

JEAN-PIERRE LEAUD: ACTEUR



du 30 avril au 25 juin 1990

ciné club universitaire uni dufour

24 rue du général dufour genève tous les lundi soirs





Antoine — *Oui, mais y en a marre. Il faut que je vive ma vie.*

La préparation de ce cycle, comme tous ceux du Ciné-club universitaire, n'aurait pas été possible sans la documentation de la bibliothèque du SMAV. Nous remercions donc particulièrement son responsable Monsieur POPOVIC de nous y accueillir toujours chaleureusement.

JEAN-PIERRE LEAUD: ACTEUR REALISE

Le cinéma est aussi l'affaire des acteurs et non pas seulement celle des cinéastes. Ainsi n'est-il que justice de consacrer, pour une fois, un cycle à un acteur. Si nous avons choisi Jean-Pierre Léaud, c'est qu'il est un étrange personnage, un de ces acteurs qui, dans le visible du film se rend insaisissable. Il se situe entre ces 2 pôles que sont la personne réelle et le comédien. Il est un acteur dont le personnage se dévoile au fur et à mesure que se déroule la pellicule jusqu'à l'imprégner entièrement de sa personnalité.

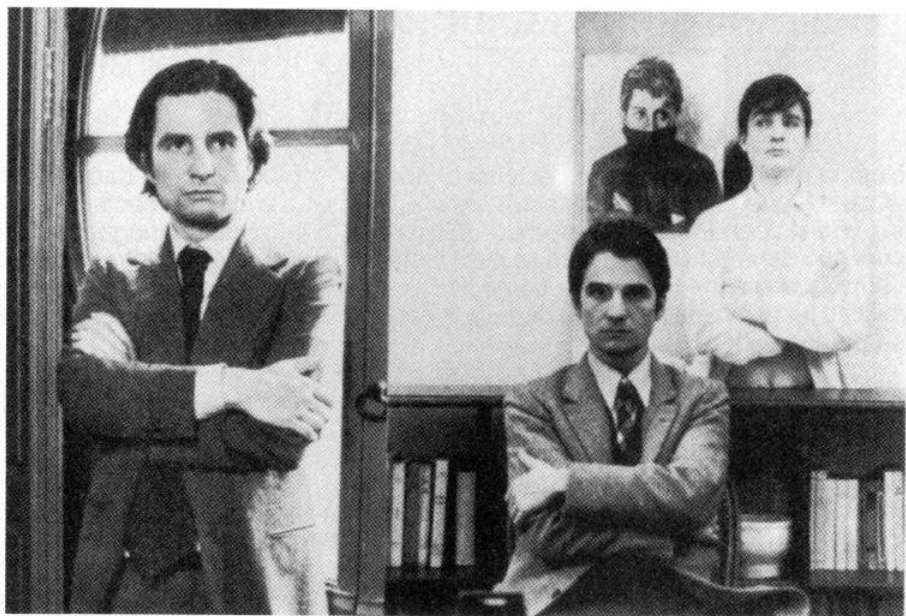
Devant nos yeux, film après film, il se fait. Sa diction, sèche, saccadée et pratiquement atone résonne en dépit de son apparente monotonie et de son artifice de toutes les nuances possibles des émotions. Son geste clair et précis jusqu'à la maniaquerie (sa façon d'être, d'allumer une cigarette, de saisir un revolver) surprend pour la même raison. Mécanique, Léaud n'en reste pas moins vivant dans son jeu. Il y a là comme la cristallisation, l'essence des gestes quotidiens lorsque produits (illustrer-démontrer pourrions-nous également dire) par Jean-Pierre Léaud. Dans ce jeu de construction, son rire vient nous rappeler le point de départ de sa carrière, ses fameux *400 coups* qu'il perpétra avec Truffaut. La fraîcheur de l'enfance est contenue dans ce rire, mais aussi son mystère auquel participe tant l'éphémère que l'insouciance. Jamais l'innocence.

Léaud sait qu'il joue un rôle, alors il ne cherche pas à tricher en nous donnant le change de la réalité filmée. En cela, il est authentique.

Mais le charme d'un Léaud ne provient pas que de son jeu spécifique, il prend aussi sa source dans le savoir de la vie. Il sait que la vie est décevante, que jamais il ne sera aimé comme il le désire, que le rythme de la vie ne s'accordera que rarement au sien. Il sait tout cela sans pouvoir l'accepter et de là vient son charme et son romantisme. Chez Léaud apparaît toujours comme une adéquation entre le dedans et le dehors, entre le jeu et le réel, adéquation qui transcende alors l'un et l'autre, en une autre chose qu'il nous offre à l'écran.

Thierry Panchaud, mars 1990

Nous remercions très sincèrement
la Cinémathèque suisse,
en particulier Monsieur Freddy Buache
pour sa précieuse collaboration



Les 4 âges d'Antoine Doinel.



Jean-Pierre Léaud, François Truffaut sur le tournage du film de "L'amour en fuite".

LEAUD ET TRUFFAUT: RENCONTRE DU PERSONNAGE DE DOINEL

François Truffaut, dans son regard sur son passé, n'a pas changé des *Quatre Cents Coups à Domicile Conjugal*, puisque, de son propre aveu, il voyait le personnage "plus fragile, plus farouche, moins agressif": par conséquent, l'Antoine Doinel de Truffaut était un faible et un vaincu. Par contre, Léaud, toujours de l'aveu de Truffaut, a donné au personnage "sa santé, son agressivité, son courage". Donc "le courage", "l'agressivité" viennent de Léaud, la fragilité, de Truffaut. (Il ne s'agit pas ici de critères moraux, ce qui serait absolument ridicule à l'égard d'une création, mais plutôt de faire en quelque sorte une radioscopie de Doinel, comme on le fait parfois pour les tableaux, faisant apparaître ainsi les diverses étapes de la création.)

Si Truffaut n'a pas changé, c'est donc Jean-Pierre Léaud qui a perdu en grandissant une partie de son agressivité; c'est lui essentiellement qui a modifié Doinel en le faisant passer de l'enfance à l'âge adulte. C'est probablement le cheminement de Léaud vers un certain fatalisme, une certaine distance à prendre vis-à-vis des objets et des personnes, peut-être sous l'influence de Truffaut, qui a fait de Doinel adulte cet être d'une extrême faiblesse; car il est l'aboutissement de deux fragilités, alors que Doinel enfant était partagé entre l'agressivité et la fragilité.

Il est d'ailleurs assez remarquable, lorsqu'on entend Truffaut parler de Léaud, ou Léaud parler de Truffaut, de constater à quel point ils sont désormais proches sur le plan psychologique. Truffaut déclare que Jean-Pierre Léaud est son fils, et Léaud disait un jour à la télévision, à propos du film *Les Deux Anglaises et le Continent*, qu'il devait tout à Truffaut, tant sur le plan cinématographique que sur le plan humain. Truffaut l'avait, disait-il, aidé à devenir adulte, à atteindre la maturité, justement par le tournage des *Deux Anglaises et le Continent*. L'hommage rendu ce jour là par Léaud à Truffaut était tellement extraordinaire que Jean-Pierre Léaud n'arrivait plus à parler et qu'on se demandait à chaque instant s'il n'allait pas pleurer.

*Elisabeth Bonnaffons
in "François Truffaut"*

LES 400 COUPS

de François Truffaut

avec J.-P. Léaud, Cl. Maurier, A. Rémy,

P. Auffray, J. Moreau

L'image de Léaud est restée comme irrémédiablement liée au personnage d'Antoine Doinel: elle en est née, ce qui tout en l'enrichissant a sans doute nui ultérieurement au développement de sa carrière (le mérite de l'hommage du Studio 43 était précisément de montrer Doinel comme un personnage de Léaud parmi les autres). Cette identification est le produit du temps, d'une évolution parallèle et d'abord physique de l'acteur et de son personnage: les Doinel forment un parcours, les autres films des jalons, *Les 400 coups* originels ne marquant que le point de départ de ce qui va se continuer en destin, en légende, en image presque mythique liée au passage du temps, à la jeunesse et à sa nostalgie, à cette dialectique du provisoire et du définitif dont les films de Truffaut sont le théâtre. Cette enfance reste intacte en Jean-Pierre Léaud, elle est même partie intégrante de son jeu, à l'image de ce rire toujours enfantin, plein d'un bonheur fragile: celui même qui retentissait dans la 4 CV des *400 coups*, en revenant du cinéma, le temps d'une réconciliation et d'une euphorie provisoires. Comment l'imaginer vieux, lui qui, depuis vingt-cinq ans, est un jeune acteur et un jeune personnage (juvénilité qui éclate avec tant de vie dans les films tournés avec Godard). C'est la douloureuse beauté des *Deux anglaises*: le déchirement du personnage se lit dans son jeu même, vécu difficilement comme un déchirement avec sa propre jeunesse. Là encore se fondent, dans l'aiguïsement du décalage, le personnage et celui qui le joue.

