



HAL
open science

L'acteur amateur dans le cinéma de Jacques Doillon ou l'art du premier venu

David Vasse

► **To cite this version:**

David Vasse. L'acteur amateur dans le cinéma de Jacques Doillon ou l'art du premier venu: le cas de Gérald Thomassin dans Le Petit Criminel (1990) et Le Premier Venu (2008). Double Jeu Théâtre / Cinéma, 2018, Drôles d'endroits pour une rencontre: l'acteur amateur au cinéma et au théâtre, 15, pp.121-131. 10.4000/doublejeu.2426 . hal-02157163

HAL Id: hal-02157163

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02157163>

Submitted on 15 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ACTEUR AMATEUR DANS LE CINÉMA DE JACQUES DOILLON OU L'ART DU PREMIER VENU

LE CAS DE GÉRALD THOMASSIN DANS *LE PETIT
CRIMINEL* (1990) ET *LE PREMIER VENU* (2008)

Il existe au cinéma bien des façons de justifier le recours aux acteurs amateurs, la première d'entre elles se situant probablement dans le refus de le revendiquer au nom d'une méthode établie. Par nature, l'acteur amateur se soustrait à toutes les règles, se dérobe à toute tentative d'édiction d'un principe de fabrication qui n'aurait plus qu'à se vérifier tranquillement de film en film. Aussi trouve-t-on l'argument économique (un acteur amateur ne coûte pas cher), l'argument éthique (rien n'est plus vrai qu'un acteur amateur), l'argument expérimental (rien n'est plus efficace qu'un acteur amateur pour perméabiliser les lignes entre la fiction et le documentaire), l'argument anthropologique (l'acteur amateur porte déjà en lui le milieu dans lequel s'inscrit la fiction), etc. Dans tous les cas de figure, il donne raison à ceux qui définissent le cinéma comme un art d'en bas, un art fragile ouvert à l'altérité.

En incarnant de manière ultime l'émotion du défaut et de l'imperfection, de la stridence et de la maladresse, jusqu'à atteindre, dans le meilleur des cas, le miracle de la justesse, l'acteur amateur a pour lui de signifier l'événement au sens de ce qui n'arrive qu'une fois, imprévisible et singulier, saisi à travers le charme d'une apparition s'imposant comme en direct, en dehors du souci de devoir confirmer plus tard l'heureuse surprise qu'elle constitue. Par lui passent le mystère et la magie de la première fois. Indifférent aux estimations de jeu, tout à sa présence instinctive débarrassée

de la moindre preuve à apporter à sa crédibilité d'acteur occasionnel, il se rend entièrement disponible à la situation qui aussitôt se conjugue à sa candeur. Si l'acteur amateur, pour le meilleur et pour le pire, réussit à confondre la modestie de l'inexpérimenté avec le caractère exceptionnel de son surgissement, c'est justement parce qu'il accomplit sans forcer l'exploit de mêler le déjà-vu (dans le réel) et le jamais-vu (dans la fiction). Il est monsieur Tout-le-monde qui, à l'écran, devenu personnage, substitue à son anonymat la densité de son rôle dans la fiction. Sans identité préalable, il a, sur l'acteur professionnel, l'avantage de stimuler un rapport d'identification filtrée par aucune autre histoire que celle dont il est le seul dépositaire hors du cinéma, sans le cinéma. À l'écran, on ne voit que lui, ici et maintenant. Le film, et rien d'autre, est son certificat d'existence, là, sous nos yeux, le temps de la projection.

Par définition, l'acteur amateur est celui qui n'a jamais ou peu joué, qui n'a pas d'image ou pas encore, en tout cas pas d'image à entretenir ni à gérer. Rien à capitaliser dans l'hypothèse d'une carrière. Il donne tout, sans se soucier de retrouver plus tard l'occasion de donner plus. S'il relève du jamais-vu, c'est justement avec le risque de ne plus être revu. La passion de certains cinéastes pour l'étendue de sa précarité se situe dans cette forme d'urgence ; précarité dans le jeu, dans le comportement, dans la suite des événements. Puisque ne préside aucun plan de carrière dans le choix d'un acteur amateur, il importe de s'en remettre exclusivement à la vérité du choix lui-même et à se rendre le plus possible à son évidence. Coup de poker ou coup de génie, ce choix ne sera pas seulement payant grâce au don insoupçonné de l'acteur. Il le sera aussi grâce à l'espace du film construit en faveur de sa révélation et envisagé de préférence à zéro, c'est-à-dire avec la conviction que pour rendre crédibles à la fois l'acteur et le personnage, il sera nécessaire d'imaginer un scénario qui prendra le temps de dépasser l'exploitation du cru (l'origine sociale de l'amateur par exemple) pour la vraisemblance strictement fictionnelle. Faire avec l'acteur amateur, c'est certes faire avec du jamais-vu mais c'est produire aussi suffisamment de fiction pour que ce jamais-vu soit reconnu, c'est-à-dire identifié, dans le temps imparti du film.

Parmi les cinéastes les plus réputés dans l'emploi des acteurs amateurs, Jacques Doillon fait figure de référence. Depuis ses débuts dans les années soixante-dix, cet auteur aussi sensible qu'opiniâtre n'a cessé d'alterner les formats et les castings. Se croisent dans sa filmographie riche d'une trentaine de titres, des films à petit budget, parfois autoproduits (c'est le cas des derniers¹), et des films plus traditionnels dans leur financement (c'était

1. *Mes séances de lutte* (2013), *Un enfant de toi* (2012).

le cas de sa grande période créatrice des années quatre-vingt²), des films avec des inconnus et des films avec des vedettes, parfois les deux en même temps, comme dans *La Vie de famille* (1985) ou *Le Petit Criminel* (1990). Un tel luxe pourrait laisser penser que Doillon occupe une place idéale, au milieu du cinéma français, libre de mener, à la manière d'un François Truffaut, les projets les plus divers, dictés par des circonstances aussi bien humaines qu'économiques, tout en restant le même. Bien que cela fût vrai dans la décennie des années quatre-vingt, il est indispensable de rattacher ces deux régimes de production à une même exigence de travail avec les acteurs, terme que Doillon a toujours préféré à celui de confort, en, trop connoté selon lui sous l'angle du savoir-faire déposé et retiré aussi vite³. Son cinéma n'a que faire du confort. Il se nourrit de l'intensité d'investissement physique et émotionnel produite par l'acteur au contact de situations fondées invariablement sur une logique d'extension de la tension de départ, le plus souvent déterminée par un conflit d'affects et de sentiments. Qu'il soit chevronné ou débutant, assuré ou balbutiant, l'acteur chez Doillon fait la même expérience du déséquilibre. L'acquis des uns et l'inné chez les autres subissent sur le plateau des perturbations équivalentes, poussés dans leurs retranchements, au point de dévoiler des failles et des faiblesses que la caméra cherchera à capter comme la traduction à fleur de peau d'un enjeu passionnel. Le don n'est pas une affaire de métier pour Doillon. Il provient d'une capacité d'abandon et de vertige au cœur d'un dispositif extrêmement réglé, destiné à accueillir les réactions de l'acteur à la scène et au texte.

