

## Acteurs, hospitalité et périphéries

Simon Galiero

---

Numéro 167, juin–juillet 2014

Les multiples visages de l'acteur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71881ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

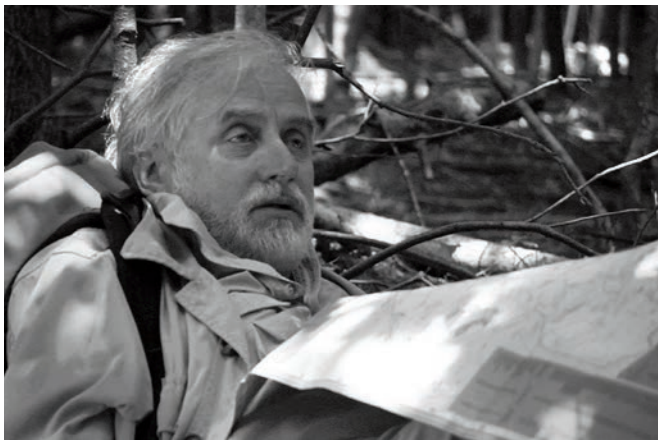
Galiero, S. (2014). Acteurs, hospitalité et périphéries. *24 images*, (167), 11–13.

# Acteurs, hospitalité et périphéries

par Simon Galiero, cinéaste\*

J'ai parfois été terrifié par les acteurs, ou plutôt terrifié par mon ignorance à leur égard, surtout avant de faire mes premiers longs métrages. Cette simple absence de repères, naturellement, angoisse lorsqu'on a peu d'expérience pratique et qu'on est sur le point de découvrir cet écart qu'on devine déjà radical entre notre imaginaire, que le réel nous a inspiré de façon parfois un peu trop

pour atteindre une forme d'hospitalité à l'égard des comédiens que j'ai aiguisé mon attention face à ce qui constitue une part importante de leurs outils: la disposition de leur corps dans l'espace, le rapport tactile aux décors et aux lieux, la façon dont leur voix porte dans une pièce, ou la facilité avec laquelle les dialogues se prononcent. J'ai compris que la possibilité qu'un acteur soit « mauvais » n'est et ne sera



NUAGES SUR LA VILLE (2009) et Teo Spychalski sur le tournage.



abstraite, et la réalité prosaïque d'un tournage. Si, à ce jour, mon expérience demeure incertaine, c'est en me sensibilisant à un ensemble de facteurs concrets – qui pourraient paraître anodins, mais qui sont devenus essentiels à mes yeux – que j'ai pu franchir une certaine frontière dans l'approche de l'acteur, et me permettre de commencer à apprivoiser sa dynamique, d'en saisir un peu plus le vocabulaire.

Par exemple, même si cela peut paraître banal: demander respect et attention à l'équipe technique pour que l'acteur sente, lorsqu'il arrive sur le plateau, qu'il est dans un espace qu'il peut s'approprier (ce qui peut très bien s'accomplir dans une ambiance espiègle, dénuée de cérémonial), le rassurer sur son apparence physique à l'écran quand on sent que cela pourrait le préoccuper (ce qui est la moindre des choses lorsqu'on demande à quelqu'un de mettre son corps en avant), éviter de l'interrompre en plein élan, au milieu des prises (c'est-à-dire ne pas l'empêcher de s'emparer pleinement de la structure émotive d'une scène). Combattre surtout ces nombreux réflexes « professionnels » qui assujettissent l'acteur aux préoccupations techniques des uns et des autres... L'acteur qui se fait demander, pour un son parfait, d'élever le niveau de sa voix au-delà de sa portée naturelle, ou imposer, pour un cadre parfait, une position rigide afin qu'un pot de fleurs à l'arrière-plan soit mis en valeur dans le décor, ou encore qui se fait claquer violemment le clap sous le nez juste avant une prise: cet acteur-là se trouve forcément placé dans des conditions où il est moins un acteur qu'un accessoire.

Cette prise de conscience face à des comportements en apparence élémentaires m'a néanmoins révélé quelques secrets que certaines évidences savent parfois trop bien dissimuler<sup>1</sup>. C'est grâce à un effort

jamais extérieure à ma responsabilité de réalisateur, à mon incapacité à trouver les mots justes ou les indications pertinentes pour l'aider à se repérer (ou au contraire à se perdre), à un manque de finesse dans un dialogue ou une scène mal écrits (ou mal improvisés), à un temps de tournage insuffisant et mal calculé, à une mauvaise préparation ou simplement un choix de casting inapproprié. Sans doute ai-je parfois échoué à leur rendre justice plus efficacement, en recourant à tel ou tel cadre trop rigide ou symbolique, tel mouvement de caméra mal conçu ou trop ambitieux, telle approche trop paresseuse, tel mauvais choix de montage. Certains méprisent les acteurs pour leur caractère frivole, alors que c'est d'une frivolité bien plus dommageable dont ils sont parfois victimes dans la façon qu'ont de les accueillir ceux qui font les films (et parfois ceux qui les regardent).