Ainsi Jean-Pierre Léaud a-t-il au long des ans nourri nos rêves de cinéma, et la mémoire attisé le désir dont la parole rêveuse qui s'écrit ici est une émanation. Désir qui est aujourd'hui plein d'impatience, celui de revoir présent sur les écrans un très grand acteur, un acteur unique en qui semble résonner, comme en héritage de Cocteau qu'il a croisé sur le chemin de la vie, quelque liberté magique du songe. (1)

Marc Chevré in "Cahiers du cinéma" n° 351, sept. 1983

C'est un film sans trucs, sans effets, sans compromission. On est touché, ému par ce gosse, mais il a aussi ses défauts. Il est rendu responsable, pour une part, de ce qui lui arrive. Les autres ne sont pas noircis inutilement: c'est la bêtise, la vulgarité de sentiment, le manque d'imagination qui créent le drame. Les autres, ce sont des gens qu'on peut rencontrer à chaque coin de rue: à qui reprocher ce qui leur manque? Les dialogues sont ce qu'ils devraient toujours être au cinéma, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'auteur, mais des gens qui parlent, comme ces gens-là parleraient dans la vie. Les acteurs sont ce qu'ils devraient toujours être au cinéma, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'acteurs, mais des gens qui bougent, qui parlent et qui regardent exactement comme ils le feraient dans la vie. Une grande part du film repose sur les épaules de Jean-Pierre Léaud. Il est stupéfiant de justesse, de présence, de précision. Il y a une scène au centre de rééducation qui me semble un chef-d'œuvre du genre. Un psychiatre interroge le jeune garçon sur sa vie. Il est cadré en plan moyen, assis devant un grand bureau. Derrière lui, un mur; pas d'accessoire, pas de meuble.

L'image est plate, le cadrage neutre. Le garçon répond aux questions du psychiatre (dont on n'entend que la voix, c'est une femme). Et, peu à peu, une sorte de miracle s'accomplit. Par la justesse du jeu, le choix des phrases, les silences, on est emporté aussi loin qu'on peut l'être au cinéma.

Roger Vadim in "l'Express", juin 1959



Un des "400 coups" du jeune Doinel.

(1) D'où la programmation du Testament d'Orphée bien que le rôle de Jean-Pierre Léaud soit mineur.

L'AMOUR A VINGT ANS

Film à sketches de François Truffaut,
Renzo Rossellini, Marcel Ophuls, Andrzej Wajda,
Shintaro Ishihara

Titre du sketch: Antoine et Colette

avec J.-P. Léaud, M.-F. Pisier, P. Auffray, R. Varte

François Truffaut, à qui je reprochais tout à l'heure d'avoir voulu ce film compromis d'avance, a au moins le mérite d'avoir rempli son contrat avec un exceptionnel brio. Son sketch est du moins le meilleur des cinq. Je me demande même si ce n'est pas ce que Truffaut a créé de meilleur jusqu'alors au cinéma. En reprenant le héros et les situations des "400 coups", François Truffaut a retrouvé ce ton d'émouvante sincérité, de sensibilité frémissante, qui court à travers son oeuvre, succès qui ne s'est jamais aussi totalement épanoui auparavant. En outre, depuis "Les 400 coups", l'homme de cinéma a appris bien des choses et fait bien des progrès. Pour ce sketch au moins, "L'amour à vingt ans", ce film inutile, mérite d'être sauvé.

Pierre Billard in "Cinéma" n° 62" n° 69, sept.-oct. 1962

Pour la rencontre de mes deux jeunes héros au concert salle Pleyel, dans *L'Amour à vingt ans*, j'ai voulu faire une scène qui avancerait en même temps que la musique. De cette manière, on ne savait pas à partir de quel moment le public allait remarquer ce que l'on voulait lui faire remarquer, c'est-à-dire la présence de la jeune fille. Pour arriver à une certaine intensité, nous avions des cadres de plus en plus serrés. Cette scène est assez longue, pour moi l'intérêt c'est ça, le contrepoint de la musique en action. Ceci est lié à des souvenirs car, autrefois, ma tante était violoniste et j'avais écouté un concert où elle jouait.



Jean-Pierre Léaud et Marie-France Pisier en pause.



Antoine — Normalement, je ne devrais pas être amoureux d'elle...

C'est une scène qui aurait pu être très impure et qui fonctionne bien grâce à l'innocence de Jean-Pierre Léaud et à la jeunesse de son personnage. Finalement, il n'y a rien de louche, mais on peut mettre deux autres acteurs et tout cela deviendrait louche. En fin de compte, la bagarre d'un metteur en scène avec la durée c'est quelque chose de tout à fait personnel, c'est quelque chose qui continue toute la vie. Je trouve encourageant que Hitchcock, à son cinquante-deuxième film, ait encore des ennuis avec la durée et ça c'est un phénomène important du cinéma.

Ce qu'en dit Truffaut en 1974:

L'Amour à vingt ans, ça a été un hasard: on m'a demandé un sketch et je n'avais pas d'idée pour illustrer le thème. Alors je me suis dit que j'allais reprendre Jean-Pierre qui était un peu perdu dans sa vie à ce moment-là. Après *Les 400 Coups*, il avait quand même fait un ou deux films: une apparition dans *Le Testament d'Orphée* et puis un film avec Duvivier: *Boulevard*. Mais au fond le cinéma ne s'intéressait pas à lui. A travers ce petit sketch, je pouvais le faire "revenir" ! En même temps ça a été très plaisant à tourner et ça m'a donné le regret de ne pas en avoir fait un long métrage. Sur l'amour à vingt ans, je pouvais faire une heure et demie! Pourtant on improvisait beaucoup, mais il y avait une situation et sur cette situation, l'improvisation marchait très bien. D'où *Baisers volés* quelques années plus tard.

*Le cinéma selon François Truffaut,
textes réunis par Anni Gillani*



Paul Nizan — *J'avais vingt ans et je ne laisserais à personne le droit de dire que c'est le plus bel âge de la vie.*

DOMICILE CONJUGAL

de François Truffaut

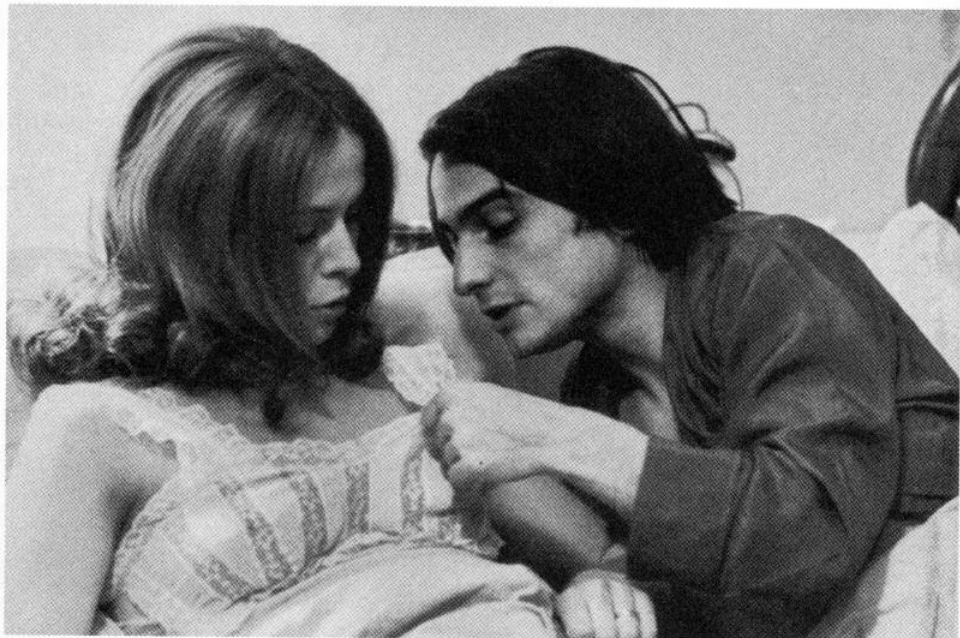
avec J.-P. Léaud, Cl. Jade, D. Ceccaldi,

C. Duhamel, Mlle Hiroko

Convenons tout de même que, sans Jean-Pierre Léaud, les coutures du "patchwork" se verraient davantage. Avec le temps, Léaud est devenu un prodigieux animal de cinéma. Il a l'aisance des acteurs "physiques", ceux qui entrent plus facilement par la fenêtre que par la porte. Il est d'une vivacité folle, il possède un humour pince-sans-rire qui en fait une sorte de Keaton adolescent. Sa diction rapide, haletante, un peu sèche, finit par sembler le comble du naturel.

Voilà un style de jeu qui n'a jamais cédé un pouce à l'apprentissage de la "comédie", un jeu qui est le reflet d'une personnalité, rien de plus - or cet anti-jeu fera bientôt figure de modèle ultra-moderne. Il faut entendre Léaud dicter une lettre de gratitude à un sénateur qui lui a permis d'avoir le téléphone: *"Monsieur, je vous remercie de m'avoir accordé en huit jours ce que les français attendent pendant des années..."* Il y a tout là-dedans, l'insolence, la vitesse, l'humour à froid, et même un brin de candeur enfantine.