En vérité, l'indifférence entre l'acteur professionnel et l'acteur amateur tient à ce que pour Doillon la pertinence d'un casting s'évalue au niveau de la *personne*. Il l'explique ainsi :

Je ne cherche pas forcément de comédiens ou de comédiennes. Je cherche la bonne personne. Celle que j'aurais envie de filmer pendant plusieurs semaines [...]. J'ai besoin de la personne pour faire tenir le personnage⁴.

En ces termes, on comprend la démarche d'un cinéaste pour qui l'acteur doit être mis à l'épreuve de la scène plutôt qu'à son service. Il n'y a pas à s'acquitter de celle-ci de manière déductive par rapport à l'ensemble du film. Il faut au contraire la considérer d'emblée comme une zone à risques, une enceinte ou une arène. Chez Doillon, la scène n'est pas la partie d'un

2. De *La Fille prodigue* (1981) au *Petit Criminel* (1990).

3. Dans le livre d'entretiens avec Alain Philippon, Jacques Doillon estime que dire toujours les « comédiens » est un « non-sens » : Alain Philippon, *Jacques Doillon, Crisée, Yellow Now*, 1991, p. 39.

4. Jacques Doillon, « L'enfance de l'art », entretien avec Serge Kaganski et Jean-Marc Lalanne, *Les Inrockuptibles*, n° 644, 1^{er} avril 2008, p. 40.

tout. Elle est déjà un tout où tout se joue et tout est joué. Un scénario de Doillon est toujours envisagé comme une seule et longue séquence dont chaque moment correspond, pour l'acteur, à une nouvelle secousse, une nouvelle relance, une nouvelle projection dans l'inconnu. Si chaque scène est à prendre comme un moment de vérité en variation au regard des autres, c'est que précisément l'acteur est conduit à ce point de vacillement où la personne et le personnage se confondent, où la vérité des deux s'affole comme un animal traqué. C'est toujours ce à quoi aboutit la méthode de tournage de Jacques Doillon, dont la cohérence et la systémativité contribuent à faire de l'acteur la chair et la pensée du film.

Comme il le répète à chaque entretien, un film ne doit pas illustrer un scénario. Celui-ci n'a de sens que réécrit et réorienté physiquement au tournage avec les acteurs et les techniciens, en particulier avec les directeurs de la photographie (il a collaboré avec les plus grands : William Lubtchansky, Bruno Nuytten, Caroline Champetier, Christophe Pollock). Pour cela, il a besoin de travailler, de travailler sans cesse, avec insistance et acharnement. Il lui faut du temps (six à huit semaines de tournage en moyenne) et des prises (vingt à trente le plus souvent) pour parvenir à faire sortir l'acteur de sa zone de confort et l'emmener à cet endroit de fragilité extrême par quoi transitera la violence des négociations entre la raison et la passion, l'ordre des vanités et le désordre des sentiments, qui sont au cœur de la dramaturgie intimiste de ses films. Pour autant, rien de sadique dans cette persistance voisine de l'obsession.

Une scène, c'est jamais donné. C'est énorme, toujours [...]. On n'en viendra jamais à bout, alors c'est excitant d'essayer d'aller la chercher, et pas seulement de la travailler. Le tournage, c'est forcément une réécriture, avec les mêmes mots. Les acteurs, c'est des correcteurs, mais des écrivains, c'est eux qui ont le dernier mot⁵.

En réalité, ce qui compte pour Doillon est de se confronter au noyau de résistance que constitue chaque scène. Pour cela, il multiplie non seulement les prises mais les plans très longs et en mouvement, de sorte que l'acteur vive pleinement la scène, à la fois fébrile et déterminé, en équilibre instable entre la liberté de gestes et de déplacements que suppose ce type de plan et la nécessité d'une assignation, même relative, aux marques indispensables à son réglage. À partir de là, le montage consistera moins à enchaîner les scènes selon un ordre scénaristique qu'à raccorder chaque mouvement en respectant les courbes quasi chorégraphiques des acteurs initiées dès le début du film. Par conséquent, c'est peu de dire que les acteurs chez Doillon

5. Alain Philippon, *Jacques Doillon*, p. 39.

sont logés à la même enseigne. Le statut ou la notoriété n'infléchissent en rien sa pratique du cinéma. Professionnel ou amateur, un acteur reste un corps, une intonation, une vulnérabilité à filmer comme une puissance expressive. Chacun est à même de prendre en charge la vie d'une scène en ignorant tout de ce qui va suivre. Aucune prédisposition savante à ce que sont le cinéma et le jeu d'acteur ne garantit une vertu supérieure sur la manière dont une scène doit être analysée et interprétée, dans tous les sens du terme. L'instant et l'instinct au plus haut degré d'énergie et d'exténuation sont les deux choses à partager à égalité de traitement et de compréhension.

Le cinéma étrange et paradoxal de Doillon, capable d'hystérie comme de tendresse, s'accorde assez bien avec la question de l'amateur dans la mesure où la rencontre des deux s'organise sur l'axe tendu de la fraîcheur et de l'endurance. L'acteur amateur, c'est un peu le premier venu, l'incarnation parfaite de la première fois. Or, comment cette première fois se mesure-t-elle au refus de la première prise assumé par Doillon, lui qui depuis toujours estime qu'une seule prise ne peut en aucun cas être la bonne, qu'elle est simplement l'équivalent d'une esquisse, d'un trait en peinture amené à être effacé puis repris ? Comment se maintient-elle incorruptible au rythme effréné des retouches ? C'est là tout le mystère du double pari postulé par le cinéaste et son acteur, mystère décuplé dans le travail avec les enfants et les adolescents que Doillon filme comme personne.