C'est pourquoi le travail de chacun devrait toujours s'appuyer sur le souci de celui des autres. Pendant un tournage, celui qui tire sans cesse la corde de son côté fait forcément en sorte que quelqu'un, quelque part, se retrouve privé d'une partie de ses ressources, ce qui l'amènera à son tour à perpétuer de façon exponentielle cet effet de privation en chaîne. Celui qui ne pense qu'à protéger son pré carré de spécialiste, qu'à faire sans cesse l'étalage, pour lui-même et pour les autres, de ce qu'il croit être son savoir-faire, à donner en spectacle l'image de sa compétence, crée en fait les conditions de la médiocrité. Il y a, j'imagine, le même genre d'implications face à ceux que l'on filme en documentaire, afin qu'ils se donnent avec une confiance et une absence d'affectation, ce qui est une réponse directe à la manière qu'à le cinéaste de les filmer. Je pense par exemple à Sylvain L'Espérance qui, par l'attention qu'il leur porte, par son regard et ses choix de cadre



LA MISE À L'AVEUGLE (2012)

parfaitement sentis, leur permet de livrer leur corps et leur parole, et la parole de leur corps, avec une intelligence, une simplicité et une acuité si rares, lesquelles font justement corps avec la position de celui qui les restitue à l'écran. Ces gens ne se seraient jamais livrés avec un tel abandon serein s'ils s'étaient vus imposer la violence idéologique ou théorique d'un cinéaste en quête de pouvoir ou d'autorité.

Ne pourrions-nous pas extrapoler et considérer combien cette notion de responsabilité dans l'accueil est tout aussi fondamentale dans la façon de regarder et même de penser les œuvres? Dans la manière dont un film est présenté au public par le programmeur d'un festival, dont un texte critique tente ou non de réfléchir au sujet d'une œuvre, dont un spectateur ou un cinéaste relaie un film sur un « média social ». Peut-être que les formes de l'hospitalité et de la représentation révèlent quelque chose de non négligeable de notre rapport aux œuvres, des préoccupations actuelles des spectateurs et des critiques (et des cinéastes, qui sont à la fois spectateurs et critiques, qu'ils le veuillent ou non). Jusqu'où obéira-t-on aux injonctions mimétiques des convenances sociales, esthétiques et narratives de tel ou tel milieu? Ne pourra-t-on jamais arriver à remettre en question ces attentes préconçues, ces intérêts que nous économisons pour nos petites entreprises personnelles? Pourrait-on essayer de mesurer cette distance que nous sommes prêts ou non à franchir afin de réévaluer ce qu'on attend d'une « bonne performance » d'acteur (expression explicite) ou de l'« originalité » d'une forme (qui occulte si souvent les exigences formelles du fond). Interroger la conformité de nos approches narratives, de nos préconceptions de ce qui est « émouvant », notre façon de concevoir les films selon une grille comptable et les théories savantes ou postmodernes dont nous nous croyons propriétaires (alors que nous n'en sommes souvent que les dociles gestionnaires).

Je persiste à penser que l'art du comédien comme celui du cinéaste, doit ultimement se libérer des écueils conformistes ou pseudo-rigoristes de la psychologie, des poncifs esthétiques ou des théories

constipées, pour mieux tous les effleurer – car ils sont inévitables et parfois inspirants – mais sans jamais se faire piéger ou prendre en otage par eux. C'est dans cette recherche d'un équilibre délesté de tout mot d'ordre (à commencer parfois par les nôtres) que tout peut advenir, que peut surgir ce que nous cherchons d'essentiel, et qui, heureusement, se soustrait sans cesse à la maîtrise et au « talent » que l'on croit ou non avoir. La « justesse » recherchée chez l'acteur devrait se déployer comme un espoir, sur la base d'une confiance mutuelle avec le cinéaste qui le regarde, ce qui exige que l'un comme l'autre s'affranchisse de certaines précautions. C'est là assurément un acte d'amitié, occasionnel mais intense, appelant le comédien comme le cinéaste à laisser l'autre lui être attentif et à oser croire que leurs exigences personnelles se nourriront les unes des autres.

C'est sur la base de ces exigences partagées qu'en tant que cinéaste je me dois de construire un espace de jeu suffisamment fort pour que l'acteur sente la nécessité d'en prendre entière possession, tout comme de se rendre disponible afin d'être entièrement possédé, de corps et d'esprit, par le moindre des éléments de cet espace. Tenter de faire en sorte que le contexte dramatique, la matière structurelle du récit, la confrontation des affects, les éléments physiques et esthétiques des décors, le format et le choix du cadre, la musicalité des dialogues, les sons ambiants réels ou fictifs, les gestes, la lumière, la tonalité et la vitesse du débit de la parole se transmutent pour former un tout faisant corps avec l'acteur, afin qu'un devienne l'extension de l'autre, l'ensemble ne parlant plus que d'une seule voix. En somme, chercher à créer l'espace d'un *oubli de soi* propice à en restituer l'essentiel, ce que le comédien affronte sans filets, sans possibilité de dérobade ni astuce de montage.

