes, et j'ai passé, je ne sais pas, quatre heures comme ça. Je ne pouvais pas sortir parce que c'était tellement compliqué à désinstaller tout ça, que, ben, j'ai lu... Donc, en fait, j'ai appris assez tôt du cinéma que c'était une grande grande part de pure patience, en fait, et de passivité. Et j'ai vu des acteurs, comme ça, qui sont incroyables, parce que c'est quelques fois très ingrat, c'est quelques fois très ennuyeux, on attend sous la pluie, on attend... D'ailleurs, c'est amusant, parce que quel que soit le degré de notoriété, cette attente-là, personne n'y coupe d'une certaine manière. Donc j'ai vu quelques fois des acteurs américains comme ça attendre, très longtemps, glander, ne voulant plus aller à leur caravane. Les acteurs, les vedettes, ont souvent une grosse caravane dans laquelle ils mènent une seconde vie pratiquement. Ils ont la télévision, le téléphone, ils travaillent, on ne sait pas ce qu'ils font. Un acteur de cinéma, il est complètement intermittent, lui, alors, pas au sens économique du terme, il est... Oui non, moi j'aime bien cette passivité. J'aime bien ça pour travailler sur d'autres sujets. J'ai pu écrire comme ça, je préparais des mises en scène.

Même des choses qui n'ont rien à voir avec ce que vous êtes en train de faire ?

Souvent rien à voir. Et souvent le fait de n'avoir rien à voir, ça me permettait de rester frais pour le tournage. Bon, ça dépend des rôles. Après, il y a des rôles qui demandent... Le réalisateur, par exemple, demande une sorte de présence de tout instant de l'acteur. Je me rappelle qu'Arnaud Desplechin nous tenait en conversation continue, même entre les prises, entre les plans. Il y avait une relation continue, je pense que ça devait être épuisant pour lui d'ailleurs. Après ce n'était pas tout le temps non plus, mais une façon que les acteurs soient constamment sur le tournage, et reliés les uns aux autres. Parce qu'il cherchait une sorte d'atmosphère commune, ces atmosphères communes qui ne viennent qu'entre les personnes qui se connaissent très bien, et qui, comme des amis, vous devez connaître ça, qui passent des heures aux cafés. Et il y a une façon de converser, une façon d'être ensemble qui est différente. On est plus relâchés, ça s'arrête, ça repart ailleurs... Le type d'humour aussi est différent. Et il cherchait ça. Une

convivialité continue. Moi j'ai tendance un peu à m'isoler des autres. A ne pas être dans la conversation continue. Quelques fois, c'est fastidieux, vous savez tous les fauteuils avec les noms d'acteurs, enfin ça ne se fait plus du tout ça d'ailleurs, et les fauteuils comme ça des acteurs côte à côte et puis une sorte de sous-conversation, comme des vieux à l'hospice quelques fois, parce qu'on est tout à fait impotents, puisqu'on ne peut pas faire les choses plus vite. On est très déresponsabilisés. On nous apporte de l'eau souvent, comme les vieillards.

Comme les vieillards à l'entrée des villages, assis sur un banc...

Voilà, sur les bancs, voilà. « ah ben c'est pas le... ah oui ! Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? Et on mange quand ? Et qu'est-ce que tu as mangé toi ? » Bon. Il y a une espèce d'ennui qui se dégage de ça, qui n'est pas désagréable d'ailleurs, mais...

Mais ça aide à trouver une détente ?

Oui. Il y a des acteurs qui ne supportent pas. J'ai souvent remarqué que les acteurs supportaient très mal ça, et... Au théâtre, on se sent beaucoup plus créateur, on se sent... On prend en main une scène, et puis on part deux heures dedans, on est aux charbons, et quand on ne répète pas, souvent on n'est pas convoqués. Tandis qu'au cinéma, on peut être là aussi pour un plan, un plan très bête, où on ne fait simplement que traverser la rue, et parfois ces plans-là prennent des heures, on ne sait pas pourquoi. Si on ne se renseigne pas un peu sur la technique. C'est pour ça que l'acteur de cinéma, quand même, souvent, avec le temps, il s'intéresse à la technique. C'est pour ça qu'il y a tant d'acteurs qui finissent par faire des films. Parce que ça finit par être parfois obsédant, cette attente, pour dire « mais pourquoi est-ce que cette lumière-là ne peut pas être plus simple ? », et en fait, quand on commence à se poser ces questions-là, on entre un peu dans le domaine de la technique, et ça devient assez passionnant, on comprend un peu comment c'est fait, que du cinéma tient... Quelques fois où l'acteur, vraiment, n'est qu'une... n'est par moment qu'un objet, un meuble, puis soudain, au contraire, au moment où son... parce qu'il met tout son cœur sur la table. C'est très violent en même temps quelques fois, l'appel à la sensibilité. Par exemple, on pense que pendant une matinée, on doit tourner simplement, je ne sais pas, des plans muets, comme ça, et puis tout d'un coup à cause du temps, d'une indisponibilité, on dit « maintenant on va faire la scène où tu meurs, la scène où tu apprends que... », une scène hyper dramatique. D'un seul coup c'est cette espèce de capacité de mobilisation qu'il faut faire intervenir, et qui rend les choses tellement incertaines, tellement fragiles et déconcertantes quelques fois. On est tout le temps déconcertés. Les acteurs de cinéma sont... Et c'est pour ça finalement, ceux qui connaissent bien la machine et qui en font très bien, ils ont une sorte de détachement stoïcien comme ça. Je sais qu'Emmanuelle Devos, par exemple, elle me frappait beaucoup par sa capacité à être totalement disponible et à être totalement ailleurs. Elle pouvait rester dans un champ, pas forcément avec un livre d'ailleurs ; on parlait, on babillait, puis d'un seul coup, on restait là, et elle se... Jamais je ne l'ai vue s'impatienter. Elle voyait pourtant... Même quelques fois, on voit des jeunes techniciens qui merdouillent. C'est assez drôle parce que souvent, ils nous prètent, comme ça, une personnalité un peu tyrannique, ou alors une expérience telle qu'ils vont passer pour de nuls, et c'est assez drôle, ils s'activent comme des fous, alors que justement, l'acteur, son propre, c'est de s'absenter un peu. C'est une qualité qui est assez appréciable. J'ai remarqué chez beaucoup d'acteurs. Même il y en a qui sont très

déconneurs. Daniel Auteuil, il déconne beaucoup, il fait le pitre, et puis en fait c'est une façon de..., au moment où on est reconvoqués par la scène, il est tout frais, il est là.

Yves Hancher, il me disait que l'acteur, il devait avoir une notion relative du temps, qu'on ne pouvait pas se dire « ben voilà, ça va être deux heures », fallait qu'il l'oublie...

Totalement, oui. C'est tout à fait juste. Il faut absolument... Le temps est... Je sais, ma compagne, on tourne un film ensemble, et elle est plus actrice de théâtre, alors quelques fois ça la révolte, elle est... « Mais qu'est-ce qu'on fait ?! Qu'est-ce qu'on fait ?! », et après... Elle ne fait pas beaucoup de cinéma. Il y a des acteurs, comme ça, qui deviennent... Les acteurs de théâtre sont souvent assez nerveux. Et quelques fois, la nervosité, après, c'est la première chose qui se voit à l'écran. Une scène jouée trop nerveusement... que le réalisateur est prêt à faire descendre, mais... J'ai lu ça, il y a Warren Betty qui disait, je crois que j'ai lu ça tout à l'heure d'ailleurs, pour jouer un personnage, au cinéma, il y a besoin d'être concerné qu'à 5%. Et Mastroianni en faisait aussi une sorte d'éthique, Mastroianni mettait un point d'honneur à ne jamais lire les scénarios complètement. A lire son personnage, à lire un peu, comme ça, autour, et il disait « il faut, surtout, que le degré d'implication soit moindre ». Et c'est curieux, quand on pense à l'acteur qu'il était, quand on le voit dans ses films, c'est assez vrai, ça. Il a toujours une façon de traverser les films, ce geste magnifique de la fin de la « Dolce Vita » où il fait... Geste à la fin d'impuissance et puis de philosophie, un peu de... Et c'est des acteurs qui en connaissaient beaucoup sur le cinéma, tous les acteurs hollywoodiens étaient un peu comme ça. Alors évidemment, tout ça, après, c'est très mythique. C'est Mitchum aussi qui disait qu'il n'apprenait même pas une ligne. Il y a vraiment un mythe là-dessus. Il y a beaucoup de... Comment dire... C'est à la fois très vrai, très faux, mais c'est instructif, c'est quand même... Cette non-involution, comme ça. Il y a des acteurs qui n'apprennent pas leur texte complètement. Je sais que moi, un jour, j'avais appris mon texte au rasoir, absolument au rasoir, avec Desplechin justement, comme un monologue de théâtre. Ça m'a joué un tour pendable. J'ai eu un blocage, j'ai eu une musique dans la tête, je n'étais pas du tout libre, j'avais confondu un peu les deux choses. Et on avait dû retourner la scène un autre jour, c'était une expérience très douloureuse. D'ailleurs je me sentais terriblement théâtral, acteur de théâtre. Je pense peut-être que Desplechin me le faisait sentir, très gentiment d'ailleurs. Je n'avais pas cette espèce d'insouciance qui fait qu'on part dans une réplique sans très bien savoir où on va. Et surtout que la réplique ne soit pas une réplique d'ailleurs. Au cinéma, c'est terrible, une réplique qui sonne réplique. A moins de faire un film un peu théâtral, dont le dialogue est très écrit, je ne sais pas, Jean-Michel Audiard. Au contraire, il faut faire sonner la réplique. Mais ça se dilue dans l'image, quoi. Ça se dilue, la réplique est une toute petite composante. Ça, ça me fait toujours rire les acteurs au cinéma qui se disent « oh mince ! il m'a coupé une phrase ! » ou alors « t'as combien de phrases, toi, dans le rôle ? ». C'est vraiment une pure réminiscence du théâtre dans le cinéma. Au théâtre, on mesure toujours en... Même on payait les acteurs à la ligne, tandis qu'au cinéma, ça n'a pas d'incidence. Quelques fois, après, vous vous rendez compte qu'un gros plan, même un petit plan tout bête, selon que vous êtes un peu voûté, ou que vous vous tenez plus ou moins droit, il a une importance, une résonance très grande dans le film. Et vous vous dites « Là j'ai raté quelque chose. Je n'ai pas eu... J'aurais pu jouer quelque chose, là. » C'est le moment où il sortait de chez le médecin, ou je ne sais pas, n'importe quoi. C'est des... Il y a des moments comme ça qui sont... Il faut avoir la capacité d'être complètement en-dehors de soi et de se dire que l'humain

peut être joué autant... Le regard, par exemple, c'est... évidemment. J'ai regardé ce film, là, un film qui s'appelle « King of New York », d'Abel Ferrara. C'est cet acteur, moi, qui m'a toujours directement... Il s'appelle Christopher Walken. Son visage est... le regard qu'il a. Alors je ne sais pas à quoi il pense en tournant. Cette espèce de présence de la pensée sans qu'on sache le contenu de cette pensée, c'est pour moi ce qui est le plus beau. C'est là où l'acteur se confond avec la personne, vous ne savez pas si votre attachement, il est au personnage du film, si c'est derrière l'homme Walken que vous êtes en train de chercher, mais ces espèces de passerelles, comme ça, du monde fictif au monde réel, qui n'est pas plus réel, parce que finalement qu'est-ce que vous connaissez de Christopher Walken ? Moi, rien du tout. Mais la beauté de ce regard, il y a des moments où... C'est un film très très beau. C'est un film de gangster. Mais lui est constamment méditatif dedans, mais sans jouer l'espèce de zen, le parrain de zen, mais il est constamment en train de penser, de chercher quelque chose... Bon, je suis allé loin de la question, mais... Le degré de pensivité d'un acteur, pour moi, c'est quelque chose de très important. Au cinéma, ça peut se voir de dos. Olivier Gourmet, qui a eu le prix d'interprétation à Cannes dans le film des frères Dardenne, « L'enfant », il est filmé la plupart du temps de dos quand même. Et, c'est une nuque, quand même. Il a eu le prix d'interprétation à Cannes, et je ne trouve pas du tout... Ce n'était pas volé. C'est incroyable ce qu'un corps peut faire passer. C'est... Bon, après, c'est le scénario aussi, c'est tout ce qu'on raconte, l'histoire. Mais une façon de jouer, par exemple la douleur, de dos, c'est saisissant. Ça, c'est le cinéma. Et c'est une sorte de disponibilité du corps aux faits cinéma. Ce qui demande d'être libre avec la technique. D'accepter aussi d'être constamment avec l'équipe technique, de ne jamais être complètement isolé. Quelques fois on s'isole, pour faire des mises en place, avec le réalisateur. Parce qu'au théâtre, on est isolés de la technique. Dans la salle de répétition, on est vraiment dans la salle de chirurgie, comme disait Bergman, et la vie à l'extérieur reste à l'extérieur de la porte de la salle de répétition, et on est dans la chose même, on est avec des petits scalpels, et on travaille sur les situations, les sentiments. Tandis qu'au cinéma, on est toujours dans un degré impur. Il y a des techniciens qui n'en ont d'ailleurs rien à faire, ils parlent, ils sont même à peine au courant des enjeux, je ne sais pas, d'une scène. Il y a le temps qui fait, le soleil qui se couvre, le bruit extérieur. S'il n'y a pas une façon d'être disponible aussi à ça, de l'accepter d'une manière un peu stoïcienne, un peu bouddhiste comme ça. Se dire « Bon ben c'est comme ça, la scène, on va la faire de... » Il y a deux nuits, on a tourné un plan sous la pluie, en fait. Bon, il pleuvait, alors « allons-y ». Une scène se passe, alors on enlève des choses, on la change un peu. Mais si on n'a pas une espèce de faculté d'adaptation très grande, on souffre beaucoup. Sans doute.

Mais pour avoir cette faculté, est-ce que ça demande une préparation particulière, différente du théâtre ?

Tout dépend toujours du réalisateur, en fait. Il y a des réalisateurs qui demandent à faire des lectures, il peut même y avoir des répétitions. J'ai fait une adaptation du « mariage de Figaro » à la télévision, avec Jacques Weber. On a répété, on a lu. En général, au cinéma, la répétition, elle a lieu le jour même. Souvent, d'ailleurs, les films qui se répètent sont des films... Encore que, je crois que les frères Dardenne répètent énormément avant, il me semble. Je suis très intéressé par leur façon d'arriver à cet effet de réel. Au cinéma, c'est quelque chose qui me... Au théâtre, de toute façon la convention l'emportera toujours. On arrive à des effets de réel au théâtre aussi, mais ça n'a rien à faire avec l'effet de réel que produit le cinéma. Et, en fait, mais je sens aussi qu'au cinéma, ça demande un énorme travail. C'est-à-dire que l'effet de réel n'est pas

l'enregistrement plat de la réalité. Au contraire, Pialat, c'était un travail énorme. Et les Dardenne travaillent énormément, font énormément de prises, pour arriver à cette décantation. J'en ai beaucoup parlé avec des acteurs, Olivier Gourmet, avec qui j'ai tourné, et récemment avec Jérémie Rénier aussi. Et donc, ils ont un type de préparation. Mais je crois que c'est... Le cinéma, on peut souvent... Ils ont les lieux avant aussi. Au cinéma, on est très très liés quand même au décor. A l'endroit où on tourne. Parce que l'endroit où on tourne, si c'est en extérieur par exemple, si on tourne ici ou là-bas, le son n'est pas le même. Les conditions ne sont pas les mêmes, ça va teinter les scènes. Donc, si on veut répéter sur place, là vous avez une vraie répétition. Si vous répétez avant, comme on fait souvent des périodes de répétitions, c'est une demi-répétition, c'est simplement pour s'accorder un peu, humainement, même amicalement, sur ce qu'on va faire. Pour qu'on n'ait pas de surprise totale au moment du tournage, qu'on n'arrive pas en disant « ben moi, j'aimerais jouer cette scène-là habillé en rouge, avec une perruque, et en fait je voudrais lui hurler dessus. » Des fois, il y a des malentendus, comme ça, énormes qui se sont creusés entre un metteur en scène et ses acteurs, faute de ce degré d'intimité qu'il faut atteindre, surtout au cinéma, parce qu'on vit beaucoup de choses ensemble. Et c'est comme un voyage en bateau, vous savez, je ne sais pas si vous avez fait beaucoup de..., quand vous partez en vacances avec quelqu'un, si il n'y a pas une, je ne sais pas, une espèce d'intimité qui fait que les gens se connaissent un peu, la situation prolongée ensemble fait que les caractères se révèlent et ça peut très bien mal se passer. Le cinéma, ça met ça sur la table souvent. Donc, c'est très souvent une façon de se... Les répétitions, les préparations, c'est une façon, en fait, de se frotter l'un à l'autre, d'être ensemble, de se percevoir, quelques fois même en dehors des mots, de façon à sentir un petit peu où sont les allergies, par exemple, de quelqu'un. Ce qu'il n'aime pas. L'acteur découvre un peu que le metteur en scène n'aime pas faire beaucoup de prises, ou au contraire, il va aimer énormément, ou alors il aura tendance à ne pas... Comme est mon frère par exemple, quelques fois la situation de tournage le met... le déprime un peu, le rend très maussade, parfois c'est très dur pour lui, il n'aime pas ça, donc il faudra s'habituer à savoir que son humeur va être variable. C'est une façon de se sentir un peu les uns les autres, en fait, la préparation. Le cinéma étant toujours comme ça. C'est-à-dire, par rapport au théâtre, qui est quand même toujours... le théâtre ça se théorise beaucoup. Ça peut s'épurer beaucoup.

Et le rapport au texte ? Entre un scénario et une pièce ?

Souvent, le scénario, il a vocation à se dissoudre même, dans le film. Ne pas exister en tant que scénario, ne plus exister en tant que dialogues ; les dialogues se perdent. Des fois, les dialogues, on les réécrit, on les oublie, on les coupe, on les enlève. Je vois avec Emmanuel, qui écrit pourtant très bien ses scénarios, Emmanuel Bourdieu, avec qui je tourne un film, il est impitoyable avec son propre scénario. Enfin, il enlève des phrases. Tandis qu'au théâtre, la pièce doit surgir... surtout quand on... Je ne sais pas. Comme moi, je suis plutôt habitué à travailler de classiques, la pièce, c'est ce qui doit être au premier plan, presque. Le langage même doit sortir, et j'aime bien ça, moi, qu'au théâtre, la langue, elle soit presque entre l'acteur et le public. Alors s'il y a une espèce d'effet inverse, une dissolution de la langue... Là, au contraire, il y a une sorte de sollicitation de la langue qui fait qu'au théâtre, ça passe par un temps de répétitions, et de pure répétition, redire redire redire, alors qu'au cinéma, on essaie de pas trop redire. On essaie de répéter, mais au moment où on a l'impression qu'on peut capter du vivant, on arrête la répétition pour au contraire préserver ce vivant. Tandis qu'au théâtre, pour avoir le vivant, il vaudrait mieux justement intensifier la répétition. Parce que le théâtre,

ça se passe souvent sur du très long terme, la maturation est très lente ; le cinéma est beaucoup plus explosif, on met des tas de petits pièges partout au cinéma, pour capter le vivant, on fait sauter des petites mines, comme ça ; tandis qu'au théâtre, c'est une sorte de draguage, long et lent, où on drague des sensations, on les met de côté, puis ça ressort quinze jours après, on travaille sur une seule indication, qu'on ne comprend pas bien, et puis voilà. Au cinéma, si elle n'est pas captée, si une indication ne fait pas effet dans la seconde, j'ai remarqué qu'elle avait un effet quelques fois dévastateur. Parce que l'acteur, il ne va jamais être quitte de ça. Je sais que Desplechin quelques fois m'envoyait, comme ça, des informations, des indications, j'essayais d'y répondre immédiatement, et en fait, je n'avais pas bien compris. Et ce qu'on voyait dans mon jeu, c'était que je n'avais pas bien compris quelque chose, et donc ça rendait le jeu pas clair. Et après je n'arrivais pas... Alors on dit souvent après « oublie, oublie tout ce que j'ai dit avant ». Alors du coup, on a l'impression vraiment qu'on est mauvais, c'est une grosse défaite, et qu'on est ridicule, et qu'on n'est pas arrivé à faire ce que demande le réalisateur ; et on met tout ça à l'avant, on met tous ses complexes, et du coup, le jeu devient... Donc c'est pour ça que souvent, un réalisateur, il doit être très prudent et très économe dans ce qu'il dit à un acteur avant de tourner. Parce que, quelques fois, ça se désorganise, c'est incroyable. J'ai vu des comédiens complètement désarçonnés par une indication qui fait qu'après ils ont une perte de texte, ils ont une perte de tout, et ils se disent « mais qu'est-ce que tu as voulu me dire exactement ? ». Et puis, de prise en prise, quelques fois, ça s'échauffe, ça devient violent. C'est curieux quelques fois, c'est pour ça que... Tandis qu'au théâtre, quelques fois, si vous dites à un acteur, j'ai vu ça, « c'est très mauvais », l'acteur, descendu, ruiné, complètement, on est obligé d'arrêter la répétition ; mais au cinéma vous devez tourner, quoi qu'il arrive. Donc il y a une... Il faut toujours préserver un peu... Cela dit, il y a des metteurs en scène aussi qui, au contraire, tirent à boulet rouge sur l'acteur et essaie d'obtenir quelque chose de cette espèce de chair disloquée, ça arrive.

Et il n'y a pas le retour du public à un moment donné...

Mais il y a toujours un public au cinéma. Il y a toujours l'équipe qui est là. On est toujours au milieu des uns et des autres. Il y a toujours quelqu'un qui est témoin de ce que vous faites, ne serait-ce que le caméraman, le metteur en scène, l'ingénieur du son... Au contraire même, il y a des sur-témoins. Le type qui vous entend au son, il... C'est incroyable ce qu'une voix transmet, une voix transmet tout le corps, et comme c'est... Souvent vous avez même un micro HF, on entend tout, on entend une angoisse, on entend une incertitude. Souvent, on voit... d'ailleurs c'est souvent très angoissant pour les acteurs, on voit l'ingénieur du son qui va parler à l'oreille du réalisateur tout bas, et qui lui dit quelque chose, et vous voyez le réalisateur qui prend un air sombre, et qui arrive d'un pas un peu lent vers le comédien pour lui dire « oui, heu, machin me dit que... je ne sais pas, ça ne va pas ? Tu veux prendre un café ? ». Quelques fois, c'est l'amorce d'un vrai problème. Il y a quelque chose qui ne va pas et souvent, le premier à le détecter, c'est l'ingénieur du son qui a entendu un accent que le réalisateur, qui a tous les problèmes en même temps, ceux du temps, ceux de la technique, ceux de l'heure qui tourne, n'a pas vu tout de suite. C'est très chirurgical, comme ça, au cinéma. Les choses viennent par parts toutes petites, et quand une crise explose, souvent, elle était déjà là depuis longtemps, et perceptible dans des choses infimes. Heu... Oui. Comment enchaîner ?

Heu... Ben tiens, je vais revenir à la préparation, qu'est-ce que vous faites, vous, tout seul de votre côté, par rapport à un rôle ?

Il faut toujours une préparation... Une façon d'alimenter le désir de jouer. C'est souvent des lectures, voire des films. Souvent les réalisateurs nous parlent de films. Je regarde les films qu'il aime, ça renseigne toujours. Je ne sais pas, je vais tourner un film l'année prochaine avec un jeune réalisateur qui est vraiment très jeune, c'est son premier film, et son scénario est très bon, et je me suis dit « mais, d'où ça vient ? pourquoi il a écrit ça ? qu'est-ce qu'il a envie de faire ? comment je vais pouvoir me glisser dans son monde, dans son envie de ce cinéma ? Où est-ce que moi je vais me trouver des choses, où je vais accrocher mon propre désir ? ». Alors ça, j'aime bien, cette sorte de préparation lente, où l'on correspond par email. Je lui ai parlé d'un film, « Half Nelson », je ne sais pas si vous avez vu ce film ?

Non

Très beau film, de... Comment il s'appelle ? J'ai oublié son nom. Fleck, je crois. Et il m'a répondu en m'envoyant voir un autre film, « Old Joy », parlant d'un acteur. Bon, j'ai été le voir aussi, je l'ai trouvé très bon. Ça renseigne, ça donne des...

(changement de cassette)

Des amis, on ne s'en fait pas tous les jours, mais une certaine camaraderie, une certaine... Bien être ensemble, pour moi, est indispensable. Enfin je ne sais pas...

Une complicité

Oui. Parce que je sais qu'on va passer beaucoup d'heures ensemble, parfois dans des conditions difficiles. Et si on n'a pas ce petit passé commun, ces moments seront peut-être des moments d'incompréhension ou de... C'est une façon de prévenir un peu les choses. Moi, je déteste les situations conflictuelles, et ça m'inhibe complètement, le rapport de force, ce côté « montre-moi un peu... » Il y a des gens qui aiment beaucoup ça, qui se piègent. Moi j'ai du mal avec ça. J'ai déjà connu ces situations-là, où j'étais mis à l'épreuve, enfin je me suis rendu compte qu'en fait on me mettait à l'épreuve, on attendait de voir ma résistance. Je ne suis pas sûr que ça me mette très à l'aise et me permette de jouer mieux. En même temps, en tant qu'acteur de cinéma, je suis prêt à tout, je n'ai aucune... Je dirais, vraiment, aucune morale, aucune éthique, aucune philosophie, aucun savoir, une espèce de blancheur et de bêtise même.

Il peut y avoir de la manipulation dans la direction d'acteur ?

Il faut savoir se laisser manipuler aussi. C'est une façon, d'ailleurs, d'être encore plus manipulateur. Parce qu'on fait l'imbécile, on fait comme si on était...

Manipulé de son plein gré

Manipulé de son plein gré, oui. « Mettez-moi ce que vous voulez dans la nourriture, je fais semblant de ne pas m'en rendre compte. » Puisque, l'important, c'est d'être un peu dans le désir du réalisateur. Et ce réalisateur, aussi, j'ai lu un livre qu'il a écrit. Ça dit plein de choses. L'écriture de quelqu'un. Enfin, pas la graphologie, mais l'écriture, son

style. C'est ça, la préparation, pour moi. Sans compter la... Je mets de côté apprendre le texte, par exemple. Il y a des rôles au cinéma avec beaucoup de texte. Ça m'est arrivé ; avec mon frère souvent, il y a beaucoup de texte. Là, la préparation naturelle. Parce que je sais qu'au cinéma, si un texte, on ne le sait pas plus que par cœur, je parle de longues répliques, c'est mort. On va avoir des problèmes avec ça. Il faut le savoir, quand même, sans bien le savoir. C'est un peu paradoxal par rapport à ce que je disais tout à l'heure.

Etre capable de paraphraser ?

Oui. De pouvoir toujours se rétablir. Bon, alors aussi, bon, les films de mon frère, les Roultabille, étaient du cinéma littéraire et théâtral. Donc, là, il fallait certainement savoir par cœur. Les acteurs engagés étaient des acteurs quand même liés au théâtre, comme dans des films Resnais. Il y a des connaissances du dialogue. Et il y a des réalisateurs qui nous mettent dans des situations... Je sais que, comment il s'appelle, Eugène Green, je ne sais pas si vous voyez qui c'est, Eugène Green

Non

« Le pont des arts »

Ah oui ! oui

C'est un cinéaste très baroque, qui a fait du théâtre baroque, et qui demande aux acteurs de jouer dans un certain style baroque. Fermer les fins de phrases. Il faut les accentuer d'une manière... Ce n'est que des plans fixes, on regarde la caméra. Enfin bon, c'est complètement à part du cinéma normal. Bon, moi, je jouais un rôle à accent. Cela dit, moi j'adore ça, j'adore jouer les rôles à accent, transformer... Tout acteur aime ça, les rôles de transformation. Alors ça, c'est un autre type de préparation où c'est...

Je pensais à la composition aussi, par exemple entre Roultabille et Liberté-Oléron...

Ce sont deux compositions... La composition peut-être la plus poussée que j'aie fait, c'est Sartre. J'ai joué Sartre pour la télévision. Alors, là, en imitant la voix de Sartre, avec un faux œil, avec une perruque, enfin vraiment, un autre rythme dans la voix... Alors là, il y a une petite préparation quand même. La préparation, elle est toujours liée d'ailleurs à un truc très concret. Soit c'est l'apprentissage du texte... Et là, c'était m'habituer à cet œil que je glissais sous la paupière. J'ai mis douze séances avant de pouvoir vraiment m'y habituer, l'oublier surtout. Et puis parallèlement à ça, j'écoutais beaucoup la voix de Sartre, et moi, j'aime beaucoup imiter alors, ça m'est venu... C'est toujours des espèces d'imprégnations successives, en fait.

Il y a toujours une petite métamorphose, même si elle est imperceptible...

Il y a toujours une petite métamorphose. Il y a des acteurs qui aiment quand c'est l'inverse. Parce que les deux sont absolument défendables. Dans le fond, on est toujours le même, et puis dans le fond, on est toujours un peu un autre. Mais après, selon le... Je ne sais pas, le goût qu'on a des choses, la façon de voir, on préfère le sentiment qu'on diffère, ou le sentiment au contraire qu'on reste le même. Il y a des acteurs qui... C'est

vrai qu'on reste le même, toujours, on est toujours le même, surtout au cinéma. Mais moi j'aime mieux penser qu'on est un tout petit peu un autre.

Et les premiers jours de tournage... Est-ce qu'il y a un truc à trouver dans les premiers jours de tournage, un peu plus compliqué, et puis après on est plus dans quelque chose... Mais la première fois qu'on arrive sur le plateau de cinéma pour un nouveau film ?

