

L'acteur chez Sokourov: une profession pour amateur

Chacun des films de Sokourov renferme une atmosphère qui lui est propre, même si tous se rattachent clairement à un seul univers. Si les thèmes ou la tonalité dominante se retrouvent de manière récurrente dans toute l'œuvre du cinéaste, il n'en va pas de même des choix esthétiques ou stylistiques qui, au contraire, évoluent au gré des sensibilités et intérêts changeants de l'artiste d'une part, des inventions techniques que connaît le cinéma d'autre part. Le travail avec les acteurs, que nous tenterons ici d'étudier, est à cet égard significatif. Il semble différer d'un film à l'autre, voire, au sein d'un même film, d'un personnage à un autre. Toutefois, on en retrouve de manière continue l'expression principale dans toute l'œuvre du cinéaste.

Nous essayerons donc ici, notamment à travers les déclarations du cinéaste lui-même, mais également de celles des acteurs, de mettre en évidence certains principes dont il ne se sépare pas et de comprendre ainsi comment, qu'il ait affaire à des acteurs professionnels ou non, il parvient à des résultats maîtrisés et constants. Peut-être cela nous conduira-t-il à dégager les bases d'un «système» et c'est pourquoi, en regard, il conviendra de présenter brièvement quelques méthodes de jeux qui ont donné lieu, en Russie, à la réalisation de véritables systèmes reconnus comme tels. Même si les problèmes qu'ils soulèvent, les principes dont ils se nourrissent les situent clairement au cœur du débat de l'avant-garde russe des années vingt, leur élaboration ne s'est pas faite du jour au lendemain et les concepts qu'ils véhiculent sont toujours aussi actuels aujourd'hui.

Reprenons, pour commencer, une systématisation qui pose de façon originale le problème du jeu de l'acteur au cinéma. C'est celle que proposait Sergej M. Tretjakov en 1928 (1). Dans une table ronde, différents participants sont appelés à montrer quelle devrait être, selon eux, la position du mouvement «LEF» (Front Gauche de l'Art) par rapport au cinéma. Très sensibles au problème du matériau dont l'œuvre d'art est bâtie, ils accorderont tout naturellement une grande place à la problématique du «joué» et du «non-joué». Voici ce que dit Tretjakov:

“ Je pense que pour distinguer le film «joué» du «non-joué» (la terminologie est arbitraire), il faut garder à l'esprit l'échelle de déformation des éléments dont le film est composé. Par déformation, j'entends la distorsion arbitraire et l'assujettissement des éléments «bruts». (...) Le matériau soumis à cette échelle tombe par conséquent dans trois catégories: **in flagrante, mis en scène et joué.**

Le premier stade comprend le matériau «pris sur le fait, en flagrant délit»: c'est la caméra candide de Vertov (2) (...) C'est le matériau que l'on peut considérer comme le plus objectif. (...)

La deuxième catégorie, celle que j'ai appelée «mis en scène», je vais l'illustrer par l'exemple suivant: un bûcheron filmé au travail. Je le conduis à un arbre que j'ai choisi moi-même et lui demande de le couper pendant que je filme. Son

travail est effectué sous un ordre, mais j'ai activé ses habitudes professionnelles, et c'est pourquoi la déformation qui s'en suit est minimale. On voit au fond ici la façon dont fonctionne l'acteur-modèle (3); il est sélectionné comme matériau qui correspond, par ses qualités concrètes, par ses habitudes et réflexes, à l'image que le film exige de lui. C'est ainsi que travaille Eisenstein: il choisit des gens dont le faciès, les habitudes et les mouvements sont appropriés (4). (...)

[*Enfin*], pour jouer le rôle du bûcheron, on peut inviter un employé de la bourse qui fera semblant d'abattre un arbre. Nous avons ici la limite [*sous-entendu: maximale*] de déformation, car elle réside non seulement dans le type de la personne, mais encore dans son geste, **ce que justement nous qualifions de jeu d'acteur.** ”

Bien entendu, cette systématisation est tendancieuse et partielle, disons qu'elle offrait à l'époque une vue nouvelle sur la distinction du «joué» et «non-joué», en centrant le problème sur cette «distorsion» ou «déformation» du matériau plutôt que sur la sempiternelle opposition «documentaire vs. fiction». Elle laisse donc un peu de côté l'opposition du jeu d'un comédien (dont la profession est de jouer différents rôles justement) avec celle d'un acteur non-professionnel (appelé à jouer un rôle qu'il n'a pas dans la vie réelle), rangeant ces deux catégories sous la même étiquette **d'acteur.**

Sokourov fait, en théorie, la distinction entre les deux : “ Parfois j'ai besoin d'acteurs professionnels, parfois au contraire, je dois travailler avec des non-professionnels. Toutefois, si le film se base sur un travail avec des acteurs non-professionnels, alors l'absence de savoir-faire et de professionnalisme doit être remplacée par un «talent humain» : une personnalité particulière, une sorte de sincérité ou de franchise inhabituelle. C'est la petite histoire de cette personne qui a alors une grande importance, sa vie, son talent en tant qu'être humain. Il existe des gens doués. Ils attirent l'attention de tous, créent une atmosphère particulière autour d'eux, ils ont le contact facile. Voilà ce que j'appelle avoir un talent, un don humain, fait de bonté et complicité.” (5)

Si assurément le travail pour Sokourov change en partie selon qu'il a affaire à des acteurs professionnels ou non, il n'en reste pas moins que ce critère, à nos yeux, est presque secondaire pour le cinéaste. En d'autres termes, ce n'est pas la question du professionnalisme qui jouera un rôle déterminant pour l'artiste dans le choix de ses acteurs. Comment expliquer autrement la quantité incroyable de rôles principaux tenus par des non-professionnels dans ses long métrages de fiction, une caractéristique qui nous semble, hormis Bresson, inégalée dans l'histoire du cinéma, et à plus forte raison dans le cinéma contemporain? Comment expliquer d'autre part le travail inhabituel du cinéaste, autant avec les «actants» (non-professionnels) qu'avec les acteurs (professionnels) ?

