

Instantanés de jeu

Numéro 167, juin-juillet 2014

Les multiples visages de l'acteur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71887ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(2014). Instantanés de jeu. *24 images*, (167), 22–28.

INSTANTANÉS DE JEU

Le regard que nous posons ici sur quelques scènes de films récents explore les multiples enjeux révélés par les détails du jeu de l'acteur. Regard parfois analytique, parfois plus poétique, qui permet de mieux cerner l'impact que ces détails peuvent avoir sur nous, spectateur, de même que sur l'ensemble des autres scènes d'un film. Voici donc quelques moments volés, précieux et fugitifs, tirés du cinéma des quinze dernières années.

Suzanne Clément : la fulgurance



Melvil Poupaud et Suzanne Clément (2012).

La carrière cinématographique de Suzanne Clément, très connue des téléspectateurs québécois depuis *Les hauts et les bas* de Sophie Paquin, a pris son véritable envol avec *Laurence Anyways* de Xavier Dolan, qui lui avait déjà donné un beau rôle de professeur empathique, tout de bienveillance, dans son premier film, *J'ai tué ma mère*. Pour son rôle de Frédérique dans le troisième film de Dolan, elle ne se ménage pas ! Dans cette histoire de passion et d'amour aussi excessive qu'exceptionnelle, elle se donne à fond, comme si elle avait fait sien l'élan impétueux du cinéaste, cette sorte de force qui ne peut venir que du désir. Peut-être plus encore que Melvil Poupaud, grand comédien, qui s'en tire pourtant admirablement bien dans un rôle difficile de transsexuelle, c'est elle qui nourrit l'énergie du film, sa vitesse, son tourbillon. Parfaite avec ses cheveux à moitié rouges, elle incarne un personnage tragique surnommé Fred, qu'elle rend intense tant dans l'exubérance que dans la douceur. Elle est en totale harmonie avec l'extravagance qui suinte de toutes parts de cette fiction

baroque, fellinienne à certains égards. Par son jeu, elle réussit à rendre le tragique contradictoire : lucidité ardente, ironie subtile, âcreté douloureuse et tristesse concentrée, déjouant ainsi tous les clichés possibles qui lui sont rattachés. Sa scène de colère à l'encontre d'une serveuse (interprétée par Denise Filiatrault) en est une d'anthologie comme celle, jouissive, de la mère d'Hubert (Anne Dorval) engueulant le directeur de collège de son fils (Xavier Dolan) dans *J'ai tué ma mère*. Ici, Suzanne Clément donne à l'empoignade de Fred une autre dimension : sa violence ressemble à une plainte, son regard noir est teinté de désespoir. Fred est en fait un personnage condamné (elle aime un homme qui se transforme en femme) ; c'est une damnée de l'amour, une solitaire du désir. Sa passion dévorante est vouée à l'échec, mais à défaut d'être sauvée, l'amoureuse éconduite est du moins aimée, non seulement par le cinéaste, mais par nous également en raison de son jeu – sans parler de sa beauté – qui brille de mille feux et nous éblouit. La fulgurance, quoi ! – André Roy

Le plaidoyer de Mark Hanna

par Robert Daudelin

Au début du très décapant *The Wolf of Wall Street* de Scorsese, Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) est invité à déjeuner par Mark Hanna (Matthew McConaughey), son supérieur immédiat dans la société de courtage où il fait de timides débuts. S'ensuit un discours d'initiation au monde des «traders», vulgaire à souhait, qui va donner son ton au film. McConaughey, directement inspiré par Dieu, si on en croit sa sortie à la soirée des Oscars, se déchaîne à qui mieux mieux, dans un monologue effréné qu'il ponctue de cris, au besoin utilisant son corps comme caisse de résonance. L'acteur est époustouflant : il enfle, explose, éructe. Pour certains spectateurs, c'est le meilleur moment du film ! Comme un comédien fraîchement sorti du Conservatoire, McConaughey nous en met plein la vue, sûr de sa technique : rien ne peut l'arrêter, il occupe tout le terrain ; il n'y a place que pour lui ; manifestement il en fait trop, son personnage n'en demandait pas tant. McConaughey «cabotine». Il n'est évidemment ni le premier, ni le dernier, à avoir ainsi «volé le show».