Cette volonté d'aborder les choses par la périphérie, et de créer des envoûtements réciproques entre l'acteur et son terrain de jeu, me fait penser à Micheline Bernard, la comédienne principale de mon dernier film (*La mise à l'aveugle*), qui, lors des premières lectures du scénario, en explorait chaque recoin, mais sans jamais



aller directement à ce qui concernait son personnage. Comme quelqu'un qui, appelé à œuvrer dans une pièce précise d'une maison, commencerait par explorer minutieusement toutes les autres, de la cave au grenier, scrutant sous les lits et fouillant chaque placard. Je me rendais compte que cette démarche intuitive était pour elle une façon de saisir le point focal de son personnage tout en cherchant sagement à l'éviter. Une approche consistant à ne pas se précipiter immédiatement au cœur d'un espace pour se l'approprier ou le dominer, mais plutôt à circuler soigneusement sur ses contours en espérant que ce soit lui qui nous conquiert, et non l'inverse. Chercher à être reçu en se disposant à recevoir. Façon de faire diligente, perspicace, qui, dans le cas de Micheline, s'offrait comme le premier geste d'un engagement généreux.


Lors de ce dernier tournage, j'ai aussi adoré une manie magnifique qu'avait un acteur au moment des mises en place avant les prises : celle de soulever un flot de questions au sujet de chaque infime détail de chaque geste qu'il aurait à faire et de chaque accessoire qu'il aurait à manipuler, mais, plus étonnamment, au sujet aussi de ceux qui concernaient les autres acteurs jouant dans la scène. Cette prise en charge obsessionnelle du moindre élément physique avec lequel, lui, de même que l'ensemble de ses partenaires de jeu entreraient en contact, insufflait une unité et une harmonie dans le groupe, mais développait surtout une façon de ne pas s'enfermer dans un souci de performance, de ne pas forcer la justesse ou la vérité d'une scène, et d'espérer plutôt que celle-ci se révèle par là où tous les efforts seraient mis pour ne pas s'en emparer directement. Cette forme de concentration sur les éléments les plus concrets et les plus prosaïques, embrassés comme un ensemble dont on tente d'appréhender toute l'ampleur insaisissable, me semblait engendrer une forme d'incantation, naturelle et instinctive, qui menait à un résultat beaucoup plus riche que si la scène avait été abordée sur la base du sens immédiat que les uns ou les autres se seraient évertués à lui donner. Ce rituel m'apparaissait réjouissant, même s'il pouvait, à certains égards, être épuisant pour moi, réalisateur, et terriblement (et souvent assez comiquement) agaçant pour une scripte ou un accessoiriste. Un acteur, au sens propre comme au figuré, qui se préoccupe autant de ses gestes que de ceux des autres, est forcément en train de conquérir quelque chose.

Peut-être qu'un mouvement vers une conquête de cette nature pourrait devenir un moyen de contrecarrer l'actuel marché de la toute-puissance individuelle, loin des espaces régentés que les codes moraux contemporains, la publicité, les thèses en vogue ou l'entretien de notre propre fatuité nous imposent. Peut-être serait-ce un bon point de départ pour mieux s'engager – comme les comédiens – dans ce monde « de nous et des autres », où l'absurde s'enracine sous les surfaces du réel et du mystère. En se permettant comme eux *de se faire acteur*, de mettre les pieds dans ce monde et d'y esquisser, avec résolution et incertitude, pas à pas et à demi aveugle, les chemins fragiles de nos existences.

Cet engagement dans le mouvement de ces tentatives parallèles et croisées, celles que présentent les résurgences de nos vies à l'écran, de même que cet art de la conquête par l'humilité que j'admire chez tant d'acteurs présents et passés, correspondent certainement à un désir – pour moi consubstantiel à la nécessité de faire du cinéma – de réanimer certaines impressions primitives venues



En haut, André Richard et Micheline Bernard sur le tournage de *LA MISE À L'AVEUGLE*. Les deux autres photos sont tirées du film.

de l'enfance ou de l'adolescence. Sans céder à la nostalgie ou au jeunisme, je pense simplement à ce temps où notre méconnaissance du monde était compensée par une perception intuitive des choses qui favorisait la découverte, alors qu'on pouvait observer dans la rue ou ailleurs, à la lisière des mouvements de la foule, la multitude des visages des passants, et sur eux les mystères des destins qui s'y dessinaient. Autant d'existences dont notre imaginaire prenait soudainement la mesure, et ouvrait à notre esprit la possibilité d'un monde vaste rempli d'aventures et d'énigmes insoupçonnées, intimes ou collectives. 

\* Simon Galiero a réalisé *Nuages sur la ville*, en 2009, et *La mise à l'aveugle* en 2012.

1 D'autant plus que les acteurs eux-mêmes en ont souvent peu conscience, ou acceptent de subir pudiquement certains traitements; sujets au désir des autres, on pourrait ne pas leur pardonner d'avoir certaines exigences, qu'on considérerait aussitôt comme des caprices superflus.