Le recours à l'enfant (l'amateur par excellence), le retour à l'enfance, outre la fascination pour un âge dévolu à l'innocence, c'est-à-dire à l'incertitude, procurent à Doillon la sensation de repartir de zéro et de trouver l'accord idéal à son éternel sujet, à savoir la recherche obstinée de ce qui comblera un manque, une privation, dans l'existence des personnages. Être prêt à tout pour satisfaire une demande d'amour depuis trop longtemps refoulée ou confisquée, se démener pour voir enfin ce dont en silence on souffrait de ne plus voir, c'est ce qui anime les héros éperdus de Jacques Doillon. Avec les enfants, la quête est encore plus forte, plus impérative, comme on peut le voir dans *Le Petit Criminel* (1990), *Le Jeune Werther* (1992) ou encore *Ponette* (1996). Le cinéma de Doillon est à leur image : têtue, agité, parfois agaçant, ne lâchant pas l'affaire. L'enfance redevient même une source d'inspiration lorsqu'il se sent dans l'impasse.

Cet intérêt [pour l'enfance] naît probablement d'un sentiment d'incertitude que je peux éprouver parfois sur mon travail et sur le cinéma. Quand cela arrive, j'ai l'impression que je me rattrape toujours grâce à une sorte de filet de trapéziste. Et ce filet, pour moi, c'est l'enfance⁶.



6. Jacques Doillon, entretien avec Thierry Jousse et Jacques Morice, *Cahiers du cinéma*, n° 466, avril 1993, p. 30.

Outre qu'ils lui redonnent goût au cinéma, les enfants représentent pour lui le modèle d'un cheminement périlleux et chaotique dont la récompense s'obtient au courage, scène après scène, lutte après lutte. Tout le monde se lance à la recherche de la seule chose qui compte : l'amour et l'être absent pour les personnages, la vérité de la scène et de l'acteur pour le cinéaste et sa caméra. Et le film tout entier court après sa raison d'être dans l'angoisse que tout ça s'arrête (un film de Doillon ne se termine pas, il *s'arrête*, au bout de l'épuisement de toutes les combinaisons possibles par quoi les personnages ont donné sens et forme à leur mission secrète). Dès le casting, il faut prendre le temps de trouver la bonne personne, en courant le risque de se tromper. L'expérience a montré que Doillon avait le génie du casting des amateurs. Nul intérêt pour lui de prendre l'acteur amateur comme une caution d'authenticité, un chantage au réel pour le moins discutable. Épris de romanesque décanté, il l'intègre dans un espace-temps suffisamment performant pour que l'acteur prévale sur l'amateur. À l'image de son personnage, l'acteur amateur de Doillon se voit offrir à travers la fiction un lieu d'apprentissage où il grandira et s'endurcira à vue d'œil, quittant rapidement le cliché menaçant du témoignage social pour devenir un vrai petit héros de cinéma.



UN MÉTÉORE DANS LE CIEL LUMINEUX DES ACTEURS AMATEURS DE JACQUES DOILLON : GÉRALD THOMASSIN

De tous les jeunes acteurs que Jacques Doillon a eu l'opportunité de faire tourner, Gérald Thomassin est sans aucun doute le plus mémorable. Il fut le choix incontestable du cinéaste au moment de la préparation du *Petit Criminel* en 1989. Venu avec un ami se présenter au casting, cet adolescent de quinze ans à l'enfance difficile, petit délinquant placé dans un foyer de la DDASS, n'avait absolument aucune idée de ce que c'était. Il a fait des essais devant la petite caméra vidéo du directeur de casting, Pierre Amzallag, avec un charme, une malice et une gouaille qu'à l'époque beaucoup comparèrent à ceux de Jean-Pierre Léaud lors du célèbre essai pour *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut. L'évidence éclata : il serait le « petit criminel », ce garçon instable d'une cité de Sète apprenant un jour qu'il a une grande sœur et qui se met aussitôt en tête de la retrouver par tous les moyens, y compris celui de braquer un flic.

Tourné en six semaines entre Sète et Montpellier, *Le Petit Criminel* est la rencontre d'un jeune acteur qui n'a jamais joué et d'un autre au contraire bien installé dans le cinéma français, Richard Anconina, l'interprète du

flic embarqué de force dans la quête du gamin (le personnage de la sœur étant incarné par une actrice un peu intermédiaire, Clotilde Courau). Autrement dit, Jacques Doillon enregistre la confrontation de deux tempéraments de jeu, l'un et l'autre soumis aux mêmes effets d'intimidation. L'amateur n'en mène pas large devant le métier de son partenaire mais l'expérimenté a tout autant de peine à trouver ses marques habituelles face à un partenaire inédit pour lui. Ce partage d'appréhension recoupe celui de l'espace dramaturgique. Ils sont tous les deux dans le même bateau qui tangué (en l'occurrence un 4x4 cahotant entre Sète et Montpellier dans les deux sens). Cette situation est d'ailleurs parfaitement thématifiée dans le scénario : Marc, le « petit criminel », introduit le désordre sur quoi la fiction démarre, Gérard, le flic, tente vainement de restaurer le semblant d'ordre qu'il est censé représenter. Le premier est dans l'insouciance de celui qui fonce (vierge au cinéma, Gérard Thomassin n'a pas d'autre choix que de regarder devant lui, sur le champ), le second est dans le contrôle de celui qui connaît la suite (avec plusieurs films à succès à son actif, Richard Anconina est en mesure de temporiser, de calmer le jeu, de voir plus loin), mais au fond les deux obéissent à ce qu'ils croient juste, d'un côté le désir de réparer un mensonge familial dont dépend une identité non négociable, de l'autre le respect final de la loi par un long détour vers la compréhension progressive de l'autre. En termes de jeu et d'occupation de la scène, c'est à ces deux régimes d'action que le film doit son étrange mobilité.

L'une des forces du *Petit Criminel* est d'opérer, grâce à la découverte de Gérard Thomassin, une conversion élaborée et sincère du déjà-vu sociologique en jamais-vu cinématographique. Médiatiquement, un enfant des banlieues est volontiers réduit à une somme de symptômes (violence, déshérence, mal de reconnaissance) qui dispensent trop souvent d'en faire toute une histoire. Créature de journal télévisé, il n'inspire ni sympathie ni désir de le raconter autrement. Ce sont ces symptômes qui d'ordinaire et par paresse sont reconduits en premier au cinéma, avec des scénarios qui cherchent avant tout à stigmatiser une réalité sociale à grand renfort de clichés véhiculés par les médias. Si bien que la plupart du temps le déjà-vu reste du déjà-vu. Jacques Doillon procède à l'inverse. Il part d'un individu ciblé sociologiquement mais il prend la peine de l'écrire, de lui construire un nouvel espace, de lui conférer une trajectoire, bref de l'*inventer*. Marc échappe à l'inertie du cas pour devenir de plein droit un personnage de cinéma, nourri uniquement de la situation de départ et des crises à régler à l'intérieur de chaque scène. Si bien que, grâce à Thomassin, acteur pour la première fois, le jamais-vu (un personnage dans la cité) reste du jamais-vu (un visage et une voix sortis de nulle part).