La plupart du temps, le cabotinage, ce besoin impulsif d'occuper toute la place, au détriment même du personnage, est considéré comme le fait d'un mauvais acteur et le terme cabotin est généralement associé à une insulte. Pourtant plus d'un grand acteur y a eu recours pour créer le profil du personnage qu'on lui demandait d'incarner : Pierre Brasseur, chez Grémillon (*Lumière d'été*), comme chez Carné (*Les enfants du paradis*), ne s'en est pas privé ! Mais il traduisait alors un héritage venu du théâtre de boulevard qui était très présent dans le cinéma français de l'époque – notamment le cinéma dit «du samedi soir». Jean Tissier, Robert Le Vigan et Pauline Carton furent des héros exemplaires de cette tradition, sans oublier Sacha Guitry qui avait fait du cabotinage le fondement même de son art.

UN PEU, BEAUCOUP...

Quand Matthew McConaughey fait son grand numéro, c'est sûrement avec l'accord, voire même à la suggestion de Scorsese. Au théâtre, il y aurait eu des applaudissements après une telle tirade ;



Matthew McConaughey dans *THE WOLF OF WALL STREET* (2013) de Martin Scorsese.

au cinéma, on ne peut que reprendre notre souffle et, ultérieurement, apprécier la justesse de l'interprétation de l'acteur, parfaitement intégrée à l'espèce d'opéra baroque qui se met alors en place. D'autres acteurs, chevronnés et dont le talent ne fait aucun doute, n'arrivent pas toujours à contrôler leur propension à cabotiner : Sean Penn en est un bon exemple. Autant peut-il jouer tout en retenue sous la gouverne de Clint Eastwood (*Mystic River*), autant échappe-t-il à la direction de Tim Robbins dans le très surfait *Dead Man Walking* où, ayant la bride sur le cou, Penn se déchaîne, desservant par ses outrances les nobles intentions du film. Même dans un mode plus léger et sous l'œil vigilant d'un cinéaste expérimenté, Penn peut altérer le profil de son personnage, tel qu'il me semble le faire dans *Sweet and Lowdown* de Woody Allen.

ET POURTANT...

Néanmoins, cabotiner, en faire trop, n'est pas toujours négatif. Les comiques «physiques», ceux qui grimacent, se tortillent, louchent ou bégaient – Jerry Lewis et Darryl F. Zanuck ou Louis de Funès, voire Fernandel et Paul Berval – utilisent dans le meilleur

des cas leur cabotinage pour établir un lien de complicité avec le spectateur : leur jeu se définit et trouve son efficacité dans cette exagération même. Dans un tout autre registre, peut-on reprocher à Toshiro Mifune de cabotiner dans *Sanjuro* de Kurosawa, ou encore à Joaquin Phoenix de «sur-jouer» dans *The Master*, alors que c'est la nature même de son personnage (et assurément de la direction d'acteur habituelle de Paul Thomas Anderson) qui le commande ? C'est dans cette outrance et grâce à la personnalité de l'acteur que, dans chacun des cas, le film trouve sa forme et sa force.

Dans un entretien récent, Jacques Doillon disait se méfier des acteurs trop professionnels qui débarquent sur le plateau avec leur trousse et leurs trucs ; avec ceux-là, le cabotinage, dans son expression la plus douteuse, n'est jamais très loin. Pour les autres, ceux qui (chez Resnais, par exemple) sont prêts à soumettre leur goût d'en faire trop à l'autorité du réalisateur, nous ne demandons qu'à les suivre dans leur performance avec ravissement. 🎬

La détermination inquiète de Jessica Chastain



THE TREE OF LIFE (2011) de Terrence Malick.

« **C**e fut comme une apparition... » aurait peut-être dit Flaubert. Avec *The Tree of Life*, Malick nous révélait dans un rôle de mère céleste cette actrice dont la douceur cache une inquiétude enfouie. Sans parler de son visage et son corps, détachés de tout stéréotype et, bien sûr, sa roussure, qui finissent d'en faire une figure féminine atypique. Loin des « girls next door » qui peuplent le cinéma américain actuel, Jessica Chastain n'appelle pas l'identification, ni la crédibilité réaliste. Elle semble vouée aux personnages plus grands que nature, proches d'une forme d'idéal, ou de personnalités intenses.