Michel Mardore in "Nouvel observateur",
14 sept. 1970



Claude Jade et Jean-Pierre Léaud dans "Domicile conjugal".

François Truffaut a déclaré que *Domicile conjugal* représentait le dernier "chapitre" des aventures d'Antoine Doinel. Ainsi met-il un terme à l'existence d'un personnage né de ses souvenirs personnels, mais dont le caractère autobiographique avait évolué sous l'influence de Jean-Pierre Léaud et qui, en définitive, lui ressemblait à la fois comme un double et comme un fils. Expérience unique que cette influence confondue d'un cinéaste et de son interprète dans la création d'un personnage fictif, et sur laquelle Truffaut s'explique dans la préface du livre qu'il vient de publier et qui renferme les notes de travail et les scénarios des quatre films constituant le "cycle Doinel". "C'est Renoir qui m'a appris que l'acteur jouant un personnage est plus important que ce personnage ou, si l'on veut, qu'il faut toujours sacrifier l'abstrait au concret. Rien d'étonnant donc si Antoine Doinel s'est, dès le premier jour de tournage des "Quatre Cents Coups", éloigné de moi pour se rapprocher de Jean-Pierre."

Nous regrettons Antoine, que Truffaut avait si bien su nous faire aimer. Nous regretterons ce garçon secret, fantasque, à la fois égoïste et généreux, toujours un peu en marge de la réalité, et qui fonçait dans la vie avec des maladroitures de chien fou... Dans *Domicile conjugal* il n'est pas un mari exemplaire, loin de là. Avant de la tromper, il traite Christine (sa femme) avec une sorte de gentillesse désinvolte qui est sans doute sa manière à lui d'être tendre, mais qui exclut toute sentimentalité. Et quand une jolie japonaise traverse sa route et que cette rencontre bouleverse son ménage, il explique à Christine qu'elle a tort d'être jalouse, puisque Kyoto est japonaise, que "c'est un autre continent".

Le secret d'Antoine que Truffaut laisse percer est que le gosse mal aimé qu'il a été (et qui survit en lui) a plus besoin d'amour qu'il n'est capable d'en donner. Sa vraie vocation est la solitude. Mais il lui faut un refuge, et Christine est ce refuge. C'est pourquoi il y revient, tout penaud de s'être ennuyé sur son "continent" exotique.

*Le cinéma par Jean de Baroncelli
in "Le Monde", sept. 1970*

LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT

de François Truffaut

avec J.-P. Léaud, K. Markham, S. Tendeter

Dans la carrière de Jean-Pierre Léaud, "Les deux anglaises et le continent" représente une étape, un tournant. Yvonne Baby a recueilli les propos de Léaud à ce sujet:

— D'abord, je voudrais militer pour les *Deux Anglaises*. C'est la première fois que je tiens tant à un film et à ce qui se dit autour de ce film. Oui, c'est pour moi un virage parce que soudain l'acteur est mis au premier plan, et non plus seulement le personnage. Claude — le Français des *Deux Anglaises* — est Henri-Pierre Roché: un homme surtout guidé par une curiosité d'artiste, de dilettante, et qui contrôle ses émotions. J'ai essayé de lui ressembler.

"Pour le rôle de Claude, nous avons pensé, François et moi, qu'il fallait gommer les inquiétudes et l'aspect adolescent de Doinel, qu'il fallait faire passer un personnage à la fois curieux et serein. Mais finalement Claude est pris par la violence de l'amour et le jouer c'était avancer pas à pas vers l'inconnu. Dans le film, à tous points de vue, quelque chose de nouveau arrivait: c'était une ouverture sur une certaine forme d'émotion, sur les relations entre les hommes et les femmes, sur la douleur, la morale. J'aime vraiment *les Deux Anglaises*: on y parle d'amour et d'absolu; en régime capitaliste, révisionniste, ou socialiste, n'est-ce pas le plus important de trouver, ou de perdre la femme ou l'homme de sa vie?

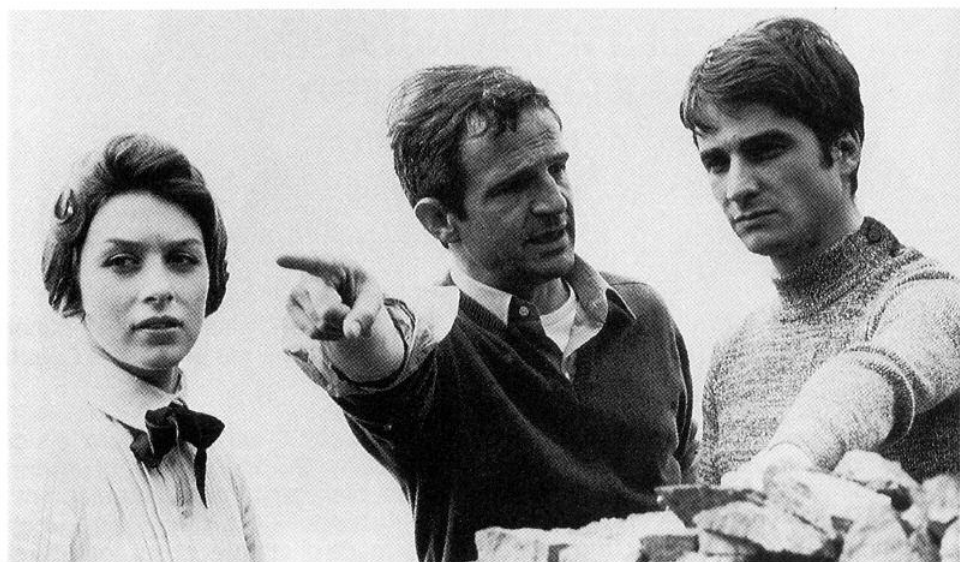
"C'est capital pour un acteur de jouer ce qui n'est pas lui. Par rapport à mes films précédents, celui-là m'a détaché de mon "héros documentaire", m'a permis de bifurquer.

Yvonne Baby in "Le monde"

Jean-Pierre Léaud et le métier d'acteur:

— On en arrive à ce qui m'obsède, c'est-à-dire à l'impossibilité d'être un acteur. Un jour, j'ai rencontré un camarade de classe devenu producteur et je lui ai dit, un peu candide: "Manipuler de l'argent, comme ton métier est étrange." Il m'a regardé dans les yeux et m'a répondu: "Et le tien? Tu ne trouves pas étrange de jouer les sentiments des autres?" Oui, c'est vrai, il n'est pas de moment où un acteur peut respirer tranquillement quelque part. Je me dis, par exemple: "Je renonce à m'identifier au réalisateur, je ne suis plus cinéphile, je fais un saut dans le cinéma, je décide délibérément de devenir M. Léaud acteur". Et, dans le même temps, je me souviens de ce que je me disais: "Tu es un acteur, mais un jour tu deviendras réalisateur après interposée." Ce qui signifie que d'un côté j'ouvre une brèche et que je la ferme de l'autre. N'est-ce pas invivable?

*A propos du film
Paul de Diourka Medevetzky*



Sur le tournage des "Deux anglaises et le continent".

LA NUIT AMERICAINE

de François Truffaut

avec J.-P. Léaud, J. Bisset, J.-P. Aumont,

F. Truffaut, N. Baye

Dans *La Nuit américaine*, Alphonse n'est qu'un prénom, et cet acteur que Ferrand considère comme un enfant: "*Alphonse est un enfant, il a agi comme un enfant*", n'est autre qu'Antoine Doinel lui-même, entre le cinéaste qu'il ne sera pas et l'écrivain qu'il va devenir; le temps d'un film, Antoine rencontre Ferrand, Léaud rencontre Truffaut, les deux doubles du cinéaste sont face à face, Doinel, le double privé, celui qui est né de la rencontre de deux personnalités, et Ferrand, le double public, l'image professionnelle que Truffaut veut donner de lui-même. (...)

Ainsi, Alphonse joue dans *La Nuit américaine*, le même rôle qu'Antoine dans le cycle Doinel. Il est le reflet de Truffaut et de Léaud, le trait d'union entre les deux.

Toutefois, dans *La Nuit américaine*, Truffaut oppose en quelque sorte à son double privé, son double public, Ferrand. Il n'y a aucun doute sur le fait que Ferrand soit une fidèle image de Truffaut lui-même. A travers ce personnage, Truffaut définit sa conception du cinéma et de la vie. Seul le sonotone que porte Ferrand, qui a perdu l'usage d'une oreille dans l'artillerie (Truffaut n'a-t-il pas fait son service militaire dans la même arme?), différencie l'homme et le personnage.

A travers Ferrand, Truffaut s'exprime à la première personne: "*Depuis que je fais du cinéma, j'ai toujours redouté ce qui vient d'arriver: le tournage arrêté par la mort d'un acteur.*" En transposant dans son film les situations qu'il redoute, Truffaut ne tente-t-il pas d'exorciser ses angoisses de cinéaste?

