



HAL
open science

Enfant acteur et metteur en scène. Unilatéralité ou réciprocité? Du jeu à l'interprétation

Lauren Larousse

► **To cite this version:**

Lauren Larousse. Enfant acteur et metteur en scène. Unilatéralité ou réciprocité? Du jeu à l'interprétation. Physique Générale [physics.gen-ph]. 2018. dumas-01833010

HAL Id: dumas-01833010

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01833010>

Submitted on 30 Aug 2018

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.

ENFANT ACTEUR ET METTEUR EN SCÈNE

Unilatéralité ou réciprocité ?

Du jeu à l'interprétation



Université d'Aix-Marseille
Département Sciences, Arts et Technique de l'Image et du Son (SATIS)

Mémoire de Master Professionnel
2017-2018

Lauren LAROUSSE
Spécialité Production/Réalisation

Travail réalisé sous la direction de Isabelle SINGER

29 Mars 2018



Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes m'ayant aidée à la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu je voudrais remercier tous les professionnels pour m'avoir accordé de leur temps, ainsi que pour l'intérêt qu'ils ont porté à mes recherches. Leur collaboration active et enthousiaste m'a permis d'aller toujours plus loin dans mes réflexions. Merci à Jacques DOILLON, Gilles MARCHAND, Piotr WEICKOWSKI, Anthony URSIN, Cathy RUIZ, Florence DEMAY, Julien GROSSI, Mike TAUPIN.

Je voudrais également remercier Isabelle SINGER, ma directrice de mémoire, enseignante au département SATIS, Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du son, de l'Université d'Aix-Marseille, pour sa disponibilité, ses remarques constructives et ses encouragements.

Enfant acteur et metteur en scène : Unilatéralité ou réciprocité ?

Du jeu à l'interprétation

Résumé :

Depuis les années soixante, l'on peut observer dans le cinéma français l'accroissement de longs et court-métrages portant l'enfance et l'adolescence à l'écran. Pourtant, l'idée que l'enfant puisse être considéré comme un comédien à part entière se démocratise doucement. Dans les années soixante-dix, les découvertes en matière de psychologie infantile et la profonde mutation du statut de l'enfant dans la société ouvrent de nouvelles perspectives aux metteurs en scène. En effet, ces innovations leur permettent de considérer l'enfant comme un individu à part entière.

Avant ce véritable bouleversement sociologique, les cinéastes vivent presque systématiquement la collaboration avec un enfant comme une contrainte.

Face à ce malaise pour aborder l'enfant acteur, les metteurs en scène entrent parfois dans une logique de « stratégie », que l'on peut apparenter à de la manipulation. Cette collaboration devient alors un bénéfice à sens unique.

Une meilleure connaissance du développement de l'enfant, et la découverte de ses prédispositions d'acteur à travers l'activité ludique du jeu, ainsi que le rapport que celui-ci entretient avec la fiction, permettent au metteur en scène ainsi qu'à l'enfant de trouver un langage commun à travers la réalisation du film.

Cependant, s'il existe une discipline à laquelle on ne peut donner de règles systématiques, c'est bien la direction d'acteur. Malgré une meilleure compréhension de l'enfant dans la société actuelle, tout metteur en scène qui se lance dans cette entreprise tente d'apporter ses propres solutions. C'est pourquoi, à l'appui d'un ensemble de témoignages, je propose d'explorer cette question qu'est la réciprocité entre l'équipe mise en scène et l'enfant. Comment optimiser le jeu de l'enfant acteur, éthiquement et artistiquement ?

« MOTS-CLES »

**ENFANT- ACTEUR – DIRECTION-FICTION –JEU-DEVELOPPEMENT – PSYCHOLOGIE –
METTEUR EN SCENE –RELATION –COLLABORATION**

Table des matières :

Introduction	8
I) L'Acteur	14
I.1) L'Acteur professionnel.....	14
I.2) L'acteur non professionnel.....	15
II) Développement et acquisition des outils de jeu	19
II.1) L'enfance.....	19
a) La mémoire affective.....	19
b) Le rôle du jeu dans le développement de l'enfant.....	20
c) Être dans le présent.....	21
d) La spontanéité.....	22
II.2 La préadolescence.....	24
a) L'introspection personnelle.....	24
b) La représentation.....	26
III) La question du travail d'un enfant sur un plateau de tournage	28
III.1) L'encadrement.....	29
III.2) Un casting réciproque.....	30
III.3) Un plaisir : et non pas un travail.....	34
a) Maintenir l'enfant dans le jeu.....	34
b) Le plaisir de se dépasser.....	35
c) La gestion du temps.....	36
IV) Direction d'enfants acteurs	38
IV.1) Préparation et apprentissage.....	38
IV.2) Stimuler la mémoire affective :.....	39
a) le geste.....	39
b) La vérité de l'émotion.....	39
c) Les outils de mise en conditions.....	40
VI.3) Méthodes :.....	41
IV.3) La distance du comédien.....	43
Conclusion :	48
Bibliographie :.....	51
Netographie :.....	52
Filmographie :.....	53
Professionnels rencontrés.....	55

Introduction

Ce mémoire portant sur la collaboration entre metteur en scène et enfant, je propose, afin de contextualiser cette pratique, un bref historique de la représentation de l'enfant dans le cinéma français et par la même occasion de son jeu d'acteur.

L'arrivée du cinéma parlant éveille chez les cinéastes un regain d'intérêt pour les adaptations d'œuvres littéraires¹. C'est donc à travers cette pratique que l'enfant y est porté à l'écran. Ainsi, paraît sur les écrans, en 1932 *Poil de carotte*, de Julien DUVIVIER. Les œuvres cinématographiques de la première décennie succédant à l'invention du cinéma parlant peuvent avoir des airs de « théâtre filmé ». En effet, le cinéma, art en pleine transformation, cherche encore à travers la nouvelle acquisition du son ces propres codes. Les seules références dont cet art dispose en terme de jeu d'acteur sont donc le cinéma muet et le théâtre. Robert LYNEN qui interprète le rôle de Poil de carotte est un enfant surdoué de douze ans, formé dans une école d'arts du spectacle. Cela n'a rien de surprenant puisque faire jouer des enfants au théâtre est une pratique courante bien antérieure au cinéma. Cependant, le cinéma en pleine mutation est à la recherche d'un jeu d'acteur qui lui serait propre.

Au cours des années trente, la France fait face à la plus grande crise économique du XX^{ème} siècle. Les affaires ralentissent et le chômage s'installe. Cette crise économique et l'instabilité du gouvernement qui pour tenter d'arranger la situation prend des mesures impopulaires, entraîne un mécontentement du peuple qui se manifeste par un antiparlementarisme. En résumé, les français entrent dans une profonde remise en question des institutions. C'est donc à travers la critique du milieu scolaire que l'enfance est portée à l'écran comme l'illustre le film de Jean VIGO *Zéro de conduite*, 1933. Le film ne raconte l'histoire ni n'adopte le point de vue d'un enfant en particulier. Il est un hommage à l'esprit rebelle, provocateur et farceur de l'enfance. C'est pourquoi VIGO, filme en plan large un petit groupe d'élèves en pensionnat. Le film est également représentatif de la transition du cinéma muet au cinéma parlant. C'est pourquoi l'échelle de plan choisi et les silences du film sont compensés par la gestuelle théâtrale des petits comédiens, bien que des dialogues soient ajoutés en postproduction. Ainsi, *Zéro de conduite* est une succession de sketches dont l'attitude des comédiens s'apparente à celle du théâtre, ou d'un film muet.

C'est dans les décombres de l'après-guerre que le néoréalisme italien trouve en la figure de l'enfant un potentiel jusque-là insoupçonné. Celle-ci est utilisée pour exprimer le deuil et la désolation des traumatismes de la décennie précédente, comme *Allemagne année zéro* de Roberto ROSSELLINI, 1949. Le personnage du petit garçon y est montré désabusé mettant fin à son existence à la fin du film. Cette vision de l'enfance est bien loin de celle d'un être innocent et immaculé mais d'avantage empreinte de réalisme. L'une des caractéristiques du néoréalisme qui inspire par la suite la nouvelle vague française est le choix de tourner avec des acteurs non professionnels. Le personnage principal du film de ROSSELLINI est donc davantage mis en scène comme un sujet documentaire qu'un enfant surdoué.

¹ BETTON Gérard, *L'histoire du cinéma*, collection Que-sais-je, Presse Universitaire de France, 1996, 128 pages.

² LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les

En France, le désespoir de l'enfant traversant la guerre est portée à l'écran à travers *Jeux interdits* de René CLÉMENT, 1951, dans lequel, durant l'exode de 1940, Paulette et Michael respectivement cinq et dix ans créent des sépultures pour tous les animaux morts qu'ils trouvent en pillant un cimetière². En 1950 l'enfant tire des larmes aux français lorsqu'il cherche à récupérer son insouciance emportée par la guerre, à travers des films tel que *Crin-Blanc*, 1952, relatant l'amitié entre un jeune garçon et un cheval sauvage.