Au début de *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow, le personnage qu'elle interprète assiste pour la première fois à une séance de torture.

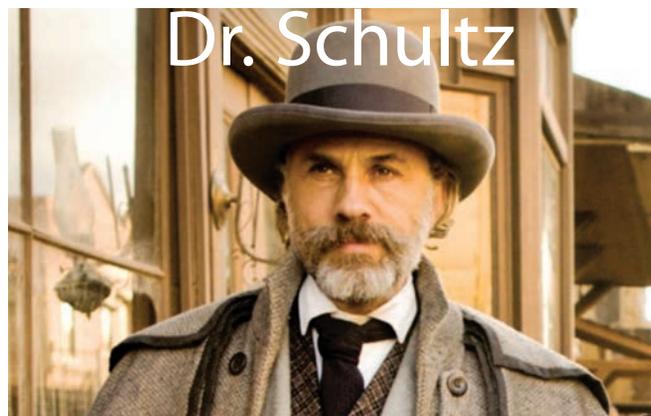
Le flegme exquis de

« **I**'m Dr. King Schultz. This is my horse Fritz. » Le cheval acquiesce poliment, tandis que Christoph Waltz conserve son calme irréprochable. L'admirable flegme avec lequel l'acteur autrichien débarque dans *Django Unchained* a de quoi étonner – d'autant plus que, derrière lui, une grosse molaire s'agite joyeusement à l'extrémité d'un ressort grinçant. Quoi qu'il arrive, Waltz conserve son sang-froid, affichant une élégance exemplaire tout en faisant preuve d'une exquise politesse. Lorsque l'on critique son anglais pourtant impeccable, il demande pardon, admettant à regret qu'il s'agit certes d'une langue seconde tout en espérant qu'on ne lui en tienne pas rigueur. Puis, lorsque l'on braque dans sa direction le canon d'un fusil, le bon docteur riposte avec verve : « My good man, did you simply get carried away with your dramatic gesture or are you pointing your weapon at me with lethal intention ? »

Ce genre de répliques tarabiscotées, que l'on ne saurait attribuer à aucun autre dialoguiste que le volubile Tarantino, Waltz est désormais passé maître dans l'art de les livrer avec un naturel déconcertant. Enfilant les mots avec aplomb, il domine avec une formidable loquacité ces véritables joutes verbales que sont les échanges tarantiniens – assénant chaque phrase alambiquée avec une agilité tout simplement réjouissante. Sachant qu'il a trouvé un interprète capable de désamorcer aisément la complexité de ses dialogues, Tarantino s'en donne pour sa part à cœur joie. Dans *Django Unchained*, il écrit spécifiquement pour Waltz – s'appropriant sa

Après un intermède à l'extérieur de la cellule, elle veut y retourner, bien que son collègue doute de sa solidité. Elle insiste, et là, plutôt que de se diriger directement vers le hangar sur sa droite, elle dévie soudainement à gauche, avant de se retourner pour annoncer que, cette fois, elle ne veut pas porter de cagoule. Il y a dans ce détour inattendu toute l'ambiguïté du rôle, mais aussi l'essence du jeu de l'actrice. Sous l'apparente fragilité et l'hésitation couvent une détermination et une force de caractère hors du commun. Une opiniâtreté derrière la résignation.