Lorsque Alphonse veut abandonner le cinéma, Ferrand lui adresse ces paroles, qui sont une confidence de Truffaut lui-même: "*Les films sont plus harmonieux que la vie, Alphonse [...]. Les films avancent comme des trains, tu comprends, comme des trains dans la nuit. Les gens comme toi, comme moi, tu le sais bien, on est fait pour être heureux dans le travail... dans notre travail de cinéma.*"

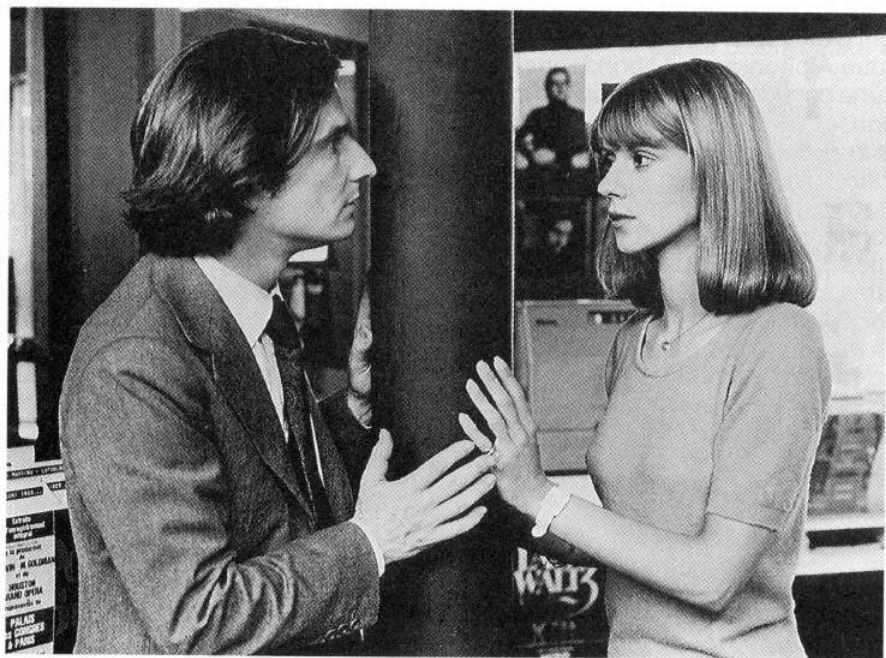
Ainsi, dans *La Nuit américaine*, Truffaut se révèle et se dissimule à travers deux personnages qui lui sont proches: Alphonse, qui se demande sans cesse si les femmes sont magiques et si le cinéma est supérieur à la vie; et Ferrand, qui s'interroge sur son métier de metteur en scène: "*Qu'est-ce qu'un metteur en scène? Un metteur en scène, c'est quelqu'un à qui on pose sans arrêt des questions, des questions à propos de tout. Quelquefois, il a les réponses, mais pas toujours.*"

En partageant sa vérité, sa personnalité, en deux personnages, Truffaut brouille les pistes, s'offrant le plaisir d'un jeu de miroirs à l'infini. Alphonse, Antoine, Ferrand, Truffaut, Léaud... *La Nuit américaine* se joue des reflets et des doubles, confond et entremêle vie et cinéma, personnages privés et publics, vérités et mensonges...

E. Bonnaffons in "*François Truffaut*"



Où les artifices du cinéma sont montrés pour mieux être recréés.



Dorothée et Jean-Pierre Léaud dans le dernier des Doinel.

L'AMOUR EN FUITE

de François Truffaut

avec J.-P. Léaud, M.-F. Pisier,

Dorothée, D. Mesquich

Aujourd'hui Antoine Doinel, Jean-Pierre Léaud, est l'un des rares mythes bien vivants de notre cinéma français.

Quand on évoque un mythe cinématographique, on confond souvent le personnage et l'acteur. Voilà qui définit l'ambiguïté et la profondeur du mythe. Son éclat tient à la fusion réussie du personnage et du comédien, non à l'effacement de l'un par l'autre. C'est pourquoi un cinéma qui cultive la vraisemblance — psychologique, sociale, morale — ne créera jamais de mythes. Antoine Doinel est un mythe parce que je vous défie de le rencontrer dans la rue. Sa vérité est d'un autre ordre que la photographie de gens que nous cotôyons. C'est une vérité intérieure, une pure création. Antoine Doinel est vrai comme Boudu de Renoir, comme les clowns de Rouault, comme don Quichotte et... Tintin (...)

...Il courait toujours, droit devant soi, à la recherche de ce point fixe, — extase, vertige — peut-être cette ivresse insaisissable, l'envol impossible... (...)

Le mythe, c'est un voyage au bout du désir. Antoine Doinel n'est que désir. En quoi il est si vrai et si peu vraisemblable, car nous passons notre vie à cacher nos désirs. Il nous faut l'épreuve de la fiction, de la création pour jeter quelque lueur cruelle sur "l'obscur objet" qui nous aime dans la nuit.

Jean Collet

Ce qu'il y a de très émouvant dans *l'Amour en fuite*, c'est la manière dont Truffaut a introduit — souvenirs et retours en arrière — des extraits du cycle Doinel dans ce nouvel épisode de la vie d'Antoine, avec des fragments de ce qui pourrait être une suite de *Domicile conjugal*, pour faire la liaison. On dirait qu'ayant filmé un être cher à diverses époques de son existence, il a rassemblé des documents qui représentent, dans le temps, une destinée. Comme si, se penchant sur sa création, Truffaut se demandait: "Quelle vie ai-je faite à Antoine? Ai-je su le rendre heureux? L'ai-je bien armé pour l'existence?" Inquiétudes, interrogations du cinéaste (ou du romancier) rejoignant celles d'un père qui, regardant son fils arrivé à l'âge adulte, se sent responsable de sa réussite ou de son échec.

Jacques Siclier in "Le monde"

CINE-CLUB UNIVERSITAIRE

du 30 avril au 25 juin 90

30 avril

19h Les quatre cents coups

François Truffaut 1959

21h Le testament d'Orphée

Jean Cocteau 1960

7 mai

19h Masculin-féminin

Jean-Luc Godard 1966

21h La Chinoise

Jean-Luc Godard 1967

14 mai

19h Départ

Jerzy Skolimowski 1967

21h Porcile

Pier Paolo Pasolini 1969

21 mai

19h Domicile conjugal

François Truffaut 1970

21h Les deux anglaises et le continent

François Truffaut 1971

CYCLE

JEAN-PIERRE LEAUD

28 mai

19h Out one spectre

Jacques Rivette 1970-1974

ATTENTION LUNDI DE PENTECOTE

La séance aura lieu mardi à l'Auditoire Rouiller

5 juin (mardi)

19h Le dernier tango à Paris

Bernardo Bertolucci 1972

21h La nuit américaine

François Truffaut 1973

11 juin

19h L'amour en fuite

François Truffaut 1979

21h L'amour à vingt ans

François Truffaut 1962

18 juin

19h Les mauvaises fréquentations

Jean Eustache 1963-1967

21h Boulevard

Julien Duvivier 1961

25 juin

19h La maman et la putain

Jean Eustache 1973

LES MAUVAISES FREQUENTATIONS

de Jean Eustache

avec J.-P. Léaud, G. Zimmermann

H. Martinez, J. Eustache

Des acteurs et leur travail:

Eustache s'est toujours déclaré adversaire de l'improvisation: *"Dans l'improvisation, l'acteur est toujours un peu entre deux chaises, entre lui et son personnage. Moi, j'aime un semblant de naturel qui n'est pas du tout le naturel mais qui est le résultat d'un travail de répétition, de mise en scène, de mise en place."* "Réalisme" d'Eustache: il documente non sur le travail de la représentation mais sur son produit, le devenu-devenant de la fiction: *"J'avais fait des films de document qui ressemblaient à des fictions, et des films de fiction qui ressemblaient à des documents."* La mise en scène peut bien se situer très en deçà du tournage, dans l'élaboration du scénario, ce dernier a pour vocation d'ouvrir des "possibilités", des occasions. Il impose un texte au mot près; il n'impose pas, comme le découpage classique, des solutions. Ces "possibilités deviennent "sujet" lors de la mise en forme".



Eustache — *Je vais faire un film sur un type qui fait toujours semblant d'être plus bête qu'il n'est.*

De 1962, où il publie un article sur *To be or not to be*; 1967, où il tourne *Le Père Noël...* à 1973 et 1977, années respectivement de *La Maman et la putain* et d'*Une Sale histoire*, Eustache n'a pas varié sur un point: la primauté de l'interprète. C'est sur la personne de l'acteur que se construit la rencontre, la synthèse *réaliste* du texte et du monde, de la fiction et du document, du faux et du vrai, du prémédité et du spontané, de l'imaginaire et de la vie. Il s'en explique: "*La fiction au cinéma [n'est] à mon avis que la mise en scène et l'interprétation*"; "*je ne voudrais montrer que le grand cinéma hollywoodien, l'Usine des rêves, ne fonctionnait que par l'interprétation. C'est le jeu qui crée la fiction*"; "*Je crois moins que jamais à la mise en scène. Je crois de plus en plus à Renoir, donc aux personnages, aux acteurs, au récit.*"

Il balance, on le voit, sur la mise en scène, mais il est toujours plus assuré sur l'interprétation. Au point d'aboutir, en 1978, à cette définition maximaliste: "*Le cinéma, c'est la prise en charge, par des acteurs, de n'importe quoi.*" Elle lui permettra de justifier dans son oeuvre, toujours voulue expérimentale, une certaine (et élémentaire) théâtralité. C'est le jeu qui crée la fiction véridique. Quand le jeu est au point, le "naturel" obtenu, le réalisateur laisse ce réel joué, ce "théâtre" suivre sa pente logique, nécessaire, s'abstenant de toute intervention. Création ouverte. Rappelons-nous la scène des jeunes filles pelotées par le Père Noël: l'acteur n'improvisait pas, mais le réel, mais la vie. (...)