Il y a comme... Il faut s'en rappeler, vous avez connu ça, la rentrée des classes. Vous savez que vous verrez des nouvelles têtes, vous savez que vous allez passer toute l'année avec eux, vous vous dites « qui sera mon copain ? avec qui ça va mal se passer ? Forcément, il y en a que j'aimerai moins. C'est quoi les premières notes, les profs,... », Et bien vous avez exactement ces mêmes sentiments-là. Et alors, quelques fois, ce qui est très dur, c'est que vous commencez par, ça m'est arrivé, par d'entrée de jeu, une scène terrible. C'est très très dur, vous devez vous mettre à nu. Alors ça, il y a le trac du théâtre qui suit le trac du cinéma. C'est très curieux parce que la première prise, c'est une façon aussi de vous faire connaître à l'équipe, et il y en a plusieurs qui vous attendent au tournant. Et alors par exemple, quand vous tournez, ce qui est quand même très propre au cinéma, au théâtre vous faites partie de l'équipe pendant toute la durée de l'exploitation, tandis qu'au cinéma vous venez pour un, deux, trois jours. Et ces gens, que vous connaissez à peine, ce sera aussitôt fini que vous n'allez plus les revoir. Alors où est l'intimité là-dedans ? Il faut en trouver une, quand même. C'est une situation quelques fois très difficile, ce qui fait que souvent, les acteurs de second rôle, ont beaucoup plus peur que les acteurs de premier rôle. Ils sont quelques fois... D'abord les acteurs de premier rôle ont souvent déjà tourné beaucoup de films, ils sont naturellement plus à l'aise. Ou eux-mêmes, ils sont dans le tournage, ça fait déjà trois semaines qu'ils sont tous ensemble, et on vous a mis au milieu d'une équipe. C'est comme quand vous arrivez dans une école au milieu de l'année. Il m'est arrivé ça sur un film de Michael Haneke. Et je suis arrivé pour tourner, juste un monologue, la scène. J'ai pensé qu'il allait commencer par des plans annexes, et il me dit « non, ce sera plus facile pour toi, tu commences tout de suite par le plan, le master sur toi, c'est un gros plan, bon, on fait toute la scène. » Et il y a Auteuil qui était là, et Juliette Binoche que je connaissais. Juliette Binoche, je la connaissais par sa sœur depuis des années. Et puis, elle n'est pas intimidante Juliette. Mais Auteuil il m'intimidait, je ne le connaissais pas, et je voyais dans son œil... Il est très très, ce qu'on appelle chambreur. « Tu as peur là ! Hein ! Tu as toute l'équipe là ! C'est un monologue, hein, c'est ce qu'il y a de plus dur au cinéma, ça, dis donc ! C'est Haneke quand même ! Tu sais que quelques fois, ce n'est pas facile ! » Bon, en même temps, il y avait une dimension de jeu parce qu'il était assez affectueux quand même dans sa moquerie, mais j'ai eu très très peur. Et puis heureusement le texte, là, je me suis appuyé sur le fait que je le savais vraiment par cœur. J'avais fait des essais l'année d'avant pour ce film. On a des fois le texte... C'est là où je suis acteur de théâtre avant tout, le fait de savoir mon texte, ça me donne une espèce de quéréncia, comme on dit, c'est-à-dire une espèce de terrain à moi, où j'attends tout le monde, « Moi, au moins, le texte, je le sais, je vous emmerde. Et ça, je vais le dire. » Et je me suis appuyé là-dessus, et j'ai sorti tout le texte, et Haneke m'a dit « Ben c'est très bien, on va refaire, voilà, tu changes un peu ça et puis c'est bon ». Et il était très gentil en tout cas. Je l'ai refait deux trois fois. Il y a eu un côté un peu de défi. Je me suis un peu mis dans la peau de... Justement, oui de... Il fallait que je fasse une espèce de petit exploit personnel. Je me suis arquebouté là-dessus. Donc voilà.

C'est vrai qu'au théâtre, quand on arrive pour la « rentrée des classes », ce n'est pas le jour de la représentation...

Non, la représentation est très très loin

Le premier jour de tournage, c'est un peu comme la première

C'est la première tout de suite. Alors souvent, il y a des réalisateurs, ils sont bien conscients de ça, alors ils commencent par des plans annexes. « Ne t'inquiètes pas, le premier plan, c'est un plan d'ensemble, on va faire la scène, mais calmos. » C'est vrai, on aime tous mieux ça. Et puis, au début, on ne se connaît pas, quelques fois, avec les acteurs ; tandis que moi, au théâtre, en plus, j'appartiens à une troupe, donc le premier jour de répétition, c'est la rentrée des classes avec des gens avec qui j'ai déjà fait presque dix ans, j'en suis à ma dixième année... Au contraire, on se connaît, donc à la première lecture, on rentre... Le metteur en scène d'ailleurs sent...

C'est des retrouvailles

Oui, c'est plus des retrouvailles. Le metteur en scène, justement, des fois, il n'aime pas ça. Il a l'impression qu'il est face à une bande de potaches qui n'attendent qu'une chose, c'est de faire les zigotos, de déconner ensemble. C'est ce qu'on fait d'ailleurs, on commence toujours par faire ça. Les premiers jours, c'est la lecture, on découvre le décor, on ne se mouille pas trop. On se mouille peu à peu, au théâtre, c'est vraiment... Tandis qu'au cinéma, il y a ce côté « jette-toi à l'eau tout de suite » et l'eau est vraiment froide.

Il y a un moment où on passe par cette étape au théâtre

Mais il y a quand même, au théâtre... Par exemple, au théâtre, ça vient toujours... De toute façon, le moment de se jeter dans l'eau froide, il arrive toujours. Quelques fois, il arrive plus tôt que prévu au théâtre, parce que d'un seul coup, on répète par exemple une scène assez difficile, seul avec le metteur en scène, puis arrivent les acteurs de la scène suivante, et le metteur en scène demande à ce qu'on reprenne tout. Eh bien voilà, là, il y a un premier public, et c'est des moments... La scène, elle n'est pas bien, elle n'est pas faite.

(Intermède : Un malheureux pigeon se prend une vitre sur la terrasse du café où nous sommes.)

Vous parliez de l'eau froide au théâtre

Oui. De toute façon, il y a des tas, aussi, de passerelles, de moments communs au théâtre et au cinéma.

J'avais l'impression qu'il avait un moment, dans les répétitions au théâtre, qui serait le moment où l'on filmerait au cinéma. Et au théâtre, il faut... Enfin, j'ai l'impression que les premières répétitions...

Toujours le moment de grâce des premières répétitions

Et après il faut apprendre à le refaire

A le refaire et à le perdre aussi. Le cinéma, quelques fois... Tout ça se synthétise sur une journée, même pas une journée, sur une heure. C'est-à-dire qu'en fait, souvent, les étapes qu'on connaît au théâtre, on les connaît au cinéma, mais dans une toute autre échelle de temps. Une échelle qui se traduit nerveusement autrement. Mais, de fait, aussi, au cinéma, vient la toute première répétition du plan, puis il y a la première prise qui est l'équivalent de la première, la deuxième qui est beaucoup moins bien, et puis de prise en prise, c'est comme si on... Chaque prise, si vous la transférez à une journée de répétition, ce serait l'équivalent. Et quelques fois, on a le sentiment, après une scène difficile au cinéma, d'avoir joué tout un spectacle. Ca m'est arrivé, ça, de faire presque quarante prises d'un plan séquence de neuf minutes, eh bien c'est comme si vous aviez joué un mois. J'étais épuisé. Et chaque prise, c'était une nouvelle représentation. Il y avait la deuxième, la troisième, sauf que le public est toujours le même. On est sorti de là, et c'est des moments comme ça de tangence, en fait, entre le cinéma et le théâtre. C'est des moments qui sont très passionnants. D'ailleurs, aussi, au théâtre, ça m'aide. J'ai raconté dans cet entretien (dans *Théâtre aujourd'hui n°11, de la scène à l'écran*), une pièce que je jouais où j'ai eu des sensations de cinéma, alors que j'étais au théâtre.

C'était quoi comme pièce ?

C'est *Anatole* de Schnitzler, une pièce qui est très cinématographique. On faisait ça dans des petites salles ; quand on joue dans des petites salles, il n'y a pas la projection vocale, donc on est un peu dans l'intimité du cinéma. Et dans les représentations, comme on avait une mise en scène qui était très... pas improvisé, mais enfin, qui pouvait flotter. On n'avait pas le sentiment de refaire exactement la même chose d'un soir à l'autre, puis je me rappelle, on parlait avec Emmanuelle Devos, comme ça, qui aussi aime beaucoup changer. Moi, j'aime beaucoup au théâtre, changer, d'un soir à l'autre. Ce ne sont pas des variations très importantes, mais ce sont quand même des variations, et du coup, ça surprend l'autre ; alors quelques fois, l'autre, il vous répond par la même chose que la veille, ça vous dire « heu... dis donc ! » ; ou alors, il accepte de décaler un peu, et on redécale encore un peu, on décale, et souvent c'est... Bon, ça doit rester dans le... J'ai appris ça avec Christian Rist, un metteur en scène qui faisait des spectacles entièrement improvisés. J'adorais ça. On pouvait entrer à jardin, on pouvait entrer à cour, on pouvait entrer en hurlant, on pouvait entrer en parlant tout bas ; au contraire, le jeu, la gageure, c'était de tout changer. Vraiment tout changer. A chaque fois. C'était une théorie qui était assez juste, assez bête, c'est qu'un grand texte, il n'y a pas une... C'est impossible de trouver la seule et unique manière de la jouer. Au contraire, il faut rendre compte des infinies possibles, infinies possibilités de cette pièce. Et donc, chaque soir, vous êtes, chacun, metteur en scène de l'ensemble de la pièce. Ce qui, quelques fois, causait des... On attendait le partenaire à jardin, il arrivait à cour... Ou il ne comprenait pas du tout ce qu'on proposait ; donc c'était constamment des propositions et contre-propositions. C'était *le misanthrope*. On a fait deux spectacles, on fait *Bérénice* et *le misanthrope*. Autant dans *le misanthrope*, quelques fois ça a donné des trucs magnifiques, autant dans *Bérénice* parfois on s'est perdus. Mais en tout cas, ça m'a donné le goût de l'improvisation concertée. J'ai un grand goût de l'improvisation, en fait. C'est une chose que j'aime au cinéma.

Et au cinéma, techniquement, c'est possible ?

Alors après, c'est très très dur, techniquement. Ça peut poser problème au montage, mais aussi des problèmes de point. C'est le point, là. On a fait ça avec mon frère, alors ça oblige généralement un... soit au stead avec un steadicameur fou, et puis un pointeur hors-pair. Mais au cinéma, quelques fois on part d'improvisations, comme ça, et puis de prise en prise, on affine, et finalement la dernière prise, on arrive à quelque chose de complètement fixé, et qui s'est fixé de prise en prise. Il faut accepter de perdre du temps, de perdre de la pellicule, et il faut avoir les moyens, il faut avoir le temps. Ce n'est pas évident. Surtout pour le pointeur. Je sais que quelques fois je faisais d'énormes problèmes à des pointeurs parce que... Vous avez plein de films, d'ailleurs, aujourd'hui... Vous avez remarqué ?, c'est un style contemporain, d'accepter le flou, d'accepter la perte de point, il y a ça dans plein de films. Lelouch l'avait fait depuis toujours d'ailleurs. Toujours accepté la perte de point. Et après, au montage, quelques fois, on est complètement de guingoï. Mais c'est très beau de ruser avec la technique, comme ça. A partir du moment où c'est concerté, où ce n'est pas dans une bagarre.

Surprendre un peu le technicien comme on surprendrait son partenaire

Il y a des techniciens, il y a des cadreurs qui aiment bien. Et, on en arrive toujours à dire « entre là et là, tu fais ce que tu veux, mais si tu vas là, sache que tu es vraiment sorti du cadre ». Il y a quelques contraintes, comme ça, et puis à l'intérieur de ça, moi j'adore ça. Cela dit, il y a des cinéastes qui ne supportent pas du tout ça, et au contraire c'est millimétré, pourquoi pas. Quand les règles du jeu sont édifiées, sont claires, c'est toujours intéressant ; avec la liberté, si elle est là, on joue avec les règles. Il faut respecter la règle, et tout sied à un jeu intéressant à jouer.

Et varier d'une prise à l'autre, le jeu, ça permet plus de possibilités au montage ?

Ah oui.

De ne pas refaire exactement la même

Ah oui, moi je n'aime pas du tout ça, ça m'ennuie. De tout façon... Après, c'est comme une représentation, ce n'est pas tout à fait la même. Et puis il se passe, entre la technique, de prise en prise, le cadreur, le preneur de son, le perchman..., parce que pour eux aussi, c'est très très dur, de ne pas tomber dans le cadre. C'est pour ça que quelques fois, on est obligés de monter ; vous voyez dans les films un coup de perche, parce qu'on est obligés de monter. On arrive toujours à trouver un moment de connivence parfaite. C'est ça qui est beau à trouver. Le plan-séquence... Enfin pour moi, j'adore les plans séquences, ça aussi ça vient du théâtre ; mais un beau plan séquence réussi, il n'y a pas plus beau, ça se sent, ça se voit. Il y a des plans-séquences de vingt minutes dans le cinéma d'Angelopoulos qui sont incroyables. C'est là que vous voyez les acteurs, vraiment ils ne jouent plus, ce n'est plus du jeu, ils sont... C'est impossible dans un film d'action, pratiquement pas. Un film d'action, vous ne pouvez pas... Il y a des flingues et tout, l'effet spécial s'en mêle. J'aimerais bien faire un film d'action, voir ce que c'est que ce film d'action, la fabrique. Je crois que, pour ceux qui en ont fait, c'est très ennuyeux.

Ça doit être très technique

C'est très technique, c'est archi-découpé. Par exemple, vous tirez sur quelqu'un, une blessure et tout... J'ai fait ça à mon premier film. Je tirais sur... Moi j'étais content comme un enfant, comme un petit garçon qui est content de jouer au pistolet, mais tout est archi-découpé parce que la blessure... Vous ne voyez pas ce qu'on voit à l'écran après ; l'acteur ne le voit jamais. On pointe, et après il faut couper le temps d'installer la blessure.

On ne se rend jamais compte en jouant de ce que ça donnera dans le produit fini, contrairement au théâtre

D'un seul coup, au contraire, on a le vertige d'avoir la toute puissance, au théâtre, de tout dominer toute la représentation. De se dire « ouhlala, ouhlala, c'est sublime là, je suis magnifique là, et là, tout le monde est là, et je parle, et je peux faire un silence... »

« Là je les tiens »

« Et je les tiens tous ! » On a des vertiges comme ça. On les a dans l'autre sens aussi.

Le bide

Le bide. « Là ouhla, c'est la catastrophe. » Au cinéma, on ne peut jamais avoir cette conscience si pointue, panoptique. Où on domine les choses. On ne voit jamais le film. En même temps, il y a des acteurs qui arrivent à avoir conscience de à quel endroit du film ils sont. « J'ai fait ça, j'ai fait ça, il va m'arriver ça. Je n'ai pas besoin de jouer ça, je n'ai pas besoin de jouer ça. Là, dans ce plan, on contraire, je ne montre rien du tout, parce que c'est après ». Ce n'est pas facile à avoir ça.

D'avoir la chronologie dans la tête ? Vous ne l'avez pas forcément ?

Si. Le réalisateur est toujours là pour la rappeler de toute façon.

Par exemple, s'il y a des scènes avant qui n'ont pas encore été tournées, on les imagine, alors qu'on ne les a même pas encore jouées

Ca, c'est un espèce de savoir un peu... de savoir-faux qu'on a. Quelques fois, il faut... On tourne des scènes alors que... On a déjà, je ne sais pas, on a perdu sa femme, on n'a pas joué la mort et on joue le deuil, l'absence. Alors, oui. Ce n'est pas facile du tout, ça. Des acteurs font des sortes de suggestions là-dessus, mais... Souvent les réalisateurs essaient de privilégier la chronologie.

Suivant le lieu ?

Oui, suivant le lieu, ils essaient de tourner dans l'ordre des scènes. Je sais que dans Lady Chatterley, ils ont essayé de tourner quand même dans l'ordre parce que les acteurs ne se connaissaient pas. Dans des scènes d'amour, c'est très très très très très compliqué. Il y a le nu au cinéma, par exemple. Le nu au théâtre, ça joue aussi, mais on s'y habitue, curieusement. Le nu au cinéma, ça n'arrive qu'un jour, c'est très délicat.

C'est plus délicat au cinéma qu'au théâtre ?

Curieusement, au théâtre, il y a une espèce de routine qui s'installe, les acteurs jouaient nus sans plus même y penser. Au cinéma aussi, la routine peut s'installer de prise en prise, on s'habitue. C'est incroyable ce que le corps s'habitue à tout. Mais bon. Avec plus ou moins de dégâts. Il y a des gens que ça... Il y a des tournages qui traumatisent quand même les acteurs, qui se sont laissés traumatiser, et après ne s'en remettent pas si facilement que ça. Ça dépend un peu de l'expérience, du point de vue qu'on a sur son métier aussi. Tout acteur de cinéma, il... Si on fait du cinéma un peu comme ça... S'ils n'ont pas fait de théâtre, s'ils n'ont pas fait de formation, ils n'ont pas l'impression qu'ils mettent en pratique un savoir, une compétence. Ils ont l'impression qu'on les utilise « Bon, je donne mon corps, comme ça. Je me déshabille, ok. » Ça donne des choses incroyables. Guillaume Depardieu, c'est un acteur, parfois, mais tellement bouleversant. J'ai tourné avec lui, il ne joue pas du tout, il ne sait pas son texte, il n'a pas goût à ça. Ça ne l'amuse pas. Et en même temps, il donne des choses incroyables. Mais lui, il n'a pas conscience de ça, et du coup il n'a pas la satisfaction de l'artisan qui dit : « Ça, je l'ai réfléchi, je l'ai médité, je l'ai produit, j'en ai fait un objet. » Ils ont l'impression que ça s'est passé dans leur dos. Il y a des acteurs, comme ça, qui ont été mis à nus dans des films, au sens propre et au sens figuré, qui ont l'impression d'être abusés quand même. C'est un des grands risques du cinéma-vérité.

Passer par le théâtre, ça aide ?

Ça aide à construire les choses, à avoir une espèce de dimension d'auteur, de créateur, disons, qui fait que vous mettez à distance la chose que vous faites. « Bon là je joue ça, mais je suis... ». Tandis que souvent, cette pratique du cinéma peut donner des choses incroyablement belles, le cinéma que pratique..., comment il s'appelle, celui qui a fait « La vie de Jésus », je ne sais plus. (Bruno Dumont). Il avance par traumatismes successifs, c'est... Il met les acteurs dans des situations de crise, de drame, réelles, en supposant que, comme ça aboutit à un film, il y a une sorte de cure qui se fait en même temps qui provoque le traumatisme, vous voyez ? Donc, il pousse l'actrice, j'ai vu ça dans un making of de... comment il s'appelle... (Bruno Dumont). Donc il engage des modèles, ce ne sont pas des acteurs, des gens de la vraie vie, et puis ils les poussent très loin. Il a rendu comme ça une fille et un garçon amoureux ; le garçon amoureux de la fille, mais la fille pas amoureuse du garçon. Le garçon a souffert mille morts, et il a filmé ça. Et puis après, il consolait les... Il les remettait dans le bain. On a l'impression que c'était une sorte d'épreuve psychique gigantesque. Là on est dans une sorte de pur cinéma qui n'a plus rien à voir avec le théâtre, là, pour le coup. On est très très loin, il n'y a pas de distanciation, il n'y a même pas d'identification, il n'y a pas de dialogues. L'acteur n'a pas du tout l'impression de réaliser une performance, en fait. Il est dans une espèce de statut de l'être, qui est un statut fermé complètement, le devenir ne lui appartient pas. Les acteurs de Bresson étaient un peu comme ça. Une forme d'autonomie du cinéma, complètement. On arrive dans le cinéma. Toutes les formes d'art, au départ elles sont dépendantes économiquement, ou dépendantes d'un autre art dont elles sont un peu l'enfant ; comme la photographie, fille de la peinture, puis petit à petit la photographie s'autonomise, se détache complètement de la peinture. Tous les arts, comme ça, ont vocation à s'autonomiser les uns par rapport aux autres. Le cinéma, au départ, est fils du théâtre, tous les acteurs étaient quand même des acteurs qui avaient fait du théâtre. Le cinéma prenait pour scénarios des pièces de théâtre, filmées frontalement. Puis, petit à petit, on découvre que, avec les moyens techniques dont on dispose, on peut aller dans la nature, on n'est pas obligés de rester à l'intérieur des théâtres. Rester en studio, c'est encore très proche du théâtre. Puis finalement, on se

rend compte qu'on peut se passer des acteurs, et qu'on peut faire jouer des gens, comme ça, qui ne savent même pas qu'ils jouent. Et puis, ça, soit ça débouche sur le documentaire, soit ça débauche sur ce type de fiction, mis au point par Bresson, repris par Pialat, où on est dans une vérité du monde qui n'a plus rien à voir avec ce que donne le théâtre. Cette forme d'autonomie... Et là, pour les acteurs c'est... Pour les acteurs de théâtre, ils se sentent un peu... pas rejetés, mais ils se sentent loin de ce cinéma-là. On ne va pas faire appel à moi pour faire un... Je sais que... Ce cinéaste, je ne travaillerai sans doute jamais avec lui parce que je suis frappé de l'intimité d'être acteur. Mais ça ne me dérange pas parce que, encore une fois, en jouant là, quand on est acteur, comme je disais, on a le droit à aucun discours, en fait. En tant qu'acteur. On doit être disponible les uns aux autres, on doit pouvoir être renié, se renier... En tout cas, ce cinéma-là a coupé les ponts avec le théâtre, et joue un jeu qui est très dangereux, ça, c'est... Il y a des acteurs qui sortent de là...

Entretien avec Lionel Baier (extrait)

Le 25 juillet 2007

Ouais je disais. C'est vachement agréable d'avoir des comédiens qui osent chercher devant la caméra. Et c'est toujours quand même assez humiliant, parce qu'il y a des techniciens, parce qu'il y a la caméra qui tourne, et même si on répète beaucoup avant, souvent, dès le moment où on tourne, c'est toujours différent. Et en fait, c'est bien les gens qui osent un peu, qui se mettent chaque fois en danger, parce que même si c'est... il y a vraiment un risque de finir la prise un peu rouge en se disant « Hou quelle horreur, qu'est-ce que j'ai fait, c'est honteux », mais je préfère les gens qui font ça face caméra parce que souvent on peut récupérer les choses.

Ca marche plus sur l'accident qu'au théâtre. C'est moins une construction de ce qui va marcher au final.

Oui, essayer des voies. Et pis se laisser un peu guider. Ce qui est dur au cinéma, je pense, c'est de continuer à écouter les autres. Alors qu'au théâtre à un moment donné, quand on se lance, on se lance dans une pièce, on est vraiment à l'écoute. Au cinéma quand on répète quinze fois une action aussi conne que « passe-moi le sel », c'est dur à la quinzième, de vraiment encore écouter la réponse. Et il y a un truc où après il y a un risque que ça devienne mécanique. Et puis ce qui est assez dur, je pense, au cinéma, c'est qu'on a toujours peur de... Le problème c'est qu'on a des comédiens qui n'ont pas... comment dire... il y a des comédiennes, des comédiens qui sont bons tout de suite, et c'est mauvais de plus en plus, et d'autres qui faut chauffer. Natacha (Koutchoumov), typiquement, je pense vraiment qu'elle chauffe, il faut un moment en fait, il faut qu'elle fasse plusieurs fois des choses, et puis après il y a un truc qui est vraiment bien, qui existe, et puis qui existe sur un long moment. On peut avoir beaucoup de prises qui marchent bien. Et il y a des comédiens, ça met du temps à chauffer, c'est bon un moment, et ça redevient très mauvais après. Et puis il y en a d'autres c'est bien tout de suite, et puis plus on avance plus ça devient... Et du coup faut arriver à ne pas fatiguer les uns, en préservant les autres. Alors souvent on se dit « la scène... » comme réalisateurs on se dit « qui c'est qui doit gagner dans la scène ? » Ou « c'est qui le personnage sur lequel je vais appuyer la scène ? » C'est elle. Donc il faut vraiment... Si c'est elle qui doit être bonne, et qu'elle est bonne au départ, on va commencer sur elle tout de suite, quitte à ce que dans le contre-champ elle soit mauvaise. Et on est obligé de faire des petits compromis en se disant « d'accord, je vais fatiguer un peu les acteurs mais ils sont moins importants dans cette scène que elle qui doit être bonne tout de suite, et donc on va commencer par elle »

C'est plus un truc de premier jet, qu'au théâtre

Oui, et il y a surtout ce truc qui est très... Au théâtre c'est vrai qu'à plein de moments il peut y avoir des problèmes liés à l'éclairage, dans des répétitions, où sur le moment il faut avoir des places de lumière très précises, parce que quelque chose va se passer à cet endroit, ou des trucs de mise en scène parce qu'il y a un truc qui va se jouer, je sais pas, voilà. Au cinéma, vous partagez vraiment la vedette avec la technique. Même quand on essaie de la mettre en arrière, c'est qu'on peut arrêter une prise où tout le monde est formidable parce qu'il y a une perche. Et c'est réel, ça arrive tout le temps, en tout cas une fois par jour, où un moment donné tout le monde était bon dans la prise, ça marchait super bien, et puis voilà, il y a une merde, il y a quelqu'un qui regarde la

caméra derrière, je sais pas, il y a une perche qui descend dans le champ, il y a un fil qui tient pas sur la caméra, et qui fait que la prise est naze. Et ça c'est assez horrible, parce que les comédiens y mettent une espèce d'énergie, et puis à un moment donné elle s'écrase devant un truc qui est bêtement factuel. Voilà, la caméra n'a pas tourné. Et en même temps voilà, ça fait partie du job. Vraiment. Brasseur, il ne supporte pas ça, ce que je trouve assez injuste, Claude Brasseur, il racontait que... il disait « Moi je supporte pas. Quand on refait pour des comédiens, il y a aucun problème, mais je ne supporte pas qu'on refasse pour de la technique. » Et je trouve ça assez injuste, parce que, dans le fond, les techniciens, qui ont aussi une part artistique, ils sont dans la même angoisse. C'est un truc très égocentrique du comédien de se dire que, dans le fond, au moment où ça tourne, c'est eux qui sont vraiment le plus angoissés. Mais le mec qui pousse le chariot de travelling, il a la même tension. Le mec qui pointe, il a exactement la même tension. Parce que si ça rate, tout le monde va se retourner vers lui et le regarder. Et ça coûte du pognon au cinéma. Tout le monde a cette espèce de tension, donc il y a des risques de ratages partout. On ne peut pas en vouloir à personne. A part au réalisateur, qui a foutu tout le monde dans une angoisse pas possible. Il me semble vraiment le réalisateur est coupable de beaucoup de choses à ce moment. Les comédiens stars aussi, les comédiens qui, d'un seul coup, décident de faire chier tout le monde, ou qu'on sent tellement nerveux qu'ils paralysent tout le monde, c'est aussi une possibilité, mais on a quand même.. il me semble que le réalisateur a une grande responsabilité.

Et du point de vue de la concentration, il me semble que c'est très différent du théâtre. L'endurance sur une journée, j'ai l'impression aussi que ça marche par journée, suivant les scènes, on arrive dans un état différent, le rapport aux techniciens...

Oui bien-sûr. Et la longueur du tournage. C'est-à-dire qu'à un moment donné, quand on est à l'étranger... Mais c'est un peu la même chose qu'au théâtre dans une tournée, par contre dans une tournée on est déjà dans quelque chose qui a été créé, qu'on essaie de reproduire, en améliorant, en changeant, même si tous les soirs c'est un peu une création, il y a un truc très posé, qui est plus un canevas, qu'il faut plus ou moins suivre. Au cinéma, tous les jours on recommence une autre situation, on commence au premier jour chaque matin, c'est comme une première tous les matins. Du coup c'est vrai que le temps passe, il y a des rapports humains qui se développent avec le réalisateur, avec le chef op, même si on est très peu, mais on est tous au même endroit au même moment, il y a un truc particulier qui fait aussi que c'est vrai que le rapport à la concentration est différent, et puis aussi on tourne. Au théâtre, en règle générale, quand même on est dans un endroit qui est protégé, qui est un endroit qui est destiné à la présentation. Au cinéma, on peut tourner ici, en plein milieu du trafic, et puis faut faire comme s'il n'y avait pas de bruit, parce que ensuite on va post-synchroniser, donc la voix va être refaite, donc il faut jouer tout doucement, alors qu'on sait que personne nous entend, à part un son témoin, qui sera pas audible. Et la concentration, elle est vachement différente. Et puis je trouve que le rapport à la fatigue, il est assez... c'est épuisement pour les comédiens, mais pas tellement épuisant de jouer, c'est épuisant d'attendre. C'est épuisant d'attendre.

Comment gérer ce moment ? Rester connecté sans s'épuiser

Ah ouais. Et puis comment être dans quelque chose qui n'est pas tout le temps, parce que si vous êtes tout le temps dans le jeu, ou la préparation du jeu, vous n'arrivez pas à la fin de la journée. Il faut arriver à être léger à un moment donné, ou à libérer son esprit

avec autre chose, tout en sachant, tout en faisant semblant de ne pas être hyper tendu et angoissé à l'idée qu'il va falloir tourner. Mais c'est de l'angoisse, et je pense qu'on l'a aussi comme réalisateur.

Faut être tout le temps disponible, capable à tout moment de jouer dans l'urgence

Oui. Mais je pense que c'est vraiment... Je pense que moi je les comprends dans les sens où, quand on est réalisateur, on a la même tension, et qu'il faut arriver à, sinon on pète un plomb, à midi, ou en allant boire quelque chose avec quelqu'un, pendant en tout cas une heure essayer de faire cloc, je déconnecte. Tout en sachant que si d'un seul coup, le soleil venait tourner, on doit aller retourner tout de suite, et il faut que je me reconnecte tout de suite. Il ne faut pas que ce soit très loin dans ma tête, mais il faut quand même que je puisse aérer un moment, sinon à la fin de journée, on est juste épuisés.

C'est vrai que ça, ça n'a rien à voir avec le théâtre

Oui c'est vrai.