Jessica Chastain est imprévisible car elle ne semble jamais tout à fait là où elle devrait être, et elle semble inquiète car elle en est consciente. Frayant son chemin dans un monde d'hommes, elle porte en elle une forme de violence peut-être encore plus radicale que la leur. Il y a un détail, infime, qui vient complexifier ce qu'exprime ce visage pourtant si angélique. Parfois, un petit creux se forme au milieu de son front, juste au-dessus de l'œil. Une fossette d'inquiétude, voire de contrariété, qui semble définir son rapport au monde, soumis à une sorte de tension intérieure. À chaque fois que ce creux apparaît, on a l'impression de voir quelqu'un qui lutte, c'est-à-dire quelqu'un qui pense, et donc qui pense au moment même où elle joue. L'impression forte que nous laisse Jessica Chastain est dans cette alliance de perfection et d'angoisse : à l'image en quelque sorte de ces tornades qu'elle contemple dans le dernier plan de *Take Shelter*. – Apolline Caron-Ottavi



Christoph Waltz dans DJANGO UNCHAINED (2012) de Quentin Tarantino

manière de prononcer, d'hésiter, de basculer en l'espace de quelques mots entre la nonchalance amusée et la menace assumée.

Tablant sur la chimie qui s'était établie dans *Inglourious Basterds*, le tandem façonne ici une authentique collaboration entre auteur et acteur. Tarantino offre à Waltz chaque scène sur un plateau d'argent ; et celui-ci, bien conscient de la confiance qui lui est accordée, gagne en assurance et se permet de repousser les limites de son propre maniérisme. Livrant au final une prestation parfaitement équilibrée, qui oscille constamment entre la caricature et la sobriété, l'acteur semble déjà s'être surpassé, même si l'on se doute bien que Tarantino, ayant déniché un acteur taillé sur mesure pour son cinéma, lui réserve d'autres rôles de cette envergure. – Alexandre Fontaine Rousseau

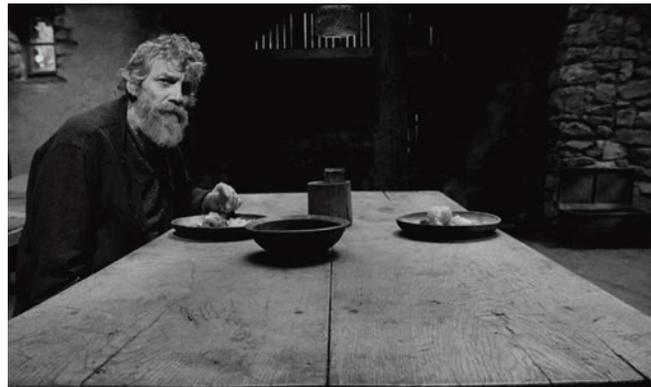
De la pure présence de l'acteur

par Marie-Claude Loisel

Dans *Le cheval de Turin*, ultime film de Béla Tarr, cinq plans expriment à eux seuls, par leur manière de concentrer l'intensité de la présence physique de l'acteur, la pensée qui traverse toute l'œuvre du cinéaste : celle d'un monde où les hommes sont prisonniers de la répétition – comme ils sont prisonniers de l'Histoire qui reproduit sans fin la destruction. Ces cinq plans-séquences, ce sont ceux où un père âgé et sa fille, le temps de maigres repas, exécutent des gestes ne nous laissant pas douter un seul instant qu'ils ont été répétés par eux jour après jour, depuis toujours, comme ils l'ont été depuis des siècles avant eux par ceux qui les ont précédés sur ce coin de terre aride où ils subsistent, soumis à la rigueur du climat et du monde. Ils s'assoient en silence, l'un face à l'autre, l'un avec l'autre, liés par leur silence et leur sort, et mangent chacun l'unique pomme de terre bouillie qui constitue leur repas quotidien. Que les quelques bouchées qu'ils avalent ne puissent suffire à affronter une journée de labeur n'est pas ce qui importe ici, car c'est le geste de manger cette pomme de terre et sa répétition, la façon de prendre sa chair avec les doigts, et tout ce que cela traduit du rapport de ces êtres à la matière du monde qui donnent son importance à ces scènes. Lui, chaque fois de la même manière, arrache la pelure de la pomme de terre avec ses ongles, la broie avec sa main, amène précipitamment à sa bouche des morceaux sur lesquels il souffle pour les refroidir, son corps tout entier absorbé par ses gestes. Elle, regard baissé, en retire la pelure et défait sa chair du bout des doigts, supportant sa chaleur sans broncher, puis la porte à sa bouche par petits fragments qu'elle mastique calmement. Tout dans leurs gestes, leur visage et leur corps n'est que lassitude et abandon, acharnement et renoncement.