Sokourov déplace donc lui aussi le problème pour le centrer, tout comme Tretjakov, ailleurs. En effet, le critère fondamental pour le cinéaste est à notre avis cette «qualité humai-



ne» dont il parlait tout à l'heure, c'est elle qu'il recherchera avant tout, aussi bien chez les acteurs non-professionnels que chez les autres. Ainsi, il se tourne naturellement vers le matériau, c'est-à-dire vers l'être humain tel qu'il existe déjà, avec sa propre histoire et sa profondeur psychologique à lui. " Beaucoup de vedettes, des stars très populaires ici, m'ont fait comprendre qu'elles aimeraient bien tourner avec moi. Je ne veux pas. Je veux montrer des êtres nouveaux. Ce qui compte, ce n'est pas comment un acteur joue un personnage, c'est comment un être vit dedans. Ce qui est grave, ce n'est pas quand l'acteur ne fait pas ce que je veux, mais quand je ne fais pas ce que lui veut. La nature humaine est beaucoup plus riche que toutes les idées d'un réalisateur. " (6)

Il va de soi que de façon générale, un scénario préexiste à un acteur, c'est-à-dire qu'il n'est pas écrit pour une personne précise, " c'est dans un premier temps l'idée qui se formule, cela crée un rôle particulier qu'il incombe alors à un acteur de jouer. " C'est toutefois au cinéaste que revient la tâche de le dénicher, et même si Sokourov prétend être très clairvoyant (" Je peux voir une personne deux minutes sans échanger un mot avec elle et je comprendrai, je sentirai que c'est exactement la personne dont j'ai besoin pour un rôle déjà prévu, qui pourra faire ce que je lui demanderai de faire. ") (7), les choses n'ont pas toujours une issue aussi facile.

C'est parfois même la découverte d'un acteur qui l'encourage à mener un projet à bout. Comme il l'affirmait lors d'une conférence à l'université de St.-Petersbourg : " Alors que je commençais à peine le travail d'esquisse du film *Sauve et protégé* (ndt: inspiré de «*Madame Bovary*» de Flaubert), j'ai eu l'impression qu'au fond je ne ferai jamais le film, d'autant plus que je craignais déjà les problèmes qui se poseraient à sa sortie, dues au grand nombre de scènes érotiques qu'il contiendrait. Toutefois, au festival de Locarno (ndt: en 1987) j'ai vu passer une femme dans une voiture décapotable. Cela a duré l'espace de cinq ou six secondes peut-être, mais il m'a semblé que c'était justement elle, Emma Bovary. Il me restait quatre jours et je les ai passés les quatre à rechercher cette femme. Ainsi, je l'avais vue par hasard, mais je l'ai trouvée, car je la cherchais [il s'agit de Cécile Zervudacki]. " (8)

L'attitude que Sokourov observe à l'égard de l'homme, de sa destinée fragile et indépendante de ses actes (le cheminement de la vie et son interruption dans la mort ne sont d'aucune manière liés aux activités humaines), on la retrouve donc dans sa méthode de travail avec ses acteurs. Personnages du film et acteurs, ce sont des poupées dans les mains de Dieu pour les premiers, dans ceux du réalisateur pour les seconds. Toutefois, dans le cas des acteurs, ils ne sont pas des marionnettes dont le metteur en scène tirerait toutes les ficelles. C'est en ceci que réside toute l'originalité et la subtilité du travail de Sokourov, et c'est pourquoi nous l'avons rangé tout à l'heure du côté du matériau. S'il manipule ses acteurs, ce n'est que dans la mesure où il ne leur dit pas tout, les laisse parfois prendre possession de leur personnage dans un état de demi-inconscience, d'intuition qu'ils ne maîtrisent pas véritablement mais que lui, le metteur en

scène, sait jauger.

Ainsi, le premier principe, nécessaire au metteur en scène comme à l'acteur, sera d'établir une confiance mutuelle. Gudrun Geyer, l'actrice qui joue le rôle de la mère mourante accompagnée par son fils dans le film *Mère et fils*, le dit : " Il met en place un réseau d'émotions sur le lieu du tournage. Les gens avec lesquels il travaille le connaissent depuis très longtemps, ils lui sont très dévoués. Aliocha [ndt, l'acteur qui joue le fils] voulait accepter un autre rôle offert par Léos Carax et Sokourov s'est fâché ; pour finir, ça n'a pas eu lieu. " (9) Il ne s'agit pas exactement de la confiance dont parle Poudovkine (10), même si elle en implique, dans son essence, les éléments fondamentaux. Ce n'est qu'à travers elle qu'il parviendra à " lier profondément le travail du rôle avec les recherches de l'émotion sincère de chaque moment " (11), sans " imposer à l'acteur une forme de jeu qu'il aurait inventé ou imaginé à l'avance ", désirant " arriver avec elle à l'expression intérieure " (12). Pour y parvenir, l'acteur a besoin d'une grande imagination, et c'est ainsi que Poudovkine voit, comme base du système éducatif de Stanislavsky, le développement de l'**imagination** chez l'acteur.