Les innovations en terme de représentation de l'enfance par le néoréalisme italien influencent par la suite le cinéma français. En effet, le fait d'en faire des personnages principaux au quotidien dur et imprégné de l'urgence de survivre les montre sous un nouveau jour. Ce sont des individus singuliers, à part entière. L'enfant au sein du film n'a plus pour simple fonction de représenter une idée de « l'enfance », l'innocence et l'insouciance qu'on lui attribue. Au Mexique BUÑUEL poursuit cette avancée, avec *Los Olvidados*, en 1950, représentant la perversité et la cruauté dont sont capables les enfants et adolescents pour survivre en milieu hostile. Les tabous se brisent, ces personnages deviennent plus complexes.

Le cinéaste français François TRUFFAUT, ouvertement inspiré par le néoréalisme italien et l'œuvre de Jean VIGO fait de l'enfance un de ses sujets de prédilection. Le regard de TRUFFAUT porté sur l'enfance est moderne, dispensé de toutes « niaiseries ». TRUFFAUT exprime son point de vue selon lequel les enfants ne naissent pas bons et gentils, mais plutôt, je cite : « Egoïstes, cruels, absolutistes »³.

Mais entre les années trente et les années cinquante le cinéma se réinvente et crée ses propres règles en terme de jeu d'acteur. Pourtant, les metteurs en scènes semblent se demander si cette nouvelle discipline est praticable pour l'enfant.

À l'aide de ses deux principales influences TRUFFAUT questionne le jeu d'acteur de l'enfant au cinéma, cherchant un équilibre entre jeu théâtral et approche documentaire. En effet, l'enfant surdoué, au savoir faire mécanique, ressemblant davantage à un petit adulte qu'à un enfant n'intéresse pas les cinéastes de la nouvelle vague. Cette nouvelle génération se tourne justement vers l'enfant pour sa spontanéité et le naturel qu'il dégage devant la caméra.

Bien que la représentation de l'enfant devienne plus subtile et réaliste au cours des années cinquante et soixante, l'idée que l'enfant puisse être un acteur de cinéma au même titre qu'un adulte ne va pas de soi. Il faut attendre l'évolution du statut et de l'image de l'enfant dans la société au cours des années soixante-dix, pour que cette idée puisse commencer à être envisagée.

En effet, Françoise DOLTO, psychanalyste spécialisée dans la psychologie infantile (1908-1988) se fait une promesse étant enfant « quand je serai grande, je tâcherai de me souvenir de comment c'est quand on est petit »⁴. Elle anime donc une émission de radio visant à vulgariser des notions de base de psychologie infantile⁵ entre 1967 et 1969.

² LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p. 24

³ REVON Bernard (scénariste de Truffaut) interrogé par Philippe LE GUAY, *Cinématographe*, n°105, décembre 1984, p.26

⁴ <http://www.psychologies.com/Culture/Maitres-de-vie/Francoise-Dolto>, *Psychologies.com*, service édité par la SASU GROUPE PSYCHOLOGIES, Françoise Dolto fervente militante de la cause des enfants, IVASCU Tessa

⁵ *Docteur X*, Europe 1, 1967-1969

Accusée par certains d'être à l'origine du phénomène de « l'enfant roi », remerciée par d'autres pour avoir mis fin « au dressage des enfants », Françoise DOLTO considère l'enfant comme un individu à part entière doté d'une conscience et de besoins, légitimes indépendants de ses parents. L'enfant est un individu à part entière. Il est simplement, un individu en pleine construction.

La psychanalyste incite les parents à être à l'écoute de leur enfant, car quel que soit son degré d'apprentissage du langage, tout geste ou tentative de communication méritent d'être écoutés et pris en compte. Françoise DOLTO encourage les adultes dans l'idée qu'il est possible de décrypter les manifestations de l'enfant. L'adulte ne considérant pas l'enfant comme un individu à part entière (ce qu'il est, un individu en plein développement), doté d'une pensée propre, en matière d'éducation, « le bâton et la carotte » prédominent donc sur la conversation. L'adulte ne croit pas en la possibilité d'un dialogue très poussé, car il ne le connaît pas suffisamment l'enfant. Pour l'adulte, c'est « l'autre », celui qui est différent de nous, celui qui nous demande des efforts pour le comprendre, car l'enfant selon son âge, et donc l'étape de son développement possède un fonctionnement particulier. Il n'est pas dans les mêmes problématiques et n'est pas soumis aux mêmes besoins. Il faudrait donc à chaque étape de son développement comprendre les besoins et le fonctionnement qui le caractérisent.

« Il y a l'idée, pour moi épouvantable qu'on sort des limbes et qu'enfin après douze ans, quinze ans, dix-huit ans même, on va devenir un adulte et que comme adulte, on est vraiment une personne, humaine, à part entière »⁶

Lorsque l'on part de ce principe, il devient aisé de comprendre qu'un metteur en scène ne sache pas comment tourner avec un enfant. En effet, le cinéaste le pense incapable de comprendre ce qu'est le jeu d'acteur, croyant la communication limitée. Le metteur en scène croit donc en être réduit à l'usage de « stratagèmes » pour obtenir ce qu'il voudrait capter de lui à la caméra.

Donc les premières stratégies trouvées par les metteurs en scène sont, premièrement : l'exploitation de la capacité de mimétisme de l'enfant. C'est-à-dire lui montrer les expressions et les gestes à faire devant la caméra que l'enfant s'amuse à reproduire. Deuxièmement, l'utilisation des mimiques et des gestes codifiés pour exprimer telle ou telle émotion ou sentiment comme c'est le cas de *Zéro de conduite*. Troisièmement, l'usage de l'effet Koulechov. Cette technique est le résultat d'une expérience du théoricien Lev KOULECHOV (1899-1970). Celle-ci consiste à attribuer dans l'esprit du spectateur des sentiments au comédien à l'aide du montage. Celui-ci affichant un visage neutre. Ainsi, si l'on nous montre un plan sur un bol de soupe auquel succède en contre champ, le visage du comédien. Nous avons alors le sentiment que cette soupe lui donne faim. Si l'on remplace ce champ par un cadavre, le contre champ sur le comédien nous donnera l'impression que la neutralité de son visage exprime en réalité de la tristesse. L'acteur n'en est donc pas un, mais plutôt un « sujet » ou un modèle. Cette technique est également utilisée au cinéma pour attribuer des sentiments aux animaux. Pour donner un exemple concret, cette technique semble être utilisée lors du montage de *Crin-Blanc*, lorsque la petite sœur du personnage principal voit son frère tomber du cheval. Un gros plan montre le visage de la petite fille affichant une expression des plus

⁶ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

neutre. Elle nous semble pourtant choquée. Ce plan succède au plan dans lequel le garçon chute.

Enfin, une approche documentaire⁷. Celle-ci consiste à mettre l'enfant dans une situation donnée, puis à capturer à la façon du documentaire, des gestes et des mots spontanés. L'enfant ne joue pas. Des fragments de lui sont montés de façon à créer une narration. Cette technique peut amener à avoir recours à la manipulation si lorsque pour obtenir une réaction nous sommes prêts à tromper l'enfant. Comme c'est le cas de René CLÉMENT qui ne parvenant pas à obtenir des larmes de Paulette pour une scène de *Jeux interdits*, dans laquelle celle-ci est arrachée à son ami Michaël, va voir la mère de Brigitte FOSSEY, âgée de cinq ans et lui dit « Vous allez lui dire que vous partez »⁸.

En réalité l'approche documentaire reste une forme de manipulation puisque l'enfant n'est pas conscient de ce qu'il fait. Il est maintenu à distance du film en quelque sorte, comme si le cinéma, « c'était pour les adultes » et qu'il s'agissait d'un concept insaisissable pour un enfant.

« Je pense que pendant trop longtemps, il y avait l'idée qu'il y avait les adultes d'un côté et les enfants de l'autre et que c'était aussi compliqué de travailler avec des enfants, je simplifie beaucoup, je caricature, qu'avec des animaux domestiques. Donc il y avait cette idée qu'on ne travaillait pas avec des enfants, ou, en-tout-cas on ne le devait pas. On doit englober les deux. Je préfère dire qu'on pensait qu'on ne le pouvait pas et qu'on ne pouvait que « voler » que « capturer » des instants dans lesquels on le faisait jouer, on leur demandait de, et on volait. On volait des choses comme on volerait des instants de vie d'un chat »⁹

François TRUFFAUT est un cinéaste charnière en ce qui concerne la mise en scène d'enfants au cinéma. Son court-métrage *Les Mistons*, 1957, semble s'inscrire dans la continuité du travail de VIGO à travers la réalisation de *Zéro de conduite*. Ce film est le résultat de recherches et de tâtonnements.

En effet, il mêle mimiques signifiantes (comme pointer du doigt quelque chose pour en parler, mettre les mains sur son ventre pour montrer que l'on rit fort) improvisation, documentaire, et fait l'objet d'un énorme travail de montage. Les gros plans sur les enfants sont assez courts. Le film contient quelques scènes d'improvisation, en plan large parfois réalistes, parfois un peu gauches, mais qui ne sont pas pour autant dénuées de charme. Mais surtout, le court-métrage est accompagné d'une voix off qui indique au spectateur les sentiments des personnages. Ainsi, à la fin du film, un gros plan sur un enfant affichant une expression neutre est accompagné par la voix off. Ce procédé nous donne l'impression de voir l'enfant éprouver les sentiments décrits par la voix off.