Du coup en travaillant avec des comédiens de théâtre, vous avez déjà observé une façon de gérer, pas encore trouvé dans la façon de gérer l'énergie

Les jeunes comédiens, ce qui m'étonne souvent, c'est qu'ils sont beaucoup plus angoissés que les jeunes comédiens de cinéma, qui ont l'habitude. Mais c'est normal. Aussi la première fois qu'ils débarquent au cinéma, et ils sont vraiment hyper angoissés. C'est-à-dire qu'il y a de la angoisse, et je trouve un peu de malheur quand même. Parce qu'on a l'impression qu'ils ne sont pas très heureux. Enfin, je m'en fais souvent, enfin, à la fin de la journée on se dit qu'ils doivent rentrer chez eux déprimés en disant « j'étais un peu sali, j'ai l'impression que j'ai mal fait, que j'ai pas donné ce que j'aurais pu donner, tout le monde m'a dit qu'ils étaient contents, mais en réalité ils m'ont trouvé à chier ». Je pense que tout le monde repart un peu comme ça et c'est assez normal. Parce que y a vraiment ce truc gratifiant, ni des applaudissements, ni du fait qu'on a eu l'impression de pouvoir donner un truc qui était de l'ordre du souffle, c'est-à-dire qu'un moment donné on s'est juste fatigué à répéter trente fois le même truc, et qu'à un moment donné le réalisateur a dit « c'est vachement bien, merci, tu peux rentrer chez toi ». On est un peu « ah bon... ». Fin de journée. Voilà. « est-ce qu'il est content ou pas ? » Et souvent, les comédiens viennent dire « ça va, j'espère que t'es content ? », on peut leur dire « oui, je suis content », mais le seul vrai mot, c'est qu'ils le sentent bien. Enfin, moi, personnellement, je suis plutôt un pessimiste, j'explose pas de joie à chaque fin de journée de tournage. Donc je vais plutôt dire « oui non, mais ça va aller, ça va aller », je suis jamais à dire « c'était génial ». On le dit souvent sur le moment, je dis « non mais, c'est bien, ça se passe bien »

Ce serait plutôt après montage

Oui, moi j'ai plutôt tendance à leur envoyer des sms pendant ce temps qu'on monte. En disant « c'est vachement bien, t'inquiètes pas », ou quand on voit les rushes, quand on voit les rushes après de dire « je suis vachement content, t'inquiètes pas, c'est très très bien, bravo, ... ». Ils ont surtout un truc où, mais ça dépend des comédiens, mais souvent il y a un espèce de besoin de concentration, très fort au départ, on voit que c'est un

effort physique énorme, qu'il y a un truc de... Ils y vont, et à la fin de la prise, c'est aaaaaaahhh. Et les gens qui ont l'habitude, ils ont plutôt tendance à être beaucoup plus léger, parce qu'ils savent que ça va être refait quinze fois. Donc il ne faut pas s'épuiser. Par exemple, Natacha (Koutchoumov), elle peut des fois être, mais particulièrement, je pense que des fois elle peut être vraiment déstabilisante pour des comédiens, ou des comédiennes, parce qu'elle fait n'importe quoi avant la prise. Mais même quand on dit « moteur, attention ça tourne. » Jusqu'à « action », elle est en train de parler, ou elle rigole, ou elle fait un gag, puis il y a « action », et puis hop elle casse et elle commence dedans. Mais je pense que des fois pour les gens qui sont en face, c'est un peu... Parce que eux depuis le temps que j'ai dit « attention on va se mettre en place » c'est crrrrrrc. Zéro, il faut que je me concentre, moteur, action, ils sont déjà dans le truc, etc, et puis ils partent dedans. Et puis ils ont en face d'eux quelqu'un qui fait le guignol. Mais c'est sa façon à elle de rentrer dans la scène. Mais juste à ce moment-là, mais de surtout pas trop y penser avant. Parce que c'est quand même... Il y a ce côté vachement cérémonial, c'est « silence, attention, la caméra ça tourne, le son ok tourne, cadré, moteur, action ». C'est... voilà.

C'est vrai que le comédien, il ne dirige pas le moment où il doit commencer à jouer, et la fin. Contrairement au théâtre, où il gère l'entrée en scène, et la sortie.

Ah oui. Bien-sûr. Mais souvent on leur dit « Je te dis action, mais t'attends un moment, je ne veux pas que tu parles tout de suite. Je te dis action, mais par contre dès le moment où ça dit action, t'es dans le jeu. Par contre il faut que t'attendes dix secondes dans ta tête avant de dire ta phrase, qui raccordera exactement à celle d'avant. Mais comme c'est un contre-champ et que quelqu'un est un train de parler, je veux que t'écoutes la personne sans rien lui dire, puis d'un seul coup tu fais « de toute façon, je ne suis pas d'accord avec toi » après dix secondes, et il faut que ce soit juste. » Je trouve ça quand même assez acrobatique. Et ça marche.

J'imagine que ça dépend aussi des scènes qu'on a à jouer. Au théâtre, c'est vrai qu'on est chargé par tout ce qu'on a joué avant, tandis qu'au cinéma, ça peut être une façon de déconner avant, pour des scènes plutôt légères, tandis que pour des scènes plus lourdes au niveau du jeu, on arrive sur le tournage dans un état un peu différent.

Ouais, c'est sûr que quand on doit tourner des scènes qui sont plutôt dures, tout le monde a une concentration différente. Parce qu'on sait que c'est une scène qui est dure pour la comédienne ou le comédien, et que souvent, le premier assistant dit « faites gaffe, ce matin, c'est difficile, etc... » Et on a des informations sur les comédiens, en plus on nous dit « il a mal dormi ». Enfin, les personnes qui parlent c'est évidemment les personnes qui sont indispensables, pas tellement pour ce qu'ils font techniquement, mais c'est les maquilleuses et les coiffeuses, ou les maquilleurs et les coiffeurs. Parce qu'il y a un truc où, vraiment, on apprend sur comment... C'est-à-dire que souvent, quand on est sur un tournage où il y a un peu de monde, la comédienne ou le comédien se fait maquiller, se fait coiffer, le premier assistant passe pour donner des informations en disant « on va être prêts, tu sais, t'as le temps, on sera là à neuf heures » et il nous rapporte, il nous dit « ouhlala ce matin elle est vraiment pas de bonne humeur, elle a déjà gueulé sur quelqu'un. » ou « Y a eu un problème avec sa chambre d'hôtel, y a eu une fuite, je sais pas quoi » Donc on sait dans quel état on va les voir arriver. Vraiment. Et c'est vrai quand on est moins de monde... Moi je sais que c'était plus dur sur « Comme des voleurs » parce que je jouais et je les voyais moins à côté. Les comédiens,

on les dirige tout autant quand on sort le soir au cinéma avec eux, quand on va manger le soir avec eux, quand on passe un petit moment en attendant que toute l'équipe technique se déplace, dans une voiture, d'un décor à un autre, et qu'on discute avec eux « ah bon, ça va pas mieux avec ton copain, ah bon, ça c'est mal passé hier » ou « ça s'est annulé ce truc de théâtre que t'avais prévu » On apprend des choses sur eux, c'est vrai. Enfin bon, moi je suis assez vampire, c'est-à-dire, ça m'intéresse en dehors des prises parce que je leur vole plein de choses. Mais ça c'est peut-être une déformation de documentaire, c'est-à-dire qu'ils m'intéressent vachement par tout ce qu'ils disent à côté. Des expressions qu'ils utilisent, des tics qu'ils ont, un truc qu'il dit, un gag. Une histoire qu'une comédienne ou qu'un comédien a raconté, souvent, je le prends, je me dis « c'est vachement intéressant, on va le lui faire dire » j'adore faire ça. Ca j'adore.

Y a un peu de manipulation dans la direction d'acteur alors

Ah oui. C'est que ça. On arrête pas de mentir. On arrête pas de dire « On cadre là » alors qu'on cadre pas là, « Ca va raccorder comme ça » alors que c'est pas le cas. Nous-même, en mentant des fois, et des fois en mentant par omission, en sachant pas. Un réalisateur, c'est quelqu'un à qui on demande, je sais pas, 250 trucs à la journée, et puis souvent ben on sait pas. Franchement, je pense que la plupart de temps, on ne sait pas. Et le seul truc qu'on doit apprendre, et c'est ce que je dis aux étudiants à Lausanne, c'est « faites semblant de savoir tout le temps, parce que si vous savez pas, ça fait peur aux gens. On se dit « Il perd le contrôle » Alors faites semblant d'avoir une opinion, mais, et surtout, qu'elle soit pas définitive. Donc laissez ouvert » Le meilleur truc pour ça c'est d'avoir des réponses de juif, je trouve que ça aide beaucoup d'avoir de la famille juive, c'est qu'à un moment donné, c'est répondre à une question par une autre question. Très... En étant très très... Sans être agressif, en disant « ah oui, tiens, et d'ailleurs, je me demande si tu devrais pas faire ça » ou « tu penses pas plutôt que tu devrais... ». Ca permet de renvoyer la balle, de savoir ce que l'autre personne dit, mais de ne pas donner une réponse définitive.

Et lui, il repart content

Oui c'est ça. Oui c'est ça. Mais parce que souvent... Au moins, la comédienne polonaise (qui était très très bonne tout de suite, mais ne variait absolument pas son jeu, même avec des indications), elle était terrible, mais intéressante, c'est qu'elle était vraiment « mais c'est quoi la scène d'avant, il se passe combien de jours depuis que... » Je dis « écoute, dans le scénario, c'est comme ça, maintenant, dans le montage, je vais faire tout croiser, et on va tout retourner. On va inverser toutes les scènes parce que ça marchera mieux. Donc je peux te dire « stabilise pas trop. Soit assez ouverte au fait que oui, bien-sûr, normalement tu devrais déjà avoir perdu tes parents dans un terrible accident de voiture, mais c'est possible que cette image-là, je l'utilise peut-être avant. Donc, joue la, bien-sûr, soit honnête là-dedans, mais ne joue... base pas tout là-dessus, ne joue pas tout là-dessus non plus. Garde la réserve. » C'est pour ça que je dis « Continue d'essayer, continuons de chercher un peu autour. » Souvent quand on a du temps, quand on est pas trop à la bourre, moi je dis « la dernière scène, on la retourne complètement différent. » Je dis « ok, on la joue tout en joyeux. Tout en rigolant » Parce qu'on a le temps, on a assez de peloche, donc on se dit « ok, à la fin de la journée, on a encore une heure, donc on ressaie un truc, cette fois-ci tu joues vraiment agressif, tout agressif, on le fait comme ça, pour voir ce que ça donne. » Des fois c'est utile.

Et les raccords sur le long terme, que ce ne soit pas joué séquence par séquence, mais qu'il y ait un peu de cohérence du début à la fin du personnage, enfin du début à la fin, ça dépend comment ce serait monté... Mais c'est de la responsabilité du comédien ?

Moi je pense qu'on en parle. Je pense qu'il faut qu'il fasse confiance... C'est mieux si... Je pense que c'est vraiment bien s'il a vraiment lu plusieurs fois le scénario, par contre.

Qu'il sache ce qu'il y a avant ou après la scène, même si ça peut changer

Oui. Parce que je trouve compliqué souvent, quand même, des acteurs qui me disent « ah oui, ah bon, je ne savais pas qu'il y avait ça avant ou pas » Alors, certes, on peut des fois trouver que c'est charmant et que c'est une forme d'insouciance et de confiance au réalisateur. Moi ça m'emmerde quand même. Je préfère qu'on me dise « oui, non, mais c'était pas comme ça dans le scénario ? », et je dis « oui c'est vrai ça a changé », et il dit « ah, ça a changé ». Mais au moins, il l'a su une fois comment ça s'est passé. Mais souvent, moi ça m'intéresse de tourner des scènes qui ne sont pas dans le scénario, parce que j'aime bien rebondir au dernier moment, et me dire « ben, tiens, le décor qu'on a vu hier, il était vachement bien » ou « le café dans lequel on est allés manger, ça c'est génial, si on faisait une scène là-bas, est-ce que c'est possible dans le plan de tournage ? » Moi comme je suis assez libre et que je tourne avec une toute petite équipe, je peux le faire. Je peux dire « allez, on rajoute cette scène-là, j'en écris une vite, malheureusement elle n'était pas dans le scénario, mais elle pourrait s'insérer entre ça et ça, ou elle pourrait simplement... » On retourne la même scène, mais différemment, ou à un lieu différent. Mais pour ça faut être souple, se dire « voilà, ça irait là, mais je ne suis pas sûr. »

On a beaucoup fait ça sur le tournage avec les étudiants de l'ESBA. Tout d'un coup, ils voyaient un lieu qui leur plaisait et ils disaient « ah oui, ça, ça peut être la chambre de ce personnage-là, on va tourner une scène là »

Ca, on peut se permettre de le faire quand on est peu, que ça coûte pas trop cher, et qu'on a le temps. Quand on a un plan de tournage hyper serré... Là, Ursula (Meier), en ce moment, (sur le tournage du film « Home »), ils ont 49 jours de tournage, il n'y a pas un jour de plus, parce qu'il a tant de personnes en Bulgarie, ça va être très dur d'être libre. A moins d'avoir une très grande force comme réalisateur, et de se dire « je sais ce que je fais, on tournera pas cette scène, je tourne celle-ci à la place » Ce qui peut arriver. Moi, il y a des scènes que je tourne pas au scénario. Vraiment. Si ça ne sert à rien, je ne tourne pas celle-ci, je tourne plutôt ça à la place, je pense que c'est juste. Voilà. Mais je n'ai pas l'impression après qu'il y a eu de... Là, c'est drôle on prépare un truc, on va travailler avec un metteur en scène de théâtre qui s'appelle Jean... Denier ? Lermier ?

Jean Lermier, oui, je vois

Voilà. Je dois le voir. Il est par ici d'ailleurs, je dois le voir la semaine prochaine. C'est avec lui qu'on fait des choses aux Teinturiers. Teinturiers ou Teintureries ?

Teintureries

Teintureries. Et en même temps, moi je veux bien travailler avec des jeunes comédiens sur le travail à la caméra, mais ce que j'ai dit aux gens de l'école, j'ai dit « je fais pas de cours académiques, ça sert à rien, de faire des scènes, machin, et qu'on leur montre » Après ça changera de réalisateurs en réalisateurs. Alors je peux essayer de me mettre dans la peau d'un autre réalisateur des fois pour voir ce que je vois chez mes collègues, pour essayer d'être moins radical sur ce que je fais moi, et essayer d'ouvrir plus sur ce qu'est la pratique courante du cinéma, mais après, franchement, il n'y a pas de technique. Y a vraiment... C'est un vrai rapport, je pense, c'est un vrai rapport humain, et puis il y a des comédiens à qui il faut beaucoup cacher, même professionnels, il faut beaucoup cacher, être vachement sérieux, et il y a d'autres comédiennes, comédiens, avec qui il faut vraiment aller dans l'intime, leur raconter beaucoup de choses sur soi, être proches, leur tenir la main, les serrer dans les bras tout le temps, et d'autres où il ne faut pas trop le faire, où il faut plutôt rester lointain. Natacha (Koutchoumov), je la touche très peu, par exemple. Mais plus par habitude parce que c'est quelqu'un que je ne touche pas beaucoup, je suis plutôt à distance, et vraiment le maximum de la chaleur humaine, ce serait de lui mettre une fois la main sur l'épaule. Et je pense que pour elle c'est énorme, et pour moi aussi dans le rapport qu'on a, et ça marche. Et puis il y a d'autres comédiennes que j'ai vraiment besoin de serrer dans mes bras, et à la fin de leur dire que ça a bien été, de les toucher. Natacha, je serais plutôt à lui dire « relève ton bras, relève ta main » Je touche pour des petites choses, je touche pour des cheveux, ou je touche pour... Voilà, quand on est vraiment très près en disant « bouge pas parce que le cadre est bien, je te remets ta boucle d'oreille, ou je te remets ton col » mais je la touche peu, alors qu'il y a des comédiens, même qu'on est moins proches, je vais vers elles, je les touche, je les manipule... Voilà, c'est des différences de comédiennes à comédiens

Et dans une école de théâtre, un stage cinéma, l'idéal ce serait être dans le contexte d'un plateau de cinéma pendant un certain temps ?

Oui, ou alors vraiment, ce que je trouverais intéressant dans une école, c'est ce qu'on va essayer de faire avec les Teintureries, c'est de se dire « écrivons un scénario, imaginons un film », et puis après simplement, comme on est dans une école, on va prendre beaucoup de temps pour expliquer tout ce qu'on fait. C'est-à-dire « voilà, la caméra on va la placer là, ça va produire ça », « maintenant, sincèrement, on va tourner ce plan, dans le montage je ne sais pas comment ça va se passer », et surtout leur dire « venez au montage, maintenant. » C'est-à-dire, de dire « voilà c'est comme ça que ça a été écrit, je vais vous montrer le découpage, puis on va réécrire, et je vais vous remonter une fois le découpage après qu'on aie réécrit. Et pis... » C'est-à-dire, c'est juste de verbaliser tout ce qu'on ne verbalise pas parce qu'on n'a pas le temps avec les comédiens. Mais surtout, là où je pense que ça peut être intéressant dans une école, c'est que les comédiens viennent au montage. Parce que pour moi, il y a quasiment 50% de la direction de l'acteur qui se fait au montage. Vraiment. On est en train de rebidouiller, de changer, de voir à quel point tout ça est maniable. Et pas pour les terroriser, mais pour dire « voyez à quel point il y a beaucoup de choses qui vous échappent quand vous tournez ». Mais même, en étant honnête, nous, comme réalisateurs, il y a des choses qu'on voit qu'on ne vous dit pas, parce qu'on ne veut pas que vous le sachiez, on veut que vous le refassiez sans que vous vous soyez rendus compte. Et il y a aussi des choses qu'on a pas vues. Moi, quand on est dans des gros plans, souvent on est dans un tel stress, que je les vois au montage « tiens, génial, j'avais pas vu ça. Ah il fait ça, mais y a pas de problème, on va pouvoir l'utiliser, ça construit ce qu'on voulait avant sur elle,

donc au lieu de jouer quelqu'un qui est perfide, on va plutôt jouer quelqu'un qui est juste amoureux. Vraiment amoureux. Et donc avec une sorte d'innocence qui pourrait faire croire que tout ça est machiavélique, mais pas du tout. Alors elle, elle l'a joué machiavélique, et puis au montage, non, non, juste amoureuse désespérée. » Et ça marchera très très bien aussi. Mais juste parce qu'on a vu des petits trucs, on s'est dit « ah tiens, ça, ça amorce, ça on va récupérer ». On triche sur la plupart des plans d'écoute. C'est jamais les plans d'écoute, ce qu'on appelle les plans d'écoute, donc quand quelqu'un parle et que l'autre personne est en train d'écouter. Le comédien qui est filmé au moment de l'écoute, c'est quasiment jamais... il n'est jamais en train d'écouter ce qui est dit dans le film. Quasiment jamais. 90% du temps, c'est autre chose. C'est un plan où il était, pour une autre scène, un autre moment dans la scène, voire même des fois où c'était juste avant le « action ». Ça m'arrive très souvent de prendre des moments où ils sont juste avant « action », y a un truc de concentration qui est vachement beau. Et souvent, c'est vrai qu'on leur demande, mais c'est difficile de leur dire, mais on a envie que les gens fassent des petites choses dans le cadre, mais qu'ils fassent toujours quelque chose. Parce qu'on traque dans les plans, c'est ce qu'on appelle l'effet « poisson mort », c'est le comédien qui ne fait rien. C'est-à-dire qui écoute sans rien faire. On a besoin souvent d'un petit baisement d'œil, d'un mouvement, d'une chose, du vent qui passe dans les cheveux, et ça c'est quasiment incontrôlable. Souvent on ne le dit pas. Quelqu'un a rougi à un moment donné, on ne va pas lui dire. « C'est vachement bien, c'était intéressant » on ne va pas lui dire. Il y a quelque chose qui se passe dans le champ. Ou c'est juste un œil qui a fait comme ça, et ça nous a intéressé, donc on va le garder. Mais on ne le dit pas, parce que si ils doivent le refaire, ils vont y réfléchir, du coup ils vont faire le mouvement, remonter, et ça n'ira pas

Ce sera mécanique

Ce sera mécanique. Il se passera plus ce truc qui est un peu... qui a juste passé à ce moment-là.

Au théâtre, on est dans une fiction où tout le monde sait que c'est imaginaire, que c'est pas réaliste, mais au cinéma, je pense que ça peut être un appui dans des vrais décors, et tout à coup, y a un truc complètement abstrait, jouer avec un bout de scotch ou devant un fond bleu, et alors que le spectateur, il est pas dans cette complicité-là, avec le comédien. Il voit pas l'abstrait avec lequel le comédien doit jouer...

Oui c'est vrai, et il y a des paramètres finaux, qui, vraiment, vous ne pouvez pas en avoir idée. C'est-à-dire que vraiment je pense que les comédiens au cinéma, la plupart du temps, ne savent pas ce qu'ils font, ne comprennent pas ce qu'ils font. Ils croient comprendre un truc, mais ce n'est pas ça. C'est juste pas le truc qu'ils sont en train de jouer. Enfin c'est pas... Et tant mieux. Tant mieux. Moi je pense que les... Natacha (Koutchoumov), elle a des fois, enfin c'est pas un problème, mais elle est des fois trop consciente. Elle a un truc de surconscience par rapport à ce qu'elle est en train de jouer. Depardieu, par exemple, je ne sais pas si Natacha en a parlé...

Oui oui

Moi je l'avais vu sur le tournage du film de Jacob « Aime ton frère ». Il y a plein de moments où je pense vraiment qu'il fait n'importe quoi, et c'est juste.

(Pause téléphone)

Ah oui je parlais de Depardieu. Du fait que vous maîtrisiez pas, que vous ne saviez pas... je pense que vous ne savez pas ce que vous faites. Et ben en même temps ça tombe bien parce que je pense que la plupart du temps, les réalisateurs pensent faire quelque chose, et puis ils sont en train de faire autre chose. C'est-à-dire je pense souvent qu'on tourne le film qu'on avait imaginé tourner, et que sans le savoir, on est en train de faire quelque chose qui est beaucoup plus... si c'est bon, hein, si on est bon, si c'est une bonne journée, qui est beaucoup plus enfouie, beaucoup plus inconsciente, qui fait qu'on se dévoile beaucoup plus

Du point de vue du réalisateur ?

Oui. La version qu'on a vue ce matin, je me suis dit « nom de dieu, ah ouais. Tiens, je n'avais pas imaginé que le film mettait autant en avant la misogynie du personnage ». Et je me suis dit « Tiens, qu'est-ce que ça raconte sur moi. Sur le fait que je suis un être très civilisé, qui croit à l'égalité, etc... Ce que je viens de faire tend à dire le contraire. La façon dont on traite les femmes dans ce film-là, qu'est-ce que ça raconte ? » Alors pour que cette misogynie devienne intéressante, c'est-à-dire qu'elle soit un propos et pas juste un fait, il faut travailler là-dessus, se dire « tiens, c'est intéressant, le film tient un propos misogyne ». Comment est-ce qu'on pourrait le mettre en abyme, et le faire exister comme force, et pas comme une horrible verrue. Que ça ne crée pas un problème mais de se dire « ah ouais ». Mais comme je pense qu'Almodovar, d'une certaine façon, est misogyne, à sa façon, ça devient intéressant, ça devient un propos, et dans le fond, les gens s'y reconnaissent. Et même, voilà, les femmes trouvent formidable de jouer dans un film d'Almodovar et je dis « oui, mais pour moi, le dernier... » ça adonne rien au talent et au fait que j'adore les films, voilà c'est réalisateur misogyne, mais c'est intéressant. Comme l'était Hitchcock, comme l'est Truffaut, comme l'était, voilà, etc... Et donc je vois ça et je me dis « tiens, je ne m'en étais pas rendu compte de ça ». Ce matin, ça m'a éclaté à la tête.

C'est peut-être d'autant plus jouissif pour une femme de jouer dans un film misogyne ?

Oui, et je pense que pour un réalisateur, c'est très étrange, parce qu'on se dit à un moment donné « mais ça veut dire qu'ils sont entrés dans ce jeu, donc c'est quoi la part de ce qu'ils vont donner qui va dans le même sens ? » Et souvent je trouve que c'est flagrant sur la violence. On se dit qu'on est en train de faire un film très violent, pourquoi est-ce que les acteurs ont décidé de rentrer dedans ? C'est parce qu'ils partagent avec moi... Pourquoi est-ce qu'on a l'impression qu'on joue ensemble ? Ben, c'est que d'une certaine façon, il faut aller chercher la violence chez eux aussi, parce qu'ils sont là pour ça. Et ils ne le savent pas. Et ils ont accepté le scénario, en fait. Et moi je ne le savais pas, quand je l'ai tourné, et eux ils ne le savaient pas non plus, mais on était d'accord sur un truc qu'on n'a pas compris, et au montage on se dit « ah ben, bien sûr, c'est ça, le point de friction ». Ca, c'est assez jouissif.

Et au niveau de l'écriture, le comédien y participe ? Soit sur le moment, en réécrivant les dialogues ? Ou même avant ?

Alors pour moi oui. Mais ça change de tous les réalisateurs, mais moi, oui, parce que je ne leur demande pas d'apprendre. Je leur demande de ne pas apprendre les textes. C'est-à-dire que les scènes sont dialoguées, il y a un dialogue, qui est écrit, je leur demande de le lire, et après on répète avec le dialogue en main, avec le scénario en main, et puis on fait des modifs sur le moment, vraiment, je dis « Ca on vire, on enlève, ça marche pas, ce croisement tu retires, qu'est-ce que t'as dit à la place de ça ? Ca m'a intéressé. Cette expression, tu l'as utilisée, c'est mieux que celle que j'ai mis » Des fois je dis « Non, non, ce mot-là, il faut qu'il sorte, il faut que tu le dises, il faut qu'il tape, dis-le »

Il remplace par de la paraphrase

Oui. Mais je pense qu'il y a beaucoup de réalisateurs qui sont très... C'est pour ça que, souvent, les acteurs de télévision, ils n'ont pas le temps, il faut qu'ils disent tel qu'il était écrit. Et il n'y a pas possibilité de le modifier, c'est ce qu'on dit, ou très peu de choses, c'est des phrases, des mots, c'est des fois des mots. Mais souvent, ils doivent dire ce qui était écrit. Ce qui souvent n'est pas le cas au cinéma. Mais cela dit, il y a des réalisateurs qui sont extrêmement stricts sur ce qui a été écrit et un mot est un mot. Je sais pas, Rohmer, voilà. Les comédiens ont répété trois mois avant, et puis sur le tournage il ne se passe plus grand chose. Ca n'empêche Rohmer d'être un des réalisateurs les plus intéressants du siècle passé, enfin de ce siècle, enfin, je veux dire, voilà, un des réalisateurs les plus intéressants. Sur le jeu des acteurs aussi d'ailleurs, sur le travail avec des acteurs aussi, mais par contre, c'est vrai que c'est une répétition énormément, et après on ne bouge plus les gonds, après c'est dire comme ça, point final. Moi ça m'intéresse de travailler sur le moment du tournage, et puis souvent, comme je disais, je réécris la scène le soir avant. C'est-à-dire que la scène est écrite, je la réécris en fonction de ce qu'ils m'ont dit. Il y a des fois, il y a des expressions que je prends. Je dis « Tiens, tu vas dire ce que t'as dit » ou « cette petite anecdote que tu m'as raconté, on va l'incorporer » et on la retrouve dans le scénario. Donc oui je pense qu'il participe beaucoup au moment du tournage.

C'est vous qui écrivez vos scénarios ?

Oui. Des fois avec une ou un co-scénariste. Mais oui, je réponds du scénario.

Et les grands mythes « Etre naturel, être soi-même ». Personnellement, moi j'aime quand il y a une métamorphose, même imperceptible.

Oui le comédien, il déplace un peu, parce que sinon c'est impossible, en rentrant à la maison, il ne sait plus, où est la vérité... Non je pense que c'est vraiment... Par contre c'est bien après d'utiliser plein de choses qui sont de l'ordre de... du personnel, par contre pas trop non plus. Je trouve que les comédiens qui viennent et qui s'étalent devant tout le monde, toute leur réalité,... berk, je n'ai pas envie de ça. La phrase, le fait de dire « restez un peu mystérieux » je pense que c'est vrai, moi je trouve. Surtout quand c'est des comédiens avec qui on va travailler sur le long terme, que c'est des héros principaux et que le tournage va durer très longtemps, moi je n'ai pas envie de tout savoir sur eux, vraiment, la plupart du temps, je préfère qu'on garde un peu de distance. Même si après je les vois... J'ai l'impression qu'il y a aussi un truc d'avoir envie de s'économiser pour le film. De se dire « Je préférerais qu'on donne tout de notre relation au cinéma, et pas tellement dans la vie ». Par contre, avec les monteuses, j'ai hyper besoin que ce soit fusionnel. Il faut qu'elles me racontent de trucs sur elles, qu'on

puisse rigoler, que je puisse être grossier, qu'elles puissent être vulgaires, qu'on puisse dire des insanités sur tout le monde, ça me libère. Je dois vraiment être... J'ai l'impression qu'on est dans une cuisine, et qu'il faut vraiment que je sache tout et que je leur dise tout. Tout doit être extrêmement impudique.

Et la part de composition, c'est une préparation à faire avant ?

Pour moi c'est un peu comme se créer un univers en commun. C'est-à-dire de pouvoir se parler avant de plein de trucs qu'on utilisera peut-être pas après dans le scénario, mais je pourrai lui dire « tu te souviens le jour où, tu sais, on avait parlé de ça... » Moi j'ai une mémoire factive qui est très importante pour moi, alors c'est de pouvoir dire « tu te souviens, ce jour-là, dehors, il y avait cette espèce d'odeur, je sais pas, le lac, ou que ça sentait, on était au bord de la mer, y avait ce truc d'odeur particulière, ce serait bien si on se remettait dans cette idée. Tu te souviens... » Et c'est vraiment pas de la théorie. Pour moi c'est assez de dire « ça sent l'été, pour moi ça sent le tilleul ». Donc on tourne toute la scène, il y a un tilleul, ça sent le tilleul. Voilà. Je sais qu'il y a des réalisateurs qui tournent en musique, moi c'est pas trop mon truc, même si je connais la musique avant, parce qu'en général on a la musique du film avant qu'on la tourne

Vous choisissez avant de tourner ?

Et du coup je sais quand on tourne ce qu'il y aura comme musique mais je ne leur dis pas. Je ne la fais pas écouter.