Elle s'apparente selon nous à cette fameuse **qualité humaine** dont parlait Sokourov. En effet, tel est le sens que lui donne Poudovkine : " Pour exécuter un mouvement sur commande et non par besoin réel, il faut absolument faire travailler son imagination. (...) Pour quelqu'un qui ne possède pas un **talent d'acteur inné** (voir les propos de Sokourov ci-dessus), toujours lié à une imagination forte et souple, cette tâche est très difficile " (13).

Toutefois, et c'est ici que la démarche des deux réalisateurs diffère, Poudovkine se refuse à travailler avec des acteurs non-professionnels, du moins à " opposer le non-acteur à l'acteur " (14). S'il est appelé à filmer un acteur non-professionnel, pour un petit rôle secondaire (il cite l'exemple d'une scène toute simple, celle d'un vieillard sortant d'une maison, s'avançant sur le perron, vers la balustrade, et regardant en l'air), alors il ne voit qu'une solution pour ne pas perdre le naturel de cette personne : la tromper, c'est-à-dire la filmer au moment où elle ne s'y attend pas (dans le cas du vieillard, qui systématiquement, au moment de la prise de vue, ne trouvait pas le ton juste selon Poudovkine, il a été filmé au moment où il ne se doutait pas que la caméra était en marche). Ce n'est pas vraiment le cas du matériau pris *in flagrante* selon la terminologie de Tretjakov, puisque la personne filmée est tout de même en répétition, elle est consciente de son état d'actant, au contraire d'un passant " croqué " à son insu dans la rue.

Ainsi, selon Poudovkine, seul un acteur entraîné au système de Stanislavsky sera capable de reproduire, sous l'ordre du metteur en scène, un geste de façon naturelle. Les exercices auxquels doivent se soumettre l'acteur sont avant tout d'ordre psychologique, car état intérieur de l'homme et geste sont pour lui intimement liés. Dans ce sens, cette conception des choses va directement à l'encontre des théories de Kouléchev ou de Meyerhold, disons, de façon générale, des metteurs en scène qualifiés habituellement d'avant-gardistes. Pour eux, le geste précède toujours la parole (ce que, par



ailleurs, Poudovkine reconnaît également), et c'est donc à l'exercice de celui-ci qu'il faudra accorder de l'importance, par l'éducation physique, la gymnastique, d'où un système appelé "biomécanique" chez Meyerhold par exemple. (15)

Il va sans dire que les résultats, à l'écran, seront eux aussi divergents. Les cinéastes se réclamant de la méthode de Stanislav-sky (très populaire dans tout le cinéma américain depuis les années 50 sous le nom d'"Actor Studio" (16)) tendront vers un jeu "naturaliste" à l'écran : jeu psychologique à la gestuelle retenue, usant de gros-plans pour montrer chaque détail du frémissement de la peau, du jeu expressif des yeux, ces «miroirs de l'âme». Pour les autres, le cinéma doit au contraire prendre le chemin inverse, celui de la pantomime notamment, c'est-à-dire mettre en place un langage nouveau par le biais de signes conventionnels, aussi indépendants que possible de la parole, d'où l'importance du travail gestuel pris indépendamment de la pensée. Il va sans dire que cette "nouvelle anthropologie" de l'acteur, pour être mieux comprise, doit être replacée dans le contexte moderniste voire futuriste (l'exaltation de la machine conduit à la création d'un homme-robot) où elle a été formulée.

La comparaison entre les sensibilités artistiques de Sokourov et celles de Poudovkine s'arrête donc au seul principe de départ, car les méthodes de travail changent fondamentalement. Si Sokourov, tout comme Poudovkine, recherche chez une personne ce don inné d'acteur, il n'hésitera toutefois pas à se servir d'un acteur non-professionnel, sans soucis de la

difficulté ou de l'importance du rôle dans le film. Cela implique qu'il ne compte sur aucun système de formation d'acteur *a priori* (quand Poudovkine parle d'acteurs professionnels, il fait bien sûr référence à un acteur de théâtre déjà formé à l'école de Stanislavsky; c'est selon lui le seul acteur qui est capable de s'adapter aux exigences du cinéma). De plus, cela n'implique pas que Sokourov forme, comme le faisait Kouléchov, ses acteurs selon son système à lui, avant de les faire tourner. On pourrait dire, sous forme de boutade, que l'essentiel de la méthode de Sokourov tient dans le simple acte de choisir ses acteurs. La réalité est évidemment plus complexe, mais il paraît clair que ce premier stade, ce premier contact avec l'acteur joue un rôle décisif.

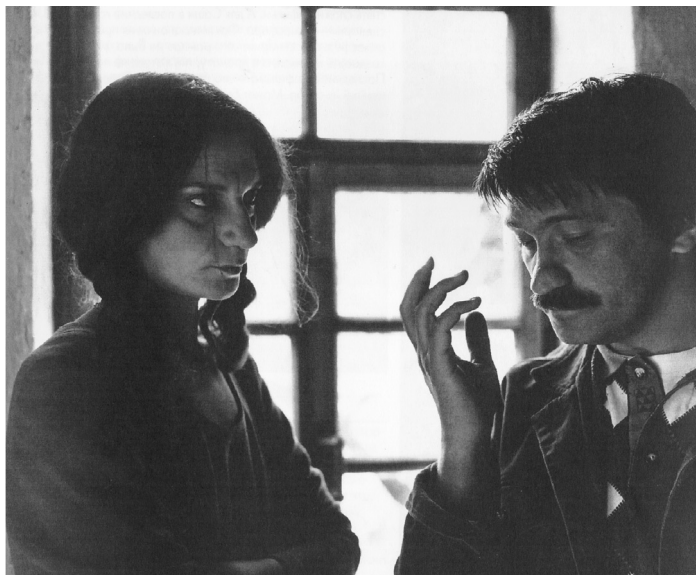
Écoutons à nouveau Gudrun Geyer nous parler du travail proprement dit, celui qui a lieu sur le tournage : " Il y a une ambiance pleine d'émotion pendant le tournage et c'est peut-être de là que vient toute l'intensité. Je ne pourrais pas expliquer comment j'ai élaboré mon jeu, nous avons essayé de faire les choses de façon intuitive, j'avais l'impression que