Quant au Daniel du *Père Noël...*, "*c'est un personnage qui se plie aux gens. Il n'est jamais lui-même*". Il joue un personnage car "*il cherche à percer un mystère*" en les autres. "*Il est persuadé qu'il y en a un. Ce qu'il ne comprend pas, c'est qu'il n'y en a pas.*"

Adolescence: elle comprendra plus tard, ce qui ne la dispensera pas de jouer encore cette comédie du mystère. On voit ici que le rapport de la vérité à l'apparence se complique. Faut-il entendre que, derrière les apparences d'autrui, Daniel ne perçoit, ne devine pas son prochain, un semblable, une personnalité objective, "sincère", qui soit "elle-même" (pauvre, ordinaire, commune), mais suppose indûment quelque mystère, une distance? Sans doute, puisque Daniel figure un moment du "personnage" d'Eustache lui-même.

Barthélémy Amengual in
"études cinématographiques"

LA MAMAN ET LA PUTAIN

de Jean Eustache

avec J.-P. Léaud, F. Lebrun, B. Lafont

I. Weingarten

Le film montre d'abord le visage — divertissement — de l'amour. A la manière de Frédéric Moreau, Alexandre cherche à affirmer son pouvoir de séduction; il en vient même à concevoir et à répéter des scénarios de drague, afin de se prémunir contre tout risque d'échec. Perdant (avec Gilberte), ou gagnant (comme lorsque la "Maman" consent à lui pardonner ses infidélités), il est tout entier à sa stratégie de conquête. Avec les femmes qu'il veut lier à son monde intérieur, il recommence sans cesse son jeu: étalage verbal jusqu'à l'impudeur, attitudes plus ou moins calculées de rapprochement et d'éloignement, d'attachement et d'indifférence, entretenant une confusion des sentiments qui désarçonne aussi bien Marie que Veronika. Mais toute cette mobilité du personnage, à l'image de son errance dans le Quartier Latin, dégage une impression de fuite dont il prendra conscience lorsque la situation amoureuse touchera le point-limite avec la tentative de suicide de Marie. (...)

Faut-il rappeler que l'unique personnage que nous puissions voir agissant seul est Alexandre (courtisant Veronika, lui téléphonant, l'attendant. Une exception: nous voyons Marie souffrir, durant trois minutes, sur son lit. C'est le seul personnage du film qui s'assume, dit Eustache. Et l'auteur, réalistement, en assume aussi la réalité objective. La dimension auto-biographique, la substance de journal intime du film, s'illustrent ici à plein: Marie, Veronika, Gilberte, "l'artiste", n'existent que parce que Alexandre existe. Les autres existent pour lui.



"La maman (Bernadette Lafont) et la putain" (Françoise Lebrun).

Du cinéma (réalisme de la présence) à la littérature (écriture de l'évocation), en passant par le théâtre littéraire (davantage qu'agir, Alexandre supporte, met à jour un texte, comme un acteur brechtien), *La Maman et la putain* condense en trois heures et demie l'histoire de l'art du cinéma. (L'idéal esthétique d'Eustache n'est-il pas d'unir Lumière et Straub, le document et la fiction, le primitif et le moderne?) De même qu'Alexandre est au centre de l'oeuvre (son foyer optique), et à mi-chemin des deux pôles du constat et de l'écriture, de même c'est autour de lui comme "moyeu", comme charnière, que l'oeuvre bascule. Longtemps Alexandre parle et Veronika écoute; le "héros" c'est alors Alexandre, et la pauvre, l'affreuse paumée Veronika; puis c'est Veronika — porteuse en outre du sens de l'oeuvre et du "message" de l'auteur —, et le pauvre type, Alexandre.

Alexandre [n'en] demeure [pas moins] le noyau générateur de l'aventure et l'auteur de son texte. Dans la mesure même où Veronika est issue (entrée et sortie) de sa vie, du fait qu'elle prend corps à partir du journal intime virtuel d'Alexandre, le "texte" de Veronika est encore celui d'Alexandre, dit par un "interprète", un acteur autre que lui. Eustache, au demeurant, est très explicite sur ce point: "*Jean-Pierre [Léaud/Alexandre] fabrique un monstre qui va l'écraser. Lorsque Gilberte le quitte, au début, il va créer Françoise [Lebrun/Veronika] pour lutter contre cet abandon. Veronika est une invention, voilà l'histoire, [...] elle prend le langage que Jean-Pierre lui a donné. Elle est un "personnage de pellicule", et *La Maman et la putain*, l'avancée la plus accomplie d'Eustache dans le cinéma de la modernité.*"

Barthélémy Amengual in "études cinématographiques" n° 153-155



Alexandre — *Parler avec les mots des autres, ce doit être cela la liberté.*

MASCULIN-FEMININ

de Jean-Luc Godard

avec J.-P. Léaud, Ch. Goya, M. Jobert,
M. Debord, C.-I. Dupont

— Vous avez été d'abord son assistant?

Jean-Pierre Léaud:

— Oui, pour *Une femme mariée* puis pour *Alphaville* et *Pierrot le Fou*.

Jusqu'au jour où Jean-Luc m'a dit: "J'ai envie de faire un film, *Masculin-Féminin*, dont tu seras l'interprète principal." Alors j'ai eu peur de me retrouver acteur, de me remettre devant la caméra.

Mais j'ai considéré mon travail d'acteur de façon particulière, avec l'idée, l'envie de faire, plus tard, de la mise en scène. Aussi j'ai joué mon rôle en m'identifiant au réalisateur. Quelle histoire! J'ai donc tourné dans d'autres films de Jean-Luc — *Made in U.S.A.*, *Week-End*, *La Chinoise* — en étant à la fois assistant et acteur et toujours avec ce désir de devenir cinéaste. Pourtant, dans *La Chinoise*, j'ai commencé à m'amuser en tant qu'acteur. Le fait de donner des cours de marxisme — alors que moi-même je me sentais encore proche des bancs d'écoliers — m'a amené à me moquer de mon métier. C'était, si l'on peut dire, ma période brechtienne...

"C'est dur de ne pas s'admettre comme pur acteur et de jouer dans des films faits par ceux qu'on admire, en cinéphile. Ce sentiment, je l'ai éprouvé violemment avec Jean-Luc, qui a changé ma personnalité, m'a ouvert au monde. Puis il y a eu mai 1968 et *le Gai Savoir* (co-produit par l'O.R.T.F. et interdit en France), une réflexion sur l'événement à travers laquelle Jean-Luc a développé les thèmes de *la Chinoise*, alors prophétique. Dans le *Gai Savoir*, Jean-Luc s'est interrogé sur la manière de monter une image et un son, et son film a été, me semble-t-il, la première étape vers un cinéma marxiste et dialectique, étape qui devait le conduire à ses expériences actuelles, c'est-à-dire à un cinéma révolutionnaire. Dans le *Gai Savoir*, j'étais un porte-parole et non plus un acteur...

Jean-Pierre Léaud in "Le Monde", avril 1966



Godard — Ce sont les enfants de Marx et du coca-cola.

LA CHINOISE

de Jean-Luc Godard

avec J.-P. Léaud, A. Wiazemsky

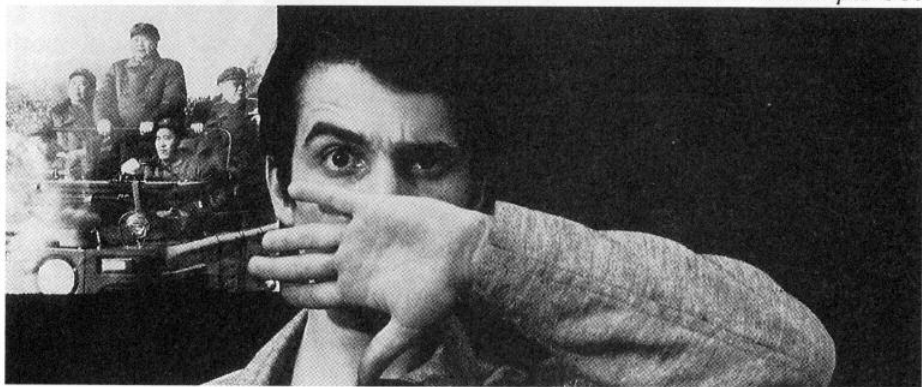
J. Berto, M. Semewiako

Cahiers.— Pensez-vous que les acteurs devraient, comme les cinéastes ou les techniciens, étudier davantage, ou s'entraîner...