Pas qu'ils se fassent contaminer

Oui c'est ça. Par contre de dire « on joue toute la scène comme si y avait un tilleul » ça oui, ça m'arrive. « on joue toute la scène comme si on était au bord de la mer, t'imagines que le lac est très près » ça oui, ça m'arrive. Mais je trouve que le travail qu'on fait avec eux, c'est plus la possibilité de se raconter des choses sur les personnages avant. Même souvent alors on peut... c'est le moment où il n'y a pas de caméra, pas de techniciens, et pis on a le temps de se dire « ah et pis si elle était comme ça » Dans le dernier film, celui qu'on vient de tourner, il y a une scène où... en discutant avec Natacha, c'est quand on faisait les essais costume, elle disait « ce serait bien qu'elle... », et je dis « non, elle peut pas fumer, j'ai pas envie qu'elle fume, parce que le personnage principal n'arrête pas de cloper. Elle, il ne faut pas qu'elle fume. Par contre, je trouve bien si elle fait un truc. » Et on a réfléchi ensemble, on se disait « Tiens, est-ce que ça peut être du sucré », et elle disait « non, pour moi c'est pas du sucré, elle devrait bouffer autre chose ». et puis on discutait, je lui disais « mais tu sais pour moi c'est un peu comme un oiseau, j'ai l'impression que c'est un peu, elle a un espèce de truc un peu de rapace. Donc faudrait que t'aies des bottes très très hautes, noires, ce qui fait que tu serais très haute, un peu plus haute que lui » et tout d'un coup elle me dit « elle pourrait bouffer des pipasses », et je dis « ouais tiens, les pipasses, ça c'est amusant. C'est bizarre quand même, parce que c'est pas anodin de bouffer des pipasses » Et du coup alors on a écrit une scène où elle demande au mec « est-ce que vous pourriez aller m'acheter des pipasses ? Ah bon, vous savez pas ce que c'est des pipasses ? Mais oui, des graines de tournesol salées. Tu pourrais bien aller en acheter pour moi ? » Et ça crée un truc. Mais c'est parce qu'on en a parlé avant. Parce qu'on a discuté ensemble, on a parlé des costumes, on a discuté de qui était cette femme, qu'on a parlé du milieu du journalisme, qu'elle joue un critique. Sa sœur, la sœur de Natacha

est critique, donc c'est assez facile, et comme on a toujours des rapports avec les critiques, avec des journalistes, c'était assez simple de s'imaginer, de se mettre à la place du critique. Et c'était intéressant parce que d'un seul coup on disait « ah tiens, ils font ça, tu sais qu'ils disent ça » ou par exemple comment est-ce qu'elle était habillée ? « ah ben tiens, ils sont toujours un peu choyés mais pas trop quand même » Enfin voilà. « Elle mettrait plutôt cette robe. » Ce genre de choses qui m'intéressent. L'air de rien. C'est l'air de rien. Et moi je rentre à la maison et sur le moment souvent je capte pas. Enfin j'entends, mais comme je suis vaudois, ça met un moment pour arriver au cerveau.

Entretien avec Natacha Koutchoumov

Le 25 juillet 2007

Au cinéma, est-ce que tu as conscience de tout ce qui se passe autour, de la technique ?

C'est un peu comme au théâtre, tu as à la fois conscience d'être sur scène devant des gens, et en même temps, tu en fais abstraction. C'est un peu du même ordre. Au théâtre, aussi, tu as beaucoup contraintes, tu dois te mettre dans la lumière, tu dois quand même faire gaffe. Mais effectivement, comme tu dis, je pense que ça peut... Au début, tu es un peu perturbé, justement, tu penses que tu dois jouer d'une certaine manière, que tu dois jouer petit... Le cliché, « ne soit pas théâtral ». Petit à petit, tu t'affranchis de tout ça, parce que tu te rends compte que finalement, l'essence de la chose, c'est quand même le jeu. Tu peux aller loin au cinéma, tu peux oser en faire beaucoup, mais d'une autre manière. Je dirai que les ressorts ne sont pas les mêmes. Mais, pour revenir aux contraintes, ce qui bien, c'est de connaître comment ça marche, c'est pour ça que moi je dirais presque que c'est pas mal d'avoir déjà été de l'autre côté, de bosser sur un court-métrage, le côté technique, et même le montage, de connaître un peu les règles du jeu du montage. Mais tout ça, plus tu tournes, plus tu comprends la technique, plus tu comprends pourquoi on te demande de refaire quelque chose. Quand tu n'as aucune notion de montage de cinéma, de tes axes, de la lumière, au début, bon, il faut faire abstraction, je dirais, il faut essayer de jouer. Après, petit à petit, tu as les clés, et là, ça t'aide, parce que tu te dis « ah, on me fait refaire ça, je sais que c'est parce qu'ils vont faire un plan de coupe sur moi », donc à la limite je peux faire des réactions presque exagérées, parce que je sais qu'ils vont prendre un petit bout de mon truc, et qu'à la limite, si je fais quatre expressions, à la filée, même si c'est complètement too much, et pour quelqu'un d'extérieur, il se dirait « mais elle en fait des caisses », en fait, au résultat, tu sais qu'on veut juste une réaction, et que ça va passer en deux secondes. Et ça quand tu connais comment ça marche, petit à petit tu apprends, et tu donnes ce qui peut leur servir au montage. Mais, moi, au début, je ne savais rien de tout ça, et j'obéissais à ce qu'ils me disaient. Je faisais confiance au réalisateur qui me disait « moins », « plus », « bouge pas ». Mais c'est vrai que ça demande une concentration. Moi, après c'est personnel, ça m'aide de savoir que... La caméra me protège. Le petit monde de techniciens autour de soi, c'est un petit cocon, et moi, je ne le ressens pas comme une agression. Mais, il y a des comédiens pour qui c'est très déstabilisant. Ce que je trouve d'autant plus génial, c'est d'être entourée de la technique. Que tous les corps de métiers soient mélangés, au cinéma, tout de suite. Alors qu'au théâtre, on est d'abord entre soi, il y a le metteur en scène et les acteurs, et après tu as la lumière qui vient mais à la fin. Les deux dernières semaines. En fait, on refait souvent des prises pour le son, pour l'image, mais l'acteur, à priori, il doit être bon. Quand c'est pour le jeu qu'on retourne, bon, tu as le droit, mais, comme déjà, on refait souvent pour le son, quand tu as un hélicoptère qui est passé, si toi, tu as en plus merdé... Donc, ça demande d'être beaucoup plus rapide, moi je trouve que ça demande une beaucoup plus grande concentration qu'au théâtre, parce que justement, il faut avoir le fil de ton jeu, et après, c'est sur le moment. Donc, avoir une notion de l'avant, de tout le background, qui précise. Au théâtre, c'est porté par, si tu as un gros rôle, au théâtre, en tout cas, tu as toute la pièce, tu évolues avec ton personnage en temps réel, pratiquement. Au cinéma,...

Ca demande une préparation ?

C'est une autre préparation, en fait, je dirais que c'est des rouages intérieurs plus profonds. Après, il n'y a pas de règles, il y a des gens qui n'ont jamais fait de cours de rien et qui sont d'excellents acteurs de cinéma. Mais, je pense qu'ils arrivent instinctivement à se mettre dans quelque chose de très intérieur. C'est sûr que tu ne peux pas arriver comme une fleur, sans savoir pourquoi tu es là, qu'est-ce qui se passe avant, qu'est-ce qui se passe après.

Les raccords sur le long terme, c'est le comédien qui doit le tenir ?

Il y a la scripte, mais c'est vrai que souvent, c'est à toi de tenir. Je dois tenir quelque chose, surtout si tu as fait des choix un peu personnels... Ca, c'est avec le temps. Plus je tourne... Enfin, je commence. J'ai fait beaucoup de théâtre et je commence à faire du cinéma. J'apprends, je suis en train d'apprendre encore. Je dirais que ça fait que un an où je me dis « ça y est, je commence à capter comment ça marche ». Et avant, pour moi, j'étais encore en apprentissage, c'était un peu neuf. Au début, quand tu viens du théâtre, tu as toujours peur d'en faire trop. Donc tu te réprimes en permanence en te disant « faut pas faut pas faut pas ». Et après, tu regardes le résultat, et tu apprends avec tes erreurs. Moi j'ai vu des trucs que je faisais, je me disais « mais quel cauchemar ». Ou c'était rien, parce que j'avais peur d'en faire trop, mais du coup ça n'a aucun intérêt, c'est plat, c'est juste « naturel », je déteste ce terme en plus, sobre, et voilà, ça passe, comme une lettre à la poste, et ça n'a pas d'intérêt. Et du coup, plus tu tournes, plus tu te dis « mais pourquoi quand je vais voir des grands acteurs de cinéma, pourquoi ça marche ? » Et finalement, on se retrouve avec la même dimension qu'au théâtre, quand on s'éloigne un peu du réalisme, c'est plus intéressant quand même. Autrement, on est dans du TF1, genre j'annonce en jouant petit et ça, c'est insupportable. Et en fait, maintenant, je commence à oser me dire « ben vas-y », pas « compose », mais une étrangeté, du domaine de l'étrangeté. Et là, le dernier film que j'ai fait avec Lionel Baier, qu'on fait très récemment, je me suis plus amusé avec ça, justement. En plus, j'avais un personnage plus éloigné de moi, vraiment. Ca, aussi, souvent, on te donne des rôles qui sont proches de toi au cinéma, c'est ça qui est compliqué à gérer.

Plus qu'au théâtre ?

Oui. Mais là, j'avais un truc assez étrange à faire, et je me suis amusée à avoir un débit de voix très différent, à être un peu... Et ça, comme on a tourné très très très séparé dans le temps, sur pratiquement six mois, fallait que je me rappelle de ce que j'avais fait. Donc, tu as intérêt d'avoir des ressorts de préparation qui sont concrets dans la tête, pour les retrouver très vite. Ceci dit, sur des gros tournages de cinéma, ça peut être des tournages de trois mois, et tu as rarement le rôle principal, donc tu as souvent dix jours de tournage sur les trois mois. Donc, c'est à toi d'arriver, et à ne pas planter le truc. C'est vrai que le réalisateur, il a tellement de trucs à gérer, lui-même, il n'a pas revu les rushes complètement, et c'est à toi de savoir pourquoi tu avais ces choix-là, et d'où ça vient. C'est pas juste une impro sur le moment.

Donc, la préparation avant le tournage, ça te permet d'avoir une espèce de base sur laquelle tu improvises sur le tournage... ?

Voilà. Et surtout, je dirais, ça, c'est un peu la dignité du travail, pour ne pas te sentir trop une marionnette dans les mains d'un metteur en scène, si toi, tu as un peu préparé, et que le metteur en scène te demande de faire des changements, tu n'es pas un être passif qui obéit bêtement. Toi, tu as ta base, tu te dis « ok, il veut autre chose, avec ce que j'ai construit moi, je vais modifier ça. » Et du coup, tu es actif. Ta proposition est claire, du coup s'il te dit « attends, là, non », je me dis « bon, ok, mais moi, je vais construire autre chose », mais tu sais pourquoi tu as fait ça, tu sais pourquoi. Tu n'es pas juste en train de faire « merde, ah, ça m'est venu comme ça. » Après, il faut aussi, des fois, ne pas se prendre la tête, et puis y aller. Il n'y a pas vraiment de règle. Mais je trouve plus rigolo quand tu te prépares, parce que tu es plus dans l'amusement, et tu te braques moins sur les commentaires qu'on peut te faire parce que tu sais d'où ça vient. C'est aussi avoir une force face à un metteur en scène, être plus créateur que simplement « je vais dire mon texte un peu naturellement, et puis ça va passer ». Ça passe toujours, mais ce n'est pas très intéressant.

Et au niveau de la direction d'acteur ? par rapport au théâtre ?

Comme au théâtre, ils sont déjà tous différents entre eux, au cinéma, tu as de tout, tu as des gens qui sont hyper intéressés par ça, et qui s'y connaissent un peu, et qui peuvent être de très mauvais réalisateurs et le résultat peut être nul, et il y a des gens qui n'y connaissent rien, et qui sont des super cinéastes, et c'est magique. C'est comme au théâtre, il y a des gens où tu te dis « il ne me dirige pas, ça n'a aucun intérêt » et le résultat est génial. Moi, avant, j'étais très sensible à ça « il ne me dirige pas », et avec l'expérience tu te dis, c'est pas forcément ceux-là qui sont les meilleurs spectacles, bizarrement. Tu peux être livré à toi-même, mais lui, il a son image mentale, il sait ce qu'il fait. Et au cinéma, c'est pareil.

Au cinéma, tu as moins conscience de ce qu'il y a autour de toi. Au théâtre, tu peux voir s'élaborer la mise en scène...

Oui c'est vrai. Là, il faut faire confiance. C'est pour ça que c'est bien d'avoir vu avant un peu les films qu'il a fait. Et puis, à un moment, je pense qu'il faut avoir confiance. C'est un peu un travail, pour l'acteur, de laisser-aller. Moi, au début, je souffrais beaucoup, je me sentais souvent utilisée. Et puis, petit à petit, je me suis dit « mais non, je ne suis pas utilisée, c'est mon métier de faire confiance. » Et quand je me suis dit que c'était mon travail de faire confiance, je me suis moins sentie presque violée, par l'intention qu'on me demandait de faire des trucs, je n'avais pas le choix, je ne comprenais pas où j'étais... Maintenant, je me dis « Donner ma vulnérabilité, ma disponibilité, c'est mon travail ». C'est un travail des fois..., parce que tu peux donner des choses à des gens qui n'en valent pas la peine, mais en même temps, si tu ne le fais pas, ça n'a pas d'intérêt.

Ca t'es déjà arrivé de..., pas de refuser catégoriquement, mais de discuter quelque chose qu'on te demande et que tu ne comprends pas, que tu trouves incohérent par rapport à ce que tu as construit ?

Oui, ça m'est arrivé, mais surtout sur des projets que je n'aimais pas trop. J'ai aussi fait des trucs de télé que je ne trouvais pas super, et là, ça donne pas envie de se donner pour un « produit manufacturé ». Par contre quand j'étais, par exemple, dans le projet de Baier, là, bon, des fois, j'ai discuté, mais je parlais du principe que je rentrais dans un

univers. On aime ou on aime pas ce qu'il fait, mais c'est quand même un artiste, et donc, je me disais « bon, voilà, je lui fais confiance. » Dès le début, j'ai pas trop discuté. Même le dernier film, il y avait des trucs un peu hards à faire, je les ai faits. Bizarrement, je n'ai pas du tout eu peur. Je le connais bien, c'est le troisième film avec lui. Mais récemment, j'avais fait un truc, la réalisatrice, elle voulait, dans toutes les scènes, « là, tu es à fleur de peau, tu pleures », « là, tu es à fleur de peau, tu pleures ». Moi, dans ma tête, je me disais « attends, je ne comprends pas, j'ai huit scènes, si je pleures dans toutes les scènes, c'est insupportable » Donc j'ai un peu résisté, alors elle a cru que je n'arrivais pas à pleurer, parce que quand tu arrives, ça arrive qu'on te dise « pleure », et là, il faut pleurer. Et en fait, je n'ai aucune difficulté à pleurer, donc je savais très bien que c'était un choix de ma part. Et je l'ai fait monter à la fin, j'ai décidé de pleurer vraiment à la dernière scène. Et la dernière scène, comme on tournait dans l'ordre, c'était la dernière scène qu'on tournait. Donc, j'ai dû quand même subir la pression de la réalisatrice qui se disait « elle ne fait pas ce que je lui demande parce qu'elle ne peut pas le faire ». Donc, j'ai un peu résisté dans ce sens-là, parce qu'autrement, dès qu'on va me voir, je serai en train de pleurer, scène une, je pleure, scène deux, je pleure, ... Après c'était un peu... « j'y arrive pas », alors que j'y arrive, mais je ne voulais pas le faire. Il faut avoir assez confiance en soi pour le faire. Et de se dire « tu verras, moi je sais qu'à la fin... » D'ailleurs, à la fin, je lui ai dit « t'inquiètes pas, moi je vais te faire ce que tu voudras ». Et le dernier jour, elle m'a dit « je compte sur toi ! Pour avoir de l'émotion ! » Donc la pression énorme, parce qu'elle pensait que j'étais incapable. Mais à la fin, elle était contente. C'était effectivement mieux. Mais là, j'ai fait un peu ma metteur en scène. Parce que normalement, ce n'est pas à moi de choisir. Tu prends tes libertés avec le temps. C'est pareil au théâtre, au début, tu fais tout ce qu'on te dit, et à un moment, tu fais « attends... ». Et il faut être diplomate.

Et à propos de la concentration ? Est-ce que ça dépend des scènes qu'on tourne dans la journée ?

Il y a tous les styles de concentration. Moi, j'ai bossé avec des « grands ». Au début, je faisais des petits rôles dans des grosses productions, et c'est pas mal, parce que j'ai appris à voir des acteurs hyper rôdés. Un des premiers trucs que j'ai fait, c'est avec Depardieu, Uma Thurman, et compagnie.

C'était dans quel film ?

Vatel. J'avais genre 23 ans, et j'avais fait du théâtre, et je me suis retrouvée là-dedans, un peu parachutée, et puis je regardais comment Depardieu, il faisait. Alors Depardieu, il déconne tout le temps, tout le temps, tout le temps. Mais c'est sa manière de se concentrer. C'est-à-dire qu'il est hyper... Il a besoin de ça. D'amuser la galerie. Sur le moment, je trouvais ça chiant, mais maintenant, avec le recul, je me dis, en même temps, tout le monde est sur le coup, parce qu'il est tellement dingue que tout le monde est très éveillé, mais ça peut être une façon de se concentrer. Voilà, il est super bon. Il y en a d'autres qui ne parlent à personne, qui sont dans leur bulle, mais comme tu dis, moi, je crois que ça dépend des scènes. Moi, en tout cas, je fais les deux. Il y a des fois où, justement, parce que tu déconnes, parce que tu es complètement détendu... Enfin, moi, je trouve que le cinéma, un des secrets, c'est quand même la détente. Quand t'arrives, encore plus qu'au théâtre, mais je pense que quand tu es détendu, tu arrives à recevoir l'émotion du partenaire. Tu es tellement proche avec la caméra, que l'on voit d'autant plus si tu réagis à l'autre. Et si tu n'es pas dans la tricherie, parce que finalement, ta

réaction à une émotion sincère de ton partenaire, ça se voit. Et donc, si tu es tendu, déjà en train de penser à ce que tu vas faire après, tu es déjà en train de plaquer. Enfin, je dis ça, je n'y arrive pas. C'est ce que j'aimerais arriver à faire. J'essaie de plus en plus à ne pas trop me prendre la tête, de travailler au don, et à la détente. Sans trop d'idées préconçues, pour que cette petite préparation globale sur le personnage, sur la trame, qu'est-ce qui s'est passé avant, qu'est-ce qui s'est passé après, d'où je viens, pour moi, c'est mon job. Ce n'est pas au metteur en scène de venir me réexpliquer vingt fois. Ca, c'est ma base. Après, là-dedans, il y a aussi un moment où tu laisses tout, et tu te dis « bon, qu'est-ce qui se passe là, à l'instant présent. ». Toi, tu dois être détendu. Même pour une colère, ou émotion hyper forte, tu ne peux te mettre en colère si tu es déjà tendu. Après ton travail, c'est ça. Donc, ça peut être en déconnant que tu te détends, et il y en a d'autres, ce n'est pas du tout en déconnant. Moi, souvent, je raconte vraiment plein d'horreurs, et je me marre, et ça marche comme ça.

Et le temps d'attente, comment tu le gères ? Est-ce que tu fais complètement autre chose ? Ou tu restes connectée quelque part au tournage ?

Il y a tous les styles. Moi, je n'arrive pas trop à faire autre chose. Je n'arrive pas trop à bouquiner, ou à...

Tu restes connectée ?

Ouais, mais en même temps, c'est la préparation en amont qui est pas mal pour ça. C'est-à-dire, si tu sais vraiment de quoi ça parle... Mais si ça t'aide à te détendre, je dirais qu'il n'y a pas de raison... Pour moi, ce n'est pas un crime de voir un acteur, entre deux prises, passer des coups de fil. Il y a des gens qui trouvent scandaleux. Mais à un moment, quand ils ont une grande expérience, si c'est leur manière d'être justement dans cette disponibilité, et d'arriver hyper relax, c'est autant une préparation. Alors, les gens à l'extérieur, ils disent « ohlala, ils foutent rien, ils sont en train de déconner, boire du thé, manger des gâteaux ». S'ils sont mauvais, d'accord, ils ne foutent rien, mais si au résultat, c'est bien, c'est que, à mon avis, dans leur tête, c'est tout le temps là. Moi, je ne décroche pas. Je me dis tout le temps « il y aura ça, il y aura ça ». J'ai du mal à décrocher, parce que je me sens encore...c'est assez neuf. Je suis tellement contente de tourner à chaque fois que je tourne, pour moi, c'est tellement un coup de bol à chaque fois, parce que je ne suis pas encore une actrice confirmée ou connue. Au cinéma, il faut savoir que les grosses scènes, ça prend peu de jours, mais le gros du film, c'est un passage en voiture, tu ouvres la porte... Il faut quand même gérer l'ennui. Et souvent, quand tu as énormément de scènes, moi ça m'est arrivé de faire un film, pendant un mois de tournage, je n'avais que des scènes : elle passe, elle est dans sa bagnole, elle sort de sa bagnole, elle prend son scooter, elle monte sur son vélo. Je me disais « C'est quoi mon personnage ? » Et les dix derniers jours, j'avais douze scènes par jour, avec toutes les scènes. J'avais passé un mois à m'ennuyer comme un rat mort, en me disant « ça ne rime à rien » On tourne complètement dans le désordre.

Et c'est important de savoir de quelle scène tu sors dans le scénario ?

D'ailleurs, dans mes premiers films, voilà, c'est pour ça, je me rappelle très bien, une fois, je suis sur un scooter, j'ai l'air hyper contente, alors que la scène d'avant...

Yves Hanchar, il nous disait, dans le stage cinéma qu'on a eu à la Manufacture, que l'acteur était le seul qui était « dans » le film, et qu'il devait défendre ça. Je me souviens, après ça, sur un tournage, j'avais un plan de toutes les scènes que j'avais à tourner, pour essayer de pouvoir repérer rapidement où on était dans le scénario.

Oui. Si tu es un peu logique, tu le fais. Mais, moi, ce que je reproche aux écoles de théâtre de formation « classique », rue Blanche, comme d'autres écoles, il y a des professeurs de théâtre qui sont un peu anti-cinéma, quand même profondément, il y a un côté comme ça quand même. J'en ai parlé avec eux d'ailleurs. Mais, par ma formation, j'avais bossé aux Etats-Unis, un peu. J'avais vécu à New York. Quand j'avais 17 ans, je suis partie de chez mes parents, et je suis allée à New York, et donc j'ai eu une formation un peu « américaine-russe ». Et elle m'a toujours servi, même au théâtre. Alors qu'on ne peut pas dire que l'actor's studio est le côté « je me taillade les veines pour souffrir », ce n'est pas du tout ça. Et je trouve qu'on ne donne pas assez ce type de formation. C'est hyper utile pour le cinéma. Même avoir une notion de ce que c'est. Le théâtre classique sert beaucoup aussi pour le cinéma, mais de pouvoir faire un mélange des méthodes, c'est quand même très très bien. On n'est pas aidé, parce que c'est très centré sur une technique, qui est quand même le texte. Alors qu'au cinéma, ça se passe au-delà du texte.

C'est ce que me disait Yves Hanchar hier soir. Que les comédiens de théâtre qui travaillent au cinéma, en moyenne, font un travail dramaturgique sur le texte. Alors que les comédiens de cinéma regardaient ce qui n'est pas dans le texte.

Et c'est la méthode Stanislavski, c'est qu'est-ce qui est derrière le texte, qu'est-ce qui est le rapport avec l'autre. Et à la limite, tu pourrais dire le bottin, l'important, c'est qu'est-ce que tu es en train de communiquer à l'autre. C'est pour ça que je te parle de disponibilité, que je te dis que tu es ouvert à l'autre acteur, même si l'autre acteur tu le trouves très mauvais, ça arrive. Et justement, avec une formation différente, tu te dis « Mon partenaire, c'est mon partenaire » C'est lui, quelles que soient les choses que je pense de lui. Mon jugement sur sa façon de jouer, je ne dois plus être là-dedans. Même si je trouve très bizarre ce qu'il me donne, j'utilise sa bizarrerie pour réagir. Et ça on ne l'apprend pas à l'école, on fait décortiquer, « là, il y a une virgule », il y a un moment où, oui, c'est très bien, mais au cinéma, on s'en fout. On s'en fout, mais ça peut servir quand même. Mais c'est vrai que, moi, je trouve que c'est... Dans toute la méthode francophone d'apprentissage de l'acteur, il y a un côté très sectaire, et qui n'est pas assez mélangé.

Entre les comédiens américains et français, il y a un type de jeu très différent...

Ils sont formés à l'américaine, donc ça n'a rien à voir. C'est sur l'émotion, la mémoire sensorielle, trouver une émotion très vite, avoir des images mentales dans ta tête qui te permettent d'accéder à une émotion très rapidement,... Moi, je l'ai toujours utilisé. Je ne suis pas prêtresse de la méthode américaine, mais n'empêche que j'ai toujours utilisé ça, même au théâtre. Pourtant, Dieu sait si j'ai fait des trucs... J'ai fait du théâtre masqué, j'ai fait de la Comedia Del Arte, j'ai fait des trucs de cirque, et même là-dedans, ça me servait. Donc, je ne suis pas obsédée par le réalisme, vraiment, mais même dans les trucs très décalés,...

Mais dans le cinéma français, bon, après, peut-être que je ne connais pas assez, mais j'ai l'impression que les films fantastiques, d'aventures, ou je ne sais quoi, justement très loin du réalisme, il y en a beaucoup moins qu'aux Etats-Unis...

Oui, tout à fait, oui. Regarde des films comme Batman, ils sont dans un code de jeu complètement décalé, c'est du masque, et bien, ils y arrivent très bien, et pourtant ils ont une formation actor's studio. Mais, c'est basé sur un truc concret. Même, jouer un personnage dans « Batman », tu pars d'émotions complètement réelles et personnelles. C'est ça qu'on t'apprend dans les techniques américaines. En fait, plus tu es personnel, plus tu es atypique. Donc, il n'y a que toi qui fait des choses comme ça.

Tu ne joues pas une généralité.

Oui, tu n'imites pas un autre comédien qui joue un médecin. Tu vas observer un médecin, tu vas observer toi, cette situation-là

Comment tu serais si tu étais médecin...

Voilà. Et tu réunis des choses. La réalité est plus bizarre que la fiction. Moi, c'est ça qui me passionne dans le jeu au cinéma. Et je trouve qu'on n'est pas formé à ça, donc moi, j'ai, régulièrement, dès que je n'ai pas de boulot, je vais me replonger dans ces techniques-là. Parce que j'ai tellement bouffé de la technique franco-française, francophone théâtre, l'auteur est sacré, que, si tu veux, je me fais des cures de désintoxication avec des stages régulièrement. Mais, l'avantage, c'est que ces derniers temps, je n'ai pas mal tourné, et ça m'a permis de mettre en pratique le truc. Mais il faut beaucoup d'autodiscipline pour ne pas céder à la facilité. Surtout, c'est rarement des projets qui bottent beaucoup. Tu es souvent dans des trucs... Voilà, moi, j'ai fait de la télé, et là, franchement, au bout d'un moment, tu t'en fous. Et c'est une grosse erreur. Alors que c'est là qu'il faudrait se dire, tu t'en fous, mais même si c'est une série télé, essaie de travailler vraiment... Mais bon, c'est difficile. Tu es vite tiré vers le bas. Mais ce genre de projet, il faut les faire, c'est un bon exercice, mais il ne faut pas en faire trop. Moi, par exemple, j'ai fait l'expérience, mais je ne la ferai plus. C'était une série télé qui passait sur la TSR. Mais j'ai beaucoup appris. On tourne par décor. 24 épisodes. Pour la concentration c'est excellent... Mais une fois que j'avais fait cet exercice, quand ils m'ont reproposé, je ne voulais plus le faire...

A propos des décors, au théâtre, tout est figuré, on fait un travail d'imagination avec le spectateur, tandis qu'au cinéma, le contexte existe vraiment, et on joue avec, mais tout d'un coup, il faut jouer avec un bout de scotch ou un fond bleu, et ça, le spectateur ne le voit pas, et ne fait pas le travail d'imagination avec nous...

Ca, c'est ce qu'il y a de plus dur. Justement, c'est là que connaître un peu la technique du cinéma, ça t'aide à savoir pourquoi tu regardes ton bout de scotch. Quand tu as un peu une notion des axes, ça t'aide à déjà digérer cette histoire. Moi, depuis que je fais du cinéma, j'ai une admiration éperdue pour les acteurs qui arrivent à dire « je t'aime » à un bout de scotch, et nous, quand on regarde, on a l'impression que c'est, non seulement elle fait pleurer, et puis on a l'impression que c'est vraiment leur partenaire qu'ils sont en train de regarder. Alors déjà quand tu as confiance, quand tu sais que ça marche, et pareil, quand tu te retrouves à deux centimètres de ton partenaire, et tu te dis « mais c'est pas logique, là », quand tu sais quelle image, quand tu es à cette distance,

ça paraît normal. Si tu es en train de dire « oui bonjour, j'aimerais un bouquet pour... » et tu te dis « non mais, c'est le metteur en scène qui se plante », par rapport à la technique, c'est bien de connaître que ça marche. Pourquoi tu le fais, et que ça marche à l'image, et que tu as confiance. Que tu n'es pas en train de te dire « mais c'est bizarre ». Et comme tu dis, c'est un mélange de réalisme et des fois, c'est complètement... Moi, au début, c'était très difficile. Parce que parler à ton partenaire en regardant son oreille,... C'est vrai que oser donner son visage à la caméra, et en fait, au résultat, on ne se dit pas « elle essaie de se montrer », mais ça marche. Ça paraît normal.

J'ai fait une fois un peu de direction d'acteur pour un court-métrage, et je me suis rendue compte que d'avoir le regard du comédien à la caméra, c'était hyper important. Sans ça, des scènes peuvent être très anecdotiques. Ça m'a beaucoup appris de faire ça.

Oui, c'est pour ça que je te dis que c'est très très bien de passer de l'autre côté. Moi, j'ai réalisé un court-métrage, mais vraiment, j'en ai rien fait, mais, c'est le meilleur conseil que je pourrais donner. Prenez une caméra DV, et faites un film avec des potes. Mais, soi-disant, dans les vraies conditions. Avec un clap, avec un machin, faites-vous des tables de régie, faites un découpage, faites des feuilles de services,... Moi je n'ai plus joué pareil après. Et j'ai compris aussi pourquoi on ne me prenait pas dans des films. Quand tu fais ton casting, tu comprends pourquoi certains acteurs, tu les prends, ou pas. C'est pas parce qu'ils sont mauvais, mais c'est parce que ça ne marche pas à l'image. Cette gueule-là, elle ne peut pas jouer ce rôle-là. C'est horrible, mais... Et après, je sais que les échecs de casting, je les ai super mieux vécus après ça.

Et la présence des techniciens ? ce ne sont pas des acteurs, ils ne sont pas dans la fiction,...