j'étais cette femme bien que j'aie un caractère complètement différent. Ce n'est pas un rôle qui me ressemble. J'ai par exemple une relation complètement différente avec mon fils. Je n'étais pas une actrice et je ne le suis d'ailleurs pas devenue après ce film " (17). Cela rejoint ce que nous disions tout à l'heure : Sokourov va chercher chez une personne ce qu'il croit y percevoir, par intuition. Ce n'est aucunement lié au savoir-faire de cette personne (nous sommes loin du modèle, *naturchik*) mais à ses grandes qualités d'âme.

Ainsi, il semble que Sokourov recherche ce qu'il y a de plus profond dans l'être, et c'est pourquoi les acteurs se surprennent à jouer des rôles qui ne leur ressemblent pas dans la vie réelle. Encore faut-il que la personne soit capable de s'ouvrir pour donner accès à cette profondeur, et c'est pourquoi Sokourov craint parfois de s'être trompé dans le choix de ses acteurs. Plus qu'à de la psychanalyse, cette pratique fait penser à une sorte de cérémonie initiatique. C'est sous l'effet d'une action hypnotique que les traits du personnage apparaissent à la surface. Les acteurs sont les premiers à le

reconnaître, ainsi Cécile Zervudacki prétend : " une séance d'initiation n'atteint son but (qui est la catharsis des acteurs, mais aussi celle du public non initié), que si les dieux (ou les esprits) ont bien trouvé chacun le bon corps qui les incarne... " (18).

Dans un entretien avec M. Lampolski (19), Sokourov donne des réponses qui vont dans le sens que nous venons de dégager : " Zervudacki est un être extraordinairement intelligent, féminin, une créature



Sur le tournage de *Sauve et protège*, avec Cécile Zervudacki

plastique et intuitive, délicate. Bien sûr, je n'ai pas tenté de transposer le tout dans le rôle d'Emma. Car créer Emma est l'affaire d'un travail collectif, dont Cécile ne captait pas toujours l'entière architecture. D'ailleurs, je ne souhaitais pas le lui expliciter, je préférerais qu'elle obéisse à son intuition, afin que ses réactions soient d'avantage organiques, naturelles. (...) Il va de soi que je place les interprètes dans un cadre conçu pour un résultat défini. J'ai compris qu'il était bien d'entourer Cécile d'éléments épousant son comportement et ses émotions. Il fallait éviter de la placer aux côtés d'acteurs zélés qui auraient suivi mes directives à la lettre. (...) Je connais le diapason de mes acteurs, et je souhaite qu'ils répondent en accord avec leur nature, selon leur loi, leur tempérament. " Il ne faut pas oublier que Sokourov reste d'autre part très flexible, qu'il n'hésite pas à s'adapter comme il nous l'a confié (voir ci-dessous l'entretien qu'il nous a donné) et comme le prétend Gudrun Geyer : " il sent l'atmosphère, l'émotion, mais il s'adapte aussi : il change toujours le script " (20).

On le voit, Sokourov propose une alternative qu'il est diffi-

le de situer par rapport à d'autres systèmes. Même si elle est particulièrement étrangère aux principes avant-gardistes, à la formation, par l'exercice, d'un nouvel homme façon Meyerhold, elle l'est presque tout autant aux principes du travail psychologique, modernes eux aussi, d'un Stanislavsky.

De plus, si l'on analysait en détail le jeu des acteurs tel qu'il apparaît à l'écran, on serait forcé de tirer des parallèles avec d'autres esthétiques encore, donc d'autres "systèmes" également. Je fais allusion notamment à la FEKS. Ces initiales, qui signifient littéralement "Fabrique de l'excentrisme", désignent d'habitude, sous la plume des historiens, la "Fabrique de l'acteur excentrique". Derrière cette appellation se trouvait un groupe de jeunes artistes (Kozintsev et Trauberg en étaient les chefs de file), dont les conceptions sur l'art ont joué un grand rôle dans toute l'avant-garde. Inspirés eux-mêmes du mouvement futuriste (manifeste du théâtre de variétés de Marinetti notamment), leur manifeste cite également Chaplin ("Lord Désordre" selon Kozintsev), se nourrit d'américanisme dans ce qu'il offre d'industriel et de rapide. Toutefois, c'est pour d'autres caractéristiques que ce mouvement restera célèbre, et notamment la relation particulière que les artistes adoptent face aux objets (déformation, distanciation, "étrangéification" – comme Chaplin et plus tard Tati par exemple, c'est l'utilisation d'un objet en dehors du contexte auquel on l'associe habituellement). (21)

Avec des acteurs, cela se traduit par un jeu étrange, souvent grotesque, mais aussi une mise en rapport burlesque d'un personnage avec son milieu environnant. L'exemple le plus réussi reste, à nos yeux, *Le Manteau*, le film qu'aurait réalisé Gogol s'il était né un siècle plus tard: le fonctionnaire abruti Akaki Akakievitch fait littéralement corps avec la pile de papier qui jonche sa table; il disparaît dans son nouveau manteau trop ample, dans lequel il sillonne à la manière d'une tour de jeu d'échec le quadrillage de la *Perspective Nevski*.