C'est aussi un des enjeux majeurs du film, au propre comme au figuré : Marc veut à tout prix récupérer le nom de sa sœur et de son père. Il ne

veut plus être identifié sous un nom qui n'est pas le sien, qui ne lui correspond pas. Sous les traits de Thomassin, Doillon entreprend le même type de réhabilitation à l'endroit de la reconnaissance biaisée des jeunes de banlieue à la télévision. Il fait tout lui aussi pour que son Marc à lui ne soit pas identifié sous une image qui n'est pas la sienne, qui ne lui correspond pas (ni un voyou, ni une terreur). Tout le film conjure les généralités pour ne valoriser que ce qui concerne l'action immédiate. Pour parler de Nathalie, Gérard dit « la fille » et Marc réagit en disant : « C'est pas une fille, c'est ma sœur ». Plus tard, sur une dune, en train de regarder Nathalie nager, Marc et Gérard se confient. Le gamin avoue qu'il aurait bien aimé être flic, pour des raisons vagues, générales et surtout extérieures au film (« parce que tu vois du monde et tu sers à quelque chose »). Et Gérard d'ajouter en accord avec la scène qui est en train de se dérouler : « Tu vois les filles qui se baignent ». Gérard n'est rien d'autre que le flic du film, dans le film. Pareil pour Marc et pour Nathalie. Il y a toujours la présence d'un « hors du monde » dans le cinéma de Doillon. La personne en vient mais, une fois entrée dans le monde de Doillon, elle devient illico un personnage de Doillon.

De nouveau, on comprend à quel point un acteur amateur et un acteur professionnel sont à égalité de traitement, combien ils bénéficient de la même hospitalité. On n'entre pas chez Doillon comme chez soi, ce n'est du repos pour personne. En cela, le plan d'ouverture du *Petit Criminel* est significatif. Fixe, la caméra est installée dans le hall d'entrée d'un immeuble HLM donnant sur une cour quasi déserte. Quelques secondes plus tard, un jeune garçon fait son apparition. Polo blanc, jean trop grand, épaules basses, les bras bien balancés et la démarche rapide, il s'avance vers nous mais qui est-il ? Que fait-il ? Ce plan d'ouverture permet d'assister à un double événement simultané. C'est à la fois le personnage de Marc qui rentre chez lui et Gérard Thomassin qui, venu de son milieu, entre comme acteur dans un film de Doillon⁷. La démarche est la sienne mais les vêtements sont ceux du personnage (chez Doillon, comme chez les frères Dardenne, l'habit caractérise moins un statut social qu'il ne détermine un tracé physique dans le champ de l'action). Puisqu'il est grandement question d'arrangement dans le film (il faut en permanence en trouver un dès que ça bloque entre les personnages), il est permis de penser que Marc et Gérard échangent leurs effets et affects personnels au même titre que le film social, le polar,

7. Le premier plan du *Vent de la nuit* de Philippe Garrel (1998) fonctionne de manière analogue. Pendant quelques secondes, la caméra attend dans un escalier d'immeuble le personnage joué par Catherine Deneuve. Elle arrive, ouvre la porte et monte l'escalier. Se produit alors la même allusion : Garrel accueille pour la première fois la comédienne dans son univers. « Bienvenue chez moi », semble-t-il lui dire avec ce plan.



la chronique passionnelle et le format scope harmonisent leurs attraits. C'est le miracle dont parle Alain Bergala à propos de Victoire Thivisol, la petite Ponette dans le film éponyme, « celui de tout plan où l'acteur trouve le point de vibration juste entre lui et son personnage, entre l'espace et son corps, entre soi et les autres »⁸. Preuve supplémentaire que l'amateur n'a pas à être bon, il doit être *juste*, c'est-à-dire à la juste place décidée pour lui et investie par



Sans doute in par l'œuvre d'Ingmar Bergman qu'il admire par-dessus tout (avec celle de Carl Theodor Dreyer et de Kenji Mizoguchi), le cinéma de Jacques Doillon privilégie une alliance souvent heurtée du corps et de la langue, de la pulsion et du texte, du cri et de l'écrit. Une barre très haute pour tous ses acteurs. En l'occurrence, Gérard Thomassin avait eu beaucoup de difficultés à apprendre les dialogues abondants du film et à jouer des scènes éprouvantes comme les deux braquages au début, celui du magasin de parfumerie et celui du flic dans la voiture. Mais cette difficulté est inhérente à ce que Doillon demande à ses acteurs débutants, particulièrement les enfants : jouer du haut de leur âge des situations adultes, c'est-à-dire dans ce qu'elles requièrent de concentration, de gravité et de maîtrise de l'espace. C'est tout le prodige du travail avec eux et de Gérard Thomassin en particulier : ne jamais gommer leur « naturel » et faire confiance à la solution (au sens chimique du terme) que produira cette fragilité au tournage comme une petite illumination. Trouver la sœur, trouver le ton, la note, la scansion. Le mouvement interne des films de Doillon est aussi musical.

Après ce coup d'éclat, Gérard Thomassin ne souhaitait plus refaire de cinéma. Malgré le César du meilleur espoir masculin remporté pour ce rôle en 1991, poursuivre dans cette voie ne lui disait plus rien. Il refera bien encore l'acteur dans quelques films indignes de son génie (*Clubbed to Death [Lola]* de Yolande Zauberman en 1996, *Paria* de Nicolas Klotz en 2000 ou encore *Sheitan* de Kim Shapiron en 2006) avant d'accepter par amitié de retourner avec Jacques Doillon en 2007 *Le Premier Venu*, titre merveilleux pour qualifier l'acteur amateur. Sauf que Thomassin ne l'est plus à cette époque. Dans cette nouvelle histoire de trafic de sentiments à trois personnages située en baie de Somme, il porte sur lui les ravages des années de galère (dans sa propre vie de marginal, à l'écart des plateaux). Il est supposé avoir plus d'expérience, mais frappent à l'image des ondes de turbulence dans le jeu, une manière de bouger dans le plan, de chahuter la scène, qui demeurent parfaitement intactes et impossibles à canaliser selon les lois du métier. Admiratif, Jacques Doillon l'assure :

8. Alain Bergala, « Ponette, précieuse petite perle blanche au pays du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 606, novembre 2005, p. 123.