Godard.— S'entraîner, certainement. Comme faisaient autrefois les acteurs américains. Si je faisais un cours à l'usage des acteurs, je ne leur donnerais à faire que des exercices physiques ou intellectuels: "Maintenant, vous allez faire un peu d'équilibre; ou vous allez écouter un disque pendant une heure..."

(...) Pour Jean-Pierre Léaud, je lui ai demandé, avant *La Chinoise*, de manger: je lui ai donné de l'argent pour cela, avec interdiction de le dépenser chez Langlois, pour qu'il aille manger calmement, pendant une heure et demie, chaque jour, sans lire de journal et sans rien faire d'autre que manger dans un restaurant normal un repas normal: c'est ce dont il avait besoin pour *La Chinoise*. Ce genre d'exercices, c'est un peu du yoga à l'envers. Ce que les surréalistes appelaient des "exercices pratiques". Il en faut dans tous les domaines, et pour tous les cas. Les acteurs ne pensent jamais au fait qu'ils sont payés pour huit heures de travail par jour. Exactement comme un ouvrier. Seulement, l'ouvrier, une fois qu'il est entré dans l'usine, il travaille vraiment ses huit heures, sans tricherie. L'acteur, lui, comme beaucoup de travailleurs des professions libérales, s'évade souvent de son travail et ne travaille pas huit heures par jour. Tout ce que je lui demande, moi, c'est de travailler davantage *entre* les prises, et moins *pendant*. Car s'il a travaillé avant la prise, je sais que ça ira. Et travailler pendant ne sert à rien. Seulement, cela, c'est ce qu'il y a de plus difficile à obtenir des acteurs. Cela dit, sur *La Chinoise*, ils se sont bien débrouillés, tous: ils formaient un petit groupe qui s'entendait bien, et, ensemble, ils effectuaient une certaine forme de travail qui les maintenait en état de tourner. Ça allait mieux que sur *Masculin-féminin*.

in "Godard par Godard"



Godard — Ils n'ont pas peur d'être jugés.



Godard — Même conditionnés, ils gardent l'innocence dans leur conditionnement.

PORCILE

de Pier Paolo Pasolini

avec J.-P. Léaud, P. Clementi,

A. Wiazemsky

— De quelle manière voyez-vous les deux personnages qu'incarnent Pierre Clémenti et Jean-Pierre Léaud?

— *Eux aussi sont des cas limites, presque des symboles, et ils doivent s'exprimer très radicalement. Clementi est une sorte de saint, à l'envers. Ses derniers mots: "J'ai tué mon père, j'ai mangé de la chair humaine, je tremble de joie." sont semblables à ceux d'un martyr. Sachant qu'il va mourir, il dit sa foi, il glorifie le péché à travers lequel il a pu se rebeller contre la société (elle-même cannibale). Car, sous une forme primitive, ancestrale, mythique, le cannibalisme est la prise de possession, la destruction globale de ce contre quoi on lutte. La grâce, pour Clementi, c'est l'esprit de révolte, une révolte totale, cruelle, désagréable.*

Léaud, lui, est différent. Il vit d'une façon mystérieuse, irrationnelle; on peut dire même qu'il fait de la poésie avec sa vie, et c'est pourquoi la société — complètement dominée par la raison — le dévore. N'ayant en effet pour foi que la "raison pratique", le monde bourgeois ne peut supporter les poètes et cherche à les intégrer quand il ne les met pas en prison. La grâce, pour Léaud, c'est l'irrationnalité, le mystère.

— Et la jeune fille interprétée par Anne Wiazemsky?

— *Elle ne ressemble pas aux autres, elle seule est vraie, normale. La normalité d'Anne Wiazemsky constitue le fond sur lequel ressort l'"anormalité" de Jean-Pierre Léaud, dont la tragédie, de ce fait, n'est pas uniquement symbolique mais humaine. Elle est en somme ce que Léaud devrait être.*

— N'est-ce pas encore le problème de la grâce?

— *Je ne peux rien concevoir en dehors de ce sentiment de mystère.*

Je ne trouve jamais la nature naturelle, et pour moi les personnages, les objets, les paysages sont toujours antinaturels, c'est-à-dire secrets. Pour la première fois, avec Porcherie, j'ai sacralisé aussi le langage: les mots sont des mots de poésie, c'est-à-dire mêlés à l'irrationnel. Ce film est, de tous, celui qui tend le plus vers un cinéma de poésie; il est le frère jumeau d'Uccelacci e Ucellini. A Théorème, il s'apparente par le côté stylistique, par cette façon, peut-être un peu froide, un peu angoissée, de représenter des personnages et en quelque sorte de les épingler comme des papillons dans une boîte."

Paolo Pasolini: Propos recueillis par Yvonne Baby in "Le Monde", sept. 1969

LE DEPART

de Jerzy Skolimowsky

avec J.-P. Léaud, C. Duport,
J. Bir, P. Roland

A première vue, rien de polonais dans ces aventures bruxelloises d'un jeune "cinglé de la bagnole", garçon coiffeur qui veut participer à un rallye auquel il s'est inscrit sans avoir de voiture: après divers expédients inefficaces, il finira par subtiliser la Porsche de son patron; mais au petit matin il ne prendra finalement pas le départ, ayant entre-temps découvert l'amour. C'est Jean-Pierre Léaud (affirmant une présence de plus en plus extraordinaire comme acteur de style typiquement *moderne*) qui incarne notre héros avec une frénésie incroyable, une véritable fureur de vivre à 150 km/h au volant d'une voiture de sport. Rageur, vociférant, il campe le portrait d'une génération qui piaffe d'impatience devant les obstacles qui s'opposent à des rêves et qui est prête à tout pour accomplir ses idéaux. Des idéaux aliénés, bien entendu, la "bagnole" étant, à Varsovie comme à Bruxelles, à Moscou comme à Paris, l'un des plus torturants. Mais en ratant son départ, Marc a peut-être décidé de prendre le vrai départ d'une vie nouvelle à deux.

Le film semble assez sage par rapport aux précédents du réalisateur. Pourtant, cette apparence craque de partout, grâce à Léaud, grâce aux brusques accès de fièvre qui révèlent le tempérament polonais de l'auteur et nous rappellent ses violences favorites (il faut voir *La Barrière*, de ce point de vue): un faux suicide sanglant, une bagarre de rue, mais aussi le jeu paroxystique du protagoniste et une partition obsédante et brutale. Cette violence n'est pas seulement, pour cet étonnant film, le moyen d'être "dans le vent" mais aussi celui de nous proposer le portrait percutant d'une adolescence qui veut vivre à tout prix et ne sait pas toujours très clairement comment parvenir au bonheur, mais pour qui les entorses à la morale courante ne sont jamais la marque d'une compromission mais tout au contraire l'affirmation d'un cynisme qui n'est qu'un masque dicté par la pudeur d'une pureté trop profonde.

Marcel Martin in "Le Monde", 16 déc. 1967



Jean-Pierre Léaud dans "Le départ".

OUT ONE SPECTRE

de Jacques Rivette

avec J.-P. Léaud, J. Berto, B. Lafont

M. Consdale, B. Ogier

— Et Jacques Rivette?

Jean-Pierre Léaud:

— Avec Jacques, c'est encore plus compliqué qu'avec Jean-Luc. Il y a eu ce fameux *Out 1* qui est une interrogation sur le fait de faire un film — et cela, naturellement, en relation avec la crise de mai 1968, — le film étant lui-même resté un point d'interrogation.

Pour notre groupe de cinéma, Jacques est l'homme le plus intelligent, le plus lucide. Si j'ai besoin d'avoir une idée claire sur le cinéma, je lui téléphone.

Aussi, je n'aimerais pas déformer sa pensée.

Pour les acteurs d'*Out 1*, la difficulté était d'inventer un personnage dans une fiction inconnue, ou vague, mais sur laquelle Jacques s'appuyait pour approfondir ses recherches sur l'acteur, les dialogues, le jeu...

Chacun de nous était responsable du personnage qu'il incarnait. Nous pouvions choisir nos noms, j'ai choisi de m'appeler Colin-Maillard — c'est-à-dire d'avoir les yeux bandés — et d'être un sourd-muet. J'exprimais avec des gestes une grande violence, une grande douleur de vivre, je jouais de l'harmonica, je vendais des cartes postales aux terrasses des cafés pour avoir un peu de "blé". Je ne sais ce qu'ont fait les autres, j'ai très envie de savoir ce qui se passe dans le film. Je ne l'ai pas vu.

Jacques a exploité un aspect un peu fou de mon caractère que je n'avais pas jusqu'à extériorisé. Il me disait: "Tu fais soigneusement ton lit puis tu te couches par terre." Il y a eu entre nous une immense complicité dans cette sorte de folie. A la fin du film, je me suis mis à parler. Je ne sais pas si j'aurais dû.