Ca peut être dur. Parce qu'il suffit d'un... Il faut aussi s'habituer à avoir très proche des gens qui... Déjà, il ne faut pas attendre qu'ils soient comme un public. Au tout début, quand tu n'as pas confiance, tu as presque envie qu'ils disent « bravo » après chaque truc. C'est un peu le réflexe d'acteur de théâtre. Il y en a, ils s'en tapent, ils sont branchés sur leurs trucs. Je trouve que ça demande un grande confiance en soi, et à un moment, c'est un règle d'acteur, il ne faut rien attendre des autres, pas attendre qu'on te fasse des compliments, pas attendre qu'on t'applaudisse, pas attendre que le metteur en scène te dise « c'est bien ». S'il ne dit rien, c'est que c'est bien. Mais les techniciens, ils sont dans leur truc, et on leur dit de ne pas parler aux acteurs, c'est un peu la règle au cinéma. Ils ne viennent pas trop, ils parlent très peu, en général, parce qu'on laisse l'acteur, c'est un peu la tradition au cinéma, on laisse l'acteur dans sa bulle. Donc, tu as surtout des contacts avec les assistants. Au début, tu te dis « on me zappe »,... Donc, il faut faire abstraction de toute cette parano qu'on peut se faire. De se dire que tous ces gens, ils sont tous là pour faire leur boulot, qui est aussi important que le mien. Finalement, si on ne m'enregistre pas,... Et eux ils s'en foutent de comment tu joues, ils sont en train de faire leurs trucs. Mais c'est vrai qu'il faut arriver à être très concentré, et à pas chercher l'appréciation, et que leur regard ne te déstabilise pas. Parce qu'il y en a certains qui ont un regard très froid, parce qu'ils sont très concentrés sur ce qu'ils font, mais en même temps, ils te regardent. Ca peut ne pas être évident. D'ailleurs des techniciens un peu déplacés, moi, je me suis déjà mise en colère sur des tournages, parce qu'ils se permettaient de faire des réflexions, et ça, c'est un signe de manque de professionnalisme. Sur les gros tournages de cinéma, en général, il y a une sorte d'éthique où ils font plein de plaisanteries graveleuses entre eux, mais ce n'est pas en

présence des acteurs, parce que nous, on peut être en vulnérabilité totale. Même si on déconne, tu te retrouves à moitié à poil devant plein de techniciens, si le mec te fait une blague graveleuse, tu te mets à pleurer. Donc il faut aussi apprendre à être dans la distance, quand même. Moi, ça, aussi, j'ai appris. J'avais tendance à être très pote, à faire très copain copain avec tout le monde, petit à petit, tu apprends à te dire que là, tu es en train de travailler, et que ton travail te demande aussi de mettre de la distance pour ne pas être déstabilisée, pour donner le meilleur de toi-même. J'ai fait beaucoup cette erreur.

Tu te fais plus respecter en tant que comédien. Si toi-même tu défends ton travail en tant que travail. Sinon tu es le bouffon...

Oui. Ou alors, tu es Depardieu, et tu as une sorte de respect qui est instauré. Mais, quand tu es une actrice en plus, il ne faut pas oublier que tu vas peut-être te retrouver dans une scène où tu es même au lit, en train de parler à quelqu'un... Là, moi, j'ai beaucoup souffert, ça m'est arrivé de faire des scènes où j'étais..., rien de graveleux, mais les mecs, ils font des plaisanteries, parce que toi, tu t'es permis de faire plein de blagues pourries avant, et là, ils y arrivent et ils font hahaha, et là, tout d'un coup, tu leur dis « ta gueule », et tu n'avais qu'à pas laisser la porte ouverte avant. C'est trop tard. Et, en même temps, si tu es consciencieux dans ton boulot, tu ne le fais pas. Moi, c'était par manque de... C'est aussi vouloir plaire à tout le monde, et à un moment tu te dis « t'es pas là pour ça », ça, tu le feras avec tes copains au bar quand tu sortiras. Mais même si l'ambiance est très bon enfant, après tu paies très cher, ça. Le côté ouaf ouaf, je suis gentil, regardez comme je suis sympa. Moi, j'ai fait beaucoup cette erreur, et je continue à la faire à chaque fois. Et ça, c'est pareil au théâtre.

Mais au théâtre, l'espace de jeu est plus clair ?

Oui, mais même avec les autres acteurs. Tu peux vite rentrer dans ces trucs-là, et après tu te retrouves à jouer des scènes où tu as tellement déconner que.... Oui, enfin, voilà, c'est un boulot. Je ne suis pas là pour amuser la galerie. Voilà, je dirais, le défaut de l'acteur de théâtre, c'est de penser que les techniciens, c'est son public. Donc, il faut plaire à son public. Ça ne veut pas dire qu'il faut être antipathique, tu peux dire bonjour à tout le monde. Moi, en plus, j'ai un humour un peu trash des fois, et je l'ai payé super cher. C'est pas un manque de respect, mais pour eux, ils sont très sympas, potes, quoi. Après quand tu dois te donner, faire une scène d'émotion devant des gens avec qui tu as fais plein de blagues, ça les fait presque rire quand ils te voient chialer. C'est Natacha le clown. J'ai beaucoup fait cette connerie. D'ailleurs, après, tu vois les acteurs, il y en a certains qui sont très distants. Maintenant, j'ai compris pourquoi. Maintenant, je comprends mieux quand on me dit « Isabelle Huppert, elle est hyper distante », mais bon, quand tu vois certaines de ces performances, , mais pour donner ce qu'elle donne, elle n'arrive pas en faisant « salut les gugus ». Alors, elle se paie une réputation de chieuse, mais n'empêche qu'au résultat, elle est très très bonne. Bon, il y en a qui arrivent à être les deux.

Et par rapport au montage, est-ce que des fois tu peux te dire « là je peux prendre beaucoup de temps, de toute façon, ils peuvent couper dedans » ?

Oui, tout à fait. C'est pour ça que c'est bien de faire un court-métrage. Quand tu le fais, tu le sens. Les meilleurs cours du monde ne vont pas remplacer le fait d'y passer soi-

même. Mais c'est vrai qu'après, tu vois que tu mets des faux temps qui seront coupés au montage. Et que, souvent, c'est dérythmé. C'est-à-dire que tu as l'impression que c'est hyper lent les échanges, et en fait, le rythme ne va pas être donné par l'acteur, au contraire, le rythme va être donné par le montage. Donc, des fois, tu te dis « c'est chiantissime ». C'est pour ça que quand tu sais que ça va être découpé, tu es confiant. Tu te laisses des marges. Mais au début, tu as envie de coller les répliques. C'est le réflexe d'acteur de théâtre qui chevauche tout le temps, et pour eux, c'est une catastrophe. On va te dire de ne pas chevaucher, de laisser un, deux, et de réagir comme si tu venais d'entendre le truc. Ca, c'est des gymnastiques. C'est vrai que c'est d'autres techniques. Mais ça s'apprend. Ça s'apprend en jouant. Tu ne peux pas l'inventer. Mais ce qui est terrible, c'est que tu te tapes trois films où tu ne comprends rien avant d'arriver à le faire. Il n'y a pas de secret. C'est comme les pièces.

Mais une formation au théâtre, c'est quand même un atout pour jouer au cinéma ?

Oui. Mais il n'y a pas de règles. Il y a des très bons acteurs de théâtre qui sont très mauvais au cinéma. Je pense que c'est une autre gymnastique. Il y a des gens qui arrivent à faire les deux gymnastiques, il y a des gens qui n'y arrivent pas. Je pense que c'est... Quand tu t'intéresses vraiment au cinéma, c'est passionnant.

Déjà en commençant l'école de théâtre, tu te sentais attirée par le cinéma ?
Oui. Moi, j'ai toujours adoré le cinéma, je suis toujours allée beaucoup au cinéma. Mais, j'avais un truc assez mal dans ma peau, enfin, j'avais l'impression d'être prétentieuse en disant que je voulais faire du cinéma. Et petit à petit, j'ai vu que le cinéma, ce n'était pas qu'un truc de paillette, et que c'était aussi un métier. Et maintenant, j'ai vraiment envie d'en faire, et j'assume complètement. Je ne fais plus de théâtre. Pour le moment, j'ai renoncé à plein de trucs de théâtre, en me disant « je préfère bosser moins, mais être disponible pour tourner ». Parce que les tournages, c'est souvent dix jours par-ci, dix jours par-là, et j'ai un nombre de projets où j'avais quatre jours-ci, cinq jours-là, que je n'ai pas pu faire parce que j'étais tout le temps en tournée. Donc, un projet, deux projets, trois projets, quatre projets, cinq projets que tu loupes, à un moment, tu fais « je ne vais jamais connaître personne parce que je suis tout le temps prise par le théâtre ». Mais j'ai passé dix ans à faire du théâtre. Ça m'a fait bien bosser. Et je me suis permis d'arrêter de faire du théâtre quand je sentais que j'allais avoir assez de projets de cinéma pour, déjà pour vivre, et pour ne pas passer les trois quarts de mon année à ne rien faire. Mais, après, un choix de carrière, c'est vrai que tu as plus de temps libre quand tu décides de faire du cinéma. A moins d'être très connu, et de faire plein de gros films. Moi je ne suis pas dans ce cas-là.

Ca paie plus que le théâtre ?

Ca paie plus, mais ça dépend si tu fais des films d'auteur avec un budget minus. Il y a de tout aussi. Des fois, c'est des cacahouètes. Mais ça paie quand même plus. Mais à un moment, c'est vrai que moi, j'ai vu qu'il fallait que je choisisse. La preuve, je vais faire un truc en novembre, et normalement j'avais plein de trucs de théâtre qui me proposaient, et je suis contente de ne pas les avoir faits, parce que je pourrais pas tourner. C'est quinze jours, mais quinze jours, avoir un rôle de quinze jours au cinéma, c'est hyper difficile, déjà. Donc, ces quinze jours-là, j'aurais été en répétition ou en tournée, ça n'aurait pas été possible. Tu dois toujours jongler avec le metteur en scène qui te fait la gueule. Donc à un moment, il faut faire un choix. Il ne faut pas avoir peur,

il faut avoir confiance. Moi je n'avais rien, j'ai dit « non » à tout en me disant « on verra ». Mais pour le moment, ça a l'air de bien se passer. C'est sûr qu'autrement, je n'aurais pas été au casting, parce que j'aurais dit « non, à ces dates-là, je ne suis pas libre », donc je ne sais pas si j'aurais été prise ou pas, mais, voilà, j'ai été prise. Tu es plus motivé quand tu sais que tu n'as pas de boulot. Donc tu as envie de décrocher le rôle.

Au théâtre, j'ai souvent vécu des premières répétitions supers, j'aime bien les premiers jets, et après il faut refaire... Au cinéma, c'est un peu comme à chaque fois une première répétition...

Voilà. C'est vrai qu'il y a ce côté impro. Moi aussi, j'ai beaucoup de plaisir au premier jet. De savoir que tu ne vas pas refaire. Par exemple, des scènes dramatiques, moi j'ai souvent eu des rôles hyper dramatiques au théâtre, et franchement, jouer six semaines, ou dix semaines, des trucs d'émotions intenses, j'allais tellement à fond que c'est très dur. Alors qu'au cinéma, tu te dis « ouf, je le fais une fois, et puis ce n'est plus à refaire ». Donc tu peux te donner complètement. Même si cette nuit je vais être mal, parce que je me serai tellement arrachée, c'est fini après. J'avais joué au théâtre un rôle méga dramatique, j'étais dans un état pas possible, et puis il y a une copine à moi qui est venu avec une copine à elle, Ludivine Sagnier, qui avait vu la pièce, et elle me disait « mais comment tu fais pour refaire ça tous les soirs ?! » Elle ne fait pas de théâtre. Elle disait « moi déjà au cinéma, quand je fais une émotion comme ça, j'en suis malade ». Et je lui disais « Je préférerais ne le faire qu'une fois ! » C'est pour ça qu'au théâtre tu mets beaucoup plus de distance. C'est pour ne pas t'user tous les soirs à faire ta Romy Schneider de service... Moi, j'adore y aller à fond, et à chaque fois, je suis usée. Ce n'est pas que je fais une dépression, mais c'est épuisant, complètement. Pour le cinéma, aussi. C'est qu'on oublie, on dira « c'est beaucoup moins physique », mais n'empêche qu'au cinéma, tu me trouves un tournage où tu n'as pas froid... En général, tu cailles. Tu es dehors à crever de froid. Tu crèves de chaud en plein été, ou dans des studios. Donc, c'est aussi la gestion de contraintes où tu dois avoir l'air d'être très fraîche quand il fait très chaud, et d'avoir très chaud quand il fait très froid.

C'est une fatigue différente, peut-être au cinéma, c'est plus de l'endurance ?

Oui. Au cinéma, comme tu dis, il y a l'endurance, il y a toute cette attente à gérer. Et au moment où c'est ta grande scène... Moi je me souviens, le premier film que j'avais fait, Vatel, ma première scène avec Depardieu, le cauchemar, je me retrouve... Ils me font venir à 5h du matin, donc je me lève à 4h, ils m'amènent, 1h pour y aller, donc j'étais dans de la fatigue, déjà... Ils me maquillent, ils me disent « tu tourneras à 10h du matin », et tu tournes à 22h. Avec des heures supp. Donc, tu as attendu, maquillée et habillée, avec une robe à crinoline, un maquillage qu'on te refait toutes les deux heures parce qu'on te dit « ça va être à toi », et ce n'est pas à toi, « ça y est », et tu flippes parce que tu vas te retrouver face à Depardieu, et ça n'arrive jamais. Et à 22h, c'est à toi. Et moi, là, je venais de piquer un roupillon une heure avant. Parce qu'on commençait à me dire « ça va être demain, on ne tournera pas aujourd'hui ». Donc je pique un roupillon, et j'ai une énorme marque sur la joue à cause du banc où je m'étais mise, avant de tourner. Et les maquilleurs, ils viennent vers moi, et ils me disent « Toi, tu n'as jamais tourné, ce n'est pas possible. » Et je disais « Pardon ! » J'étais trop crevée, je tombais de fatigue. Je suis arrivée à la scène « de quoi ça parle ? c'est quoi ? pourquoi je suis déguisée ? pourquoi j'ai une robe ? » Et j'avais une grosse marque, et on me disait « mets-toi

comme ça », j'avais trop honte, je me disais « il va le voir ». Enfin, je n'avais aucune expérience. Et même si tu as un tout petit rôle, c'est hyper important pour toi à ce moment-là.

Mais les rôles principaux aussi attendent comme ça ?

Ca arrive. Mais sur le tournage, là, c'était très désorganisé, il y avait des trucs très lourds. Il y avait des problèmes de temps, alors ils avaient finalement inversé des trucs qu'on devait faire le matin à l'intérieur le matin, comme il faisait beau dans la journée, finalement ils ont fait les extérieurs, et donc profiter de la pluie pour faire à l'intérieur, et moi j'étais à l'intérieur, donc voilà. Ca arrive à tout le monde. A tous les acteurs. On pioirait des heures et des heures et des heures. Tu apprends à attendre. Un bon truc, ça peut être, justement, si tu tournes dans un film sur un certain sujet, tu peux en profiter pour lire des bouquins sur le même sujet, pour ne pas se déconnecter. Uma Thurman, elle faisait de la broderie, par exemple. Je ne sais pas si elle en fait sur tous les films, mais je crois que c'était parce que ça se passait au 17^e siècle, et qu'au 17^e siècle on brodait, donc elle passait son temps comme ça. Parce que le réalisateur, il pétait les plombs s'il voyait des acteurs avec leur walkman. Il disait « mais comment tu peux faire ça ». Mais par contre si tu lisais une biographie de Louis XIV, là c'était mieux. C'est vrai que ce n'est pas idiot. Mais lui, par exemple, venant de la méthode américaine, moi, j'avais un tout petit rôle, et il m'a fait une préparation de dingue. C'est-à-dire, pour me caster, c'était déjà une heure et demi d'impro avec lui, je devais passer par toutes les émotions. Et ensuite, je suis arrivée sur le tournage, avant de tourner, deux jours avant, il m'a fait faire plein d'exercices, dans la forêt, près du château où on tournait, il m'a fait écrire des poèmes, il m'a fait imaginer d'où venait mon personnage, il m'a fait aller me planquer dans un carrosse, au fin fond de la forêt, imaginer que quelqu'un me traquait, que je devais me cacher, qu'est-ce que penserait le personnage, sachant du milieu où elle venait... Donc, il était dans le truc à l'américaine. Mais en fait, déjà, tu te sens respectée, ce n'est pas parce que je fais la bonne que c'est rien. Tu te sens responsabilisée. Et en plus, c'est vrai que ce n'est pas rien, être bonne à l'époque, ce n'est pas être femme de ménage maintenant. Ca n'a rien à voir. C'était vraiment considéré comme un être inférieur. Donc qu'est-ce que ça représente, comment tu te comportes. Après, le moindre petit rôle, j'ai toujours fait gaffe. Comme le premier truc que j'ai fait, c'était ça. J'ai vu l'attention qu'il prenait. Je me suis dit « voilà, c'est à chaque fois une chance d'être devant la caméra ». Ne jamais bacler. Si tu es mauvais dans un petit truc, on ne te demande pas d'être dans un grand. Et les rencontres, elles se font sur les petites choses. Il ne faut pas se dire « de toute façon j'ai un rôle pourri ». Moi, j'en vois plein d'acteurs, qui arrivent en traînant les savates sur le tournage, parce qu'ils sont dégoûtés de n'avoir qu'une journée de tournage. Et il y en a beaucoup. Ils manquent d'enthousiasme. Il ne faut pas être orgueilleux. Il faut mettre son orgueil de côté. Moi, je voyais Vincent Lindon, qui pourrait vraiment se la péter, lui, quand il a fini de tourner, il reste sur le plateau, il regarde les scènes des autres, il est passionné par son boulot. Du coup il est imprégné de comment ça marche...

Pour commencer, même faire stagiaire sur un tournage, tu dois apprendre beaucoup...

Vachement !

Tu as déjà fait un truc comme ça ?

Non, mais j'ai collaboré. Sur des courts-métrages, j'ai fait la régie, j'ai fait la bouffe. Mais parce que j'avais des copains qui étaient réalisateurs et qu'ils me demandaient de faire la bouffe. Donc, j'ai assisté à des tournages sans jouer dedans. C'est vrai que quand tu regardes comment ça marche, tu apprends. Ce qu'il faut, c'est tourner, apprendre, ne pas être snob. Je lisais une interview de Daniel Auteuil, il disait qu'il avait plus appris en faisant des merdes où il avait trente jours de tournage, qu'en faisant des chefs-d'œuvre où il n'avait que deux jours de tournage. C'est vrai que des fois, ... Moi c'est pour ça que la série télé, je l'ai faite. J'ai beaucoup appris. La détente. Maintenant je ne dis pas que j'ai une grande détente, mais si je n'avais pas fait cette série télé, ... Pour moi, c'était devenu normal d'être face à une caméra. Tu te tapes vingt semaines de tournage, tu ne joues pas pareil que quand tu t'es tapé deux jours de tournage, même si c'est avec Chabrol. C'est génial, c'est prestigieux, mais n'empêche que ça fait deux jours. Moi j'incite les gens « ne soyez pas snobs, bossez ». Après, il ne faut pas se cantonner là-dedans. Il faut faire des choix intelligents. Moi, j'ai appris avec cette série. Je ne regrette pas. On m'a dit « tu vas te griller, il ne faut pas le faire ». Franchement, pour le moment, ça ne m'a pas grillée. L'année prochaine, je n'ai que des projets de cinéma. Après, ils m'ont redemandé de le faire, j'ai dit « non », ça les a emmerdés, et voilà. Mais j'ai appris. Surtout, les castings que j'ai passé après, je les ai décrochés presque. Parce que n'empêche, être face à une caméra... Avant les castings me terrorisait, maintenant... Avant j'étais très mauvaise, je voulais trop avoir le rôle, j'étais trop tendue, je voulais plaire, donc j'avais une attitude trop en demande qui était insupportable. Quand tu as bouffé de la caméra, tu te dis « bon, je sais que je n'y peux rien. Je sais que ma gueule, ce sera la bonne, ou pas. Et que ça m'échappe » Donc, tu arrives, et tu es dans la bonne disposition. Et c'est différent.

Et en tournage, quand tu as fini une journée, ça te poursuit le soir ?

Quand tu sais que le lendemain, tu as une grosse scène super importante. Ca dépend plus de toi, parce qu'on va moins être concentré sur toi qu'au théâtre, on est moins centré sur l'acteur. Donc, c'est à toi d'arriver chargé à bloc, et à fournir sur le moment. Sachant que ce moment peut être à 8h du matin, ou à 22h. C'est marrant, parce que c'est un peu comme l'accouchement. Tu sais que tu vas avoir mal, et que ça va être un moment intense, mais tu ne sais pas quand. Tu sais que c'est dans ce créneau, mais... La sage-femme, elle dit « quand vous sentez les premières contractions, mangez beaucoup de sucres lents », parce que c'est quand même un marathon. Ca dure des heures et des heures et tu ne peux pas manger, ni boire. Moi, je l'ai comparé tout de suite à la performance de théâtre, tu ne peux pas boire quand tu joues. Sauf que ça ne dure que deux heures... Mais elle me disait « mangez des pâtes, parce que ça va être un truc sportif » Auquel tu n'es pas préparée, parce que tu ne l'as jamais fait. Et finalement, le cinéma, c'est ça. Tu n'as jamais fait la scène, et tu vas la faire une fois. Tu ne sais pas trop si tu vas y arriver ou pas, parce que tu n'as pas pu la faire avant. Tu ne sais pas exactement à quelle heure. Le jour, ce n'est pas sûr, ça peut toujours se décaler. Si il pleut, ... Ca peut toujours bouger. Le nombre de fois où je suis allée sur un plateau et où je n'ai pas tourné, et qu'on m'a fait revenir dix jours après.

Et tourner des scènes qui étaient prévues pour plus tard ?

Oui. Finalement on va tourner ça... Tu as intérêt à être flexible. Il ne faut pas non plus avoir besoin de se surpréparer. Il faut aussi arriver à dire en cinq minutes « ok, pas de

problème ». Ca, c'est avec le temps. Quand j'étais à l'école de théâtre, je me concentrais à mort, deux heures. Je faisais des mouvements de tai-chi, j'étais à fond, et petit à petit, c'est que l'expérience qui te permet de te dire « c'est bon ». Ca ne s'invente pas. Et je pense que moi, je dois être un gag ambulant maintenant, et que dans dix ans, quand je penserai à comment je me préparais pour les rôles et que je me prenais la tête, je rigolerai. J'espère. Je suis encore... Dix ans, ce n'est pas énorme. Surtout au cinéma, ça fait cinq, six ans, que j'en fait régulièrement. Ce qui est très peu. Il y a des gens qui ont le même âge que moi qui ont fait 16 ans de cinéma. Ceux qui ont commencé à 15 ans, qui ont fait quatre ou cinq films par an, voilà.

Tu sens ta formation de théâtre ?

Oui. C'est autre chose. Ils sont ailleurs. Oui, ça t'apporte beaucoup, le théâtre. Je ne découragerais personne. C'est un autre type de carrière, un autre choix de carrière. Des fois, ça peut te formater mal, je trouve. J'ai vu des gens qui avaient beaucoup de talent, et qui ont perdu ça avec les écoles. Alors ça demande à être très vigilant. Faire des stages ailleurs, d'autres écoles de jeu.

Entretien avec Yves Hanchar

Le 24 juillet 2007

Sur un plateau de cinéma, est-ce qu'il vaut mieux que le comédien oublie tout ce qui se passe autour de lui, ou qu'il l'intègre, qu'il ait conscience de la technique ?

C'est un peu les deux genres de comédiens, je crois. Il y a des comédiens qui... j'ai connu des comédiens qui n'avaient absolument pas conscience de ça et qui étaient comme des lions dans une cage, et qui attendaient d'être filmés, complètement inconscients de l'environnement dans lequel ils étaient, parce qu'ils estiment que ça les déconcentre et que ça les éloigne de leur personnage et de l'univers du film. Et tu as l'autre école, qui est une école plus... je dirais plus anglo-saxonne quelque part sans doute, c'est-à-dire une école où on joue entre les deux hémisphères du cerveau et où le comédien jongle avec l'aspect rationnel, la technique, les lumières, du décor...

Est-ce que la technique, ça les aide à avoir conscience de l'univers du film ?

Oui, c'est-à-dire, pour eux ça fait partie d'un tout, ça fait partie de leur travail d'interprétation. Ils l'intègrent à leur interprétation, à leur travail d'interprétation

Si c'est une lumière froide, ils en ont conscience et l'intègrent... Au théâtre, on a plus conscience de ce que ça produit, du coup on intègre inconsciemment, tandis qu'au cinéma on a moins conscience de la forme, de ce que ça va donner au final.

Oui. Ceci dit, c'est un peu... Le comédien ne peut à mon avis pas être conscient de tout. Parce que, après le tournage, il y a des modifications techniques qui font que, et là le comédien il est complètement absent de l'histoire, qui font que on ne sait jamais ce que va donner finalement une image. Même quand on la voit au tournage, on peut être très étonné de la voir ensuite dans le film terminé parce qu'elle peut ne rien avoir à voir avec ce qu'on avait imaginé. Par exemple, pour la lumière, il y a des opérations qui s'appellent l'étalonnage, et où, aujourd'hui, avec un étalonnage numérique, on peut complètement modifier une image et même la rendre complètement méconnaissable par rapport à ce qu'on avait vu quand on l'avait tournée. Un autre élément qui modifie beaucoup les choses aussi, c'est la musique, par exemple, parce qu'il n'y a pas de musique sur le tournage. Et pourtant, la musique, elle intervient presque directement dans le jeu de l'acteur puisque, soit elle supporte le jeu de l'acteur, soit elle le dément, soit elle le... Donc ça évidemment, l'acteur, il ne sait pas quelle musique on va mettre. Même le metteur en scène en général il n'en sait rien. Des fois, la musique, on décide à la fin. Alors il y a d'autres éléments qui interviennent, et qui sont d'autres éléments sonores qui interviennent au mixage, qui sont des éléments d'ambiance sonore par exemple, qu'on rajoute, de bruits, mais même de silence, de type de silence, qui peuvent donner une tension dramatique à une scène, en dehors même du jeu, de l'interprétation des acteurs. Mais ça l'acteur n'en sait rien non plus. Donc ce que peut contrôler l'acteur vraiment sur le tournage, c'est le cadrage parce qu'il sait plus ou moins dans quelle grosseur de plan il est filmé

Ca, c'est important qu'il en ait conscience pour le jeu ?

Oui, oui, mais ça dépend des acteurs parce qu'il y a des acteurs qui ne veulent pas le savoir, qui se contentent de jouer dans les trois dimensions de l'espace sans se préoccuper du fait que le film est tout en deux dimensions. Parce qu'ils font plus

confiance à la réalité qu'au cinéma lui-même. Puis il y a d'autres acteurs qui font l'inverse. Catherine Deneuve, par exemple, c'est une actrice qui tenait fort compte de la technique. Mais elle avait elle-même une expérience très grande de la technique parce qu'elle a quand même tourné plus de soixante films, donc évidemment à partir d'un certain moment, quand on tourne énormément de films, l'acteur prend conscience de ça. Mais on peut pas non plus demander à un acteur qui a tourné trois ou quatre films d'avoir complètement conscience de ça, parce que c'est quand même des choses très complexes.

Mais il y a de toute façon des choses très concrètes qu'il doit intégrer, être dans ses marques, la précision

Ca oui. Etre dans les marques, ne pas faire de l'ombre au partenaire souvent, rester dans... C'est pour des raisons de point qu'on lui demande de rester dans les marques le plus souvent. Refaire exactement, en principe les mêmes choses, « être raccord » comme on dit au cinéma.

Et le raccord sur le long terme, c'est-à-dire que ce ne soit pas joué séquence par séquence mais que ça aie une cohérence sur la totalité du film, c'est de la responsabilité du comédien ?

Oui largement. Oui, il y a théoriquement la scripte qui s'occupe de ça sur un tournage, mais la scripte ne peut pas intégrer physiquement les choses comme peut le faire un comédien.

Savoir de quelle scène il sort,...

Oui.

Mais les scènes peuvent s'intervertir au montage ? Donc est-ce qu'il a vraiment le contrôle de ça ?

Non, ça non. Mais en fait, ce qu'il y a c'est que, quand on permute des scènes, et tout ça, au cinéma, c'est aussi parce que ça marche. Donc si ça marche au montage... La vraie vérité du cinéma c'est le montage puisque c'est le montage qui donne l'aspect définitif du film. Puisque qu'un film tourné n'est pas une œuvre en soi. Donc voilà. Mais très souvent, même les metteurs en scène n'imaginent pas complètement ce que pourra donner le film monté. C'est pour ça que le montage reste une période dans la mise en scène qui est passionnante, c'est parce qu'on découvre encore des choses à l'intérieur de la matière qu'on a tournée, et qu'on peut être créatif pendant toute cette période du montage. S'il s'agissait juste d'appliquer quelque chose, ce serait un travail purement fonctionnel, mais ce n'est pas le cas.

Des fois, tu retournes après avoir monté ? Parce que tu te rends compte de choses au montage ?

On a rarement l'occasion de le faire pour des raisons financières ! Woody Allen le fait, mais... Mais, non, en général, on s'arrange avec ce qu'on a. Mais c'est vrai qu'il y a des cas limites où il faut retourner des scènes, mais c'est toujours extrêmement compliqué à refaire, à réorganiser, pour des raisons de production, parce que les acteurs ne sont plus

disponibles, parce qu'ils sont ailleurs, parce qu'ils tournent ailleurs, parce que les techniciens qui sont quand même les garants de la continuité du film aussi, travaillent sur d'autres projets... Donc c'est compliqué à faire, à organiser, si ce n'est pas prévu à l'avance en tout cas.

Tu travailles des fois avec des comédiens qui font principalement du théâtre ?

Oui

Et tu observes de réflexes de comédien de théâtre ?

Non, de moins en moins, parce que aujourd'hui, le théâtre, il s'inspire fort du cinéma, je crois, dans le naturalisme de jeu et tout ça, et la période où les comédiens projetaient beaucoup quand ils jouaient au cinéma, c'est quand même un peu révolu je pense. Mais ceci dit, c'est vrai que les comédiens de théâtre, ils ont des méthodes et des abords par rapport au personnage, peut-être qui sont légèrement différentes que les comédiens qui font que du cinéma. Ils ont une moins grande conscience de la technique cinématographique. A part ça bon... Moi j'ai fait un film avec des comédiens qui avaient pratiquement fait que du théâtre, « En vacances ». Ils avaient tourné dans un ou deux films chaque fois, mais ce n'était pas des acteurs de cinéma. Mais ce n'est pas si différent que ça, finalement, je trouve.

C'était en quoi qu'ils abordaient leur personnage différemment ?