Nous avons vu auparavant que certains états de l'acteur au travail se retrouvaient chez Sokourov comme chez Poudovkine. Le résultat du travail de celui-ci avec ses acteurs se traduit à l'écran par un jeu sobre et retenu, qui donne l'impression parfois que seule la pensée des acteurs s'agite (voir les mouvements lents de Baranovskaja, *La mère*, dont les gestes les plus amples semblent ceux du regard). Chez Sokourov tout au contraire, le jeu des acteurs tel qu'il apparaît à l'écran s'apparente à celui de la FEKS, avec qui il ne partage toutefois pas du tout le système d'entraînement d'acteur. Nous l'avons vu, les exigences du metteur en scène envers ses acteurs ne nécessitent pas la maîtrise de tous ces exercices de galipettes ni des performances excentriques auxquelles se livraient les acteurs de la FEKS. Pourtant, en fin de compte, le jeu des uns et des autres offrent des similitudes étonnantes.

C'est dans le film *Pages silencieuses* qu'elles apparaissent le mieux. Il montre un univers de personnages grotesques, presque simiesques et monstrueux, qui se fauillent dans le décor sombre et humide (c'est le *Pétersbourg* malade de Biely). On y trouve le procureur (si c'est bien lui) auquel Raskolnikov va avouer son crime (voir photo de l'article "Vers

une archéologie expérimentale", p.22), dont les poses et les attitudes hébétées sont celles d'Akaki Akakievitch. Ces *Pages silencieuses*, ce sont celles des prosateurs russes du XIXème siècle, comme l'indique le sous-titre du film. On est donc rassuré d'y retrouver notamment le monde de Gogol.

Il est plus étonnant de voir, dans *Sauve et protégé*, un Charles Bovary tout aussi «feksien» dans son jeu et ses manières: il mange grossièrement tout en souriant tendrement à sa femme; il joue comme un enfant stupide à effrayer Emma par un geste brusque de la main, dans les moments de plus grande intimité. Ces situations de décalage surprennent le spectateur. Il faut dire que Charles n'est pas le seul à être ridicule. Les cris et les bruits étranges qui sortent de la bouche d'Emma, quand elle retrouve ses amants notamment, font constamment basculer son jeu dans le grotesque. L'univers entier de cette petite ville a quelque chose de déplacé (le décor lui-même est en décalage avec le sujet, car on se croirait dans une petite ville de l'Ouest américain prête à accueillir fusillades et cow-boys solitaires).

Dans le cas de Mme Bovary, un problème se pose, c'est celui du travail de dissociation entre son et image. Cécile Zervudacki le met en évidence: "Le sentiment de "work-in-progress" que j'ai eu dans le rapport de Sokourov au son en général a été pour moi l'occasion de mon apprentissage le plus dur: alors que nous avons rarement dépassé deux prises au tournage-image, il n'a pas été rare de répéter certaines répliques une dizaine de fois à la postsynchronisation. Sokourov avait une idée très précise du jeu vocal qu'il cherchait, mais c'est le changement perpétuel du texte à énoncer qui me déroutait. En voyant le film terminé, je comprends que Persov (*ndt.: ingénieur du son*) et Sokourov cherchaient à libérer le jeu avec la voix de toute complexité sémantique: trouver un texte le plus simple possible dans sa formulation." (22)

Le travail du son et de la voix nous conduit naturellement à évoquer l'acteur professionnel, car il existe pour Sokourov bien sûr. Notre hypothèse de départ supposait que la question du professionnalisme n'était pas la principale pour lui, du moins pas un critère déterminant dans le choix de ses inter-



Insensibilité chagrine, 1987

prêtes. Cependant, il va de soi que ce choix, une fois opéré, aura une incidence sur la manière dont Sokourov abordera les répétitions d'acteurs. Pour les non-professionnels, nous l'avons vu, la démarche est principalement intuitive et empirique. En ce qui concerne les professionnels, Sokourov comptera tout autant sur leur intuition, leur don et qualités innés, mais il exploitera toutefois également les réflexes qu'ils auront acquis dans leur apprentissage d'acteur.

Il nous est difficile d'analyser le travail effectué avec des acteurs professionnels en particulier. En effet, nous ne disposons d'aucune source écrite, ni de la part du réalisateur, ni d'acteurs professionnels mentionnant leur travail avec Sokourov, au contraire des acteurs non-professionnels (Sokourov lui-même semble plus enclin à parler de son travail avec ces derniers). Nous nous bornerons donc à formuler quelques hypothèses qui se fondent toutes sur un seul cas de figure, un seul acteur professionnel. Il s'agit de Leonid Pavlovitch Mozgovoj. C'est le seul acteur professionnel qu'il m'a été donné de rencontrer. Son discours peu éclairant révèle toutefois beaucoup de la pratique de Sokourov et surtout, j'ai eu la chance d'assister à une répétition très particulière entre ces deux hommes.

Sa formation d'acteur au fameux Institut du théâtre de la rue des mousses, dans la classe de Dodine, lui confère non seulement le statut de professionnel évidemment, mais professionnel du théâtre. Il est actuellement acteur à Piterburgkontsert (autrefois Lenkontsert), plutôt un théâtre de variétés, c'est-à-dire ni classique ni expérimental. Dans *La Pierre*, il joue Tchekhov, ou du moins un homme lui ressemblant, affublé de ses fameuses petites lunettes. Il passe de vie à trépas et vice-versa (photo de la sortie du tombeau ci-dessus, p.21).