«Gérald est un immense acteur qui ne le sait pas du tout»⁹. Pas de savoir, ni de savoir-faire, on assiste à nouveau à une sorte d'état de grâce où se tiennent ceux qui donnent tout et n'attendent rien. C'est sans doute la force de tout grand acteur que de rester ignorant, instinctif, fou, inconscient, de jouer comme si c'était toujours la première fois. Thomassin en est là en 2007, pour ce film qui est, et restera probablement, son dernier¹⁰. Certes, son corps cabossé s'est fait granit, son visage marqué de cicatrices dit le temps qui n'a pas bien tourné mais la silhouette est reconnaissable, la voix aussi, bien que plus rocailleuse. Aussi Doillon adapte-t-il son scénario et le personnage de Costa à toute cette eau qui a coulé sous les ponts en introduisant de subtils décalages par rapport à leur premier film ensemble. Dans *Le Petit Criminel*, il ne voulait pas lâcher sa sœur. Dans *Le Premier Venu*, c'est une jeune fille en mal d'amour sincère qui ne veut plus le lâcher. Nouvelle variation sur l'obstination des êtres à (se) tenir les uns aux autres jusqu'à la confusion, le film, dans sa structure à la fois stagnante et dérivative, exacerbe le besoin presque irrationnel de *suivre* quelqu'un, au sens physique (rester derrière lui, à la trace) et psychologique (essayer de le comprendre). Il n'y a que cela qui compte pour les personnages. Je suis donc je suis, c'est leur seule motivation.

À la suite d'une nuit à Paris qui a dégénéré, Camille (Clémentine Beaugrand) décide de poursuivre de ses assiduités l'homme qui l'a violentée sexuellement après s'être laissé séduire par elle. Il s'appelle Costa, un petit loulou picard sans le sou, père d'une petite fille qu'il n'a pas vue depuis trois ans. Le petit criminel est devenu grand et Jacques Doillon reprend Gérald Thomassin à cet endroit-là, non par manque d'imagination mais par souci d'inscrire son corps nerveux dans une mémoire des gestes et des intonations inaugurée presque vingt ans auparavant. Et il le fait avec la conscience que la personne et le personnage sont plus que jamais fusionnels. Petite frappe capable de tendresse et d'attention, Costa dit à un moment qu'il est «en sursis», aveu qu'il n'est pas aberrant d'attribuer à l'acteur lui-même, au point d'imaginer Costa en version adulte de Marc, comme si *Le Premier Venu* revenait sur les pas du *Petit Criminel*, les redoublant pour ainsi dire. C'est littéral dès le début du film. Le premier plan raccorde explicitement avec celui du *Petit Criminel* sous la forme d'une éloquente inversion scénographique. De nouveau, Gérald Thomassin s'avance vers nous à la même allure fringante, non plus du centre vers la droite mais

9. Jacques Doillon, «Entendre le sang qui tape dans la veine», entretien avec Jean-Michel Frodon et Cyril Neyrat, *Cahiers du cinéma*, n° 633, avril 2008, p. 14.

10. En 2009, Gérald Thomassin est impliqué dans une affaire judiciaire pour le meurtre d'une postière commis dans l'Ain en 2008. Incarcéré en 2013 après des aveux confus puis remis en liberté deux ans plus tard, faute de preuves, il est toujours mis en examen.

du centre vers la gauche, non plus de l'extérieur (la cour) vers l'intérieur (le hall d'entrée) mais de l'intérieur (d'une petite gare de province) vers l'extérieur (la sortie). Effet miroir inspiré par l'expérience radiieuse de 1990 à laquelle Doillon rendra même scénaristiquement hommage dans une scène de braquage analogue dans une voiture, avec un agent immobilier en lieu et place du flic joué par Anconina.

Il est clair que l'existence de *Premier Venu* doit beaucoup à Gérard Thomassin dont le caractère indomptable a exercé une influence sur le tournage lui-même, en conduisant parfois Doillon à modifier ses habitudes de travail. « Gérard est quelqu'un d'impatient et faire vingt-cinq prises avec lui atteindrait un degré d'usure tout à fait inutile. Sur ce film, on a plutôt oscillé entre dix et quinze prises »¹¹. Mais il doit tout autant à la qualité de regard que le cinéaste a porté sur lui et que le personnage de Camille résume très bien : « Le premier venu, c'est pas une sale bête. C'est forcément quelqu'un d'important si on décide de le regarder pour de vrai ». Difficile de ne pas lire dans cette réplique l'intime conviction de Doillon dans sa relation privilégiée à Thomassin, y compris à tous les acteurs amateurs qu'il a dirigés dans sa carrière, lui qui a su si bien obtenir de leur inexpérience des trésors de délicatesse et de sensibilité. Une confiance réciproque à travers un même don de regard, faire que de ne rien savoir, ou pas trop, de la technique aboutisse à ce qui la transcende au-delà des espérances, telle serait la baguette magique de cet explorateur des passions exclusives qui, toujours à propos de Gérard Thomassin, déclarait :

Il ne se rend pas compte de ce qu'il trouve. On pousse les acteurs à aller le plus loin possible dans leur vérité pour qu'ils puissent produire une lumière. Une lumière qui va éclairer le personnage mais que ni eux ni moi ne pouvons connaître à l'avance¹².

N'est-ce pas le rêve que partagent tous les cinéastes ayant à filmer des visages inconnus, à fleur de peau, à fleur éclore dans l'émotion d'une découverte inappréciable ?

DAVID VASSE
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE

11. Jacques Doillon, « L'enfance de l'art », p. 40.

12. Jacques Doillon, « Entendre le sang... », p. 14.

RÉSUMÉS

XAVIER BITTAR

DERRIÈRE LES « MODÈLES » AMATEURS DE ROBERT BRESSON :
L'EXEMPLE DE FRANÇOIS LETERRIER

Dans *Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson choisit pour le rôle principal François Leterrier, un étudiant en philosophie. La presse de l'époque est à la fois fascinée par cet acteur amateur inconnu et troublée par son interprétation qui va à l'encontre des schèmes psychologiques habituels. François Leterrier, décontenancé par la façon dont Bresson impose un « non-jeu », n'en est pas moins l'un des premiers « modèles » d'une approche radicale de l'acteur au cinéma.

In Un condamné à mort s'est échappé (A Man Escaped), Robert Bresson chooses François Leterrier, a student in philosophy, as the leading part. The press of the time is both fascinated by this unknown amateur actor and disturbed by his interpretation that goes against the usual psychological patterns. François Leterrier, disconcerted by the way Bresson imposes a "non-play", is nonetheless one of the first "models" of a radical approach of the cinema actor.