Les 400 coups, 1959, qui contient beaucoup d'improvisation, est l'occasion pour TRUFFAUT de poursuivre ses recherches. Le cinéaste met une nouvelle foi en scène un groupe d'enfants avec *L'Argent de poche* 1979, qui est selon moi, un objet d'étude intéressant. Le montage y est également assez vif comme si chaque plan avait une seule fonction, par exemple ; montrer une action utile à la narration ou faire entendre la phrase prononcée par l'enfant. Nous avons le sentiment que sur la durée d'un plan l'enfant

⁷ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p. 113

⁸ LORRAIN François-Guillaume, *Les enfants du cinéma*, Paris, Edition GRASSET, Livre de poche, 2011, p.21

⁹ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

n'exprime qu'une seule émotion à la fois, à l'aide d'un geste ou par une phrase. Le montage, fragmenté laisse voir une direction d'acteurs qui l'est tout autant. Lorsque les enfants jouent, ils ont recours à de grands gestes signifiants et mimiques codifiées. L'on sent qu'ils prennent du plaisir, mais on sent aussi leur distance par rapport à ce qu'ils font. L'on sent la caméra. D'ailleurs, le film contient quelques regards caméra non maîtrisés¹⁰. C'est comme si le réalisateur était trop préoccupé à élaborer une narration, pour se permettre d'aller sur le terrain glissant de l'apprentissage du jeu d'acteur. Cependant, il les fait tout de même jouer. Même si le jeu des enfants paraît un peu rigide, récité ou trop théâtral, les enfants y jouent et c'est une avancée très importante.

L'on pourrait analyser de cette façon plusieurs films mettant en scène des enfants, à partir de la fin des années soixante, qui sont le fruit de recherches et d'expérimentations comme *L'Enfance nue* de Maurice PIALAT, 1968¹¹. Parfois, chaque plan possède sa propre « stratégie », du vol d'un moment de vie, de la forme la plus réduite du jeu d'acteur à peut-être, du véritable jeu.

Jacques DOILLON poursuit les expérimentations de TRUFFAUT auquel il porte de l'intérêt. Ce cinéaste, dont l'enfance occupe une grande place dans la filmographie croit profondément en la capacité de jeu d'acteur de l'enfant. Il commence un long travail de recherche avec le film : *Un sac de billes*, 1975, *La femme qui pleure*, dans lequel il se met en scène avec sa fille, Lola DOILLON, quatre ans, 1979, *La drôlesse*, la même année, *Le petit criminel*, 1990, *Le jeune Werther*, 1993 qu'il poursuit tout au long de sa carrière et dont l'aboutissement semble être *Ponette*, 1996 dont le personnage principal est âgé de quatre ans, puis *Petits frères* en 1999.

La figure de l'enfant trouve aujourd'hui sa place dans le cinéma français (celui-ci fortement influencé par le cinéma étranger) dans divers genres cinématographiques, comme les comédies (*La guerre des boutons*, Yann SAMUEL, 2011), les drames (*TOMBOY*, Céline SCIAMMA, 2011), les teen movies (*La Boom*, Claude PINOTEAU, 1980), les road movies (*Cowboy Angel*, Kim MASSEE, 2008), enfin, le cinéma fantastique (*La cité des enfants perdus*, Jean-Pierre JEUNET, 1995). Nous pouvons donc nous demander quelles sont les méthodes employées aujourd'hui. Ma problématique est donc la suivante :

L'enfant acteur et le metteur en scène : Unilatéralité ou réciprocité ? Du jeu à l'interprétation.

Si le fait de ne pas croire en les capacités d'acteur de l'enfant est la cause de pratiques visant à le manipuler et fait donc de cette expérience pour lui un pillage plutôt qu'un échange, il convient d'abord de se demander si celui-ci est réellement capable de jouer.

C'est pourquoi, dans une première partie je propose de définir l'acteur.

Ma deuxième partie, mettra en relation cette définition de l'acteur et des notions de psychologie infantile, à travers l'exposition des grandes étapes du développement de l'enfant.

¹⁰ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Les impressions nouvelles, Paris, 2012, p.150

¹¹ Compte rendu d'entretien, Jacques DOILLON, Paris, Février 2018

La troisième partie traite de la question du travail de l'enfant sur le tournage et des dispositions à prendre de la part de la production, ainsi que de la part de l'équipe mise en scène pour que sa participation ne s'apparente pas à de l'exploitation.

Enfin, dans une quatrième et dernière partie, je propose d'exposer quelques méthodes d'apprentissage du jeu d'acteur, et de direction d'acteur à appliquer avec l'enfant. Cette partie traite également des dispositions à prendre pour ne pas impacter l'enfant dans le cas d'un film grave ou difficile.

À travers mes recherches, je propose de rassembler et d'analyser des témoignages apportant des pistes de réflexion sur ce qu'implique de la part de l'équipe de mise en scène, de la production, la direction d'acteurs enfants d'un point de vue artistique et moral.

Le travail d'un enfant sur un plateau de tournage est-il toujours affaire de manipulation et d'exploitation ?

Comment l'enfant et le metteur en scène peuvent-ils trouver un intérêt et un langage commun à travers le film ?

Je ne peux apporter une vérité à toutes ces interrogations. Il est difficile d'adapter des règles systématiques à la discipline qu'est la direction d'acteur. Cela peut dépendre du projet, de la relation que l'acteur et le metteur entretiennent, de leurs personnalités propres, de l'équipe, de la production et divers paramètres. Mais ce travail peut donner à voir ce qu'il est possible de réaliser et de quelle manière, à travers la collaboration d'un metteur en scène et d'un enfant.

I) L'Acteur

I.1) L'Acteur professionnel

Avant de tenter de déterminer si un enfant peut être considéré comme un comédien à part-entière, il s'agit de définir en quoi consiste la pratique du jeu d'acteur. Pour cela je choisis de me référer à la définition de l'acteur de Constantin STANISLAVSKI auquel je me référerais tout au long de ce mémoire. Metteur en scène, comédien et professeur d'art dramatique, Constantin STANISLAVSKI (1863-1938) est à l'origine du renouvellement de la formation et de la pratique du comédien, au début du XX^{ème} siècle. Il fonde le théâtre d'art de Moscou en 1897. STANISLAVSKI est l'auteur de plusieurs ouvrages tels que *La construction du personnage*, 1930 et *La formation de l'acteur*, 1936.

Ces écrits inspirent à l'acteur américain Lee STRASBERG, l'école de « l'Actor Studio » fondée à New-York en 1947. De multiples stars hollywoodiennes s'y forment, de Maryline MONROE à Robert De NIRO.

La démarche de STANISLAVSKI consiste à mettre fin aux mimiques, gestuelles codifiées, au jeu mécanique et artificiel du théâtre de l'époque. Il pointe donc trois types de jeu à bannir par ses élèves, premièrement : « Le jeu de représentation » qui consiste à aborder son rôle de « l'extérieur » et reproduire des gestes et des expressions travaillées devant le miroir, deuxièmement : « Le jeu mécanique », c'est-à-dire, lorsque l'on a recours à des conventions de représentation et des clichés, troisièmement : « Le jeu forcé » aussi appelé exhibitionniste, car il consiste à aborder le rôle avec l'intention d'impressionner le public. À cela, STANISLAVSKI oppose ce qu'il appelle le jeu « vrai ». Pour l'atteindre l'acteur doit « vivre » son rôle et ressentir de réelles émotions sur scène. La mémoire affective et le subconscient sont donc les outils indispensables pour le comédien. C'est grâce à ces ressources que l'acteur accède à ce que STANISLAVSKI appelle « la nature », lui permettant d'incarner ses personnages avec véracité.

C'est dans le subconscient que se trouveraient toutes les ressources de l'acteur pour incarner un personnage. Une approche consciente étant bien trop limitée par les conventions. Tandis que le subconscient permet de procéder avec indépendance. L'acteur doit stimuler son imagination pour se mettre dans l'état affectif de son personnage. Grâce à un travail d'introspection personnelle, l'acteur parvient à créer des liens entre le personnage et son propre vécu, ce qui provoque en lui un sentiment d'empathie. Pour rester en contact avec le personnage, l'acteur doit rester en contact avec lui-même. C'est pourquoi, n'importe quel acteur n'est pas en mesure de jouer n'importe quel rôle. Il y existe des combinaisons entre personnages et acteurs plus ou moins propices. Néanmoins, le comédien, lorsqu'il sollicite sa mémoire affective, garde une certaine distance avec ses émotions, autrement, il serait bien trop impacté par ses prestations.

C'est cette distance qui lui permet aussi d'avoir une vision d'ensemble sur son rôle et de maintenir la ligne conductrice des actions du personnage. Cette ligne

conductrice est appelée par STANISLAVSKI la « continuité ». Elle est définie par le comédien à la lecture de la pièce¹².