C'est lui-même qui incarne Hitler dans le film que Sokourov était en train de tourner en août. D'après ce qu'il m'a confié, le cinéaste a tout de suite pensé à lui pour ce rôle. Lors de notre entretien (23), celui-ci justifiait son choix ainsi: "Je le connais, je sens très bien ce qu'il est capable de donner, et les séquences déjà tournées montrent d'ailleurs que c'est un travail sérieux." Ainsi on retrouve, comme avec les acteurs non-professionnels, cette volonté d'instaurer un climat de confiance. Toutefois, chose étonnante, Sokourov n'hésite pas à reprendre un même acteur pour incarner deux personnages aussi différents que Tchekhov et Hitler. Ainsi, pour ses deux seuls films qui mettent en scène une personnalité connue sur laquelle tout le monde peut mettre un visage, Sokourov fait appel au même acteur, professionnel. Il est difficile de tirer des conclusions de cette constatation, car cela peut bien être fortuit: c'est déjà un hasard si les physionomies de ces deux hommes sont assez semblables au premier abord: il suffit de changer les lunettes en petite moustache, marquer la frange et Tchekhov se métamorphose en Hitler. De toute manière, il est évident que Sokourov a trouvé soit un excellent acteur, soit qu'il voit en lui un acteur malléable qu'il peut diriger à son gré, comme il le fait avec ses acteurs non-professionnels. La deuxième hypothèse me paraît plus probable. Non pas que je considère Mozgovoj comme un acteur médiocre, mais il m'a semblé, à le voir et à l'entendre, qu'il n'a pas une personnal-

té d'acteur très forte ni extravagante. Il passe plutôt pour un homme simple, ouvert et à l'écoute de l'autre, à l'écoute de Sokourov qu'il m'a avoué souvent ne pas comprendre. Il doit par conséquent, comme il le dit, "traduire à sa manière la pensée du réalisateur".

On peut se demander dès lors pourquoi, s'il a besoin d'interprète malléable, Sokourov ne fait-il pas appel à des acteurs non-professionnels. C'est que pour ce rôle-ci, l'exigence est sans doute différente. En effet, il s'agit ici d'incarner Hitler, un personnage historique, dans toute son épaisseur physique et psychologique.

Pour ce faire, il faut être capable de tenir une cadence physique et émotionnelle donnée, en d'autres termes, de maintenir constant un type de jeu exigé. Seule la technique d'un professionnel permet de parvenir à de tels résultats. On comprend désormais pourquoi, dans un film qui met en scène des personnages comme Hitler ou même Eva Braun, la présence d'acteurs non-professionnels n'aurait pas de sens.

La répétition à laquelle j'ai assisté confirme cette hypothèse. La scène présente un monologue d'Hitler. Je ne connais pas le cadre dans lequel elle est sensée se dérouler puisque la répétition entre l'acteur et le metteur en scène a eu lieu au bureau de ce dernier. Cahier en main (Mozgovoj son texte, Sokourov le scénario), ils ont passé en revue ce qui devait représenter différentes scènes. Alors que l'acteur lisait son texte en allemand, Sokourov, lui, en suivait l'évolution partiellement. Son attention était partagée entre diverses tâches: commentaires de détails répétés avec insistance ("fronce les sourcils"); parcours du texte en silence, pensif, puis soudaine irruption de joie lorsque l'acteur trouvait le ton juste. Après cette répétition, j'ai eu avec lui un entretien:

- J'ai vu que vous regardiez attentivement le texte puis l'acteur, à tour de rôle : qu'est-ce qui est le plus important pour vous lors d'une répétition, l'intonation, les mimiques de l'acteur ?

- Cela dépend de la tâche concrète que je me suis assignée avant chaque répétition. La tâche que je m'étais fixée avant la répétition d'aujourd'hui était très précise : j'ai entraîné l'acteur pour qu'il puisse garder un rythme précis sur tout un épisode. " Garder l'épisode ", c'est une notion purement technique et professionnelle : un acteur, un interprète doit être à même de garder un tempo afin qu'il n'y ait pas de rupture. Pour le reste, les différents accents, l'accentuation logique, cela fait déjà quelques mois que nous en parlons, que nous y travaillons, déjà lors des répétitions d'ensemble, d'abord autour d'une table avec les acteurs, puis intégrés dans les décors, etc. Tout cela est déjà acquis, mais je tiens particulièrement à ce qu'il maîtrise la langue allemande comme sa langue maternelle.

- A ce propos, comment concrètement travaillez-vous avec lui? Pendant la séance de répétition, j'ai observé que vous lui faisiez travailler ses répliques en allemand, comprenez-vous dans le détail ce qu'il dit dans cette langue ?

- Je ne comprends pas l'allemand à un tel niveau, mais pour ce qui concerne le rôle, je le connais par cœur et je sais exactement où il en est dans la traduction, je suis parfaitement



sûr.(24)

Il va sans dire que la postsynchronisation, dont il a déjà été question avec Bovary, jouera ici un rôle particulièrement important: tous les acteurs russes seront doublés par des acteurs allemands. Ainsi, la question de la voix représente un élément central du travail de l'acteur, qu'il soit professionnel ou non. Pour les premiers, il sera lié au travail rigoureux du "tempo" dès les premières répétitions, bien avant le tournage. Pour les seconds, ce travail devra se faire à la postsynchronisation, ce qui est susceptible de rendre aux interprètes leur tâche d'autant plus difficile.