Mais de séquence en séquence, par d'infimes transformations apportées à ces repas (l'arrivée des gitans, la pomme de terre mangée tout en sachant qu'ils ne pourront plus cuire les prochaines – le puits étant asséché –, puis le dernier repas qu'ils prennent dans l'obscurité, alors que le jour ne vient plus), leurs gestes et leurs postures se trouveront chaque fois plus chargés de l'imminence de la fin du monde. Les deux acteurs, par le pouvoir de leur silence, nous font éprouver comment la vie les quitte peu à peu, mais comment aussi la dureté de tout ce qui les retient encore à cette vie vient s'écraser contre leur corps pour les envelopper jusqu'à effacer la distinction entre eux et le monde, entre ce qui leur est intérieur et extérieur. Tout ici n'est que sensations et, dès lors, il ne s'agit pas pour l'acteur de permettre aux spectateurs de s'identifier aux émotions du personnage qu'il incarne, pas plus que de donner accès à son intériorité, celle-ci se fondant entièrement dans la matière même du monde. Lorsqu'après avoir mangé, le père se lève de table et va s'asseoir devant une fenêtre, le regard tendu vers la plaine balayée par le vent, ce regard-là ne relève en rien de la contemplation : il est celui d'une totale présence à la force de la matière qui englobe les hommes. Ce que Béla Tarr sait capter chez les acteurs, c'est précisément ce moment où leur façon d'être présents dans le plan coïncide avec le monde, où il devient impossible de les distinguer de

ce qui les entoure. C'est pourquoi ses films sont toujours de pures expériences physiques, et tout dans la manière qu'ont les acteurs de les habiter nous y convie. Mais c'est aussi qu'ils ne font pas qu'habiter le film, mais aussi l'univers de Béla Tarr : János Derzsi, que l'on retrouve ici dans *Le cheval de Turin*, y est présent depuis *Almanach d'automne* (1984), alors qu'Erika Bók a été Estike, la fillette de *Satantango*, puis la fille de l'aiguilleur de nuit dans *L'homme de Londres*. Ce que les interprètes apportent de film en film, c'est cette puissance de vie propre à chacun d'eux, qui importe plus que tout pour Béla Tarr : puissance de vie circulant ainsi d'une œuvre-monde à une autre à travers le temps. ■



Erika Bók et János Derzsi dans *LE CHEVAL DE TURIN* (2012) de Béla Tarr

La distance ironique de Robert Downey Jr.

Perdu dans la jungle, proie d'un environnement hostile, un bataillon tente d'assurer sa survie. Les hommes en treillis suivent le script d'une méga-production guerrière sans réaliser que le réalisateur a sauté sur une mine. Parodie totalement assumée des récits de guerre, et en particulier d'*Apocalypse Now*, *Tropic Thunder*, réalisé par Ben Stiller en 2008, est également une mise en abîme cinglante du fonctionnement du star-system hollywoodien, le film dans le film réunissant une vedette *has-been* du cinéma d'action, un acteur comique de bas étage et une superstar australienne multi-oscarisée.

Dans le rôle de cette superstar, Robert Downey Jr., grîmé en sergent afro-américain, ironise par sa performance sur les techniques immersives prônées par l'Actor's Studio, refusant de quitter son « rôle » même lorsque les caméras ne tournent plus (« je n'abandonne le rôle qu'une fois le commentaire du DVD enregistré », dira-t-il). Lors d'un face-à-face avec Brandon T. Jackson – comédien véritablement afro-américain –, il imite alors grossièrement les discours militants de certains acteurs, citant, comme s'il en était l'auteur et comme s'il s'agissait de véritables dialogues, le générique de la série *The Jeffersons*.