Aujourd'hui, les idées de STANISLAVSKI et STRASBERG représentent les bases de l'enseignement de l'Art dramatique, aussi bien au théâtre qu'au cinéma. Les stars américaines telles que Tom CRUISE ou Jennifer LAWRENCE sont issues de cette méthode. Cependant, cette dernière fait l'objet d'une remise en question de la part des critiques de cinéma, jugée mécanique et systématique, proposant toujours le même type d'interprétation.

I.2) L'acteur non professionnel

La difficulté qui peut donc se poser pour un metteur en scène avec un enfant pour rôle principal est donc l'absence de formation. Effectivement, il s'agit bien souvent d'une première expérience. Pourtant, certains réalisateurs ne s'arrêtent pas devant le défi que représente le fait de tourner avec des acteurs non-professionnels. Au contraire certains le revendiquent et avouent avoir une préférence pour cette pratique.

En quoi la collaboration avec un enfant peut-elle être intéressante, d'un point de vue artistique, pour un metteur en scène ?

Quelles dispositions celui-ci doit-il prendre pour travailler avec un acteur non-professionnel ?

« C'est à ce moment-là que je me dis ; c'est drôle tous ces metteurs en scène qui ne veulent travailler qu'avec des adultes comédiens professionnels. C'est-à-dire, avec des gens qui ont fait des études, des conservatoires etc. Ce sont des gens qui ont une technique, un savoir faire. Le savoir faire a ses limites. Il y a parfois de grands virtuoses. Mais ils ne sont pas tous de grands virtuoses. Ce sont des gens qui peuvent avoir un petit savoir faire bien pratique qui est très ennuyeux film après film. On n'a pas envie de travailler avec ces gens-là parce qu'on ne sait pas si l'on va réussir à faire un petit peu mieux que les autres »¹³

Ce qu'exprime Jacques DOILLON, comme bien d'autres cinéastes qui décident de travailler avec des acteurs non-professionnels, c'est un désir de « virginité » et de « véracité » de la part de ses comédiens.

Le fait de travailler avec un acteur professionnel peut être, au premier abord, rassurant et confortable pour un réalisateur, car un comédien expérimenté aura une bonne connaissance des plateaux de tournage, une certaine aisance devant la caméra, et des capacités à extérioriser telle ou telle émotion « sur commande », ce que DOILLON appelle « le savoir-faire ». Cependant, dans certains cas, lorsque l'écart entre le comédien et le personnage est trop grand, (ce que l'on appelle avec admiration « un rôle de composition ») par exemple, lorsque le comédien interprète un personnage d'un milieu social, un contexte de vie et un vécu très éloigné du sien, l'interprétation du comédien ne peut-être comparable au modèle original. La performance réalisée par un

¹² STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Payot et Rivages, 1997, 349 pages.

¹³ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

comédien à travers un rôle de composition a ses limites et prend le risque de faire usage de stéréotypes¹⁴. De même, selon STANISLAVSKI, tout acteur n'est pas capable de tout jouer. Cela dépend de son vécu, de ce qu'il est en tant qu'être unique et singulier. Certains personnages lui iront forcément davantage que d'autres.

C'est pour cette raison que les cinéastes du néoréalisme italien tel que Vittorio DE SICA, réalisateur du *Voleur de bicyclette*, 1948, et bien plus tard, Laurent CANTET, choisissent de travailler avec des acteurs non-professionnels. CANTET l'expérimente sur le tournage de *Ressources humaines*, 1999, dans lequel des ouvriers y jouent leur propre rôle.

C'est en partant de ce postulat que Jacques DOILLON part à la recherche de son petit criminel, Gérald THOMASSIN, quinze ans.

« Concernant Gérald, il y avait des propositions d'acteurs de quinze ou seize ans, plutôt doués, qui entrent dans des agences. Mais si l'on veut trouver un enfant qui ait possibilité de parler autrement qu'un petit-bourgeois, il va falloir aller place de la Concorde pour demander la permission de faire tous les foyers de la DASS de la région parisienne »¹⁵

Mais pour que le film fonctionne il ne suffit pas simplement de prendre des acteurs non-professionnels venant du même milieu social que celui des personnages qu'ils vont incarner. Cette démarche demande un véritable travail d'écriture. Il faut que les mots des personnages soient ceux des apprentis comédiens. C'est pourquoi Jacques DOILLON, réalise un travail d'enquête à l'occasion du tournage du *Petit criminel*, 1990, et de *Petits Frères*, 1999, mettant en scène des préadolescents dans une cité. En effet, alors que DOILLON passe du temps avec ses futurs comédiens, âgés d'entre douze et treize ans pour apprendre à les connaître, il profite de ces moments pour les comprendre, s'imprégner de leur langage pour écrire des dialogues crédibles qu'ils n'auront aucune peine à s'approprier. Chez DOILLON l'écriture a parfois lieu en même temps que le casting comme c'est le cas de *Ponette*. Écoutant et regardant des enfants de quatre ans toute la journée pendant cinq mois, le réalisateur s'immerge dans leur monde et l'écoute guide son écriture.

Laurent CANTET, à l'occasion de son film *Entre les murs*, 2008, adapté du livre de François BEGAUDEAU, avec lequel il co-écrit le scénario, étale la préparation sur une année scolaire. À travers un atelier hebdomadaire, CANTET recrute les comédiens et nourrit l'écriture du scénario. Ces ateliers permettent aux adolescents de trouver le rôle qui leur convient le mieux après en avoir essayé plusieurs. En effet, l'adolescent doit éprouver l'empathie nécessaire à l'interprétation de son personnage au même titre qu'un acteur professionnel.

Bien que CANTET et DOILLON aient des méthodes de direction d'acteurs très différentes, l'un étant à la frontière du documentaire, laissant place à l'improvisation, l'autre demandant une rigueur dans le texte, les déplacements et le rythme quasi-absolue, tous deux prennent conscience de cette nécessité de faire un pas vers l'autre en liant écriture et casting, dans le cas d'un travail avec des acteurs non-professionnels.

¹⁴ CILLARD Jean-Philippe, *La direction d'acteur*, Université de Provence, Mémoire de maîtrise, 2003/2004, p.42

¹⁵ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

Cette démarche semble être aussi nécessaire, dans le cas d'une collaboration entre un metteur en scène et un enfant comédien. Si le cinéaste est aussi l'auteur du scénario celui-ci aura plus de facilité à diriger l'apprenti comédien, si son texte et ses actions sont crédibles¹⁶, ces derniers étant le résultat de mois d'observations.

Le comédien étant trouvé, il doit passer par une phase d'apprentissage. Celui-ci commence par apprendre à ne pas être déstabilisé par la caméra. Il doit être suffisamment à l'aise pour laisser voir une part de lui-même, même si celle-ci se cache derrière un personnage. Ce que finalement tout acteur, rôle de composition ou non, doit être capable de réussir.

Le réalisateur a beau s'être dirigé vers un acteur non-professionnel pour son authenticité, l'apprenti comédien doit se lancer dans un travail, qui lui permette de conserver cette authenticité lorsque l'on dit « action ». D'ailleurs STANISLAVSKI annonce à ses élèves lors de l'une de leurs premières leçons : « Il faut absolument vous rééduquer, vous réapprendre à marcher, à vous asseoir, etc. »¹⁷

DOILLON voit une foi par semaine Gérard THOMASSIN, pour l'aider à cette rééducation exposée par STANISLAVSKI dans son livre *La formation de l'acteur*.

« On l'a fait travailler toutes les semaines pour qu'il apprenne comme on apprend à faire du vélo, en amateur et non pas comme on apprend un savoir-faire de comédien professionnel »¹⁸

Cependant, certains réalisateurs vous diront avoir rencontré des enfants et des acteurs non-professionnels très rapidement à l'aise devant la caméra. Cela dépend de l'individu.

De façon générale, la direction d'acteurs professionnels et la direction d'acteurs non-professionnels sont assez similaires. Simplement, le metteur en scène connaît ou reproduit instinctivement les principes de base de la direction d'acteur et l'adapte au non-professionnel. Qu'il s'agisse d'un adulte ou d'un enfant, il lui faut traduire cette méthode, utiliser des mots qui lui parleront d'avantage que des termes techniques. Ceci peut le paralyser en lui rappelant son manque d'expérience. Cela peut le pousser à remettre en question sa légitimité à jouer et être dévalorisant pour lui. Le fait de le connaître et de le comprendre va permettre au metteur en scène d'adapter sa méthode et d'établir un langage commun. Le metteur en scène va aider le comédien à puiser dans sa mémoire affective pour interpréter son rôle. Ils auront ensemble des discussions au sujet de l'objectif du personnage tout au long du film, sur son vécu, ses motivations afin que l'apprenti puisse suivre un fil conducteur et incarner un personnage cohérent.