Je pense qu'ils ont une... qu'ils accordent beaucoup plus d'importance à la dramaturgie d'un scénario par exemple, puisqu'ils viennent du théâtre où il y a quand même un rapport au texte qui est beaucoup plus... qui est différent de celui du texte de scénario de cinéma. Donc on sent qu'ils ont une formation où le texte joue un grand rôle, a une grande importance. Donc ils imaginent beaucoup, ce qui est à la fois une richesse et un désavantage, ça dépend des films qu'on tourne, mais c'est vrai qu'ils envisagent beaucoup plus leur interprétation à partir du scénario. Les acteurs de cinéma sont plutôt en... Tout sauf le scénario. C'est-à-dire, le scénario, il est écrit, l'histoire, elle va être racontée par le metteur en scène, par le réalisateur. Beaucoup plus qu'au théâtre, parce qu'au théâtre le metteur en scène il raconte l'histoire de la pièce, mais au cinéma on a un langage propre qui est celui du cinéma quand on est metteur en scène, donc c'est ce langage qui fait que le film existe. Et donc ils vont s'attacher beaucoup plus à trouver des choses qui sont en-dehors de ce qui est écrit ; de ce qui n'est pas dit dans le scénario, de ce qui n'est pas explicite, de ce qui est inconscient, de ce qui est latent. Ça, c'est quand même une différence qui continue d'exister entre les deux, semble-t-il. S'il faut donner une différence, ce serait celle-là.

Le comédien de théâtre serait plus proche du texte

Donc en réalité, ils accordent une plus grande importance à l'exégèse qu'ils peuvent faire d'un scénario. Ce qui n'est pas mal non plus, c'est une autre manière de faire. Mais les comédiens de cinéma, ils connaissent l'influence du langage du cinéma, la valeur d'un gros plan, d'un travelling, d'un type de lumière et tout ça, et ils savent que, quelque part, l'expression du film viendra beaucoup plus de ce qui vient du langage que de leur propre interprétation, quelque part.

Donc qu'est-ce qu'ils amènent en plus du texte ?

Ce qui n'est pas écrit. Ca peut être, par exemple, ça peut être un rythme de jeu, ça peut être...

Un état ?

Un état oui. Des choses qui sont aussi très concrètes, comme la recherche très précise d'un costume, d'un maquillage, d'une coiffure. Ca peut être une investigation plus psychologique du personnage. C'est-à-dire, plus psychologique, ça veut dire ne pas connaître uniquement le personnage du point de vue rationnel, mais dans son irrationnel, dans son inconscient. S'attacher aux détails. Ca peut aussi par exemple d'autres choses, comme par exemple, le rapport qu'on peut avoir avec le partenaire. Par exemple, jouer au cinéma, c'est d'abord jouer avec quelqu'un, parce que c'est lui qui donne la mesure de la scène. Et comme à chaque fois qu'on fait une prise au cinéma le partenaire peut jouer différemment, c'est savoir aussi comment on va prendre son interprétation à lui et qu'on va s'en servir.

Ca ça existe aussi à chaque représentation au théâtre

Oui, mais au cinéma c'est assez fort parce que... à cause de ce qu'on appelle le champ contre-champ, qui n'existe pas au théâtre. C'est-à-dire qu'on tourne d'abord tout sur une personne, souvent, et puis tout sur une autre. Alors qu'au théâtre les gens jouent en même temps. Au cinéma, on ne joue pas en même temps, en général.

Je souviens, dans la scène avec Adrien, tu nous avais fait joué très différemment quand c'était le champ et le champ sur moi. Du coup au montage, ça donne encore autre chose.

Ca donne encore autre chose, oui.

Tu fais souvent ça ?

Oui, parce que j'aime bien l'idée d'être étonné au montage. J'aime bien l'idée que le jeu soit souple et qu'il ne soit pas quelque chose de figé. Parce que je trouve que ça se sent très vite au cinéma. Je n'aime pas, par exemple, quand on fait plusieurs prises, que les acteurs jouent toujours de la même manière, parce que je me dis pourquoi est-ce qu'on fait plusieurs prises, ça n'a aucun intérêt, autant en faire deux et pis voilà. Donc j'aime bien qu'il ait des variations, et que sans arrêt les partenaires entre eux s'étonnent, parce que ça permet de garder une sorte de fraîcheur dans le jeu.

Dans un entretien, quelqu'un qui m'a dit qu'au cinéma, il ne faut pas surprendre le réalisateur, mais il faut le convaincre. Contrairement au théâtre.

Ah bon ? Mouais. Il ne faut pas le surprendre ?

Ne pas le surprendre mais le convaincre. Ne pas chercher à... Au théâtre, dans la répétition, j'ai remarqué qu'il y a souvent le truc du « premier jet », la grâce des premières répétitions, et après quand il faut le refaire on peut perdre le spontané. Tandis qu'au cinéma, c'est comme une première à chaque plan. Lui, il disait qu'il ne faut chercher à être surprenant, mais à être convainquant.

Moi, par exemple, en tant que réalisateur, je ne demande pas vraiment à être convaincu. Enfin donc je m'en fous. En réalité, ce qui m'intéresse, c'est le film. Ce n'est pas mon jugement à moi. Donc je me mets bien sûr à la place du spectateur, mais à un certain moment, j'ai plutôt envie d'être étonné. Parce que c'est l'intérêt quand on écrit, enfin, comme je suis l'auteur de mes scénarios, quand on écrit, je joue un peu tous les personnages, puisque en écrivant j'essaie de jouer à la manière du comédien en me disant « tiens si je devais jouer ça, comment je ferais ? » J'essaie de suivre une pensée, j'essaie de suivre une logique de raisonnement du personnage à l'intérieur de la scène. J'aime bien que tout à coup, le comédien, parce que c'est sa part artistique à lui, il arrive, il débarque, et me propose quelque chose de différent. Alors, j'ai l'impression que le comédien s'approprie les choses, que ce n'est pas juste une projection de ma vision mentale à moi sur lui. Mais je sais qu'il y a des réalisateurs qui détestent ça et qui veulent que le comédien dise exactement de cette manière-là...

Qui correspond au fantasme qu'il a.

Voilà. Mais c'est aussi parce qu'il y a deux types de metteur en scène.

Au niveau de la direction d'acteur, tu laisses assez libre le comédien ? Tu aimes que ça vienne beaucoup de lui ?

Oui, surtout au début du tournage. Après, évidemment, comme le comédien il a imprimé une espèce de ligne de direction à son personnage, je vérifie qu'il respecte bien entendu ses engagements. Ça veut dire que s'il a fait du personnage un personnage lent, mou et patibulaire, il n'y a pas de raison qu'il le modifie en cours de route. Et si je trouve que c'est logique par rapport au personnage, alors j'essaie qu'il garde le cap.

Même si toi, tu ne l'as pas imaginé lent, mou et patibulaire au départ ?

Souvent on le sent déjà dans le casting, ce que va amener le comédien à ce niveau-là. Mais des fois, ça arrange bien. Des fois, tout à coup, des idées jaillissent, comme ça, parce que c'est vrai qu'on avait pas tout à fait imaginé nécessairement la chose... La réalité est beaucoup plus complexe que l'écriture. C'est-à-dire que la réalité nous offre des choses que l'écriture et même la fiction ne nous ouvrent pas. Et donc, quelque part, passer le film par le tournage, c'est l'éprouver au contact de la réalité, pour moi. C'est-à-dire, c'est faire en sorte de ramasser tous les petits éléments du réel auxquels on n'a pas pensé quand on a écrit le scénario, qu'amènent les techniciens mais qu'amène aussi le comédien, de manière à donner de la vie dans un film, et que ce ne soit pas juste une idée filmée.

Et au niveau du décor, entre lieux réels ou studio, t'as des préférences ? Est-ce que c'est plus réel et vivant de tourner dans un vrai lieu ?

C'est plus difficile de recréer les choses en studio, je trouve. Justement pour qu'elles ne soient pas mortes. Qu'elles restent vivantes, qu'elles restent humaines, qu'elles gardent cette dimension humaine. Evidemment, ce n'est pas la même chose de tourner un film de science-fiction ou une comédie, les choses diffèrent quand même fortement d'un genre à l'autre au cinéma, mais en règle générale c'est plus difficile en studio je trouve. Et pour l'acteur aussi, c'est plus difficile parce que... Il n'y a rien à faire, au cinéma,

mimer le fait d'avoir froid, il n'y a rien de tel que d'avoir vraiment froid ! T'as froid, et pis voilà. Je crois que c'est Tom Hanks qui disait dans « Il faut sauver le soldat Ryan », on lui disait « mais c'est incroyable comme vous jouez super bien la peur l'angoisse au moment du débarquement », il disait « Mais ils tiraient à balles réelles, bien sûr que j'avais peur ! Je me serais relevé, je serais mort ! Donc, j'avais vraiment peur ! ». On joue là-dessus au cinéma. Evidemment, on joue avec les éléments du réels, et on s'en sert de manière contrôlée quand même, mais on s'en sert me semble-t-il quand même... C'est le cinéma qu'on fait depuis le néo-réalisme italien aussi, donc depuis l'après-guerre, c'est un cinéma qui date quand même d'il y a longtemps, mais on se sert des éléments de la réalité pour....

Plus qu'au théâtre où on les figurent...

Ah oui. Au théâtre, ça suffit amplement. Au cinéma, je crois que les gens ont de plus en plus besoin de réel. Ils se raccrochent à ça terriblement fort. Alors, il y a des exceptions, on ne joue pas, bien entendu, dans les films de Fellini comme on joue dans les films de Rossellini.

Pour le comédien, c'est paradoxal, au cinéma, parce que, soit il est projeté dans un univers hyper concret, hyper réel comme l'anecdote de Tom Hanks ; et des fois, il y a des choses très abstraites mais qui ne se voient pas du point de vue du spectateur, comme j'imagine des techniques, où tu dois jouer avec un bout de scotch parce que il n'y a pas de place pour le comédien, où devant un fond bleu... des choses, comme ça, où l'acteur fait un travail d'imagination comme au théâtre, sauf que le spectateur ne voit pas que c'est abstrait, il est pas complice de ça...

Mais, dans le meilleur des cas, je pense qu'un grand travail de l'acteur au cinéma, aussi, c'est un travail de transcendance, c'est-à-dire d'imaginer que le bout de chatterton qui pendouille le long de la corde n'est pas un bout de chatterton. Parce que si on veut vraiment donner de la vérité aux choses, et comme tout se lit face à une caméra, il n'y a pas moyen de passer par autre chose que par l'imagination. Et l'imaginaire de l'acteur compte beaucoup au cinéma, je pense. C'est pour ça que je parlais du partenaire, parce que c'est ça l'élément le plus concret. C'est que tout ce qu'il peut projeter à l'intérieur de son partenaire peut l'aider, à mon avis, terriblement fort. Tous les éléments peuvent l'aider, peuvent le porter ; et s'il est un tant soit peu perméable à ça, alors il peut y trouver une assistance très très grande. Et non seulement une assistance, mais aussi à mon avis une continuité de jeu. Parce que si les éléments sont pas clairs dans sa tête et dans son imagination, il y a une variation de jeu au fur et à mesure des jours de tournage. Donc, il jouera un jour d'une certaine manière, un jour d'une autre, et finalement le jeu sera un peu désordonné. Et comme après, au montage, tout est ramassé, tout ce qu'on a tourné pendant deux mois finit par former une heure et demi, on sent évidemment tous les écarts de jeu terriblement fort, dès le moment où c'est monté. Mais si l'acteur a quelque chose de clair dans sa tête, et que par rapport à son imaginaire un bout chatterton c'est vraiment une personne, c'est vraiment un regard, ou c'est vraiment des yeux, et que ces yeux ont une couleur, et que ces yeux papillotent à certains moments, et que ces yeux le regardent d'une certaine manière, alors il trouve à l'intérieur de son imaginaire une constance de jeu. Et c'est pour ça que, des fois, des éléments qui semblent être... C'est pour ça que des fois, au cinéma, on dit que les acteurs sont capricieux, d'ailleurs. C'est parce que des éléments qui, pour d'autres personnes, comme pour nous un bout de sparadrap ou un élément du décor qui nous

semble être très dérisoire, peuvent avoir une importance pour lui considérable. Il peut y avoir des histoires autour de ça, parce que tout à coup le bout de sparadrap est remplacé par un autre. Enfin, je veux dire, des choses comme ça.

C'est un élément du réel sur lequel il s'appuie. Donc avoir conscience de la technique qui entoure le cinéma, ce serait, dans son imaginaire, en faire quelque chose de réel ? D'en avoir conscience et de l'intégrer à son travail, ça aide à construire cette cohérence ?

Ça aide à reconstruire une cohérence d'une heure et demi, et ça aide à reconstruire une cohérence d'un personnage. Parce que le seul représentant de... Quand on va au cinéma, ce qu'on voit, c'est des personnes qui vivent, qui meurent, qui aiment, qui passent par une palette de sentiments, qui nous rapprochent. C'est ce qu'on appelle l'identification au cinéma. Et ça semble être une chose qui va de soi, mais c'est une chose qui se construit aussi, quelque part. Et la seule personne qui puisse vraiment le faire sur un tournage de film, ce n'est pas le metteur en scène, ce n'est aucun technicien, c'est vraiment l'acteur. Et l'acteur, il est responsable de cette continuité de vie. Enfin pour moi. C'est-à-dire que la personne qui pourrait le plus l'aider, c'est soit la mise en scène, soit la scripte peut-être. Mais c'est une aide qui est purement théorique, ce n'est pas une vraie aide physique. Parce qu'il n'y a que le comédien qu'on voit finalement sur l'image, donc il n'y a que lui qui peut donner cette dimension humaine à un personnage. Donc arriver à maîtriser ça, ça semble être assez facile, mais quand c'est délié dans le temps, sur toute la durée d'un tournage, quand sur ce tournage on vit énormément de moments qui nous étourdissent, qui nous détournent du film et des personnages, arriver à rassembler ça à chaque fois qu'on tourne, c'est un vrai travail difficile.

Aussi parce que ce n'est pas chronologique, une scène tournée sur plusieurs mois...

Tout est tourné dans le désordre.

Avoir le souvenir de la sensation physique d'une scène qu'on a jouée, si on doit jouer la suite directe de la scène à un autre moment du tournage...

Oui, parce que les choses ont des répercussions les unes par rapport aux autres, d'une scène à l'autre. Le film est un caléidoscope de petits miroirs qui renvoient une lumière l'un vers l'autre, je pense, et c'est comme ça que je vois les scènes dans un film. Et ce qui fait briller vraiment la lumière, c'est le comédien dans ce cas-là. Enfin pour moi. Donc, c'est lui qui... Et quelques fois, le comédien rate son coup. Même les meilleurs comédiens ratent leur coup. On ne le voit pas toujours en tant que spectateur, parce que c'est une des choses qu'on ne voit... Enfin, si l'image est noire, ça on peut dire que c'est le directeur photo ; si on n'entend pas le son, on peut dire que c'est l'ingénieur du son ; mais si, quelque part, quelque chose manque d'aussi complexe et d'aussi inexprimable qu'une existence humaine à l'intérieur d'un film, c'est quand même l'acteur. Et ce n'est pas toujours si facile à installer.

Et au montage on peut « rattraper » des choses ?

Oui, au montage, on peut, bien entendu, rattraper. Mais je pense qu'on ne peut pas tout rattraper, quand même. Parce que sur le jeu de l'acteur, on peut rattraper des choses en

les enlevant, donc c'est clair que si on enlève l'acteur qui joue, on élimine en même temps le problème ! Mais c'est difficile d'ajouter des éléments que l'acteur n'a pas mis. On peut le faire par la musique, quelques fois. On peut le faire, quelques fois, en bouleversant l'ordre des scènes ; on peut le faire, quelques fois, par des petits effets spéciaux ; mais ça n'a jamais le... Le plus difficile, je pense, c'est, à partir du moment où on a des problèmes de jeu au montage c'est... Les réalisateurs ont toujours le même problème, c'est-à-dire, qu'est-ce que le film veut dire et qu'est-ce que je veux raconter. Mais quelques fois, quand on voit une scène, quand on la voit jouée, à certains moments, on se dit que le vrai sens, il est donné par le jeu lui-même. Des fois, quand tu vois une scène, même si elle t'éloigne du sens du film, si tu restes accroché à la scène, tu laisses la scène au montage. Parce que le jeu est quand même quelque chose de très très fort au cinéma, je trouve.

Tu as plutôt tendance à adapter la technique autour du jeu, ou c'est quand même au comédien de s'insérer dans la technique ?

J'essaie que les deux fusionnent. Enfin, dans l'idéal, c'est que les deux ne fassent qu'un. C'est-à-dire que ce que je vois quand on filme, je ne me dise plus « ah, ça c'est un aspect de technique, ah ça c'est un aspect de jeu ». J'essaie que les deux soient indissociables. Parce que je me dis que si j'y arrive, alors il y a des chances pour lesquelles la scène sera bonne. Parce que si le spectateur se dit, quand il voit le film, si il arrive à dissocier la technique du jeu, c'est déjà mal barré pour le film. Ça veut dire que le film n'est pas très intéressant.

Concrètement, sur le plateau, ça veut dire que le comédien doit prendre la technique comme un appui de jeu, qu'il arrive à inventer...

Souvent, il arrive à trouver des choses à l'intérieur des contraintes, qui sont très nombreuses. Il y en a beaucoup. Elles ne sont pas uniquement d'ordre technique, elles sont aussi d'ordre de production. Par exemple, il pleut, ben voilà, il faut tourner la scène. On l'avait imaginée sous le soleil, mais on la tourne même sous la pluie. Si on ne peut pas la reporter c'est souvent le cas. La lumière chute, le soleil se couche, il faut tourner tout de suite la scène. Et on aura penser la tourner en une après-midi, et pis tout à coup on a une heure pour le faire.

A cause de ce genre de circonstances, tout d'un coup on en tourne une autre, parce qu'il pleut, alors il faut qu'on en tourne une autre, et il faut être disponible à une autre scène alors que c'était pas prévu...

Ah oui, ça arrive.

Donc il faut être hyper disponible...

C'est pour ça que le travail de préparation... Quand je donne les cours, j'attire beaucoup l'attention, je dis souvent aux gens « le tournage, vous allez voir, c'est rien. Enfin normalement. » Tout est fait au cinéma, le cinéma est super bien pensé pour ça, c'est qu'il faut que tout suive. Et que les problèmes qui jaillissent au moment du tournage, soient quand même des problèmes de détails. Et la préparation au cinéma est quelque chose de très important, aussi bien pour les techniciens que pour les metteurs en scène. Ça demande beaucoup de temps, parce qu'il faut trouver des lieux, repérer, faire le

casting, chercher les comédiens, trouver les costumes, enfin, faire une foule de choses. Finalement on travaille beaucoup plus avant le tournage que pendant le tournage. Mais pour l'acteur, c'est la même chose. C'est-à-dire, c'est peut-être le défaut de... Enfin pas tous les films, mais je veux dire, de beaucoup de films qu'on tourne en Europe, c'est qu'on ne reconnaît pas le travail de préparation des acteurs sur les films.

Je trouve qu'il y a une grosse différence d'interprétation entre les acteurs américains et européens, enfin français surtout. J'ai de la peine à analyser pourquoi mais je le sens très fort.

Ouais, mais c'est ça. A mon avis, c'est une des différences. C'est-à-dire que, je crois qu'il y a toute une part... Moi, je pense que pour qu'un iceberg flotte, il faut qu'il y ait une part immergée, qu'on voit jamais en réalité, mais il faut qu'elle soit là.

Et au niveau de la concentration, comment gérer toute une journée ?

Ben, oui, alors, il y a des comédiens... Enfin moi, je n'aime pas tellement le mot « concentration », parce que les acteurs souvent confondent « concentration » et « tension ». En fait, « concentré », ça ne veut pas nécessairement dire « tendu ». Mais « concentré », c'est, à la fois, avoir une conscience, pour moi, de la technique du cinéma, de l'univers dans lequel on est, d'une grande perméabilité par rapport à l'environnement du plateau, et tout ça ; et puis en même temps retrouver les marques internes qu'on a par rapport à la scène et par rapport au personnage. Et c'est essayer de faire la jonction entre les deux, entre les deux choses. Et ça, c'est quelque chose qui n'est pas... C'est un état qu'on appelle « concentration », mais pour moi c'est autre chose, c'est un truc beaucoup plus compliqué. C'est plus une adéquation entre être dans l'univers du film, et ne pas être dans l'univers du tournage. Ce n'est pas facile à trouver parce que sur un plateau de cinéma, tout est distraction. Ce n'est pas nécessairement facile à trouver, mais c'est nécessaire si l'acteur veut arriver à, ne fut-ce qu'à déjà être raccord par rapport à des scènes qu'il a tournées auparavant. Donc, c'est trouver le juste emplacement. Etre à la fois perméable et imperméable à quelque chose. Imperméable par rapport à tout ce qui pourrait t'étourdir, te faire sortir de ton monde, du monde dans lequel tu as décidé de te plonger, dans lequel on t'a plongé, et aussi perméable malgré tout aux choses parce que sinon on a un jeu un peu fantomatique. Donc il faut, malgré tout, avoir un jeu très concret, je pense. Trouver cet équilibre, ce n'est pas une chose si facile.

Ca dépend des scènes qu'on a à tourner dans la journée ? Est-ce qu'il y a des scènes qui permettent plus l'étourdissement et la distraction ? Où même ça peut aider ?

Il y a des scènes, oui, qui réclament plus d'attention. Parce que le comédien qui se prépare bien, en général, il aime bien voir le plan de travail assez vite, parce qu'il peut faire sa préparation en fonction du plan de travail et des scènes qui vont se succéder. Et donc, ce qu'il y a de très étrange, je n'ai jamais très bien compris pourquoi, mais je crois que je vois plus ou moins quand même, c'est que ce n'est pas souvent des scènes importantes, dramatiquement fortes, ou émotionnellement fortes, qui sont des points de repères pour les acteurs. C'est souvent des scènes qui semblent être banales, qui ne semblent pas... pas être très... Et ça m'est arrivé de devoir supprimer des scènes sur un plateau de tournage parce qu'on avait pas assez de moyens, pas assez d'argent, pas de temps pour tourner les scènes, et les comédiens venaient souvent me trouver en disant

« ne supprime pas cette scène-là parce que pour moi c'est une scène importante » alors qu'elle n'en avait pas nécessairement pour l'histoire, pour l'intrigue. Et le comédien... Parce que c'est des scènes qui servent de repères, et donc, comme quand on fait une route, on sait qu'on va passer par tel endroit, par tel endroit, par tel endroit, et le comédien dans sa tête utilise ses repères, en se disant « ah voilà, on a passé ce cap-là, maintenant je vais essayer ça ». Il fait un peu son plan de route, en voyant le plan de travail.

Sur Quai Ouest, par exemple, j'avais noté toutes les scènes de mon personnage chronologiquement sur une feuille, et j'avais écrit à côté de chaque scène à quelle date c'était prévu qu'on la tourne. Ca me permettait de toujours savoir à quoi mon personnage en était dans le scénario, et en même temps de savoir quel jour on tournait quelle scène...

Ca, c'est bien à faire, je trouve. Ca sert de repère, et en même temps, si on a pas la chronologie exacte puisque on tourne rarement comme dans la chronologie complète du film, en même temps le comédien réinstalle une chronologie à lui, personnelle.

Du coup, le comédien imagine déjà forcément quelque chose qui n'est pas encore tourné, il se fait une image d'une scène qu'il n'a pas encore faite, il ne sait pas encore comment ça va être, mais il essaie de se faire une idée pour pouvoir jouer la suite, c'est ça la cohérence...

C'est la cohérence difficile à trouver. Et souvent, cette cohérence-là, elle n'est pas écrite dans le scénario. C'est-à-dire, c'est une histoire qu'elle se raconte. Par exemple, enfin c'est un exemple, dans « En vacances », je tournais avec une fille qui faisait une dépressive, je ne sais pas si tu vois le personnage, la comédienne s'appelait Floriane Devigne...

C'est la jeune ?

Oui, c'est la jeune

La belle-fille de l'Italien, c'est ça ?

Oui. Donc, c'est une fille qui, dans sa biographie, avait voulu se suicider, et puis qui remontait lentement la pente. Et le hasard du tournage du film a fait que toutes ses scènes importantes se situaient à la fin du tournage du film. Ce qui fait que pendant deux mois, elle n'a presque fait que de la figuration, parce qu'elle était présente dans presque toutes les scènes du film, mais vraiment pas à l'avant-plan, elle figurait. Et pendant le tournage du film, elle s'est servi de l'ennui du plateau pour devenir de plus en plus dépressive. Et donc c'était son outil à elle, quelque part. C'était de se dire « ben je m'emmerde quoi, je suis là à rien à foutre, je perds mon temps... » Et elle a accumulé toute cette espèce de rancœur et de désœuvrement pendant le début du tournage de film, ce qui pas très difficile sur un tournage de film, parce qu'on peut très bien s'ennuyer, et elle s'en est servi pour la fin. Et donc, à un moment donné, elle explose dans le film, elle a une vraie crise de nerfs, qui intervenait presque à la fin du tournage du film. Et là, j'ai entendu non seulement le personnage qui hurlait, mais aussi la comédienne, qui en pouvait plus. Et c'est bien de s'être servi de ça, au lieu de se dire... de ne pas avoir d'idée en tête, je pense. Et voilà, c'est des fois plus difficile pour ça les

premières scènes des films, parce qu'on a peu de choses à... On se nourrit de peu de choses. On n'a pas eu le temps de se nourrir de beaucoup de choses.

Les premières scènes au tournage tu veux dire ?

Du tournage, oui.

Et du coup, tu essaies, dans le planning, au delà des contraintes de lieu, et tout ça, d'être le plus chronologique possible ?

Oui. C'est un des trucs qui préside à la réalisation du plan de travail, c'est d'essayer d'être le plus chronologique. Mais, en même temps, c'est un vœu pieux parce qu'on y arrive jamais complètement, bien sûr. C'est plutôt la logique des décors qui prime, au cinéma, dans les plans de travail en tout cas. On tourne complètement dans un endroit ou dans un secteur, et on l'épuise jusqu'à avoir tourné toutes les scènes qu'on devait tourner par rapport au film, et puis on change de décor. Mais dans le film finalement monté, évidemment, ce sera un va et vient entre ces décors. Mais au tournage c'est souvent par unité de lieu que ça se passe.

Et au niveau de la formation, est-ce que tu penses qu'une formation de théâtre aide au jeu au cinéma ?

Ah oui, oui. J'en suis persuadé. Je crois vraiment que... Enfin, il y a des exceptions, bien entendu, de gens qui n'ont jamais fait de théâtre, et qui déboulent, font du cinéma, et ça marche très bien. Mais pour moi, la vraie école de la fiction, quelque part, du comédien, ça reste le théâtre. J'ai donné, par exemple, des cours à des gens qui n'avaient jamais fait de cours de théâtre, et qui tout de suite envisageaient de faire du cinéma, et j'ai eu beaucoup de difficulté. Parce qu'il y a une série de choses, quand même, que le théâtre apprend, qui ont l'air d'être des choses très simples pourtant, mais qui sont très importantes. La différence entre réalité et fiction... Alors on le sait théoriquement, quelle est la différence entre la réalité et la fiction, mais quand on y est confronté, c'est une chose qui n'est pas si évidente. Et le nombre de comédiennes, de comédiens, qui ne savent pas exactement faire la différence, il y en a quand même pas mal. Donc, je crois qu'il y a de ça. Je crois qu'il y a le travail avec le partenaire aussi, que le théâtre apprend formidablement bien. Je pense qu'il y a aussi qu'est-ce que c'est qu'une indication de scène, par exemple. C'est quelque chose qu'on apprend très bien au théâtre, et qui ressemble très fort au cinéma. Qu'est-ce que c'est que..., plus des données purement techniques du jeu qui sont importantes. Le physique. Il ne faut pas penser, par exemple, que le physique n'est pas important au cinéma. Le physique est super important au cinéma. Enfin, je ne veux pas parler uniquement de la beauté physique, je parle aussi de l'aisance physique. Ce n'est pas parce qu'on fait des petits mouvements que le physique ne joue pas. Le physique joue. Enormément. Et ça, le théâtre l'apprend aussi je trouve. Après, bon, il y a des choses qui sont différentes, mais moi j'ai toujours pensé qu'en plus d'être une bonne école pour le cinéma, le théâtre est une formidable école de vie. Donc ça apprend énormément de choses par rapport au cinéma. Et les gens que j'ai eus qui ne l'avait pas fait, ça manquait finalement.

Il y a le mythe de la personne repérée dans la rue prise pour un rôle de cinéma, mais c'est plus... Tu fais confiance à la capacité de composition du comédien ? Par exemple, si tu cherches un comédien pour un personnage, est-ce que ce sera quelqu'un

qui, de façon brute, ressemble à quelque chose du personnage ou alors un comédien qui aurait la capacité de se métamorphoser ?

Quand on fait un casting ?

Oui, par exemple, ou quand tu penses à quelqu'un pour un rôle, est-ce que tu imagines, lui serait bien, même si il ne ressemble pas au personnage a priori ?

Oui, c'est tout à possible.

Le travail de composition existe au cinéma aussi ?

Moi quand j'écris des scénarios, je pense rarement à des comédiens. Jamais. Je pense au personnage lui-même. Enfin, j'écris rarement des scénarios en sachant qui va jouer le film. Mais j'aime bien, par exemple, chaque fois, revisiter à travers l'aspect physique que propose un comédien. Alors je relis le scénario différemment. Et donc, d'une certaine manière... Bon, il y a des gens qui ne conviennent pas du tout, ça, c'est clair. Qui sont des gens avec lesquels on aimerait bien travailler, quelques fois, mais on ne peut pas... Si ça ne marche pas, ça ne marche pas. Il faut aller vers ce qui marche le mieux, il faut être un peu efficace, je crois. Mais on voit surtout ce que va amener le comédien par rapport au scénario qui est écrit. Par exemple, dans « Vapeur », le choix de Charles Berling, ça m'a rassuré, quelque part. Parce que je trouve que le personnage tel que je l'ai écrit est un peu dur. Il a beaucoup de côtés sombres, ce personnage. Il pourrait être vu quelque part comme un sadique. Et je n'ai pas du tout envie de ça, j'ai envie que ce soit un personnage beaucoup plus complexe. Donc le fait que ce soit, par exemple, Charles Berling qui joue, qui est un personne qui a du charisme et qui est d'emblée sympathique, voilà, ça, je trouve par exemple que c'est quelque chose qui rajoute quelque chose au personnage.

Un paradoxe par rapport à ce que tu as écrit au départ.