Il faut garder à l'esprit cette dissociation dans le travail de Sokourov, car elle est récurrente dans tous ses films, documentaires et fictions confondus. C'est parce qu'elle révèle l'essence même de toute l'œuvre du cinéaste: tourné vers la mort, son cinéma en est l'expression même, celle de sa matérialité qui se traduit par un habituel mutisme de ses personnages. S'ils ne sont pas muets, du moins leurs paroles sont minimales ou confuses, apparentées à des cris. *Le Deuxième cercle* est à cet égard l'exemple le plus significatif (voir ci-dessus l'article de Lampolski à son sujet) puisque le rôle principal est en quelque sorte tenu par un cadavre, c'est lui qui reflète les états d'âme des vivants. Que l'on songe à *Insensibilité chagrine* (l'autopsie bouffonne d'un cadavre, photo à la p.19), *La Pierre* (dernier jours de Tchekhov ou réapparition de son cadavre dans le monde des vivants, photo p.21), *Pages silencieuses* (histoire d'un assassinat et état cadavérique d'une ville), *Sauve et protège* (chronique d'un suicide annoncé et apothéose de l'enterrement), *Mère et fils* (agonie de la mère dont le corps, opposé à celui jeune, beau et fort de son fils, apparaît plus mort que vif).

Dans les documentaires, la mort n'est parfois signifiée que symboliquement (canons opposés à la foule dans *Sacrifice du soir*; musique grinçante ou tonitruante au défilement des troupes nazies dans *Sonate pour Hitler*; décomposition d'une



Boris Eltsine, *Un exemple*

photographie pour annoncer la mort du compositeur dans *Sonate pour alto Dmitri Chostakovitch*); toutefois, on retrouve, même dans les documentaires, le corps dans toute sa matérialité et son mutisme: cela le transforme, sinon en cadavre, du moins en être vivant dont le sens ne se révélera qu'au-delà de la mort. L'exemple le plus frappant se trouve dans *l'Élégie soviétique*. Dans ce portrait de Boris Eltsine (pas encore président à l'époque, en 1989, ni aussi cadavérique qu'aujourd'hui d'ailleurs...), Sokourov le montre en train de s'exprimer, mais privé de parole: en lui coupant (littéralement) la chique, il fait apparaître, au lieu du brillant rhéteur politique,

l'homme dans toute son épaisseur physique, les traits bouffis de sa physionomie. Les images du cimetière, en parallèle, donnent à la scène tout son sens métaphysique. L'une des plus belles montre Eltsine se prenant la tête dans ses mains; en parallèle, on voit, presque dans la même pose, un ange appuyé sur une croix, la tête enfouie dans les bras: c'est l'une des pierres tombales du cimetière (25).

Ce jeu de contrepoint entre image d'un corps privé de parole et existence presque corporelle de la bande-son aura une incidence évidente sur le travail avec les acteurs. Au contraire des proches et amis qui se retrouvent forcés, à cause d'une mort inattendue, de se côtoyer et de se parler (cela donne lieu à une comédie humaine aux dialogues improvisés) dans *La vie des morts* (premier film d'Arnaud Despléchin), les acteurs de Sokourov doivent avant tout apprendre à quoi ressemble la vie *de la mort*. C'est cette double dialectique, entre vie de son personnage et sa propre vie, vie moribonde des vivants et mort vivante des corps qui est au cœur du travail métaphysique de l'acteur chez Sokourov.

Antoine Cattin et Elena Hill

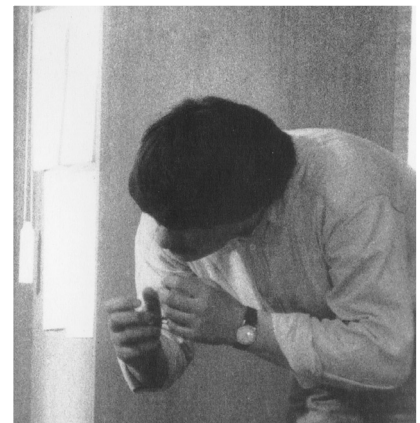
Notes:

(1) Ecrivain russe (1892-1939) auteur de plusieurs scénarios et nombreuses pièces de théâtre très engagées (dont *Entends-tu, Moscou?* et *Masques à gaz* mis en scène par Eisenstein au théâtre du Proletkult, en 1923-24), d'un genre nouveau (il est considéré parfois comme le père spirituel de Brecht, du moins celui-ci se réclamait-il de lui). Il participe à la rédaction de la revue *Lef* (Front gauche de l'art) puis *Novy lef* dont il reprendra la direction après le départ de Maïakovski. Cet article est extrait du n° 11/12 de *Novy lef*, 1927, p. 53 (traduction anglaise dans la revue *Screen reader: Cinema/Ideology/Politics* n° 1, Londres 1977, pp. 299-319).

(2) L'auteur parle du documentariste Dziga Vertov, qui cachait parfois sa caméra dans la rue de manière à ne pas être vu des passants et à les filmer incognito.

(3) *Naturchik* en russe, c'est-à-dire le modèle, celui qui figure (peinture) et travaille (selon Koulechov, c'est-à-dire selon une méthode particulière). Il est justement opposé à *l'acteur*, celui qui joue.

(4) Tretjakov a tendance ici à schématiser, car c'est principalement les traits du visage, l'apparence physique plutôt que le savoir-faire d'une personne qui intéressaient Eisenstein, ce qui a donné lieu à la question du «typage» au cinéma (cf. à ce sujet l'article d'I. Sokolov: *Amplua, tipaz, maska: xarakter obraza* (L'emploi, le typage, le masque: caractère de la représentation), *Kino-*



d'intonation, 1991

front, n°3, 1927, pp.18-22 ou encore *Pogovorim o tipaze* (*Parlons du typage*), V. Korolevitch, *Sovietsky Ekran*, n°12, 1927, p.5.