Emily Lombi

PARTICIPANT OU AMATEUR ?

RÉFLEXION AUTOUR DU TRAVAIL DE MARIA LA RIBOT

Si les différences entre professionnels et amateurs semblent facilement identifiables, celles entre participants et amateurs paraissent moins évidentes, comme le révèle la confusion récurrente effectuée par la critique journalistique autour de ces deux figures scéniques. Aussi, afin de cerner

les spécificités du participant vis-à-vis de l'amateur, nous analyserons le travail de Maria La Ribot qui, à plusieurs reprises, a invité des personnes inexpérimentées à intervenir dans ses créations.

While the differences between professionals and amateurs seem easily identifiable, those between participants and amateurs seem less obvious, as revealed by the recurring confusion made by the journalistic criticism about these two scenic figures. So, in order to identify the specificities of the participant by comparison with the amateur, we will analyze the work of Maria La Ribot who, on several occasions, invited inexperienced people to intervene in her creations.

THOMAS HOREAU

AMATEURISME ET EXPERTISE, CONVERGENCE DES BUTS

Depuis 2011, la compagnie Gongle conçoit des performances artistiques et sportives avec des acteurs du champ footballistique. Cette collaboration entre experts issus de disciplines qui s'ignorent subvertit les critères de justesse et valorise des cultures et des modes d'expression minorés par l'institution théâtrale. Ici, professionnalisme et excellence apparaissent comme des valeurs secondaires au regard des finalités qui sont assignées à la représentation théâtrale.

Since 2011, the Gongle Theatre Company has been creating artistic and sports performances with actors involved in the field of football. This collaboration between experts from domains that usually overlook one another subverts the criteria of rightness whilst valuing cultures and forms of expression underestimated by the theatrical institution. Here, professionalism and the notion of excellence appear as secondary values regarding the purposes that are ascribed to theatrical representation.

MÉDÉRIC LEGROS

« LOIN DE MOI LES ACTEURS ».

ENTRETIEN AVEC MOHAMED EL KHATIB

En 2017, Mohamed El Khatib met en scène *Stadium*, qui réunit sur scène 50 supporters du Racing Club de Lens. Dans cet entretien, le metteur en scène revient sur les origines du projet, le travail d'écriture à partir des histoires ou des souvenirs de ces supporters, le rapport de ces « témoins » au spectacle et aux spectateurs et l'idée du théâtre qu'il défend.

In 2017, Mohamed El Khatib produces Stadium, a play in which 50 supporters of the professional football team of Lens stage on scene. In this interview, he recalls the beginning of the project, the writing process from stories and memories of these supporters, the relation these “witnesses” (how he calls them) have with the show and its audience and the idea of theatre that underlies his work.

CARMEN KAUTTO

LES ACTEURS AMATEURS ET LES ORGANISATIONS DE THÉÂTRE
D'AGIT-PROP : UNE ENQUÊTE À TRAVERS DEUX PÉRIODIQUES.
LA BLOUSE BLEUE (URSS, 1924-1929)
ET *WORKERS THEATRE* (USA, 1931-1933)

Le théâtre d'agit-prop s'est organisé avec l'aide de périodiques qui diffusaient aux troupes amateurs et ouvrières les répertoires des campagnes de propagande et des articles théoriques et pédagogiques, et qui permettaient également aux acteurs amateurs de s'exprimer. Ces revues étaient des espaces virtuels partagés entre artistes professionnels et artistes idéologiquement non professionnels, dont la coexistence a contribué à une identité éditoriale faite de tensions et de contradictions.

Agit-prop theatre coordinated its actions with the help of periodicals that brought the repertoires of propaganda campaigns, as well as theoretical and pedagogical articles, to amateur groups and workers' theatres affiliated to the central organizations, also providing a space for amateurs to express themselves. These magazines were shared virtual spaces between professional and ideologically non-professional artists, whose coexistence shaped an identity made of tensions and contradictions.

RAFAELLA UHIARA

L'ENTHOUSIASME POUR L'AMATEUR : UNE CRITIQUE
DU PROFESSIONNALISME CHEZ JÉRÔME BEL ET PHILIPPE QUESNE

L'artiste amateur concrétise les fantasmes d'une meilleure représentativité de la société et d'un rapport à l'art plus authentique et légitime. En analysant l'image de l'artiste amateur véhiculée respectivement par Jérôme Bel et Philippe Quesne, nous étudierons la désillusion contemporaine du professionnalisme à travers la mise en scène de danseurs inexpérimentés

chez le premier et, pour le second, par la façon dont est travaillée la figure de l'artiste amateur sur le plan thématique.

The amateur artist materializes fantasies of a better representativeness of society, and of a relation to a more authentic and legitimate art. In analysing the image of the amateur artist conveyed by Jérôme Bel and Philippe Quesne, this article studies the contemporary disillusionment of professionalism. In the work of Bel this is explored through his direction of inexperienced dancers, and in that of Quesne through the ways in which the figuration of the amateur artist is engaged on a thematic level.

DELPHÉ KIFOUANI

LE CINÉMA DES MARTYRS :

CORPS D'ACTEURS ET JEU DE TRANSGRESSION DE SYMBOLES
DANS LES FILMS DE Djibril Diop MAMBETY

Ce texte part des liens entre corps, rôles et jeu chez Djibril Diop Mambety pour montrer comment, par l'acteur amateur, le cinéaste sénégalais s'inscrit à sa manière et avec ses moyens dans un mouvement où cinéma et théâtre dialoguent constamment. La modernité esthétique qu'il revendique également se nourrit d'une série de transferts et d'emprunts qui font du corps le point à partir duquel tensions, contradictions et approximations nouent et dénouent le sens.

This article goes over the links between body, roles and play in Djibril Diop Mambety's work to show how, through the amateur actor, the Senegalese filmmaker fits, in his own way and means, in a movement where cinema and theatre maintain a constant dialogue. The aesthetic modernity he claims also feeds on a series of transfers and borrowings that make the body the point from which tensions, contradictions and approximations make and unmake meaning.

SÉBASTIEN DAVID

AMATEURS ET FIGURANTS DANS LE CINÉMA DE SHARUNAS BARTAS
OU LA FRAGILITÉ DES PEUPLES D'IMAGES

L'ambition de cet article réside dans l'exposition et le questionnement du dispositif actoral qui traverse l'œuvre de Sharunas Bartas et qui mêle acteurs professionnels et amateurs. Cette poétique semble faire de l'acteur amateur,

de sa présence et de ses propriétés, le dépositaire d'une articulation originale entre esthétique et anthropologie à partir de laquelle semble se dégager une figuration renouvelée de communautés à la fois éphémères et exténuées.