La proximité dans la relation permet à la confiance de s'installer et aide le metteur en scène à trouver au fur et à mesure quels sont les mots auxquels l'acteur non-professionnel sera réceptif. Mais aussi à connaître le lien qui l'unit au personnage, afin

¹⁶ Compte rendu d'entretien, Jacques DOILLON, Paris, Février 2018

¹⁷ STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Payot et Rivages, 1997, 349 pages.

¹⁸ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p.192

de diriger le travail d'introspection personnel lui permettant d'être dans l'empathie avec le rôle et donc de « jouer vrai »¹⁹.

Pour conclure, je préciserais cependant, que quel que soit le degré de ressemblance entre l'acteur et le personnage qu'il va incarner, ou à quel point celui-ci a inspiré l'auteur dans son écriture, faire un film est un défi difficile qu'enfant comme adulte, il n'est pas donné à tout le monde de réussir. Le casting a donc pour rôle d'anticiper, de deviner si la personne en est à ce moment donné, capable ou non.

« S'il n'y avait pas cette épreuve du casting et qu'on se contentait de filmer des enfants comme ça, même timides, on serait ému par ce qu'ils dégagent. Parce qu'ils ont une sensibilité étonnante. Mais le casting permet d'imaginer comment est-ce que l'on se comporte sur un plateau. Un moment donné, quand on dit « action » il faut être là »²⁰

¹⁹ CILLARD Jean-Philippe, *La direction d'acteur*, Université de Provence, Mémoire de maîtrise, 2003/2004, p. 43

²⁰ Florence DEMAY, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

II) Développement et acquisition des outils de jeu

II.1) L'enfance

Être débutant en ce qui concerne le jeu d'acteur peut-être un avantage plutôt qu'un inconvénient pour le réalisateur. Ce ne serait donc pas le manque d'expérience qui serait un obstacle à la collaboration entre un metteur en scène et un enfant.

Mais, l'enfant, être en plein développement, possède-t-il les mêmes ressources que l'adulte pour s'adonner au jeu d'acteur ?

En réalité l'enfant fait tout au long de son développement, de la petite enfance à l'adolescence, l'acquisition d'outils utiles au jeu d'acteur.

a) La mémoire affective

« Vous ne serez jamais capable de bien jouer si vous ne possédez pas les sentiments requis »²¹

Ce que STANISLAVSKI veut dire par là, c'est que le comédien doit avoir la mémoire affective nécessaire à l'interprétation de son personnage. Il doit pouvoir faire un parallèle entre les émotions éprouvées par ce dernier et des émotions passées lui appartenant. On serait alors tenté de se dire qu'un bon acteur doit avoir du « vécu » pour pouvoir interpréter des personnages variés.

Pourtant, l'enfant fait l'expérience de beaucoup d'émotions dès la petite enfance (plus précisément de six mois à trois ans) et en découvre encore davantage en grandissant. Ainsi, la peur, le sentiment d'abandon, la jalousie, la colère, la honte, etc. Toutes ces émotions ne lui sont pas inconnues. En l'espace d'une journée, un enfant d'entre deux et huit ans passe par diverses émotions, parfois du rire aux larmes en un temps très restreint. Ce qui peut lui permettre d'interpréter une palette d'émotion devant la caméra²². À dix ans, même si celui-ci est un peu plus constant du fait de l'avancée de l'apprentissage de la gestion de ses émotions, il les vit toujours avec d'avantage d'intensité qu'un adulte.

Jacques DOILLON dit au sujet de son film *Ponette* :

« Aux enfants de quatre ans, ni à aucun autre enfant d'ailleurs, je n'ai eu à expliquer les sentiments qu'ils avaient à jouer »²³

²¹ STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Payot et Rivages, 1997, 349 pages.

²² LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p.131

²³ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

b) Le rôle du jeu dans le développement de l'enfant

Le jeu et la fiction chez l'enfant font partie intégrante de son fonctionnement. En réalité ce que nous appelons « jeu » et que nous voyons comme un divertissement n'en est pas forcément pour eux. C'est avant tout une activité indispensable à leur développement²⁴. Au cours de ce développement, l'enfant acquiert des outils utiles au jeu d'acteur.

« Ne pas reconnaître aux enfants le statut d'acteur est absurde, car l'acteur joue, il joue la comédie, mais il joue et il n'y a pas plus joueur qu'un enfant. »²⁵

Avant deux ans, l'enfant n'a pas de vie intérieure, il ne fait pas encore la différence entre lui-même et le monde qui l'entoure. Il n'a pas encore la notion de jeu, ni de fiction. C'est à partir de deux ans, lorsque l'enfant prend conscience de lui-même, qu'il développe une vie intérieure en même temps que le langage²⁶. Il devient capable de différencier la fiction et la réalité. Il se familiarise avec la notion de conditionnel. C'est-à-dire qu'il va se mettre à penser : « Et si... ». L'enfant se projette dans la fiction et développe son imaginaire. Selon, STANISLAVSKI, le « si » favorise une réponse franche et naturelle de l'émotion. Pour jouer l'acteur, se dit : « Et si... »²⁷.

L'enfant va substituer les gestes à la parole. Lorsqu'il cherche à comprendre ou se représenter une émotion, ou un événement, il va la revivre à l'aide de gestes auxquels il l'associe. Les gestes viennent avant les mots²⁸.

Un enfant de deux ans va pouvoir rapporter un récit avec des liens de causalité. Ce qui nourrira les jeux de fictions auxquels il s'adonnera. L'enfant de deux ans apprécie imiter l'autre et reproduire des actions. Ce qui constitue un autre point commun avec l'activité de l'acteur, c'est-à-dire, observer et reproduire, car c'est également dans l'observation que le comédien trouve de l'inspiration pour interpréter son personnage²⁹.

À partir de trois ans, le jeu au sein de la cour de l'école maternelle possède une fonction sociale. En effet, à travers les jeux de fictions collectifs, l'enfant essaie plusieurs masques, celui du « gentil » du « méchant », du « bourreau », de la « victime ». C'est une façon de tester les limites dans son comportement pour savoir comment agir en société pour être accepté. Les enfants nous paraissent parfois très cruels. En vérité, ils expérimentent, ils jouent un rôle. Cela ne veut pas dire bien sûr que l'adulte n'a pas à intervenir s'ils peuvent avoir un comportement traumatisant et néfaste les uns envers les autres. C'est justement l'occasion pour eux de comprendre où se trouvent les limites. Contrairement à ce que l'on pourrait être tenté de se dire parfois, une cour de récréation d'école maternelle n'est pas le chaos total. Les enfants n'aiment pas le désordre. Ils y reproduisent donc les règles instruites par les adultes. Il y a donc une notion de cause à

²⁴ WALLON Henri, *L'évolution psychologique de l'enfant*, Armand Colin, 2012, p.58-59

²⁵ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

²⁶ PIAGET Jean/INHELDER Bärbel, *La psychologie de l'enfant*, Que-sais-je, Presse Universitaire de France, 1978, p.44

²⁷ STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Payot et Rivages, 1997, 349 pages.

²⁸ PIAGET Jean/INHELDER Bärbel, *La psychologie de l'enfant*, Que-sais-je, Presse Universitaire de France 1978, p.48

²⁹ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Les impressions nouvelles, Paris, 2012, p.129-133

effet concernant les actions des uns et des autres « si tu me pousses tout le temps, tu ne seras plus ma copine. Si tu pousses tout le monde, plus personne ne voudra jouer avec toi » par exemple. Ces jeux de cour de récréation leur permettent également de formuler leur compréhension du monde³⁰.

En matière de jeu d'acteur, l'âge de trois ans est intéressant dans la mesure où à travers ses jeux, l'enfant représente des sentiments tels que la surprise, la peur et la colère. Il devient plus autonome et affirme son existence³¹.

De façon générale, le jeu est une façon pour l'enfant d'apprendre à gérer ses émotions qui peuvent être parfois très fortes et passionnelles. Ressentir pleinement des émotions qu'il sait pertinemment appartenir à la fiction (à la façon de n'importe quel comédien) est l'occasion pour lui de s'entraîner à les apprivoiser, de leur trouver une juste place pour ne pas être dévoré par ces dernières. L'enfant se familiarise avec ses émotions et apprend à s'en distancer³².

Quatre ans, c'est l'âge des passions, l'enfant y explore une plus grande palette de sentiments. Son langage se développe et par la même occasion sa capacité de raisonnement. Un enfant de quatre ans s'éparpille moins qu'un enfant de trois ans et est peut persévérer dans une activité³³. Ce qui explique qu'un film tel que *Ponette*, ait pu être réalisable. Ces capacités de raisonnement se développent davantage entre cinq et six ans. Leurs récits et jeux deviennent plus construits, dans la mesure où ceux-ci sont davantage régis par la logique.

c) Être dans le présent

L'enfant, a, à travers le jeu, la capacité de se projeter avec une certaine immédiateté dans une émotion alors qu'un acteur adulte fait un travail de mise en condition. L'objectif du comédien est d'être dans le présent tout en gardant à l'esprit le fil conducteur de l'évolution de son personnage. L'acteur cherche à être en connexion directe avec une émotion brute. L'enfant a la capacité de se connecter facilement à une émotion brute qu'il ressent très fortement comme si il la revivait pour la première fois. Ce qui peut-être parfois déconcertant à voir pour l'adulte³⁴.