Pourquoi un acteur devrait-il parler? Là, je pouvais jouer de l'harmonica, et j'ai réussi à obtenir quelques stridences angoissées. Privé de parole, j'ai eu l'harmonica pour "dire".

*Jean-Pierre Léaud: Propos recueillis par Yvonne Baby
in "Le Monde"*

Comment ne pas rêver de le voir dans un rôle muet (dont la première partie d'*Out one* nous offre la feinte ludique et impassible)?

C'est assez dire l'importance du geste dans son jeu. Pas de parole sans les gestes qui sont comme le complément, l'implication, voire la condition (conjurant la timidité) de son énonciation: jeu des bras dans la colère, des mains dans la tendresse, du doigt levé sentencieusement... Par le geste, la parole envahit le corps, et le personnage l'acteur, en une dialectique dont le téléphone est le lieu privilégié: Léaud a le génie des coups de téléphone, un génie aux multiples facettes: aimable, lyrique, énervé, émouvant, comique, maladroit, publicitaire... Le téléphone est le véhicule d'une urgence, où tout semble devoir se jouer à quitte ou double (chaque coup de fil, ou presque, est donné comme si c'était le dernier), où s'exprime aussi cette conscience (ce rêve) d'être objet de fiction.

Théâtre même de la parole (là se révèle, dans *Out one*, que sa mutité n'était que mutisme), c'est aussi celui du geste : jamais la main libre ne reste en place, exprimant l'urgence et la conscience dramatique, ponctuant ou redoublant le discours, se jouant à lui-même ce qu'il dit à l'être absent, comme pour mieux combattre l'impuissance de la séparation.

Marc Chevré in
"Cahiers du cinéma" n° 351, sept. 1983

LE DERNIER TANGO A PARIS

de Bernardo Bertolucci

avec J.-P. Léaud, M. Brando, M. Schneider

Vous donnez l'impression avec le personnage de Léaud que vous vous moquez des cinéphiles qui vous tournaient le dos ou qui refusaient de vous suivre.

J'aime beaucoup le personnage de Léaud, parce qu'il est le résultat d'un effort assez douloureux pour faire de l'auto-ironie. Il représente pour moi l'adieu à quelque chose qui fut important et dont je commençais à sentir le côté ridicule. C'est de moi que je me moque plutôt que des autres.

Le personnage de Léaud, c'est aussi une certaine idée du cinéma, celle du nouveau cinéma européen, destinée à être battue en brèche.

Dans le *Dernier Tango*, le "cinéma" n'est pas traité comme je le faisais dans les années soixante, quand j'étais obsédé par le "cinéma dans le cinéma". J'ai cherché, comme Jerry Lewis, à créer un spectacle et non une théorie. Le personnage de Léaud fait partie intégrante de ce spectacle, c'est la même chose pour les références et les citations cinématographiques dont le film est plein. Par exemple, quand coule la bouée de sauvetage portant le nom de *l'Atalante*, ce n'est pas seulement un hommage au souvenir de Jean Vigo, c'est aussi une bouée de sauvetage qui se comporte comme dans une scène comique de Buster Keaton. Le public rit, même s'il ne connaît pas Vigo et n'a jamais vu *l'Atalante*. Dans le personnage de Léaud également, ces deux niveaux se superposent. C'est un réalisateur, un cinéphile qui fait continuellement des citations, il porte donc en lui indubitablement quelque chose de métacinématographique. Mais c'est surtout un personnage tout à fait nécessaire à l'intrigue, porteur d'une dimension narrative importante.

Si Léaud fait rire, ce n'est pas pour se faire un petit clin d'oeil entre cinéastes. Comme dit Roland Barthes, on montre en même temps des ombres chinoises et les mains qui, en bougeant leurs doigts, créent ces ombres chinoises.

In "Bertolucci par Bertolucci"
entretien avec E. Ungari et D. Rauvaud



Jean-Pierre Léaud et Maria Schneider dans "Le dernier tango à Paris".

JEAN-PIERRE LEAUD: MIME ET MEDIUM

A l'instant de commencer, après ce regard rétrospectif sur les vingt-cinq ans de cinéma de Jean-Pierre Léaud, une scène me revient en mémoire, la plus forte, la plus singulière de *Baisers Volés*: Antoine (Léaud) face au miroir, répétant sans fin, dans l'ostinato du désir, son nom et les noms de celles qu'il aime, jusqu'au délire. Ressassement obsessionnel qui transforme sa voix (elle se fait plus sourde, comme venue d'ailleurs) et investit son corps entier, le poing qui se serre, le bras qui scande: exercice quasi-physique d'un acteur livré à lui-même, lâché dans le vide, seul face à son reflet. C'est d'abord l'acteur qui produit cette réitération incessante avant que, s'hallucinant lui-même, il soit possédé par ce personnage dont il répète le nom, face à son image, comme pour se prouver à lui-même son existence toujours dérobée, scandant les figures de son désir en une tension toujours croissante comme pour matérialiser leur absence dans le miroir. Scène presque emblématique qui n'est rien sur le papier: pur exercice d'acteur, comme un exercice de diction (avec ses variations de tempo). Jouée par lui, elle ne devient pas numéro ou performance: seul avec lui-même, il se la joue.

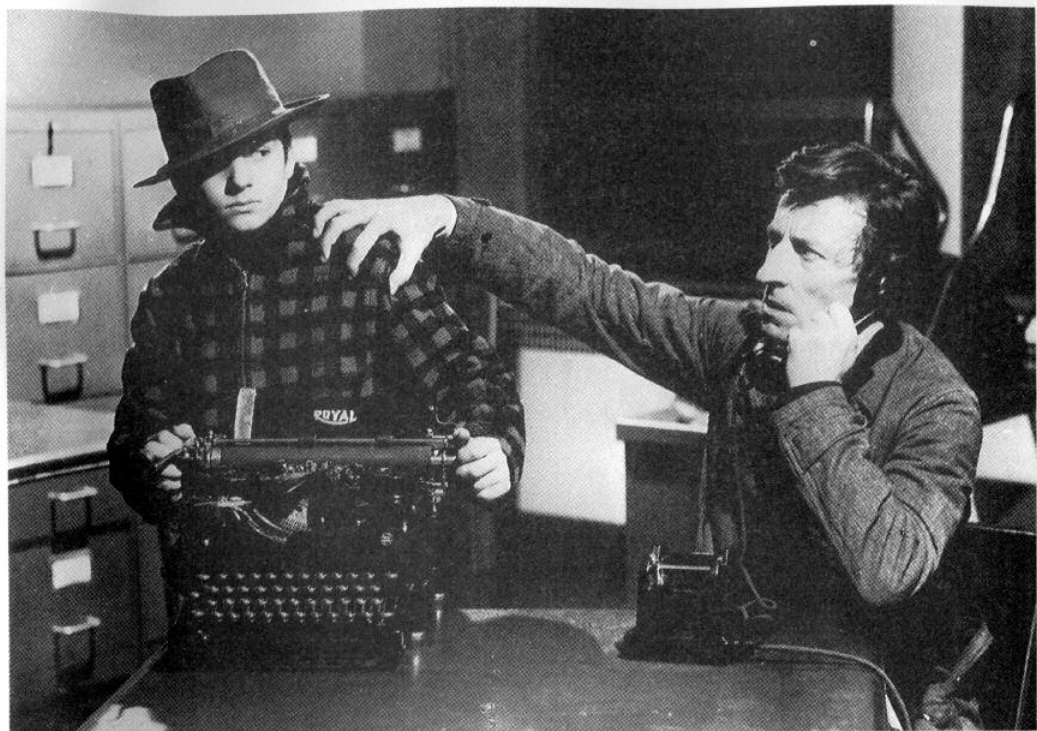
Précisément: Léaud n'est pas un acteur qui exécute une performance au sens théâtral (et anglais) du terme. Loin de l'épaisseur ludique et de la conscience bouffonne qui caractérisent un certain type d'acteurs (géniaux) de Michel Simon à Michel Serrault, en passant par Raimu, son jeu tend presque vers l'abstraction, l'abstraction de l'Etre. Il y a chez lui comme un génie du Neutre: non une moyenne d'actif et de passif, mais une vibration poétique, une simultanéité qui échappe à toute antinomie. En un mot plus acteur que comédien, il n'affirme pas dans la brutalité univoque de l'effet théâtral, son jeu n'est pas un jeu plein et direct: au contraire,

dérober. Il ne joue pas un personnage préexistant: il le produit dans l'instant. D'où aussi cette voix singulière qu'on a pu dire inexpressive précisément parce qu'elle se dérobe aux conventions de l'expressivité, blanche si l'on veut, comme absente parfois, mais capable de violence (de passion), ne marquant, dirait Barthes, aucun clivage entre l'affect et le signe, l'émotion et son expression. Sans que jamais l'acteur se distancie du personnage, celui-ci semble cependant, à travers le jeu même de l'acteur, se distancier par rapport à lui-même dans ce perpétuel *façons comme si* revendiqué par Doinel, face encore à son reflet, à la fin de *L'amour en fuite*: conscience d'un personnage, à travers celle de l'acteur, de se vivre comme l'objet d'une fiction. Là est le romantisme de Léaud. Ceci se prolonge en un véritable art du mime, une précision aérienne du geste: et comment, l'espace d'un silence, savoir si le personnage se fait acteur ou l'acteur personnage que le mutisme et ce geste halluciné, comme "au second degré", douent un statut autre, presque magique, résonnant d'un Ailleurs dont il serait l'émanation ou le médium (on y reviendra): gestes d'amour, gestes de tendresse, fleur nuptiale cueillie à l'horizon de quelque chimère (*La Nuit américaine*)...