Effectivement très drôle, la scène est également exemplaire du travail de Robert Downey Jr. qui, d'*Iron Man* à *Sherlock Holmes*, ne cesse de multiplier les niveaux de lecture que l'on peut faire de ses performances, les habitant autant de ses improvisations (il en est fêru) que de sa propre *persona* (celle d'un acteur combattant, revenu au



TROPIC THUNDER (2008) de Ben Stiller

sommet de l'industrie après des années de dérive), qui construit ses personnages jusqu'au moindre détail du costume et du maquillage. À bien y regarder, le personnage qu'il incarne dans *Tropic Thunder* n'est pas que double, mais triple: il est cet acteur australien, roi de la performance, ce sergent afro-américain habité au point d'avoir modifié sa façon de parler et de penser, mais aussi Robert Downey Jr. lui-même, dont le parcours hors-écran n'est jamais loin, évoqué par une distance ironique dont l'acteur ne semble jamais réellement capable de se départir. – Helen Faradji

Le visage de Brandon



Michael Fassbender dans SHAME (2011) de Steve McQueen

Brandon combat sans succès une monstrueuse dépendance au sexe. Incapable de nouer une relation sentimentale profonde, il passe de bras en bras, profitant de son physique avantageux et de sa position sociale enviable. Après un dernier échec, il échoue dans un sauna gay avant de retrouver deux prostituées à qui il va faire l'amour. Filmée avec une grande beauté malgré le montage heurté, baignée dans une lumière jaune et sensuelle, la scène s'achève sur une succession de gros plans détaillant les expressions qui passent sur le visage de Brandon: la bouche figée dans un rictus féroce, les yeux remplis d'une tristesse grandissante jusqu'à ce que la jouissance arrive et semble lui retirer toute humanité en aiguisant les traits de son visage au point de le laisser apparaître exsangue et d'un vide terrifiant.

Si Steve McQueen avait déjà poussé son acteur fétiche Michael Fassbender à dépasser ses limites dans *Hunger*, en l'enjoignant de perdre plus de 14 kilos pour incarner le détenu politique Bobby

Sands, dans *Shame*, ce n'est cette fois plus le corps de l'acteur au complet qu'il met en scène, mais juste son visage, donnant à Fassbender l'occasion de relier définitivement les deux leviers les plus importants de son jeu: son apparence et l'intériorité à fleur de peau dont il ne cesse de parer ses personnages.

Car, de *Fish Tank* d'Andrea Arnold à *Haywire* de Steven Soderbergh, en passant même par *X-Men* ou *Prometheus*, l'acteur aura toujours incarné la beauté du Diable: celle qui est aussi irrésistible et séduisante que dangereuse, autant pour ceux qui l'approchent que pour lui-même. La séquence de *Shame* décrite plus haut en est l'incarnation même. Jamais aussi bon que dans ces rôles-performance qu'on lui offre, Fassbender est bien plus qu'un autre de ces physiques attrayants comme on en voit tant au royaume des acteurs-kleenex. Il est un acteur à part entière qui a compris que la beauté était un cadeau empoisonné, assorti d'un prix insoutenable à payer: celui de l'autodestruction. – Helen Faradji

Le passage à l'acte de Richie Tenenbaum



Luke Wilson dans *THE ROYAL TENENBAUMS* de Wes Anderson

Après avoir écouté les révélations d'un détective privé sur les multiples relations amoureuses de Margot, sa sœur adoptive et l'amour de sa vie, Richie Tenenbaum (Luke Wilson) entre dans la salle de bain et commence enfin à raser sa barbe d'ermite. En se regardant dans la glace, l'ancien tennisman romantique décide subitement de se trancher les veines. Dans l'univers mélancolique de Wes Anderson, cette scène de *The Royal Tenenbaums* demeure une anomalie. Peuplés d'êtres dépressifs en rupture volontaire avec le monde contemporain, les films d'Anderson privilégient néanmoins les comportements tristement ludiques aux actes désespérés. Or, si le ton dramatique de la scène suffit à la distinguer, elle n'en demeure pas moins d'autant plus intéressante qu'elle représente parfaitement un type de performance d'acteur généralement à l'œuvre chez Wes Anderson.