The ambition of this article lies in the exhibition and the questioning of the “actoral” system that runs through Sharunas Bartas’ work and that mixes professional and amateur actors. This poetics seems to make the amateur actor, his presence and properties, the foundation of an original articulation between aesthetics and anthropology from which a renewed figuration of communities, both ephemeral and exhausted, seems to emerge.

YOLA LE CAÏNEC

JOE, KATE ET SPENCER, 1949 :

QUELQUES ACTEURS DEVIENNENT AMATEURS

Une chose qui caractérise le prestigieux Hollywood classique est sa capacité à assimiler – presque – tout ce qui transgresse ses codes. Le jeu amateur n'échappe pas à cette logique digestive, mais, en 1949, année de rupture dans l'après-guerre, un petit film amateur dans *Madame porte la culotte* modifie les règles grâce à la force subversive de Katharine Hepburn qui trouve en Spencer Tracy et un gorille géant, Joe, deux partenaires pour imposer à l'écran sa propre liberté actorale.

One thing that characterizes the prestigious classic Hollywood is its ability to assimilate – almost – anything that transgresses its codes. Amateur acting did not escape this digestive logic, but, in 1949, the year of the break-up in the post-war period, a short amateur film in Adam's Rib changed the rules thanks to the subversive strength of Katharine Hepburn, who found in Spencer Tracy and a giant gorilla, Joe, two partners in imposing her own “actoral” freedom on the screen.

DAVID VASSE

L'ACTEUR AMATEUR DANS LE CINÉMA DE JACQUES DOILLON

OU L'ART DU PREMIER VENU. LE CAS DE GÉRALD THOMASSIN

DANS *LE PETIT CRIMINEL* (1990) ET *LE PREMIER VENU* (2008)

Jacques Doillon est de ces réalisateurs qui font de l'acteur la matière vivante de leurs films. Plus encore que l'acteur, c'est la bonne personne pour le

rôle qui guide ses choix. Qu'il soit professionnel ou amateur, l'acteur constitue d'emblée une source d'inspiration dynamique à chaque nouveau projet, tant au niveau de l'écriture que du tournage. Des nombreux acteurs amateurs que Jacques Doillon a eu l'occasion de diriger, Gérald Thomassin incarne sans doute le mieux sa fascination pour le mélange d'instinct et de discipline dont sont capables les « premiers venus » au cinéma.

Jacques Doillon is one of those authors for whom the actor is the living matter of its films. More than the actor, the choice of the right person guides his work. Professional or amateur, the actor is, right from the beginning, a powerful source of inspiration in every new project, from the writing to the shooting. Among the numerous amateurs that have been directed by Jacques Doillon, Gérald Thomassin is probably the one that personifies the most his fascination for the mix of instinct and discipline that characterize these “first to come”.

MACHA OVTCHINNIKOVA

L'ACTEUR AMATEUR DANS LA FILMOGRAPHIE DE KIRA MOURATOVA : UN CORPS À L'ÉPREUVE DE LA RÉPÉTITION

Les acteurs amateurs parsèment les films de Kira Mouratova en modelant leur texture spécifique. Employés de diverses manières, ils imprègnent le dispositif cinématographique pour en interroger les limites et les potentialités. Porteurs de vitalité et d'authenticité, ils exhibent les artifices et les conventions du cinéma. Il s'agira alors de montrer comment Mouratova parvient à cristalliser ce paradoxe de l'acteur amateur dans la figure de la répétition.

Amateur actors sprinkle Kira Mouratova's movies shaping its specific texture. Employed of different ways, they impregnate the cinematic dispositif until query its limits and potentialities. Bearers of vitality and authenticity, they show off devices and conventions of cinema. The aim is to show how Mouratova reaches to crystallize this amateur actor's paradox in the device of repetition.

AMÉLIE BUSSY

DES « MODÈLES » DE BRESSON AUX « COMPLICES ACTEURS » DE PEDRO COSTA, LE MOUVEMENT D'UNE APPROCHE

Pour Robert Bresson, l'emploi de comédiens amateurs, de « modèles, pris dans la vie », consiste à diriger le cinématographe vers une voie d'expression propre. Refusant l'acteur professionnel et son jeu empli de mimiques, il

entend modifier la manière de raconter et mettre en scène des histoires. Cette voie, continuée sur une ligne brisée par d'autres cinéastes, est explorée ici à travers le travail de Pedro Costa à Fontainhas avec ses « complices acteurs », de *Ossos* à *En avant jeunesse*.

In his cinematograph, Robert Bresson employs non-professional actors called “modèles”. By refusing the professional actors, he intends to modify the way stories are told when narrated by recorded images and sounds. This singular way has been borrowed by many other contemporary filmmakers, and among them, Pedro Costa. The article deals with his work with his “accomplice actors” in Fontainhas, from Ossos to Colossal Youth.

AGNÈS CUREL ET HÉLÈNE OLLIVIER

DES ATELIERS EN DÉTENTION

AUX REPRÉSENTATIONS PROFESSIONNELLES.

Iliade, UNE AVENTURE THÉÂTRALE : ENTRETIEN AVEC LUCA GIACOMONI

En janvier 2016, Luca Giacomoni, metteur en scène et directeur artistique de la compagnie Trama, présente au théâtre Paris-Villette une adaptation du chant I de l'*Iliade* avec des acteurs professionnels et des acteurs amateurs détenus au centre pénitentiaire de Meaux. L'année suivante, acteurs détenus, anciens détenus et professionnels interprètent l'intégralité de l'*Iliade*, dix soirs de suite, dans un spectacle qui prend la forme d'une série théâtrale épique. Passionné par l'art du récit, Luca Giacomoni revient dans cet entretien sur la genèse de ce projet et sur les raisons qui l'ont poussé à travailler avec des amateurs incarcérés pour raconter le siège de Troie.

In January 2016, Luca Giacomoni, the stage and artistic director of the Trama Company, presented an adaptation of Iliad's first book at the Paris-Villette Theatre. It was performed both by professional actors and amateur actors, detainees held at the Penitentiary Centre of Meaux. A year later, prisoners, ex-detainees and professional actors performed the entire Iliad, in a theatrical and epic series that ran over ten evenings. Passionate about the art of storytelling, Luca Giacomoni comments in this interview on the project and explains why he chose to work with imprisoned actors to relate the Trojan War.