(...) Par le geste, aussi: sans doute exorciser une timidité. Le jeu comme timidité surmontée. Mais, alors: un enthousiasme presque enfantin, un bonheur du jeu et une vaillance presque pathétiques. Car cette vaillance est celle de se jeter à l'eau, de subir ainsi ce qui est l'épreuve du feu pour un acteur. Elle en conserve comme un écho, comme une fragilité qui le scinde: toujours sur un fil dans le constant basculement de l'instant, il est là, mais ailleurs, encore en deçà de cette timidité qu'il a vaincue. Et, autant que le personnage, c'est l'acteur qui nous touche. Acteur qui toujours ainsi se tient, *entre* présence et absence, ici et ailleurs. C'est que, comme le disait Françoise Lebrun, Léaud est un acteur médium. Intermédiaire entre le virtuel et le réel, entre l'esprit, le désir du créateur, et l'ici-bas de sa réalisation, il n'incarne pas théâtralement le personnage, il en est donc le médium, manifeste son absence ("*la plus efficace des présences*", dit Proust), matérialise ce manque qu'est par définition le personnage, création hallucinatoire et chimérique du metteur en scène, au point paradoxal de s'y abolir en caméléon et d'en retourner le gant: il ne révèle pas le personnage en creux mais personnifie cette absence autant que cette absence se fonde en lui, et le personnage *le* devient autant qu'il devient ce personnage vécu comme sa propre hallucination, en un don frappant d'identification et de mimétisme avec celui dont il incarne le songe: Truffaut dans *L'Amour en fuite* sous un costume qui était celui de Ferrand dans *La Nuit américaine*, comme Eustache derrière ses lunettes noires dans *La Maman et la putain*.

Comme médium, il est là: c'est-à-dire ici et ailleurs, devant nous/"absent", engagé à fond, presque aveuglement, dans le feu du présent, et à la fois "dans les nuages". Ainsi ne joue-t-il pas théâtralement une scène: il la vit de l'intérieur, comme un rêve éveillé, avec ce regard halluciné qui semble venir d'ailleurs ou fixer quelque horizon lointain, et par lequel semble refluer toute la Nuit de l'être (ainsi restent gravés en nous les regards-caméra de *La Maman et la putain*). De là aussi cette voix et cette diction dont on a dit déjà la singularité: il est là et il parle d'ailleurs, ou ailleurs parle à travers lui, dans la précarité immédiate de l'instant. Il se dérobe en même temps qu'il se montre, à la fois plus et moins que lui-même, avec cette manière infiniment subtile qui lui est propre de jouer à côté de son texte, où à côté tout court: il y a toujours un peut de "jeu" dans son jeu (qui ne se soumet pas pour autant à la convention du "faux"). Nul ne préserve (n'augmente) ainsi jusqu'à l'intime le décalage entre l'ici et l'ailleurs, le juste et le faux, l'actuel et le virtuel, la réalité et l'hallucination, le comique et le pathétique, la dissonance n'étant plus que ce point d'infini et d'absence où il est acteur: se détachant de ce qu'il fait à l'instant où il le joue (à moins que ce ne soit l'inverse) avec la légèreté d'un funambule, le geste de franchir la limite fatale sans cesse imminent, sans cesse repoussé, qui ferait retour à un jeu plein et redondant, à l'accord "parfait" de l'être et du dire, du jeu présent et du texte qui vient d'ailleurs. D'où cette tension-absence caractéristique du jeu de Jean-Pierre Léaud.

Cette dualité, cette simultanéité n'est pas technique, ne relevant pas d'un décalage entre la mimique et le texte par exemple: elle est saisie dans une unité, s'exprime aussi bien dans un moment de mutisme résonnant de tout un non dit, que dans un imperceptible flottement, une incertitude, une fragilité du lien entre le dit et le dire, le texte et son énonciation, le jeu progressant ainsi à l'infini, telle la courbe vers l'asymptote, sans jamais l'atteindre, vers le trop loin et la consonance: son ambivalence étant d'autant plus aiguë, ténue, presque abstraite.

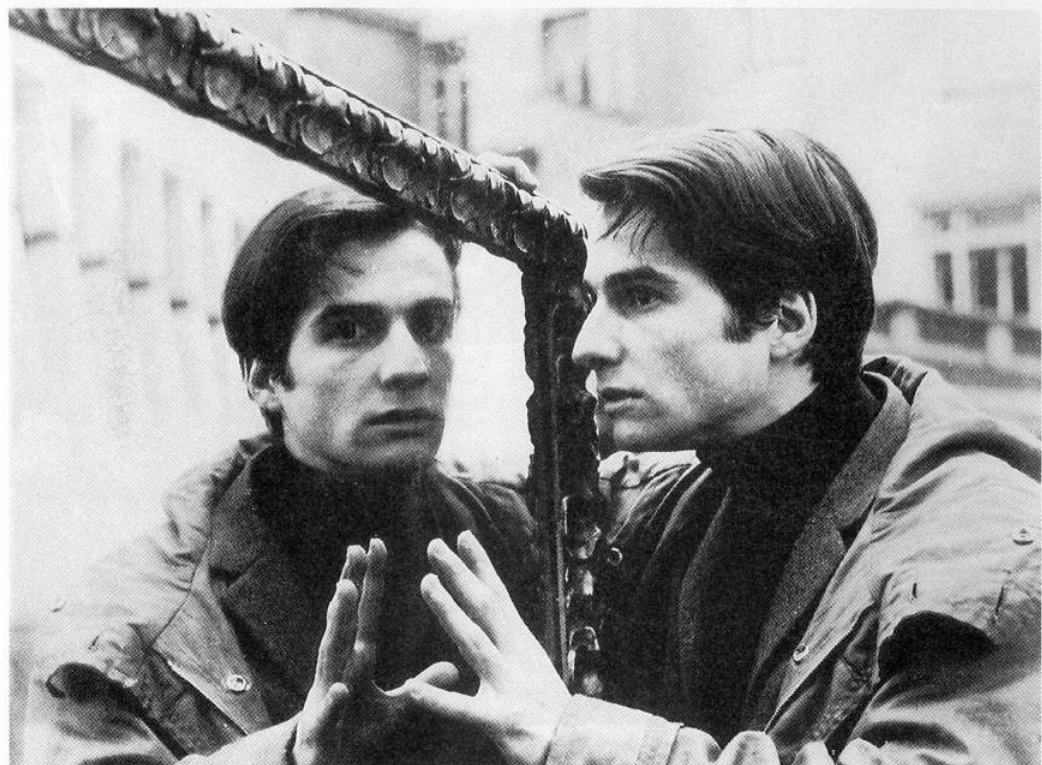


Antoine — ... des fois je leur dirais des choses qui seraient la vérité ils ne me croiraient pas... alors je préfère dire des mensonges.

ETUDIANTS! CINEPHILES!

Les activités culturelles ont le plaisir de vous faire savoir que les cinémas genevois vous offrent une réduction sur présentation de la carte d'étudiants. Cette réduction est valable tous les après-midi (séance de 18h00 incluse) dans les cinémas suivants:
BIO 72, CENTRAL, CINE 17, CITY,
LUX, NORD-SUD, SCALA, STRADA

D'autre part, vous devez savoir que vous pouvez acquérir dans tous les cinémas des cartes personnelles de fidélité valables une année au prix de:
Frs. 150.- pour 25 entrées (Frs. 6.- la séance)
Frs. 80.- pour 10 entrées (Frs. 8.- la séance)
Cette carte est en vente dans tous les cinémas Genevois.



OU? Auditoire Piaget — sous-sol d'Uni Dufour — 24, rue Général-Dufour

QUAND? Les lundis soirs — 1ère séance 19h00, 2ème séance 21h00

QUI? Tout le monde peut adhérer au Ciné-club universitaire

COMMENT? Deux formules à choix:

— cartes d'abonnement à Frs. 15.-, valables pour 3 entrées

— ou abonnement général à Frs. 35.-, pour tous les films

Les abonnements sont vendus uniquement à l'entrée des séances.

Pour tous renseignements complémentaires, veuillez vous adresser au Service des Activités culturelles - 4, rue de Candolle, 1er étage - tél.: 705 77 04 / 05 / 06 / 60.

L'abonnement à Frs. 35.-, muni d'une photographie dûment validée par un timbre des Activités culturelles, donne droit à l'entrée à prix réduit (Frs. 8.-) aux cinémas **CINELUX 8**, bd St-Georges et **CINE 17** rue de la Confédération, durant la période mentionnée au verso de l'abonnement.