En parfaite symbiose avec la mise en scène surchargée de détails et psychorigide de leur créateur, les acteurs d'Anderson proposent souvent un jeu extrêmement maniéré et pince-sans-rire. Il n'y a pas de demi-mesures chez les êtres andersoniens qui se divisent en deux camps : les hyperactifs et les apathiques. À cet égard, le cinéaste, en

bon spécialiste de la comédie, fait preuve d'un sens du casting impressionnant, et n'aime rien de plus que de concevoir des personnages taillés sur mesure pour leurs interprètes. Avec son visage de grand rêveur aux yeux tristes, Luke Wilson est ainsi le parfait véhicule pour Richie. Il n'a même pas besoin de forcer sa composition, ni même d'ouvrir la bouche. Tel un Bill Murray enfilant avec une évidence folle les habits du vieux cynique au cœur tendre, la physionomie même de Luke Wilson répond d'avance aux besoins du cinéaste. Or, la force de cette scène dans *The Royal Tenenbaums* réside justement dans le contraste entre le non-jeu de Wilson, impassible, et la surcharge formelle opérée par Anderson : lumière crue venant rompre les tons à dominance ocre du film, chanson d'Elliott Smith présentant un contraste avec le morceau des Ramones qui précédait, jump cuts, montage d'images en flash-backs, etc. Toute une panoplie de techniques qui viennent à la fois perturber le masque passif de Wilson/Richie et expliciter cette intériorité troublée que le visage même de l'acteur incarne naturellement. Une vraie performance de cinéma. — **Bruno Dequen**

Les métamorphoses de Vincent Lemieux

Reposant presque entièrement sur les épaules de son principal interprète, *Papa à la chasse aux lagopèdes* est le plus beau cadeau que pouvait faire Robert Morin à François Papineau ; et l'acteur le lui rend bien en livrant une performance exceptionnelle qui confirme, en même temps que son grand talent, sa formidable polyvalence. Tour à tour exécration et vulnérable, drôle et désespéré, Papineau fait du personnage de Vincent Lemieux (ce financier véreux en fuite vers les Bahamas) une figure complexe et ambiguë, bien loin de la caricature grossière qu'il aurait pu devenir entre des mains moins expertes.

Malgré tout, c'est une séquence résolument comique qui s'avère la plus emblématique de sa prestation. Dans un premier temps, Papineau, imitant avec un malin plaisir Charles Tisseyre dont il arrive à reproduire jusqu'à la moindre inflexion vocale, orchestre avec les moyens du bord une fausse émission de télévision qui servira, non sans une certaine condescendance, d'introduction au « merveilleux monde de la finance. » S'amusant avec le dispositif mis en place par Morin, notre animateur amateur se déplace quelque peu maladroitement d'un plan à l'autre, trébuchant dans sa propre mise en scène bancal. Papineau jouant Lemieux jouant Tisseyre résume ainsi, avec une candeur pour le moins déstabilisante, le fonctionnement du système capitaliste.

Puis, se démultipliant pour multiplier les rôles, Papineau se glisse dans la peau d'un « petit épargnant » venu rencontrer Lemieux pour



François Papineau dans *PAPA À LA CHASSE AUX LAGOPÈDES* de Robert Morin

faire fructifier ses avoirs. L'acteur se donne dès lors la réplique au rythme d'un champ/contre-champ faussement classique où il saute tout naturellement d'un personnage à l'autre, campant avec un naturel désarmant le malaise de l'un pour ensuite traduire l'hésitation de son interlocuteur – puis son glissement vers une petite mesquinerie à peine assumée. Donnant vie à une véritable schizophrénie à ciel ouvert qui va dégénérer au fur et à mesure que progresse le film, Papineau se métamorphose constamment, non pas d'une scène à l'autre mais d'un plan à l'autre, d'une manière à la fois virtuose et effacée. En s'adressant directement à son public, il développe progressivement une proximité avec le spectateur et exploite astucieusement la connivence qui s'est établie afin de rendre infiniment humain un personnage au demeurant détestable. — **Alexandre Fontaine Rousseau**