Oui. J'aime bien trouver... Comme je n'écris jamais de scénarios manichéens, où les personnages sont vraiment très mauvais, ou très gentils, j'aime bien trouver aussi ce rapport entre le personnage et l'acteur qui l'interprète, quelqu'un qui donne une complexité au personnage. Qui le ne rende pas d'emblée, ni sympathique, ni antipathique. On me reprochait ça, à l'époque, d'avoir pris Denis Lavant, parce que les gens disaient « mais pourquoi avoir pris un comédien qui était laid ? ». Je n'ai jamais trouvé que Denis Lavant était laid. Alors il y a une question aussi de goût de chacun.

Je le trouvais enlaidi, moi. Mais pas laid au départ. J'aimais bien ça.

Ce que j'aime bien, chez les comédiens, c'est le... Parce qu'un jour, quelqu'un m'a demandé « est-ce qu'il faut être intelligent pour jouer au cinéma ? », et honnêtement je ne pense pas qu'il faut être intelligent, mais moi, j'aime bien les comédiens intelligents. Enfin, c'est-à-dire, j'aime bien sentir chez le comédien une complicité. Parce que, quelque part, c'est quand même le prolongement de... C'est le prolongement concret de mon œuvre intellectuelle.

Tu dis une complicité entre toi et le comédien ?

Oui. Je préfère sentir une complicité entre moi et le comédien, que le fait de sentir que quelque part, j'utilise le comédien un peu à son insu. Mais il y a des metteurs en scène qui s'en satisfont très bien. Mais... Je n'ai pas tellement de plaisir à diriger des comédiens à leur insu. J'aime bien qu'ils comprennent ce que je veux faire.

Tu n'utilises pas trop la manipulation ?

Oui, des fois, ça m'arrive. Mais si ça se passe dans une espèce de complicité, ou dans un double langage je préfère.

Quelque part, où lui-même demande ça et en a conscience ?

Oui. Alors, des fois, je me fâche, par exemple, sur les plateaux. Ou j'engueule le comédien, mais il sait que quelque part, ce n'est pas lui. Je suis dans un état par rapport au film. Et lui, il est dans le même film que moi, et donc on s'engueule. Mais on est quelque part entre la fiction et la réalité.

C'est un appui de jeu de s'engueuler avec le metteur en scène... ?

Oui c'est ça ! C'est pour l'aider. Je n'aime pas tellement les comédiens qui tout à coup ne sentent pas ça.

Le prennent pour eux alors que ce n'est pas personnel

Voilà, c'est ça. Parce que du coup, moi-même, j'ai tendance à adoucir mon discours, et c'est moins amusant. Je prends des pincettes, je me dis « attention il va le prendre mal ». Donc, voilà. Mais, dès le moment où c'est installé, ça, ce rapport-là, je trouve que c'est un sport magnifique.

Tu aimes bien les comédiens têtus ?

Oui, alors j'aime bien aussi les comédiens qui résistent. Ca, c'est un truc que j'aime bien. Parce que... Si ce n'est pas de la mauvaise fois. Mais je veux dire... Mais des fois, les comédiens, ils ont vu le truc différemment, différent de ce que moi j'ai vu, donc le fait qu'ils offrent cette résistance, ça m'oblige à moi à me poser des questions, et à dire « ah ouais, ok, il a vu ce truc-là comme ça ». Et d'une certaine manière, j'essaie de recréer, à partir de ça, une vision qui soit personnelle, mais en même temps, elle m'influence quand même. C'est-à-dire, un comédien qui me dit « mais je vois pas pourquoi il fait ce mouvement-là, à ce moment-là, pour aller chercher... Il fait 20 mètres pour aller chercher un paquet de cigarettes qui se trouve là, mais pourquoi il n'a pas son paquet de cigarettes plus près ? » Souvent, le comédien, il a raison. Il n'a pas nécessairement tort.

Mais je me demande où est la limite. Parce qu'il y a des choses, des fois, où peut-être le comédien n'a pas conscience globale du film, et donc... Par exemple, une fois, sur « Quai Ouest », on m'a demandé de faire un truc, et moi je comprenais pas pourquoi alors j'ai refusé de le faire. On s'est engueulés, puis on m'a expliqué, j'ai compris où il voulait en venir par là, et pour finir, ben, je l'ai quand même fait ! Mais, il y a un moment où je me demandais si je faisais bien, si j'étais une comédienne qui défendait

ce qu'elle faisait, ou si j'étais une chieuse, et que je devais faire confiance au cinéaste. Mais ça doit dépendre du comédien, dépendre du metteur en scène,...

Je pense que le comédien, c'est difficile pour lui de jouer quelque chose qu'il ne comprend pas. C'est clair. Donc, il y a un moment donné...

Mais des fois, il n'a pas non plus le regard extérieur. Est-ce qu'il y a des choses, c'est normal qu'il ne comprenne pas par moment ?

Je crois qu'il y a des choses qui, malgré tout, qui sont assez inexprimables. Sinon on ne ferait pas de film d'ailleurs. A mon avis, si tout était parfaitement exprimable comme ça, on écrirait des romans, ou on raconterait des histoires verbalement. Donc, il y a une partie des choses qui ne sont exprimables que par le cinéma, et c'est justement cette part-là qui est intéressante pour le cinéma. Mais, dans ces choses-là, il y a des choses qui sont parfaitement compréhensibles par le comédien et par le metteur en scène, que tout le monde comprend, et puis il y a des choses qui sont plus obscures, plus... On se dit « ça va donner quelque chose » mais on ne sait pas exactement l'exprimer, on ne sait pas dire quoi, mais on a l'impression que ça va donner quelque chose. Donc, on a évidemment envie que le comédien le fasse, sans qu'on puisse nécessairement lui exprimer exactement ce que ça va donner. En plus, on n'en est pas complètement sûr.

Mais ça, il arrive à le sentir lui aussi ?

Je crois que le comédien arrive à sentir les choses, à un moment donné, en les faisant. C'est-à-dire, le comédien a besoin de se dire... Il a besoin d'une vision beaucoup plus matérielle et concrète que le metteur en scène. Par exemple, moi, ça m'est arrivé de me dire, par exemple... Mais ça, j'étais sûr, à un certain moment, j'étais sûr d'avoir raison, c'est, j'avais des scènes où des acteurs étaient dans un état d'une tristesse, ou de déréliction, de solitude, devoir interpréter cet état émotionnel-là, et le comédien jouait, et ça donnait un côté un peu pathétique. C'était un peu redondant. Et à un moment donné, je me suis dit « mais tiens, la scène serait plus intéressante s'il la disait en riant », et je l'ai dit au comédien, et là le comédien il s'est senti un peu « mais quoi, je le fais pas bien ? » et je lui ai dit « écoute, je crois que ce serait plus triste si tu riais ». Et ça, c'est, des fois, des choses un peu difficiles à accepter pour les acteurs parce qu'ils mettent beaucoup d'eux-mêmes, de leurs émotions, et finalement, quand on les filme, on ne participe pas à l'émotion, parce que si l'émotion est trop forte, j'ai souvent remarqué ça, c'est que si l'émotion est trop forte, très vécue, très profonde, le spectateur se dégage de ce qui se passe.

Ca existe au théâtre aussi je trouve. Comme s'il y avait saturation. Comme dans la voix. Mais une saturation d'émotion.

Une saturation d'émotion. Et là, comme le comédien, il est à l'intérieur de sa tête au moment où il fait et qu'il met tout, tout ce qu'il peut dans cette émotion, quelques fois, ça arrive. Et donc, moi, j'essaie de désamorcer, à ce moment-là. Et des fois, ça, les comédiens ne comprennent pas très bien. Mais, après, je crois que s'ils voyaient la scène filmée, ils seraient d'accords avec moi, sûrement.

Tu montres des fois des images au comédien pour l'aider ?

Oui, des fois, ça m'arrive. Mais des fois, les comédiens n'aiment pas se voir nécessairement, mais des fois ça m'arrive. Par exemple, il y a la scène, tu sais, à la fin, dans « En vacances », où il lit le billet de sa mère, qui est une scène assez émouvante, et l'acteur, il s'était préparé pendant quinze jours à faire ce texte, mais de manière... Enfin, il voulait que ce soit émouvant et touchant, mais il y avait tellement cette volonté d'être touchant et d'être émouvant que ça ne touchait plus. C'était trop démonstratif, trop volontariste. Et donc, je lui ai dit « mais fais-le neutre, fais-le neutre » alors le comédien était, je pense, un peu vexé, parce qu'il avait travaillé tant engagé, et il a fait neutre, et puis finalement, dans toutes les versions qu'on avait, c'est celle que j'ai mis, dans le film.

(changement de cassette)

Quand le comédien est bien préparé, qu'il y a réfléchi longtemps à l'avance, il arrive avec une charge. Il ne s'en rend peut-être pas compte, mais il en a vraiment une. Et souvent, juste le fait d'ouvrir les vannes à ce moment-là, et de laisser échapper juste les choses qu'on a accumulées sans vouloir en faire plus, suffit, complètement. Parce que, au cinéma, pour qu'une corde vibre vraiment, il faut qu'il y ait une adéquation entre le sentiment et ce que la personne ressent réellement. Et si on estime que ce n'est pas suffisant, la solution n'est pas de vouloir en faire plus, souvent. Souvent, c'est parce qu'il n'y a pas une... Les choses ressenties ne sont pas au diapason de ce qu'elles sont. Tu comprends ce que je veux dire ?

Par exemple, pour une scène très tragique, si le comédien la banalise, tu peux difficilement demander d'amplifier une émotion qui n'est pas là au départ

Oui. Et donc, quand les jeunes acteurs me disent « mais comment est-ce qu'on fait des scènes qui sont émotionnellement très fortes ? » ben je leur dis « mais on ne le fait pas sur le plateau, c'est quelque chose qui se prépare » et sur le plateau, on libère quelque chose qui existe. Essayer de libérer quelque chose qui n'existe pas, ça ne marche jamais vraiment bien, je trouve. Enfin, j'ai souvent remarqué ça, mais... Peut-être, des fois, il y a des cas où ça fonctionne quand même, mais j'ai souvent remarqué que l'émotion très forte vient d'une adéquation entre ce qu'on ressent, en étant juste et honnête par rapport à ça. Sans plus. Sans chercher à en faire plus. Quelques fois, ce qu'on peut regretter, c'est que le morceau ne soit pas joué par un grand orchestre, mais qu'il soit joué par un violon solo, mais le violon solo, c'est aussi très émouvant. Alors le metteur en scène peut regretter la forme que ça prend, mais il ne peut pas... En général, si c'est fait comme ça, on ne regrette pas l'émotion qui est renvoyée.

On parlait avant des américains et des français, comme quoi les américains préparaient, en moyenne, plus un rôle... Alors, dans le drame, ils vont plus loin ?

Heu... Oui, c'est-à-dire, ils peuvent aller plus loin, du coup, s'ils sont préparés, c'est possible d'aller très très loin. Mais, j'ai souvent eu le sentiment aussi par rapport à l'émotion, c'est comme dans la vie, c'est-à-dire, d'où nous vient l'émotion qu'on peut avoir par rapport à une situation qu'on vit dans la vie réelle ? Tu vois ? Elle vient de notre vécu. Elle vient de choses qui nous ont émus auparavant, qui nous ont touchés, qui nous ont marqués, qu'on a vécues peut-être nous-même, et du coup, au moment où elles se produisent face à nous, elles nous touchent. Mais je pense que si on n'avait pas eu cet ensemble de mémoires, cette mémoire de notre vécu, on ne serait pas aussi ému par la

situation. Et au cinéma, je pense, c'est la même choses. C'est-à-dire, s'il n'y a pas la préparation avant le tournage, il y a peu de chance qu'il se produise quelque chose tout à coup sur un plateau. Souvent, je l'ai remarqué. C'est pour ça que j'aime bien, quand j'engage un acteur, le faire macérer longtemps. Enfin, lui dire « voilà, la scène, on va la tourner comme ça ». Enfin, nourrir son imagination, pour que, quelque part, mine de rien, quand il va arriver sur le plateau, il ne sera pas complètement neutre. Il sera déjà chargé d'une électricité.

Rien qu'en se levant le matin

Oui.

Et dans une scène forte émotionnellement, par exemple, il y a une première prise, et il y a un problème technique, donc il faut la refaire, il faut la refaire, la refaire... Pour le comédien, du coup, il faut avoir la capacité de redonner ça.

De redonner ça, oui. Ce n'est pas complètement possible à chaque fois. Mais je pense que c'est aussi la raison d'être de cette préparation, c'est que s'il y a une vraie préparation, tu es comme une pile chargée, et tu peux dégager à plusieurs reprises le flux électrique. Si la préparation, elle est superficielle, ou si elle est momentanée, à un moment donné, ça s'épuise très vite. Par coup de bol, tout à coup, l'émotion arrive, mais on pourra pas la reproduire.

J'ai l'impression que ça marche beaucoup par journée de tournage. La sensation que j'ai eue, c'est que dès que j'avais fini une journée, je pensais aux scènes du lendemain. J'avais l'impression que ça marchait comme ça par journée.

Oui, c'est vrai. Oui, ça marche par journée. Je pense que, par exemple, j'ai souvent dit, quand on répète avec les acteurs dans les cours... C'est pour ça que j'essaie de faire jouer les scènes au moins une fois par jour, en terminant toujours sur un échec. Donc, tu vois ? Parce que je pense que quand tu termines... Ou sur une scène inaboutie. Et on dit « maintenant on arrête, on recommencera demain ». Parce que je pense que, pour l'acteur de cinéma, ce qui compte beaucoup, c'est la nuit de sommeil. C'est-à-dire, il y a une régénérescence des choses dans le rêve. Et je pense que c'est un truc qui... Et le lendemain, on repart sur une base différence et la scène évolue comme ça.

Mais ça, tu fais sur un tournage aussi ?

Quand je répète avec les acteurs, je peux le faire, mais sur le tournage je ne peux pas le faire. Mais c'est intéressant de le faire, parce qu'on voit que le scène évolue vraiment fortement. Alors que si on essaie d'épuiser la scène en une après-midi, comme c'est le cas sur les tournages, en général, souvent, la scène devient mécanique après un certain temps. Elle s'épuise, en même temps que l'énergie du comédien, et elle n'est plus nourrie par rien. On la refait vraiment mécaniquement, mais on sait bien qu'on plafonne. Mais, c'est ça le travail de préparation du comédien, qu'il doit faire seul habituellement, avant le tournage. Voilà, imaginer d'aller plus loin encore. De faire quelque chose.

Suivant ce que tu tournes la journée, tu arrives dans un truc particulier sur le plateau... Tu peux arriver une journée en ne parlant à personne, et le lendemain en

faisant des blagues avec tout le monde, et ça, influencé par les scènes qu'il y a à tourner...

Oui. C'est une manière aussi de mettre à profit le temps d'attente, qui est énorme au cinéma. Souvent les jeunes comédiens ne se rendent pas compte non plus que, en fait, ce temps d'attente, on peut l'utiliser, ce n'est pas nécessairement un temps mort.

Et pendant ce temps d'attente, il faut être prêt à n'importe quel moment, parce que quand ce sera le moment de tourner, ce sera souvent dans l'urgence

Oui, c'est ça. Ca, ça demande une certaine maturité de jeu quand même. Parce que, chaque fois, je remarque avec les... Enfin, pas nécessairement avec vous, mais avec les étudiants de Parallax, c'était infernal parce que, quand ils ne tournaient pas, ils considéraient que c'était un temps vacant. Mais le temps n'est jamais vacant quand on joue au cinéma.

Ca, au théâtre, on exerce assez peu. Il y a la préparation avant de jouer, mais ce n'est pas la même chose, on sait quand on va jouer. Au cinéma, c'est plus une endurance sur toute la journée.

Oui. C'est pour ça qu'on vient chercher, par exemple, le comédien, au cinéma. Moi j'ai toujours accordé beaucoup d'importance au fait que l'assistant aille chercher le comédien. Parce que le fait que l'assistant vienne chercher le comédien, ça met le comédien dans une espèce de confort. Ca veut dire qu'il ne doit pas sans arrêt s'inquiéter de savoir s'il doit venir, ne pas venir, si on l'attend, si on ne l'attend pas, s'il va être prêt, quelle scène il va tourner... Enfin je veux dire, si on installe le rapport avec l'assistant, qui est de dire « ben voilà, tu nous dis où tu es, quand ça va être à toi de tourner, on vient te chercher. Tu ne t'inquiètes pas, tu fais ce que tu veux. »

Et tu vas le chercher combien de temps avant ?

Quand la technique est prête. Donc, quand on est prêts à commencer les répétitions, juste avant de tourner. Et je pense que c'est un vrai luxe pour le comédien. On le faisait systématiquement, avant, et maintenant on ne le fait plus, parce que, je ne sais pas, le cinéma est gouverné par l'argent, et donc, les assistants, ils ont d'autres choses à faire. Mais c'est dommage, je trouve, quelque part. Parce que c'était un bon moyen pour que le comédien arrive dans l'état qu'il souhaite, dans un état de neutralité par rapport au plateau. Ce qui n'est pas le cas s'il doit à chaque fois commencer à se dire « est-ce que ça va être à moi, qu'est-ce qu'on va faire après, putain, oh lala, ça dure longtemps » Et puis, en même temps, à la place du comédien, je trouve aussi que c'est un... Tu as besoin, quand tu joues au cinéma, comme les moments où on tourne sont finalement très rapides par rapport aux moments où on prépare, tu as besoin d'avoir une notion relative du temps. Tu ne peux pas avoir une notion objective du temps. Ca veut dire, tu dois pouvoir te dire « voilà, là pendant... je sais qu'évidemment ça va durer quatre heures avant que je n'arrive, mais je ne veux pas le savoir. Je veux être dans un truc à moi. » Et puis voilà. Quand ça va être l'heure où on va tourner, il faudra être là, évidemment. Mais ne pas avoir le... Parce que, au cinéma, il faut que le comédien puisse aller à contre-courant du tournage, pour ça, je trouve. Parce que, au cinéma, tout est calibré en fonction de si on tourne en extérieur, la lumière du jour qui tombe, qui revient, qui s'arrête, qui recommence, le directeur de production qui est en train de

vérifier si on n'est pas en train de dépasser, tout est calibré, millimétré, pour que à cette heure-là on fasse ça, à cette heure-là... Et si le comédien est trop dépendant de ça, ou s'il se fait trop imprégné par ça, quelque part, il perd ses moyens. Moi, j'adore quand je vois arriver le comédien sur le plateau, et que, tout à coup, tu te dis « mais attends, il est dans un univers qui n'est pas celui du tournage. » Il installe un temps qui n'est pas ça. Et tu le sens très fort chez les grands comédiens. Quand je travaille avec des grands comédiens, tout à coup, ils arrivent, ils débarquent sur le plateau, et tu as l'impression ou d'un ralentissement, ou d'une accélération temporelle, mais quelque chose qui n'a rien à voir avec le rythme de travail d'un plateau. Et à ce moment-là, je me dis « la scène va être bien ». Quand je vois ça, je me dis « la scène va être bien ».

Moi je me demande quel est le rapport entre le comédien et les techniciens. Le rapport humain

Ah souvent, c'est très amical, je trouve. Bien entendu, au départ, on fait tous le même film. Je parle de la journée elle-même de plateau, après évidemment ça peut fraterniser beaucoup avec les techniciens. Il y a des techniciens qui n'aiment pas certains comédiens, ça c'est clair, et inversement. Il y a aussi, le plus souvent, quand même, c'est un rapport de connivence. Et puis, les grands techniciens, aussi, sont hyper sensibles au jeu. Même s'ils ne le font pas remarquer, parce que ce n'est pas leur rôle. Le directeur photo, il ne va pas dire « ah qu'est-ce qu'elle était bien » ce n'est pas son boulot. Mais moi, je le sens bien quand les techniciens respectent vraiment le travail du comédien. Et je sens bien, quand ils l'aiment, souvent, ce sont des grands techniciens. Et ils savent bien, au départ, que le travail du comédien n'est pas celui de la lumière ou du son. Ils le savent. Donc, ils le respectent. Voilà.

Entretien avec Bruno Todeschini

Le 19 juillet 2007

Vous avez une expérience surtout du cinéma ou du théâtre aussi ?

Ca fait longtemps. Je suis parti à Genève en 83 pour faire du théâtre, je suis resté 2 ans à Genève, et puis j'ai réussi le concours aux Amandiers, l'école de Chéreau, j'ai fait deux ans, plus deux ans de troupe, et après j'ai joué le spectacle de Claude Stratz, *Antoine et Cléopâtre* à la Comédie de Genève. Donc, avant de faire du cinéma, j'ai fait du théâtre. Et puis, quand j'étais à Genève, très rapidement, j'ai fait la doublure lumière de Robert Hossein. Ces deux mois et demi m'ont permis de m'intéresser à ce que c'était la technique du cinéma, et je pense que c'est très important parce que peu d'acteurs, même là, j'ai 45 ans, et je rencontre des acteurs qui ne savent même pas ce que c'est qu'un objectif. Le son et la lumière c'est-à-dire que c'est, ça n'a rien à voir. A part le fait de jouer qui correspond avec le théâtre, ça c'est le même métier, mais sinon, si on ne tient pas compte de la technique du cinéma et de ce que ça peut être, lourd ou léger suivant le metteur en scène, je pense qu'il faut intégrer totalement ça pour un acteur parce qu'on ne joue pas pareil. C'est quelque chose de très très très précis. Après c'est le son qui dit « non mais tu ne peux pas parler plus fort ? » « Vas-y monte tes manettes toi ! »

C'est à lui de s'adapter

S'il me dit que c'est parce qu'il y a du bruit là dans le truc... Parce que là quand on est en train de parler nous deux, je ne suis pas en train de hurler, il y a un bruit de fond aussi, on le sait, on va se rendre compte qu'il y a un sacré bruit de fond là.

Je pense que je vais m'en rendre compte quand je vais écouter la cassette

Voilà ! Donc si on n'est pas... Il n'y a plus à réfléchir. C'est comme quand tu veux manger et que tu te dis « ben tiens, il faut que je prenne ma fourchette de la main droite. » Il y a des trucs où il n'y a plus besoin de réfléchir et puis voilà. Eh bien, pour moi, ça doit être la même chose.

Il y a des gestes à refaire exactement pareil

Il y a de ça oui, ça s'inscrit. Après c'est au mot près. Si tout d'un coup, je me retourne dans une phrase et puis je laisse tomber cette cuillère là... Après, si c'est pour venir me casser les pieds et me déconcentrer parce qu'il y a un scripte qui me dit « tu as ton bouton ouvert » alors que c'est une super scène, là je vais me mettre en colère. Après, il y a une concentration à garder. Je veux dire, ce n'est pas non plus que l'important. L'important, c'est acter, c'est jouer.

La concentration est très différente qu'au théâtre j'ai l'impression. Vous gérez comment les heures d'attente et d'être tout le temps prêt à jouer d'une minute à l'autre ? Vous restez concentré ou vous êtes capable d'aller faire complètement autre chose entre deux prises ?

Ca dépend. Tout dépend de la scène que j'ai à faire. Il y a des scènes, il y a des moments où je ne vais même pas manger parce que la digestion c'est l'enfer. Parce qu'une journée de théâtre, ça se prépare très différemment. On mange après le

spectacle, on se lève tard, et dès qu'on se lève, on se prépare déjà pour la représentation du soir. Tandis qu'au cinéma, on est convoqué à 9h du matin, et on ne joue pas avant 16h.. Si je suis à fond à 9h du matin, comment je vais être à 16h alors que je n'ai même pas encore tourné...

Vous êtes déjà dans une concentration un peu particulière déjà en se levant ? Yves Hanchar nous disait que l'acteur était le seul qui était dans le film. Malgré tout le chaos que peut être un plateau de cinéma, c'était le seul qui était dans le film.

A part le metteur en scène

Non, lui, il se mettait à l'extérieur. Du coup que le comédien avait un truc à défendre et à tenir. Il disait qu'on voyait que le comédien se mettait à jouer quand les techniciens se mettaient à chuchoter. Je me demandais par rapport aux techniciens justement. Ce sont des gens qui sont là, mais ce n'est pas du public

Moi, j'adore. Moi, je sais tout ce qui se passe sur un plateau. S'il y a une personne qui arrive tout d'un coup que je ne reconnais pas, je vais tourner ma tête, je vais le voir. Je vais la sentir. Et après, c'est aussi l'expérience qui fait ça. J'ai dû faire 80 films, donc si jamais ça ne va pas, je peux dire « Ho ». Pas obligé d'être agressif ou méchant, mais bon, il y a des moments... Et il y a des positions aussi, il y a des positions de corps. Si je suis comme ça (se met en position concentré, les avants-bras sur les genoux) et que quelqu'un vient m'interrompre, je me dis c'est un gros con. S'il ne remarque pas une position. Ce n'est pas parce que j'étais sympathique hier et que machin... Ce n'est pas la même scène voilà. Il y a un truc, il voit bien je vais m'isoler... C'est comme le stagiaire régie qui met son talkie à fond le matin et qui dit « Bon, qu'est-ce qui fait ton frère... » Je ne suis pas obligé d'assister à tout ça. Moi, je dois me préparer pour la scène. Je n'ai pas à m'occuper s'il n'y a pas de croissants ou si la machine à café est tombée en panne. Tout le monde reste sur le même canal. Je deviens dingue. Et après, ça dépend si c'est un chef opérateur rapide ou un chef opérateur super lent, donc il faut gérer ça aussi.

Vous suivez tout ce qui se passe ou vous ouliez tout ça ?

Non, je suis.

Quand il y a un changement de proje...

Je sais que s'il y a une gélat... Je sais que si on ne commence pas par là, on va encore se faire avoir à 17h parce qu'il y a une tombée de lumière, et donc pourquoi on ne commence pas par là. Mais j'ai aussi l'expérience et le poids maintenant pour pouvoir intervenir. Je n'aurais pas osé au début, ou par timidité, ou par manque d'expérience. Prendre la place.

C'est le premier assistant normalement qui dit « maintenant il faut tourner »...

Oui. On est quand même très tributaire de tout ça. Parce qu'un film, c'est fait par... Effectivement, c'est nous qui sommes sur l'écran, mais tous les gens qui sont autour sont là aussi pour le film. Chacun a son poste différent. Si on vient et que j'ai une heure de route avant d'aller sur le plateau... Une fois je suis tombée sur une fille, j'étais tétanisé. Elle, elle voulait être cascadeuse. Alors elle commençait par stagiaire mise en

scène, donc elle conduisait à... Je tremblais en sortant de la bagnole en arrivant au plateau. Donc, voilà, j'ai demandé poliment, je n'ai pas dit « virons cette gonzesse » ou je sais pas quoi avec des termes, j'ai dit au directeur de production « écoute je préfère largement le petit Julien, je m'entends bien avec, si ça ne te dérange pas » Et après ils ont changé, elle conduisait Valérie Kaprisky, et deux jours après ils l'ont virée, parce que Valérie... Ben oui, il y a un moment donné, tu es au service de... C'est un tout. S'il y a un élément perturbateur ou un élément hostile, je ne vois que ça. Si tout va bien, ça va. Mais après, tu intègres totalement la technique. Regarder, je ne regarde jamais les deux yeux en même temps. Je regarde toujours, s'il faut que je regarde l'oreille pour approcher le regard (de la caméra). Je préfère regarder quelqu'un dans les yeux, mais si pour le cadre ça ne va pas, il faut faire un faux regard parce qu'on doit être deux personnes à droite cadre, qu'on doit passer l'axe,... Tout ça, ce sont des trucs à... Je le sais s'il faut être à gauche ou à droite.

Par exemple, ça peut arriver de jouer avec un bout de scotch contre un mur

Oui. Il y en a qui préfèrent.

Mais ça arrive que des comédiens disent « non, non, je veux le partenaire en face »

Moi, je suis toujours là pour le contre-champ. Et le cinéma que je fais et les metteurs en scène avec qui je travaille en général ils demandent l'acteur avec le regard en face. Pas « à 15h, je dois y aller, je ne suis pas là pour le contre-champ ». Les deux écoles existent, mais il y en a une qui ne m'intéresse pas. Ça ne m'intéresse pas. Alors les raisons de technique, parce que tu es trop près de la caméra et on ne peut pas faire autrement, je m'arrange. Mais avec parcimonie.

Et le cadre aussi, toujours avoir conscience de comment on est cadré, la profondeur de champ

Bien-sûr. Si on place la caméra là et que tu es tout au fond, là tu fais des trucs. Si la caméra, elle est serrée comme ça, ou à 130 comme ça, (montre plan serré sur les yeux), si tu fais ça (serre un peu la paupière) c'est déjà... Il faut s'imaginer qu'après sur grand écran c'est... Il faut que ce soit suffisamment adapté pour la taille pensée. C'est-à-dire que maintenant, mais même dans la vie, je ne regarde jamais les gens dans les yeux, dans les deux yeux. C'est un regard qui bouge. Tu peux choisir un œil, tu peux regarder là, voilà, et puis c'est bon, ça reste. Tandis que c'est impossible de repérer les yeux. Il y en a qui regardent là, il y en a qui regardent là. Chacun a ses trucs.

Et par rapport aux raccords, c'est la responsabilité du comédien ? Bon, il y a le scripte, mais les raccords sur le long-terme, sur tout le film, ne pas jouer séquence par séquence ?

C'est un peu les deux. Là, je viens de faire un premier film, je suis parti au Rwanda, et puis en même temps je bossais au Bourgogne, il n'y avait pas de scripte, trop peu d'argent. Quand il n'y a pas de scripte, on se responsabilise. Là, je sais si mes boutons sont ouverts. En même temps, comme je faisais un autre film au Rwanda, quand je suis revenu, on m'a dit « t'avais quoi comme... » Alors là... « Le raccord de barbe les gars je vous l'ai dit, on a déjà eu cette discussion-là, maintenant si vous demandez si c'est à un jour ou un jour et demi... » Sur La Reine Margot j'ai une scène, on l'a fait en quatre

mois. Je suis dans une salle, c'est à Nanterre, je suis dans la corsive c'est à Bordeaux, je descends les escaliers c'est à Lisbonne, c'est sur quatre mois. S'il n'y a pas quelqu'un qui note si les costumes d'époques ils sont fermés en haut, la collerette, donc...

Et au niveau du jeu, pour que ce soit cohérent

Ca fait partie du travail de l'acteur

C'est important de savoir de quelle scène on sort, quelle est la scène avant ?

Oui, quand même. Mais je me suis aperçu que sur des films, on met la scène 12 à la place de la 48 et la 48 à la place de la 12, tu peux toujours te raconter tout un cinéma n'empêche que le montage fait que tout ce que tu t'es raconté... pffouit

Très différent d'avec le théâtre

Là, quand c'est parti, c'est parti.