NOTES SUR LES AUTEURS

Docteur en études cinématographiques et audiovisuelles, Xavier BITTAR est spécialisé dans les revues de cinéma de l'immédiat après-guerre en France. Sa thèse – dirigée par Laurence Schifano – s'intitule : *Des revues populaires aux revues spécialisées de cinéma en France (1945-1952)*. Actuellement chargé de cours en arts du spectacle à l'université Paris Nanterre, il s'intéresse plus généralement à la question de la réception cinématographique.

Amélie BUSSY est docteure en cinéma et chercheuse associée au centre de recherches ARTES (Atelier de recherches transdisciplinaires esthétique et sociétés – CLARE [Cultures, littératures, arts, représentations, esthétiques, EA 4593]). Auteure d'une thèse sur les « Reprises de Harun Farocki », ses recherches portent sur l'esthétique du cinéma documentaire, les rapports entre cinéma et Histoire, et l'expérience du spectateur. Elle est actuellement chargée de cours à l'université Bordeaux Montaigne et à l'université de Poitiers.

Agnès CUREL est ATER en arts du spectacle à l'université de Caen Normandie. Elle est agrégée de lettres modernes et diplômée de l'ENS Ulm et auteure d'une thèse sur l'histoire et la représentation des bonimenteurs au théâtre (XIX^e-XXI^e siècles) sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Elle collabore régulièrement avec le théâtre Paris-Villette et le parc de la Villette autour des spectacles programmés.

Ancien enseignant de philosophie dans le secondaire (2001-2014), Sébastien DAVID est désormais enseignant chercheur dans le département ASIE de l'université Lumière – Lyon II. Il travaille actuellement à une thèse de doctorat sur le cinéma de Sharunas Bartas et ses recherches portent, plus généralement, sur les problèmes que pose l'articulation entre esthétique et politique. Il est actuellement *visiting professor* à Pittsburgh University.

Docteur en esthétique, sciences et technologies des arts, Thomas HOREAU a enseigné au département d'études théâtrales de l'université Paris VIII (2008-2016) et au département d'arts du spectacle de l'université de Caen Normandie (2016-2018). Auteur d'une thèse et de plusieurs articles portant sur les relations esthétiques et culturelles entre le champ théâtral et le champ jazzistique, ses recherches et ses enseignements concernent également les théories de l'acteur et les dramaturgies documentaires.

Diplômée en études théâtrales (université Sorbonne Nouvelle – Paris III) et en langue et littérature russes (université d'État de Saint-Petersbourg), Carmen KAUTTO est doctorante à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III, école doctorale Arts & Médias. Elle est membre du RJCHC (Réseau de jeunes chercheurs en histoire culturelle) et du GRIRT (Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre).

Membre fondateur du réseau de recherche HESCALE (Histoire, économie, sociologie des cinémas d'Afrique et du Levant, université Sorbonne Nouvelle – Paris III), docteur en études cinématographiques, producteur et réalisateur de films, Delphe KIFOUANI enseigne à l'université Gaston-Berger de Saint-Louis (Sénégal) où il dirige aussi le GRECIREA (Groupe d'étude cinéma du réel africain). Ses travaux portent sur l'histoire, l'esthétique et les pratiques numériques des cinémas d'Afrique subsaharienne francophone.

Yola LE CAÏNEC enseigne à Rennes. Ses recherches ont porté sur les images de la femme dans la littérature fantastique, sur l'image en philosophie épistémologique et esthétique autour de Gaston Bachelard, l'œuvre d'Arnaud Desplechin, les films et la théorie de Jean-Louis Comolli, puis, pour sa thèse, *Le féminin dans le cinéma de Georges Cukor de 1950 à 1981*. Elle a également écrit et communiqué sur l'acteur de cinéma, le genre, le cinéma américain, l'esthétique amateur documentaire et / ou fictionnelle, a collaboré dans plusieurs festivals, coréalisé des entretiens et des films.

Médéric LEGROS est metteur en scène, fondateur du théâtre de l'Astrakan au sein duquel il élabore à partir de 1995 de nombreuses créations originales avec des collectifs de comédiens / danseurs, notamment en collaboration avec le Centre dramatique national de Normandie, ou à l'étranger. En 2015, il met en scène avec David Fauvel, à la Comédie de Caen, *Rage* d'après *Hamlet*, puis *Dévore* d'après *Macbeth* en 2018. Parallèlement à son travail de création, il est, depuis 1997, artiste-formateur dans le domaine de la pratique de l'acteur ; il est maître de conférences associé à l'université de Caen Normandie où il enseigne la pratique théâtrale depuis 2017.

Enseignante à l'université Bordeaux Montaigne en arts du spectacle, Emily LOMBI a également dispensé des cours à l'université Paris VIII en études théâtrales. Ses travaux touchent principalement au jeu de l'acteur théâtre / cinéma, aux questions relatives à la pédagogie, aux techniques de jeu et aux lieux de formation. Elle a soutenu une thèse à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III avec pour sujet d'étude « le jeu de l'acteur, le modèle meyerholdien et les pratiques d'Eugenio Barba ».

Hélène OLLIVIER est ancienne élève de l'École normale supérieure de Paris et agrégée de lettres classiques. Elle est actuellement doctorante contractuelle et chargée de cours en arts du spectacle à l'université Paris Nanterre, où elle travaille, sous la direction de Christian Biet, à une thèse sur la pratique du théâtre par les personnes détenues dans les prisons françaises. Parallèlement à ses recherches, elle est auteure et metteuse en scène au sein de la compagnie La Corde sensible.

Docteure en études cinématographiques, diplômée de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III sous la direction d'Antonio Somaini et Térésa Faucon, Macha OVTCHINNIKOVA est actuellement ATER en cinéma à l'université de Picardie – Jules-Verne. Elle a publié plusieurs articles dans des revues de cinéma, des revues électroniques, ainsi que dans des ouvrages collectifs. Parallèlement à son activité de chercheuse, Macha Ovtchinnikova est également scénariste et réalisatrice.

Docteure en études théâtrales, Rafaella UHIARA a soutenu une thèse sur la réflexivité sur la scène contemporaine à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III en janvier 2018. Metteuse en scène de formation, elle enseigne actuellement à la SP Escola de Teatro, à São Paulo. Ses recherches portent en particulier sur les relations entre esthétique et société dans le théâtre contemporain.

David VASSE est maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Caen Normandie. Critique de cinéma, spécialiste du cinéma français contemporain, il est l'auteur d'ouvrages sur le cinéma d'auteur français, sur le cinéma de Catherine Breillat et de Jean-Claude Brisseau. Il prépare actuellement un essai sur le cinéma de Xavier Beauvois.