« L'enfant a cette qualité d'être encore dans l'émotion simple. Il est dans l'immédiateté. Alors que nous, comédiens adultes, nous avons tendance à intellectualiser à réfléchir »³⁵

³⁰ DELALANDE Julie et SIMON Claire, *Enfants scénaristes, enfants acteurs sociaux : rencontre de deux regards sur la cour de récréation*, Julie DELALANDE, *Les sciences de l'éducation pour l'Ere nouvelle*, vol 39, n°2, 2006, p. 91-92

³¹ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p.129-133

³² TISSERON Serge, *L'enfant et apprentissage de la fiction, L'Homme*, éditions EHESS, 2005, n°175-176, p. 131-145. TISSERON Serge, *L'enfant et apprentissage de la fiction, L'Homme*, éditions EHESS, 2005, n°175-176, p. 131-145

³³ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Les impressions nouvelles, Paris, 2012, p.133

³⁴ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Les impressions nouvelles, Paris, 2012, p.131-133

³⁵ Florence DEMAY, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

« L'enfant est dans le présent. Cela veut dire que quand on tourne, il n'a pas la tête dans la scène d'avant ou dans la scène d'après. Un enfant tout petit sa grande qualité, celle de Victoire, c'est d'être parfaitement « synchrone »³⁶

Plus l'enfant est jeune plus celui-ci est dans le présent. Ce qui fait une réelle différence pour les metteurs en scène quant à sa sincérité en tant que comédien. Cependant, cet avantage peut aussi être un inconvénient dont il faut tenir compte. L'enfant est dans l'émotion de façon très intense, mais aussi fugace. Au cours de leurs jeux, les enfants passent du rire aux larmes. Il faut donc en avoir conscience et composer avec cette réalité.

Gilles MARCHAND me confie lors de notre entretien, ses observations concernant le casting pour le rôle de Tom huit ans, à l'occasion de son film *Dans la forêt*, 2016.

« En rencontrant plusieurs enfants, je me suis rendu compte que souvent les enfants pouvaient être excellents, mais sur des temps assez courts. Une seconde après ils vont se mettre à rire presque nerveusement parce qu'ils ont été supers et en sont presque surpris, ou distraits par autre chose. Cela influe beaucoup sur la mise en scène. Quand j'ai vu Timothée VOM DROP, l'écart très important qu'il y avait par rapport aux autres était à plusieurs niveaux, mais notamment, ce qui m'avait frappé, c'était qu'il était capable d'être dans le personnage pendant des prises très longues »³⁷

d) La spontanéité

Les cinéastes désireux de travailler avec des enfants disent être à la recherche d'une certaine spontanéité perdue des adultes. Cette impression se fonde sur de réelles notions de psychologie infantile. La définition du mot « spontané » donnée par le dictionnaire Larousse, est la suivante : « mouvement premier qui ne doit sa cause qu'à lui-même » ou « élan, mouvement propre ou original de quelqu'un ou de quelque chose, possibilité de répondre de manière immédiate à quelque chose ou à quelqu'un ». Une réaction ou une action quelconque chez l'adulte répond indirectement à ce qui l'a stimulée. En effet, celle-ci fait d'abord l'objet d'un contrôle, d'un jugement pour savoir si oui ou non cette action serait conforme à certaines normes sur lesquelles nous nous sommes construits. Plus l'enfant est petit, moins il aura intégré de normes et de codes en société. C'est justement tout au long de son développement qu'il les découvre en s'y opposant, en testant en quelque sorte son environnement. C'est pourquoi l'enfant provoque si souvent le rire chez les adultes en disant des choses qui « ne se disent pas », en faisant des mouvements, des actions qui sont pour nous comiques parce qu'elles peuvent nous paraître absurdes, sans justification, drôles, méchantes, ridicules ou démesurées, etc. Voici autant de jugements que nous pouvons porter sur leurs actions. Adultes, nous sommes soumis, consciemment, ou non à des normes à adopter en société.

« J'ai un enfant qui va avoir bientôt deux ans. C'est très étonnant à regarder c'est de l'émerveillement qu'on a un petit moins, ou différemment, ça n'est pas la même chose avec des adolescents ou avec des enfants plus grands. Il y a des choses qui ont été entendues, convenues. L'école, les parents, l'éducation qui font qu'on se conduit d'une

³⁶ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

³⁷ Gilles MARCHAND, retranscription, entretien, Paris, Février 2018

façon plutôt qu'une autre. Après, on peut sortir un peu des rails, mais il y a quand même une espèce d'autoroute »³⁸

Mais ce qui peut-être le plus handicapant pour un adulte qui voudrait jouer la comédie est le résultat de ce long apprentissage qui consiste à contrôler nos émotions.

« Combien de fois, ils rient aux éclats ? Combien de fois, ils pleurent ? Combien de fois ils traversent des sentiments forts pour des choses insignifiantes. Il faut multiplier par dix ou par cinquante, je ne sais pas très bien. Ces enfants traversent ces sentiments forts et l'éducation sert à quoi ? Surtout pour un garçon, à maîtriser ses sentiments, à ne pas montrer ses sentiments. En ce qui concerne les filles, on leur permettait un peu plus. Quand on regarde le cinéma comme preuve de, on peut voir que ce sont souvent les comédiennes qui sont les plus intéressantes. Tout d'un coup il y a des possibilités d'exprimer des sentiments chez les femmes un peu plus facilement. Alors avec les enfants, encore plus. À l'évidence, avec les tous petits encore beaucoup plus. Donc je regrette de ne pas être capable d'écrire un scénario avec un enfant de deux ans »³⁹

Les professeurs de théâtre font faire des exercices de « lâcher prise », dans lesquelles les élèves grimacent, font des gestes amples désordonnés, sans buts, des respirations parfois des sons, des cris. Tous ces exercices de chant et de théâtre qui peuvent provoquer le rire chez un néophyte sont faits pour que les élèves se laissent aller à une libre expression, sans peur d'un quelconque jugement, sans s'observer de l'extérieur. L'objectif est de déconstruire toutes les normes d'attitude en société sur lesquelles nous nous sommes construits pour retrouver de la souplesse et de l'aisance⁴⁰.

« Les enfants sont plus conséquents et je pense, plus spontanés que les adultes à de nombreux égards. Leur inexpérience laisse la sincérité apparaître. Ils sont incapables de se censurer. (...) Ils ne sont pas assez vieux pour sentir les choses par eux-mêmes et dire : « En fait je ne devrais pas faire cela parce que... » Dès que vous commencez à dire ça, vous commencez à vous imposer la logique au détriment de l'instinct ; or, les enfants vous donne un naturel et un instinct incomparables »⁴¹

Certains metteurs en scène reprochent parfois aux comédiens adultes « de se regarder jouer ». Cela veut dire qu'ils seraient dans le contrôle et le jugement. Il peut-être compliqué de donner une émotion juste lorsque nous sommes pollués par la volonté de garder le contrôle sur ce que nous montrons de nous-même.

Cette souplesse, l'enfant la possède naturellement. S'ajoute à cela la capacité à se connecter facilement à une émotion et la capacité à être dans le présent. Enfin, les jeux de fictions, au sein desquels l'enfant joue un ou plusieurs rôles font partie de son quotidien et de son développement. Cela est donc une activité plus que banale pour lui. Dans laquelle il met un investissement considérable.

³⁸ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

³⁹ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

⁴⁰ Compte rendu, entretien, Cathy RUIZ et Florence DEMAY, professeures de théâtre et acting coach : children, Marseille, Janvier, 2018

⁴¹ Steven SPIELBERG cité par LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p.169

II.2 La préadolescence

a) L'introspection personnelle

La notion de jugement moral chez l'enfant n'intervient qu'à partir de sept ans, dit « l'âge de raison ». Ceci sous-entend qu'à sept ans l'on serait plus raisonnable, que l'on céderait moins à ses pulsions. Mais ça n'est pas le jugement moral qui pourrait inhiber le petit comédien. C'est à la préadolescence qu'un enfant acteur opère un virage dangereux. Cette étape peut-être bénéfique comme désavantageuse.

Entre huit et dix ans, l'enfant s'ouvre davantage sur l'extérieur et apprécie beaucoup le jeu et le travail en équipe. Il commence également à remettre en question la vision du monde héritée de ses parents pour entrer dans une phase de profonde prise de conscience⁴².

À partir de neuf ou dix ans, nous pouvons observer que l'enfant acteur va avoir de plus en plus de recul vis à vis de son personnage et davantage conscience de son évolution, au cours du film. En effet, Cathy RUIZ et Florence DEMAY toutes deux acting coach children, m'expliquent au cours de nos entretiens qu'une grande partie de leur travail avec des enfants de moins de neuf ans consiste à leur traduire le texte, leur contextualiser les scènes, leur expliquer et rappeler le fil conducteur des actes de leur personnage. C'est-à-dire, compenser, en quelque sorte leur manque de recul et d'esprit de synthèse dû à leur âge. Ceci s'explique par le fait que l'enfant possède cette caractéristique d'être toujours dans le présent.