True Detective : Le flegme mystérieux de Matthew McConaughey

par Apolline Caron-Ottavi



Tru *Detective*, la série HBO du moment, affirme une nouvelle tendance de la série télévisée : une histoire et des personnages différents à chaque saison campés dans un même univers. Ce nouveau type de scénario limité dans le temps permet l'emploi à la télévision d'acteurs de cinéma de premier plan. *True Detective* repose ainsi avant tout sur la dynamique entre deux détectives, Rust Cohle et Martin Hart, soit sur la coprésence des acteurs Matthew McConaughey et Woody Harrelson. Alors qu'habituellement la clé d'une mise en scène maîtrisée, ou d'un bon jeu d'acteur, tient au fait que le spectateur puisse oublier les acteurs, ici au contraire, l'essentiel relève du pur plaisir que nous avons à regarder jouer ces stars. La scène où Rust et Martin se revoient après 17 ans, moment tant attendu par le spectateur, semble d'ailleurs une citation explicite de la scène où Al Pacino rencontre Robert De Niro dans *Heat* de Michael Mann, scène où, là aussi, c'est la mise en présence des deux acteurs que l'on attend. McConaughey et Harrelson prennent toute la place, littéralement, et nous sommes rivés à leur jeu, tout particulièrement dans les trois premiers épisodes : les passages au présent où ils sont interrogés par deux autres détectives, comme les *flash-backs* sur l'enquête où ils passent le plus clair de leur temps à discuter en voiture, offrent des situations qui mettent en avant les acteurs.

Si la dynamique entre les deux acteurs est indispensable au jeu de l'un et de l'autre, et si Harrelson est excellent, c'est néanmoins McConaughey qui a la part belle, car c'est sur son jeu que repose toute l'ambiguïté de la série. Après dix ans de comédies romantiques vite oubliées, sa carrière prend soudainement de l'étoffe et *True Detective* lui offre toute la latitude voulue pour qu'il puisse crever l'écran. Nous éprouvons le plaisir de le voir dans un rôle où il ne joue plus les jeunes premiers, mais au contraire un cynique désabusé et amoché, sans cesse en train de boire et de fumer (du moins dans les séquences au présent). Réactivant l'éternelle figure du flegmatique mystérieux, on pourrait presque voir en Rust un

mélange de tous les grands flegmatiques du cinéma américain : Mitchum et sa nonchalance, Brando et sa gestuelle, Eastwood et son déhanchement, etc. McConaughey va même jusqu'à sur-jouer un jeu minimaliste pour amplifier ce que nous adorons chez ce type de personnage : l'absence d'expressivité, les mots inarticulés et le ton monocorde, les mouvements des mains qui décentrent l'action, les infimes mouvements du visage, un certain type de lenteur virile... Au cours des discussions entre Rust et les deux détectives qui l'interrogent, tout semble ramener notre attention vers l'acteur, au-delà du personnage – jusqu'à la bière qu'il réclame, la *Lone Star*, clin d'œil probable au film de John Sayles. Aucun détail n'est laissé au hasard, et ce dans un espace étroitement circonscrit où seules les mains et le visage de McConaughey captent notre attention : les canettes de bière deviennent d'ailleurs des objets dont l'acteur s'empare, les découpant et les animant pour illustrer ses propos.

Au cours de ces séquences d'interrogatoire intervient souvent le plan d'une caméra placée face à Rust qui enregistre celui-ci, nous rappelant que tout est pur spectacle et que Rust joue la comédie en permanence. Le sourire en coin, les deux détectives semblent d'ailleurs avoir autant de plaisir que nous à le regarder faire son *show*. Sachant qu'il est sous observation, Rust est extrêmement conscient de son attitude et joue avec ceux qui l'observent. Il joue au fou, au détraqué, mais il sait très bien en réalité où il mène ses interlocuteurs. Toute la subtilité de son jeu – et sa spécificité peut-être – est dans son regard. Il y a une fixité étrange dans les yeux, souvent rivés sur un point inconnu, en l'air, au loin, dans le vide, avant que, tout à coup, ils ne viennent se poser avec insistance sur son interlocuteur. Tout son visage et son corps semblent se mouvoir en fonction de ce regard, qui considère avec la même indifférence les choses, les gens et les courants d'air, et dont on ne sait jamais bien sur quoi il va se poser. C'est ainsi que le regard de Rust, à la fois impénétrable et absorbant, nous hypnotise sans jamais nous lâcher. ■