On a conscience de ce que les gens voient. Vous avez déjà eu des sales surprises au montage ?

Oui. Mais j'étais prévenu à l'avance. C'était un film qui était construit totalement à l'envers avec Dominique Blanc, Dominique Reymond et Jeanne Balibar, et c'était de la scène 64, 63, 62,... Ils ont eu les jetons à la fin et ils ont essayé de remettre à l'endroit alors là c'est... Un bon film raté. Parce le scénario était très prometteur. Avec un parti pris aussi radical que ça, quand ce n'est pas tenu, c'est... En général, la situation reste quand même, si on ressort bouleversé d'un endroit, c'est difficile pour un metteur de scène de nous demander d'être bouleversé et après de changer la scène et de la mettre ailleurs... Il y a rarement des trahisons. Mais par contre on sait qu'on est... Cette scène-là qui semble clé pour ton personnage... hoho, coupé. Maintenant tu comprends que pour la narration, c'est mieux. Et il est vrai que maintenant, on me propose des rôles principaux, donc c'est sur une longueur. Donc à force de lire le scénario, je sais, je n'ai même pas besoin de me dire « ça s'est passé avant, ça s'est passé après » Elle est inscrite.

Savoir de quoi on sort, pour savoir comment on rentre dans l'autre. Si ça se suit.

Oui, mais après on te dit « tu n'es pas dedans » alors que toi tu as l'impression que tu n'as jamais été autant dedans, et quand tu pensais, là « je n'étais pas bien, pendant la scène, je pensais à... »

« ... aux carottes de midi »

Voilà ! Ben, on me dit « c'est ça ! »

Et la direction d'acteur par rapport au théâtre. Au théâtre, on prend du temps avec l'acteur en répétition et ensuite on construit la technique autour. Et au cinéma tout va plus vite ?

En télé.

Dans le cadre précis de la technique, l'acteur fait ce qu'il veut ?

Dans le film au Rwanda, on avait 32 jours de tournage. Et encore, pour la télé, c'est énorme. 400 figurants à placer... Les mecs, ils sont là à 3h du matin. Je jouais un lieutenant colonel. C'est au cas par cas. Si on tourne avec Desplechin... Desplechin un jour, je me rappelle, dans « La Sentinelle », dans une scène avec Emanuel Salinger, il y a une scène où on est à table, et on essayait de dire le texte, et il nous dit « c'est catastrophique, vous ne pouvez pas jouer comme ça ». On recommence une ou deux fois et ça ne prend pas. Alors on essaie de changer un peu le texte, parce que des fois, il faut aussi voir le texte, ce n'est pas que l'acteur, l'acteur quand il... On est parfois des animaux, si on bute devant obstacle, c'est qu'il y a obstacle, ce n'est pas... On ne se trompe pas systématiquement là pour rien. Il faut arrêter avec ça, on peut aussi changer des trucs. On peut être malléables, nous ; que eux soient aussi malléables. Il y a moment donné, si j'ai projo en plein visage, et que je ne peux plus jouer, « essaie de déplacer ton projo », ça peut arriver. C'est comme au son « pousse tes boutons » ou « arrête de me foutre le HF là ». Ce n'est pas qu'à moi de faire les trucs. Justement c'est.... Et Desplechin nous dit « alors Bruno après la première phrase tu bois ton café, Emmanuel tu touches ta cuillère, après cette phrase Bruno tu appelles la serveuse, tatitata... »

C'était chorégraphié

Chorégraphié. Donc on commence à répéter « Non ! Tu t'es trompé. Là, tu mettais la cuillère là » Bon. Je mets la cuillère là. Au bout d'un moment, c'était tellement la cuillère, la tasse, etc... On a joué la scène, et Desplechin, il a dit « Bon maintenant vous la jouez, vous arrêtez tout » Et le texte, il est sorti comme ça. Et on est passé par ça pour oublier. Desplechin fait comme ça. Maintenant chez d'autres c'est autrement, c'est au cas par cas. On est de la terre d'argile qui peut être modelé. Maintenant, s'il y a un con à côté, moi je refuse de me faire modeler par un con, parce que c'est dangereux. On est très fragiles, on se met quand même dans des situations assez dingues, assez folles, et psychologiquement et parfois physiquement, il y a des moments où il faut savoir dire, ou alors chercher à comprendre, travailler ensemble, et... Après un film avec Desplechin, tu vas avoir un autre metteur en scène qui va être le contraire, ne rien te dire

Et s'il y a quelqu'un qui vous demande un truc qui vous paraît incohérent par rapport au personnage.

Je ne le fais pas

Ce n'est pas parce qu'il a le regard extérieur que...

Non. De toute façon, si tu ne comprends pas, ça ne sert à rien. Moi je fais « Je dois dire quoi là ? Bon ok allez » « Non mais ne le prends pas comme ça » « Mais tu veux que je le prenne comment ? » C'est en même temps être totalement à la disposition de, et en même temps amener quelque chose de... Tu n'es pas chien, pas un animal.

Ce n'est pas juste être le fantasme du réalisateur

Non non...

Souvent, vous arrivez avec une proposition pour une scène ou vous arrivez comme ça le texte su, un peu spontané sur le moment ?... Ca dépend aussi du cinéaste.

Exactement. Je n'ai pas de... Là, maintenant, je préfère vraiment bien bien bien savoir mon texte. C'est-à-dire que la spontanéité du texte appris à la dernière seconde, j'en suis un peu revenu. Pour avoir vu, pas seulement sur moi, mais aussi sur d'autres, c'est compliqué. Si le metteur en scène te demande un truc qui change, tu peux toujours te gratter...

Et une proposition de jeu ou sur la scène, un parti pris ?

Oui, c'est s'approprier le personnage. Là, au Rwanda je fais un lieutenant colonel, ce n'est pas tout à fait mon univers que je côtoie tous les jours. Donner des ordres, en plus tous les mecs qui étaient dans ma jeep, ce sont des mecs des forces spéciales qui ont fait des opérations... en Irak, au Liban,... Donc les mecs, ils jouent... Quand moi je leur dis « montez dans la jeep » c'est « montez dans la jeep », ce n'est pas « s'il te plaît tu montes dans la jeep ». Donc il y a des trucs comme ça, avec le costume, la tenue... On y est allés avant, on s'est entraînés, à tenir un fusil,... Je n'ai pas de scène avec un fusil, je fais un lieutenant colonel, je suis au QG, je tchatche, et la démarche, le costume qui fait, il y a une position à trouver. Mais c'est aussi le costume. Moi je me souviens de Michel Piccoli essayant un costume de théâtre, il dit « non, il est trop serré ». On lui dit « non, non, je te jure, il te va bien » là il se lève et il fait crac. « Tu ne crois quand même pas que parce que tu me dis qu'il n'est pas si serré, je vois jouer au théâtre 150 fois comme ça, parce que tu ne veux pas... » Mes pompes, si elles me font mal, elles me font mal. Je ne vais pas jouer tout un film avec des pompes qui me font mal sous prétexte qu'elles te plaisent. Donc on va trouver des pompes qui nous plaisent à tous les deux, mais où je sois bien dedans. Sinon vas-y, mets les pompes 10h par jour.

En ayant fait du théâtre avant, est-ce qu'il y a des sales réflexes de théâtre ?

Je n'en ai pas pris. Je crois que j'ai pris ce qu'il y a de bon au théâtre, c'est-à-dire le travail, des lectures de texte, et après j'ai intégré la technique du cinéma. Là, ça fait quand même 15 ans que je n'ai pas fait de théâtre. J'ai très envie d'en faire, j'ai de plus en plus peur d'y retourner, mais je pense que je vais en faire un de ces 4. Déjà en faisant du théâtre, j'avais un truc de cinéma qui m'intéressait. J'avais déjà ça.

Du coup c'est allé très vite d'intégrer les techniques. Adapter la voix

Si je dois dire « Je t'aime », je ne vais pas dire « JE T'AIME » pour porter la voix. J'aurais tendance à me rapprocher et à dire « Je t'aime », tu vas m'entendre. Je ne suis pas un casse-couille, s'il faut passer en travelling, je passe en travelling, je me débrouille. Il y a des trucs, c'est à toi de te débrouiller. Je m'en fous d'avoir le bon profil, par contre il y a des trucs de situation de jeu. Sinon ce n'est pas compliqué, tu en prends un autre, il y a pleins acteurs. Mais ça ne m'arrive plus. Typiquement, le regard des gens a changé depuis que j'ai fait « Son frère » de Chéreau, j'ai été nommé pour le César du meilleur comédien, nommé meilleur acteur européen, donc maintenant quand j'arrive sur un plateau... C'est hallucinant. C'est débile mais c'est comme ça. Comme s'il y a six ans, c'était différent qu'il y a cinq.

Depuis, il y a plus de scénarios dans la boîte aux lettres ?

Ah oui, ça c'est sûr.

Un prix, ça change...

Je ne l'ai même pas eu ! C'est Omar Sharif, mais peu importe.

La formation théâtre que vous avez eue vous a aidé pour le cinéma ?

C'est-à-dire qu'aux Amandiers, c'était le côté... Il y avait Koltès, il y avait Heiner Müller... Comme c'est vaste... Quand on est une matière comme ça, plus au moins brute, et que ces gens-là modèlent un peu la chose, c'est... Ce n'est que du bonheur. Oui, il faut transmettre quelque chose qui est de l'ordre de la... Aussi, du coup, après, on devient... C'est de l'intégrité intellectuelle. Donc tout ça dans un truc qui fait que la technique arrive. C'est de l'emmagasinement... Au même titre que je connais l'objectif, que je connais le chef op... C'est le partenaire qu'est la technique, qui est vraiment pour moi un partenaire agréable.

Ce sont des appuis de jeu

Ah oui. Je sens la lumière, ou mon partenaire en face, je sais... C'est de toute façon plus compliqué pour les filles que pour les mecs, c'est évident. Oui, ça m'intéresse énormément.

Et de connaître même les types de projo... Des connaissances purement techniques, savoir pourquoi ils ont mis une gélat...

Oui, parce que si c'est chaud, si c'est froid...

C'est à intégrer au moment de jouer ?

Mais là j'en suis déjà à un point un petit peu différent. Là, le premier film que je viens de faire, avec zéro franc, il n'y a pas de scripte, il n'y a personne. Mais Julien Hirsch, qui vient d'avoir le César du meilleur chef opérateur, a tout arrêté. Il n'a pas voulu faire un film avec Adjani pour faire celui-là parce que le scénario est sublime. Et après je sais si c'est un parti pris du metteur en scène ou du chef op si on va dans les magentas, si on va dans les couleurs froides, si on va dans les couleurs chaudes. Donc ça, une fois que je le sais, je le sais. C'est tout le film.

C'est important de le savoir ?

Oui, parce que ça va avec le scénario. En général, je ne suis pas super étonné que ce film-là soit traité comme ça. Mais quand même, il y a des fois où... Des références, des trucs comme ça. On va faire plutôt à l'épaule,...

Et l'impro, ça existe au cinéma ?

J'ai fait un film qu'en impro qui s'appelle « Un couple parfait », japonais, avec Valeria Bruni Tedeschi, et ce n'est qu'en impro. Il n'y a pas une ligne écrite.

Et dans ce cas pour la technique, c'est à eux de gérer ?

Caméra fixe. 20 minutes de bobine, voilà. « Vas-y, lance-toi mon gars ». Que dans la continuité, qu'en plan séquence, qu'en impro.

Avec une situation de départ ?

Oui, il y a un épais synopsis, épais, enfin, 30 pages. On travaillé en amont avec Valeria, on a choisi nos métiers, nos prénoms, nos noms. C'était un couple qui arrivait en taxi dans Paris. Nous, on s'est dit qu'ils venaient de Lisbonne, qu'il était architecte... Ils arrivent dans une chambre d'hôtel, c'est un couple qui ne va pas bien, ils viennent assister à un mariage d'amis à Paris, ils ont demandé deux chambres, la réception a mal compris, donc il y a le bordel, il n'y a plus de chambre de libre, donc on fait amener un lit d'appoint dans la chambre double. Qui va prendre le petit lit ?... et c'est... Là, je vais faire un film argentin, c'est génial parce que ça ouvre. Là je fais un film hollandais. Ça devient un travail qui est reconnu, on ne s'arrête pas à la langue. Le film japonais, il ne parle pas un mot de français le mec. Je n'ai pas improvisé en japonais. Donc, c'est s'adapter non seulement à la technique mais après aussi au pays. Là, j'ai tourné quatre mois en Italie, et ce n'est pas les mêmes termes, on ne post-synchronise pas de la même manière, ce ne sont pas les mêmes postes, il n'y a pas un directeur de production, un premier assistant... Il y a des choses qui changent mais on s'y fait vite. On doit rester totalement souple et malléable et en même s'affirmer en temps qu'acteur, en tant que personnage. Ma place, c'est celle-là. Et après, si dans cette scène-là, celui qui n'a rien à dire... Chaque fois qu'on m'a dit « tu verras, on va faire quelque chose de ce rôle-là, je ne l'ai pas bien écrit, mais on va le faire sur le plateau » pfpfpf. Sur le plateau, ce qui n'est pas écrit ne se fait pas. Jamais vu. Les mecs, ils n'ont pas le temps, donc si tu es un personnage... Qu'il y a toute la journée pour faire la scène mais qu'il n'y en a que trois qui parlent et que tu es le quatrième ou le sbire derrière... Et bien, en général, on fait en fin de journée un dernier plan pour toi qui écoute, et c'est tout. Mais ton personnage... n'existe pas. Il y a un moment donné où il faut être filmé pour exister. Sinon...

Qu'est-ce que vous faites comme travail en amont, avant un tournage ?

Pour le lieutenant colonel, je suis allé à l'école militaire de Paris. J'ai rencontré des mecs, j'ai fait mon marché. J'ai regardé des positions, j'ai regardé des trucs, j'ai regardé des tics, voilà. Et après, j'ai intégré ça, et après, j'ai tout oublié, et j'étais moi... Parce que le metteur en scène qui dit « Tiens-toi plus droit, un lieutenant colonel ça se tient droit »... « Tu vas voir s'il se tient droit ». Il se tient droit... Il marche droit, mais il n'a pas un bâton dans le cul parce qu'il est lieutenant colonel.

Ne pas jouer une généralité, c'est le piège des rôles de composition

Je regarde des films, je lis des bouquins, j'apprends mon texte, je le crie. Le truc, c'est vraiment ça pour moi, si j'ai mon texte deux mois à l'avance, je l'apprends, et après comme ça je l'oublie. Parce que le texte qu'on apprend deux jours avant d'aller tourner, on a beau croire qu'on le sait... Ça revient au théâtre, au théâtre on n'attend pas le dernier jour pour apprendre son texte et monter sur un plateau.

Le premier jour de tournage, c'est comme un jour de première ?

Un petit peu. Déjà alors que maintenant, la plupart du temps, sans jouer le vieux con, je commence à connaître la moitié de l'équipe, à force. Si ce n'est pas le son, je connais toute l'équipe de lumière, si ce n'est pas la lumière, je connais le metteur en scène, si ce n'est pas le metteur en scène, je connais le producteur, si je ne connais pas le producteur... Enfin il y a toujours... Voilà, c'est un petit milieu, donc voilà, si je fais un truc pour France 3 Méditerranée, je vais retrouver les mecs de France 3 Méditerranée même si je n'ai pas bossé depuis 12 ans avec ces mecs-là... Si je bosse avec... Et puis, c'est le regard des autres qui a changé sur moi, depuis « Son Frère ». Maintenant quand je tourne, c'est-à-dire que... Le film argentin, l'actrice argentine a vu « Son Frère », a vu des trucs, « Un couple parfait », « Ma petite Jérusalem » et voilà, et je passe pour être un bon acteur. Comme si j'avais été mauvais acteur il y a 15 ans. Ca n'a pas changé. Pas très bon, voilà, on s'améliore, on devient meilleur, j'espère, avec l'âge, parce que sinon, juste vieillir, ça casse les burnes. Ca ne sert juste à rien, juste la déprime. Heureusement, j'espère bien qu'à 45 ans, je suis meilleur qu'à 25. Le contraire serait flippant. On accumule les expériences.

On prend de la bouteille, on élargit sa palette, ses possibilités

Il y a aussi des inhibitions qu'on a moins. C'est être... C'est en même temps très... C'est écouter l'autre, répondre, avoir conscience de ce qui se passe, avoir conscience de la lumière... L'acteur, tout d'un coup, il y a une mouche qui arrive, ou un moustique, bzzzzzzzzzzzz, et il continue à jouer, bzzzzzzzzzzzzzz, poc sur le front et il continue... Vas-y, dans la vie, tu fais quoi ? tu continues à jouer ou tu... Fais ça, ou tu l'enlèves, ou arrête, je ne sais pas, mais en tout cas ne fais pas comme s'il n'y a pas de mouche, tout le monde la voit, ta mouche. C'est débile. Sous prétexte que quoi ? Que tu es dans le jeu ? Ben non, tu ne peux pas être dans le jeu, tu l'aurais sentie, la mouche, ne me fais pas croire que tu es dans le jeu. Et d'ailleurs je m'en fous, que tu sois dans le jeu, tu as l'air d'un con avec ta mouche. C'est comme le metteur en scène qui dit « Le son, ce n'est pas important ». Si, le son est important, au même titre que la lumière est importante. Ca ne sert à rien de te filmer si tu es dans noir. Si tu as un regard et que tu as des poches, des valises sous les yeux, parce que le maquilleur n'a pas fait son travail...

Et d'une prise à l'autre, je pense que ça dépend des metteurs en scène, est-ce que vous essayez de varier pour que le monteur ait plus de possibilités ?

Ca dépend, si tu as un truc bien. Si tu as un truc bien, et que tu fais le contraire, et que tu as un mec comme Chéreau, il va te dire « T'es spécial, tu fais quoi là ? » Alors, oui, tu peux changer des trucs. Oui, à la Michel Piccoli, tu peux faire des trucs, mais, enfin, il faut avoir une palette suffisamment importante pour se permettre des trucs. Il faut que ça corresponde par rapport au champ contre-champ, parce que si, quand tu as fait tous les champs sur le... Parce que moi, je les connais, les stars qui jouent d'une façon quand le champ est sur lui, d'une autre quand... Donc après, c'est quoi... C'est au cas par cas. Si tu as Dominique Blanc qui essaie des trucs, tu essaies des trucs aussi avec elle, si tu sens dans cette scène-là qu'il faut changer, ça ne va pas, effectivement, mais il ne faut pas changer à tout prix, parce que si tu as un master, et après tu as un plan américain, et tu as un gros plan, si une fois tu as fait ça, une fois tu as fait ça, une fois tu as fait ça... Je ne sais pas ce que ça veut dire exactement ce genre de conseil.

Etre précis dans les mouvements, mais varier. Par exemple, dans un champ contre-champ, je faisais une prostituée et il y avait un flic qui venait la voir parce qu'il était amoureux d'elle et il lui disait « Je t'aime, je vais te sortir de là » et elle « moi, ça va ». Le champ sur lui, le metteur en scène me demandait d'être très gentille, parce que lui, il y croit vraiment, donc de le laisser croire, et quand c'était le champ sur moi il me demandait d'être plus agressive.

Ca, c'est possible. Si c'est un champ contre-champ, oui. Si c'est un master avant, on ne va pas utiliser sur le master, parce que dans le master tu seras toute douce et il te demandera de t'énerver dans le contre-champ. Non, non, après... Après, il y a des trucs qu'il faut imaginer parce que ça aussi ça... Moi, j'ai toujours eu cette conscience-là. D'abord, une rentrée de champ et une sortie de champ, c'est super important.

Comme une entrée de scène au théâtre

Exactement. C'est très important. Et ça, avec un mec comme Chéreau, ça, on l'a appris du théâtre. Ses mises en scènes, c'est quand même... Le génie de sa mise en scène, que ce soit opéra ou théâtre, c'est que tout d'un coup, le personnage est là, tu ne l'as pas vu arriver. Ou alors, ce sont des trucs francs. Ce ne sont pas des trucs qui se finissent en sucette avec un mec entier, et pour finir un trois quarts... Il faut peut-être laisser un temps pour que le mec, il mette son coup de ciseau. Il y a un moment donné où tu sais que le mec, il ne pourra pas monter autrement que comme ça. Ou une sortie franche... Je ne sais pas, si, par exemple, on a cette discussion, et je dois me lever, je vais laisser une seconde avant de me lever à la fin de mon texte, parce que s'il a envie de couper là, et il n'a pas envie de prendre la montée, mon départ, et bien ils sont tous contents à la fin. Desplechin, il m'a dit ça d'entrée, il m'a dit « c'est inné chez toi, c'est un bonheur, on est jamais emmerdés, on a toujours la coupe facile ».

On peut aussi prendre le temps dans la prise, laisser un silence. On peut toujours couper

Sur « un couple parfait » le truc en impro, il y a des temps de 30 secondes, 40 secondes, 50 secondes, où je peux ne rien dire. Et alors je me suis permis des temps extraordinaires, et ça, ce sont aussi des trucs. Et c'est comme ça quand tu joues au théâtre. Bob Wilson, le premier spectacle de Bob Wilson que j'avais vu aux Amandiers, c'était... je ne sais plus comment ça s'appelait, mais tu avais un personnage qui rentrait de cour et qui allait à jardin et qui a mis un heure pour traverser le plateau. Une heure. Bon. Je me disais « putain, c'est chiant, qu'est-ce qu'il fout ? » Et puis, ça devient captivant, et après ça devient génial. S'il avait fait une traversée en cinq minutes, ça aurait cassé les couilles à tout le monde, mais là ce temps distendu devient intéressant. Et bien, le silence, c'est pareil. C'est-à-dire que le silence, si toi tu te dis en tant qu'acteur « Oh là là, tout le monde va s'emmerder » et bien forcément, le spectateur va s'emmerder, mais si ton silence est habité parce que tu le vis, ça donne un truc super étonnant. C'est se permettre ça. Quand tu regardes les acteurs, les Marlon Brando, quand il y a le champ sur eux, ils les prennent le temps. Ils ne se disent pas « Tiens, je vais emmerder tout le monde, il faut que je parle vite ».

Vous voudriez refaire du théâtre ?

Oui. Mais pas avec n'importe qui. Ca, je veux faire gaffe. Mais on me propose des trucs. Mais je n'ai pas envie d'aller dans le privé, j'ai envie d'aller dans des petites salles, plutôt Tchekhov, j'ai envie d'une troupe, je n'ai pas envie d'un truc à deux personnages forcément.

Le changement a été radical, ou il y a eu un moment où vous faisiez les deux en parallèle ?

Ca a été assez radical sans le vouloir. C'est « La sentinelle » qui est très bien parti, et puis... Puis, après, il y a eu le Rivette. Ce qui fait que voilà, le théâtre, c'est... Il y a Brigitte Jacques qui m'avait proposé, mais un an... J'avais appelé Chéreau juste après, c'était 93-94, j'avais fait deux ans à Genève, deux ans à l'école des Amandiers, deux ans de troupes... A un moment donné... Autant je serais content maintenant de retourner dans un truc de troupe, autant je suis content quand tu n'es pas marié avec tout le monde...

Il y a moins l'effet de troupes au cinéma

Ca n'existe pas. A part « Les Bronzés ». Il y a des partenaires... Là, j'ai refait un film avec Emmanuelle Devos, ça fera 4 ou 5 film qu'on a fait ensemble, ça c'est des partenaires. Mais parce que c'est aussi les mêmes familles de metteurs en scène qui vont regarder ce genre de films-là... Mais sinon, il n'y a pas de notion de troupe. Là, j'ai fait 20 films en 3 ans, donc, dingdingding. En Italie, tout seul, je n'en connais pas un seul. Après, je pars au Rwanda deux semaines, je fais un autre film en même temps en Bourgogne deux semaines, je repars au Rwanda deux semaines, je reviens au Bourgogne finir le film.

Vous avez déjà joué dans une autre langue ?

En italien. Et une prière en hébreu dans « Ma petite Jérusalem ». Et quelques mots en allemand, en espagnol, mais pas joué vraiment. En italien oui. Et ça s'arrête là parce que je ne connais pas d'autres langues. L'allemand, je l'ai oublié, l'anglais, je le parle mal. Je peux jouer un Français qui parle anglais. Mais il ne faut pas forcer le truc, il ne faut pas avoir l'air d'un con.

Souvent vous faites des répétitions avec le partenaire avant de tourner ?

Tout dépend. Il y a des acteurs qui ne veulent pas de tout. Il y a des acteurs qui sont bons à la première prise et d'autres à la cinquième.

Est-ce que vous donnez votre avis sur quelle prise est bonne ou pas bonne, ou est-ce que ce n'est pas votre problème ?

Tout est mon problème. Si je pense que l'éclairage n'est pas bon, si je pense que là ça déconne, ou que les mecs, ils sont en train de parler derrière la caméra pendant que je joue... J'ai le droit d'intervenir. Et après, je peux tomber sur un metteur en scène qui me dit « ça va, arrête de nous casser les couilles », ou je peux tomber sur « oui t'as raison, écoutez, arrêtez ». Tout dépend. J'ai fait beaucoup de premiers films, ils demandent aussi un petit peu comment faire, et c'est moi qui réglais la bagarre « La caméra, il faut que tu la mettes là. La caméra là, ce n'est pas possible, tu ne peux pas mettre la caméra,

regardes. » « Ah ouais, tu as raison. » Ca fait longtemps donc... A un moment donné, heureusement que je n'ai pas du fromage mou dans la tête, et que mon expérience profite, comme j'ai profité... J'ai joué deux ans au théâtre avec Piccoli, je vais te dire que tout ce que j'ai pu pomper, j'ai pris. Chacun prend à tout le monde, chacun s'entraide, chacun... Tu profites de l'expérience des autres...

Et la hiérarchie sur un plateau...

Oui, chacun s'occupe de ses... C'est très hiérarchisé, mais quand ça me dérange... C'est comme quand un premier assistant, pour des raisons de sécurité, me faire venir à 8h du matin, et que je commence à jouer à 15h ; ou alors qu'il me fait venir à midi alors que ma scène est de nuit et que je commence à 19h ; alors on va arrêter tout de suite. Ce n'est pas parce que je suis payé que je viens, et il faut arrêter de prendre l'exemple des Américains, parce que les répétitions sont payées, chez eux. Ils sont payés trois fois plus que nous, donc ça n'a rien à voir. C'est d'abord que là, ce temps-là qu'on me fait attendre cinq heures sur le plateau, juste ça m'énerve. Donc, moi, à 5h quand je vais entrer dans la scène, je vais être énervé. Et ce n'est pas bien. Donc, moi, il faut qu'on m'aide aussi. « Oui mais.. » Ben voilà, c'est comme ça. Je peux être... Parce qu'il faut être aidé, c'est très compliqué de jouer la comédie. Parce que justement tu dois être à 15h02mn37sec, il y a l'action, ce ne sera pas avant pas après... Je jouais à Moscou, ma fille est tombée, elle a été emmenée à l'hôpital. Tu es à Moscou, tu fais quoi ? Tu veux continuer, arrêter ? Donc, tous ces trucs... J'ai été piqué par un moustique cette nuit, je suis au Rwanda, j'ai le ventre en vrac, je dois aller aux toilettes toutes les dix minutes... « Il est où ? Il est où ? » « Il fait caca ! C'est clair ? C'est bon ? Vous allez me lâcher oui ? Non mais. » Après tu tombes sur de metteurs en scène comme Chéreau et compagnie, je veux dire, tu entends une mouche voler sur le plateau. Concentration extrême. Il n'y a même pas de table régie avec un sandwich, avec le mec qui arrive, la tasse de thé, le sandwich, la clope. Il y a un moment donné, il y a un temps de silence pour qu'on puisse répéter, et après il y a un temps de bruit pour que le mec, il puisse discuter et qu'il dise « ben alors monte de huit, fais grimper la gélat, ou un HMI dehors, oui mais je me mets où avec le son, oui mais attend... » Ils sont obligés de s'adapter aussi les mecs. Donc chacun a le temps de travailler, mais après ce n'est pas ensemble, je ne répète pas en même temps que les mecs montent la lumière.

Et en mécanique, vous marquez techniquement ?

Une mécanique, c'est une mécanique. Je la joue mécanique, je préfère.

Mais il faut avoir le volume de voix qu'on aura dans la scène ?

De toute façon, moi, ils sont toujours en train de me dire « monte ». Mais je n'ai jamais eu de problèmes de son à la fin d'un film. « Tu as une manette là, monte le volume » « Oui mais n'oublie pas que tu as l'ambiance de la salle » Là, présentement, je suis à deux, pas besoin de hurler. On va en faire une avec le bruit ambiant, ben voilà, je parle comme ça. Je te dis ça parce que j'ai tapé les Depardieu, j'ai tapé les Serrault, j'ai tapé les gros poissons. Et maintenant, et bien... C'est les autres qui te regardent comme ça, c'est rigolo.

Pour un projet, on a eu un tournage cet été, et un tournage l'été passé. Au premier tournage, je me dispersais beaucoup, j'allais voir tout ce qui se passait autour, je

m'amusais à tenir la perche,... L'année d'après, j'ai essayé de me concentrer un peu plus, et j'ai remarqué que ça a eu une influence sur la concentration des techniciens.

Il faut que les gens s'adaptent à ta personnalité, à la difficulté du jeu, et en plus, ça dépend du partenaire. Si, tout d'un coup, tu as un mec comme Depardieu, qui, lui, ne fait que déconner entre les prises, et que tu as un autre acteur qui ne veut que se concentrer, et bien il y a une alchimie qui est difficile à trouver.

Et j'imagine que ça dépend des scènes à jouer

Voilà, c'est ça. Il y en a où tu peux déconner, et puis pas l'autre. Il y a rarement un film où tu dois être concentré tout le temps. Il y a des moments, oui. Je suis dans le jeu. Tu vois, des passages de jeep à faire quand je suis lieutenant colonel, la caméra est sur la route et puis on me voit passer en jeep, ça va. Moi, je fais ma tête de machin, avec mon béret, je prends ma position comme ça que je me suis choisie et puis c'est bon, rouler. Qu'est-ce que tu veux que je fasse ?

La déconne avant une scène peut être une forme de concentration

Exactement.

Et le rapport au décor est très différent du théâtre, où l'espace est suggéré, représenté.

Alors ça oui. Le décor aussi ça aide. Quand j'arrive dans un camp de soldats avec des centaines de tentes, je n'ai pas besoin de jouer, c'est bon, ça fait l'effet.

DVD mémoire pratique

16 minutes