« Mon rôle aussi, en préparation et durant le tournage ça peut être de leur expliquer les enjeux d'une scène. Parce qu'ils n'ont pas toujours très bien compris. Je situe la séquence dans l'histoire. Ce qui se passe avant. On parle de leur personnage de l'histoire. Souvent, ils ont plein de questions d'ailleurs. C'est normal, c'est un boulot que tu fais en autonomie quand tu es un acteur adulte. On fait un travail de préparation nous-mêmes. Moi les enfants, je les aide à se préparer. Si le personnage doit être en colère, il faut que l'enfant sache pourquoi pour pouvoir jouer »⁴³

Effectivement, même si Victoire THIVISOL⁴⁴ quatre ans, tout comme Timothée VOM DROP huit ans, peuvent tenir leur personnage pendant des plans-séquences assez longs, leur metteur en scène respectif complète leur travail avec la vision globale qu'ils possèdent du film et du personnage pour les guider sur la totalité du tournage. À neuf ou dix ans, la préadolescence n'étant plus très loin, l'enfant commence à réfléchir en dehors du présent.

Mais quels sont les grands changements induits par la préadolescence et quels sont les nouveaux outils de jeu que celle-ci apporte à nos apprentis comédiens ?

Le préadolescent entame une démarche d'introspection personnelle. Il va chercher à comprendre qui il est, et déterminer les paramètres qui ont fait de lui ce qu'il

⁴² https://www.la-croix.com/Famille/Parents-Enfants/Dossiers/6-a-12-ans/L-age-de-raison-temps-beni-de-la-grande-enfance-NP_-2007-11-20-528160, Site du Magazine, *La Croix*, journal quotidien français, chrétien et catholique, propriété du groupe Bayard Presse, Article de : AUSCHITZKA Agnès, L'âge de raison, temps béni de la grande enfance, 2007

⁴³ Cathy RUIZ, retranscription, entretien, Janvier, 2018

⁴⁴ Victoire THIVISOL joue le rôle de Ponette dans le film de Jacques DOILLON, *Ponette*, 1996

est devenu aujourd'hui. Il va ressentir le besoin d'y trouver une explication logique. Ce qui explique que n'étant pas satisfait de certains aspects de sa personne, il pointera ses parents comme responsables.

Le préadolescent est « déterministe ». Ceci s'explique par son besoin de croire à la toute-puissance de la logique et du raisonnement. Une fois ce pouvoir découvert le préadolescent va passer beaucoup de temps à essayer de comprendre le monde qui l'entoure et les autres.

Ceci nous permet donc de faire un rapprochement avec l'introspection personnelle prescrite par Lee STRASBERG pour construire un personnage⁴⁵. En effet, le comédien doit réaliser un travail d'introspection personnelle pour comprendre ce qui l'a impacté et déterminé ses actions au cours de sa vie, pour pouvoir faire le même travail d'analyse sur le personnage qu'il se destine à incarner. Ce travail lui permet de mieux se connaître pour pouvoir trouver des sentiments communs entre le personnage et lui-même. Mais aussi de définir le principal objectif du personnage qui guidera ses actions tout au long du film.

L'adolescent fait naturellement cette recherche au sujet de lui-même mais aussi des autres.

« Il nous faut étudier la vie des autres, s'en approcher aussi près que possible, jusqu'à ce que, par sympathie, nous ressentions leurs propres sentiments »⁴⁶

Selon Lee STRASBERG, l'acteur doit justifier chaque mot du texte car le texte révèle les motivations du personnage. Ce sont ses motivations qui guident ses actions. Tous les mots prononcés par le personnage et ses actions convergent vers son objectif principal, celui qu'il cherche à atteindre tout au long du film. Pour STANISLAVSKI, chaque geste sur scène effectué par l'acteur doit avoir un but ; chacune de ses actions doit trouver une justification antérieure, être logique cohérente et vraie.

La capacité de raisonnement, d'introspection et d'empathie ouvre donc des perspectives nouvelles au jeune comédien. C'est pourquoi à partir de onze ou douze ans l'enfant est en mesure de se faire seul une idée globale du chemin intérieur que parcourt son personnage à la lecture du scénario. Il va vouloir ce dernier cohérent et se laissera guider par ce qu'il a déterminé avec le metteur en scène comme être son objectif principal. En d'autres termes, il sera plus autonome. Le travail entre un metteur en scène et un préadolescent va beaucoup moins différer de celui réalisé avec l'adulte.

« Avec un adolescent, j'ai d'avantage d'échanges sur les enjeux de la scène et les personnages. Les enfants plus jeunes ont quelque chose de frais et c'est quelque chose qu'il faut garder. Avec eux, on est d'avantage dans le jeu. Ensemble on fait des exercices que j'utilise avec les petits au théâtre. Les préadolescents sont déjà plus en position de travailler comme des adultes en réalité »⁴⁷

⁴⁵ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p.134-135

⁴⁶ STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Payot et Rivages, 1997, 349 pages.

⁴⁷ Cathy RUIZ, retranscription, entretien, Janvier, 2018

b) La représentation

Au cours de l'adolescence, l'individu n'a de cesse de se mettre en représentation que ce soit au sein d'un groupe, de sa famille ou à l'école. Il se cherche et essaie différents rôles. Ces rôles correspondent aux différents groupes auxquels il va chercher à s'identifier. Ce qui lui donne naturellement des prédispositions au jeu d'acteur⁴⁸.

Cependant, l'adolescence est une période de transformation au cours de laquelle l'estime de soi peut se retrouver fragilisée. L'adolescent est en quête d'identification et d'acceptation des autres. Ceci se traduit par la nécessité d'être intégré à un groupe. Cette fragilité est due à un jugement très critique qu'il porte sur lui-même et sur les autres. En effet, l'adolescent est bien plus soucieux de son image et d'être conforme ou non aux normes qui lui ont été inculquées par sa famille, les médias, son environnement. Alors vis-à-vis de ces normes, il y a deux cas de figure. Celui dans lequel l'adolescent va vouloir coller au plus proche de ces normes ou au contraire s'y opposer. Prenons l'exemple un peu cliché, mais qui a l'avantage d'être parlant au plus grand nombre, d'une jeune fille. Cette jeune fille a grandi avec des modèles d'identification féminins, chanteuse ou actrice. Ce sont des modèles de beauté et d'attitude. Soit, cette jeune fille essayera de se rapprocher le plus possible de cette image pour être validée par les autres. Soit, rejetant en bloc cette norme, elle voudra s'y opposer et se démarquer, par son style vestimentaire et son comportement.

En tous les cas cette prise en compte de ces normes peut-être à l'origine d'une non-aisance. Car ce contrôle fait que l'on se juge et s'inhibe. Notre spontanéité s'en retrouve altérée.

L'enfant privilégie l'instinct et l'adolescent le raisonnement. L'intellectualisation et le jugement peuvent « paralyser » l'adolescent en tant qu'acteur. C'est pourquoi, la carrière de certains enfants acteurs brillants ne traverse pas l'adolescence.

« À la préadolescence, ils ont plus conscience de leur jeu. Ils sont dans une transformation d'eux-mêmes qu'ils ne maîtrisent pas. Certains deviennent moins bons et d'autres meilleurs »⁴⁹

En conclusion, il est important d'amener certaines précisions. Tout d'abord, les frontières entre ces différentes étapes décrites ne sont pas étanches. Chaque individu est singulier et peut évoluer à une vitesse différente. Le but est de donner une idée de la façon dont l'enfant se construit. Il existe donc des inconvénients et des avantages à chaque tranche d'âge. C'est à l'équipe mise en scène de composer en conséquence. De plus, ces prédispositions au jeu d'acteurs ne seront pas toujours visibles ou exploitables chez tous les enfants. Ils ne sont bien sûr pas tous à l'aise devant une caméra. Si dans leur environnement quelqu'un les empêche de s'exprimer, de s'affirmer, ils seront bien plus secrets. De même, s'ils sont régulièrement rabaissés, ils se jugeront probablement plus tôt que les autres et il pourrait être difficile pour eux de se montrer. Mais il est aussi probable que cet exercice soit l'occasion pour eux de se libérer. Il n'y a pas de règles ou alors autant que d'individus. Mais ces notions peuvent donner une idée de ce qu'il est possible de réaliser avec un enfant de tel ou tel âge pour un metteur en scène et de comprendre à quel point cet exercice peut être inné chez eux et quel en est l'intérêt.

⁴⁸ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p.135

⁴⁹ Julien GROSSI, directeur de casting, retranscription, entretien, La Ciotat, Juin, 2017

Alors l'on pourrait se demander si, en tant que metteur en scène, il serait avantageux de se diriger vers un enfant ayant déjà une bonne expérience des plateaux. A cette question DOILLON me répond qu'il reste à la recherche d'un enfant avec lequel personne d'autres n'aurait encore travaillé, afin d'être sur que celui n'ait pas pris « de mauvaises habitudes »⁵⁰.