(5) Propos recueillis lors de notre interview d'août 1998 aux studios Lenfilm, voir fin de dossier.

(6) *Libération*, 31août 1997, propos recueillis par Olivier Seguret.

(7) Voir, n.5.

(8) *Almanach du Laboratoire de recherches en Métaphysique*, faculté de Philosophie de l'Université d'Etat de St.-Petersbourg, sténogramme de la rencontre avec Alexandre Nikolaievitch Sokourov, n° 8, avril 1998. Cette version des faits semble assez romanesque...

(9) Propos recueillis au festival de Locarno (1998) par Elena Hill, traduits de l'allemand par Marie-Aline Hornung. A noter que Mme Geyer est directrice du festival du film documentaire de Munich, où elle présentait une rétrospective de l'œuvre de Sokourov en 1994. Celui-ci a tout de suite pensé à lui donner un rôle, même si cela ne s'est fait que deux ans plus tard. Comme quoi c'est dans les festivals européens (si l'on repense à l'" apparition " de Cécile Zervudacki, la Bovary de Locarno) que Sokourov vient faire son plein d'actrices...

(10) V. Poudovkine, " Le travail de l'acteur et le système de Stanislavsky " paru dans le recueil *Problèmes du métier dans l'art cinématographique soviétique*, Moscou, Goskinoizdat, 1952 (extraits et traduction française dans *Recherches soviétiques*, n°3, avril 1956). Il faut tenir compte de la date de parution de l'article, qui se montre virulent par rapport aux expériences avant-gardistes des années vingt. En indiquant son détachement par rapport au " point de vue formaliste " (p. 37), Poudovkine renie au fond l'héritage de Lev Kouléchev, avec lequel il a travaillé plusieurs années comme acteur avant de tourner ses propres films. Ici au contraire, en portant le système de Stanislavsky aux nues (celui-ci, dès le début des années trente, avait été déclaré modèle canonique du " Réalisme socialiste "), l'auteur essaie avec zèle de démontrer que cette méthode, adressée avant tout à l'acteur de théâtre, est tout aussi valable et remarquable, appliquée à l'acteur de cinéma. Sa démonstration, si elle paraît parfois un peu forcée, n'en reste pas moins intéressante pour l'historien. Elle indique que vingt ans après, le débat et les accusations de " formalisme ", disons surtout la crainte que celles-ci inspirent, sont toujours actuels. Il ne faut oublier qu'à l'époque, ce débat annonçait la fin de la plupart des cinéastes de génie (Kouléchev bien sûr, mais également Eisenstein ne se relèveront plus des coups qui leur ont été portés à la fin des années 20). L'autre intérêt de cet écrit de Poudovkine réside dans son principe même : en tentant d'appliquer un système à un art auquel il ne s'adressait pas à premier abord, l'auteur nous en donne un point de vue particulier, original et intéressant à plus d'un titre.

(11) V. Poudovkine, *op. cit.*, p. 39.

(12) *Ibid*, p. 40.

(13) *Ibid*, p. 46.

(14) *Ibid*, p. 41. Comme cela a déjà été dit ci-dessus, Poudovkine tente de se débarrasser de son passé d'expéri-

mentateur, gênant désormais. C'est ainsi qu'il déclare : " Nombreux étaient ceux qui pensaient alors que je voulais remplacer l'acteur par le non-acteur, par ce qu'on appelle un personnage " type " [voir n.4 ci-dessus]. D'ailleurs, moi-même, par manque d'expérience, je disais à cette époque quelque chose de semblable. Mais en fait, parmi les erreurs dans lesquelles je suis tombé à telle ou telle étape de ma vie artistique, je n'ai jamais été tenté de remplacer l'interprétation d'un personnage par les détails naturalistes de la conduite d'un homme vivant, mécaniquement adaptés à la situation du sujet. " Il fait ici référence au " *naturchik* ", c'est le bûcheron (de profession) appelé à couper un arbre, dont parle Tretjakov.

(15) Pour ce qui concerne le " système " de Kouléchev, voir son *Art du cinéma et autres Ecrits* paru à l'Age d'Homme, Lausanne 1994, ainsi que l'article de M. Lampolski, " Les expériences de Kouléchev et la nouvelle anthropologie de l'acteur ", *Iris*, vol.4, n°1, 1^{er} semestre 1986.

(16) Voir à ce sujet *La comtesse de Hong-Kong* (1966). Chaplin y confronte le jeu de Marlon Brando (le modèle par excellence de l'Actor Studio) avec celui de Sophia Loren, qu'il a soin de diriger à sa manière, c'est-à-dire plus proche de la pantomime et du burlesque.

(17) voir n.10.

(18) Contribution de l'actrice à une critique de *Sauve et protège*, *Le film soviétique*, n°8, Août 90, p. 2-7

(19) Texte repris de la presse dans le livre *Sokourov*, Seans Press, St.-Petersbourg 1994, pp.273-278

(20) voir n.10.

(21) Pour une présentation historique et esthétique de la FEKS, se reporter à Mario Verdone et Barthélémy Amengual, *La Feks*, Premier Plan, Paris, 1968 ainsi qu'à Leaming, Barbara, *Grigori Kozintsev*, Twayne Publishers, 1980.

(22) *Ibid*.

(23) voir n.5.

(24) *Ibid*.

(25) La reproduction de ces deux images, symétrie parfaite, se trouve dans le livre *Sokourov* (cf. bibliographie ci-dessous) ainsi que dans l'article «La Contemplation ironique», *Cahiers du Cinéma* n°427, janvier 1990.