« Que ça soit durant les essais avec Jérémie ou au tournage c'est vrai qu'à chaque étape Timothée était incroyablement « acteur ». Alors moi je n'aime pas le terme de professionnel, surtout avec les enfants. Ça peut faire « singe savant » avoir un côté mécanique. Timothée n'est pas mécanique du tout. Mais en revanche il est comme un vrai comédien. Un très bon comédien »⁵¹

L'enfant peut avoir un « savoir-faire » comme le dit DOILLON, ce qui peut se révéler être décevant pour un réalisateur se dirigeant vers l'enfant précisément pour sa spontanéité et la vérité de son jeu. De plus, du fait de son perpétuel développement, l'enfant peut changer considérablement d'une année à l'autre et se désintéresser complètement des plateaux de tournage.

« Un casting enfant c'est un nouveau casting à chaque fois. Les enfants évoluent trop vite. Même si bien sûr nous en gardons quelques uns dans nos fichiers »⁵²

⁵⁰ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

⁵¹ Gilles MARCHAND, retranscription, entretien, Paris, Février 2018

⁵² Julien GROSSI, directeur de casting, retranscription, entretien, La Ciotat, Juin, 2017

III) La question du travail d'un enfant sur un plateau de tournage

Malgré l'évolution du statut de l'enfant dans la société et sa meilleure compréhension de la part des adultes, la question du travail de l'enfant sur un plateau de tournage reste polémique et fait toujours l'objet de critiques et d'accusations envers les productions et les metteurs en scène.

En France, un enfant de moins de quatorze ans n'est pas, légalement autorisé à travailler, sauf, au sein « d'une entreprise de spectacles, de cinéma, de radiophonie, de télévision, ou d'enregistrements sonores, en tant que mannequin, dans une entreprise ou association ayant pour objet la participation à des compétitions de jeux vidéo ». À partir de quatorze ans, l'enfant peut travailler dans un autre domaine que l'audio-visuel, hors période scolaire, dans des conditions réglementées par la loi. Cependant, certaines activités professionnelles restent interdites avant dix-huit ans. Jusqu'à sa majorité, pour travailler l'enfant doit bénéficier de l'accord de son représentant légal, père ou mère par exemple, sauf s'il est émancipé⁵³.

Donc, si l'enfant ne participe pas au film de son plein gré et n'est pas en mesure de comprendre le travail qu'il effectue, il est compréhensible que cette pratique soit comparée à de l'exploitation et de la manipulation.

Il existe des lois qui régissent le travail des enfants dans le milieu du spectacle vivant. La législation concernant le nombre d'heures de travail autorisées pour un enfant par jour, en vigueur en 2018 est la suivante : celle-ci varie selon son âge et ce jusqu'à seize ans. Pour les moins de trois ans, le temps accordé est d'une heure par jour, de trois à six ans, deux heures par jour, de six à onze ans, trois heures par jour et quatre heures hors période scolaire. De douze à seize ans, quatre heures par jour et de six heures hors période scolaire⁵⁴. Ceci explique la demande de la part des metteurs en scène de tourner avec des enfants faisant plus jeunes que leur âge afin de pouvoir bénéficier d'avantage d'heures de travail.

Je ne suis pas en mesure de dire si la réglementation concernant le temps de travail d'un enfant sur un plateau de tournage est systématiquement respectée. De plus, il est effectivement fortement probable que pour certains enfants, jouer sur un plateau de tournage ne soit pas une volonté propre, cherchant plutôt à satisfaire leurs parents. Enfin, malgré la démocratisation de notions de psychologie infantile certains adultes ne savent pas quelle attitude adopter en présence d'enfants. Ainsi, il existe toujours, probablement des comportements inadaptés sur certains tournages.

« Je ne comprends pas pourquoi certains réalisateurs font des films avec des enfants, ils leur parlent comme à des adultes »⁵⁵

⁵³ <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F1649>, 1^{er} Janvier 2018, site officiel de l'administration française

⁵⁴ <http://www.ddcs.paris.gouv.fr/SITE-DDCS/Protection-des-Populations/Mission-aide-sociale-et-droits-des-personnes/Enfance/Commission-des-enfants-du-spectacle>, site de la DDCCS de Paris

⁵⁵ Julien GROSSI, directeur de casting, retranscription, entretien, La Ciotat, Juin 2017

Mon objectif n'est pas de jeter la pierre à qui que ce soit mais de produire un travail constructif. Je ne suis pas en mesure d'affirmer si oui ou non, aujourd'hui un tournage peut encore avoir un impact négatif sur un enfant de façon catégorique. Probablement qu'avec certaines personnes et dans certains cas, cela peut l'être encore.

En revanche, je propose de rassembler des témoignages de professionnels ayant apporté des solutions pour que cette expérience se passe dans les meilleures conditions possibles pour l'enfant. C'est-à-dire, que cela ne l'épuise point et reste un plaisir pour lui. Mais surtout, que cette expérience soit un apport positif, suffisamment pour qu'il décide de lui-même, d'y mettre de l'énergie.

III.1) L'encadrement

Dans le cas d'un long-métrage, ou d'un rôle récurrent dans une série, selon les moyens de la production, l'enfant est accompagné sur le tournage par un coach. Ce poste est appelé acting coach : children. Celui-ci englobe deux aspects, l'encadrement et l'apprentissage du jeu d'acteur. Ce qui nous intéresse dans cette partie est son rôle d'encadrant. Le coach est à l'écoute des besoins de l'enfant. Il le protège et l'accompagne au cours de cette expérience. Il est son principal référent sur le tournage. Mais joue aussi le rôle de référent pour le reste de l'équipe lorsqu'il s'agit de l'enfant. Le coach prépare l'enfant au tournage afin que celui-ci ait pris connaissance de son déroulement et qu'aucun autre membre de l'équipe n'ait à le lui expliquer. Ce poste sert de relais entre l'enfant, la production, le metteur en scène et le reste de l'équipe. Le bien-être et l'efficacité de l'enfant sur le tournage sont de sa responsabilité. Ainsi, si l'enfant rencontre des difficultés, c'est au coach de négocier une solution qui pourrait l'aider ou débloquer la situation avec la production ou le reste de l'équipe. De la même façon, si l'enfant a un blocage au cours d'une scène, ou ne comprend pas, n'arrive pas à faire quelque chose, l'équipe va se tourner vers le coach pour trouver une solution⁵⁶.

« Le coach enfant apparaît à ce moment-là comme cette personne qui va l'accompagner, qui va le protéger, qui va dire au réalisateur qu'on a dépassé le timing de tant d'heures. C'est une personne qui l'accompagne aussi bien en amont sur l'apprentissage de son texte que sur tout le reste et qui va aussi être un rempart protecteur sur place et sa béquille, si béquille il y a besoin »⁵⁷

« Sur un plateau, il n'y a que des adultes. Les enfants sont les bienvenus, mais tu sens bien que les gens sont déstabilisés, qu'ils se disent « oh la, la, comment vont-ils se comporter ? ». Je suis là pour les protéger et ça m'est arrivé de devoir rappeler aux gens qu'il s'agissait juste d'enfants et qu'ils n'étaient pas si contraignants. Par exemple, une fois : il y avait un gamin dont c'était le premier tournage qui touchait son costume pendant les prises. La costumière commençait à ne vraiment plus être sympa avec lui, elle le bousculait presque. Je lui ai rappelé qu'il ne faisait pas exprès qu'il s'agissait juste d'un enfant. Alors j'ai surveillé l'enfant, je lui ai expliqué, je ne le lâchais pas des yeux. Finalement, la costumière a compris. Elle m'a remercié. Il faut parfois leur expliquer qu'ils ne font pas les choses pour les embêter »⁵⁸

⁵⁶ Compte rendu, entretien, Cathy RUIZ et Florence DEMAY, professeures de théâtre et acting coach : children, Marseille, Janvier, 2018

⁵⁷ Florence DEMAY, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

⁵⁸ Cathy RUIZ, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

Le coach est donc en mesure de tempérer le travail de l'enfant sur le tournage et pouvoir communiquer avec le reste de l'équipe sur les états d'âme et les besoins de celui-ci.

III.2) Un casting réciproque

« Après, moi je trouve que ça pose la question des parents. Pour avoir fait un casting d'enfant pour *Backstage*, j'ai un peu halluciné de voir combien les parents sont prêts à tout. Ça, c'est terrible. J'ai évidemment vu beaucoup de gamins qui faisaient de la pub qui sont des espèces de machines. C'est hallucinant ! La mère qui me dit : « Bon, ce qui est bien, c'est qu'il n'a jamais faim et qu'il n'est jamais fatigué ». C'est horrible ! C'est de la manipulation ne me dites pas qu'un enfant de quatre ans a envie de faire quinze fois le même truc ! Non, il est là parce qu'on l'utilise »⁵⁹

Emmanuelle BERCOT, à travers cette réflexion, nous permet de pointer toutes les questions essentielles qu'il implique de traiter pour répondre à ma problématique. Premièrement, la responsabilité du metteur en scène et du directeur de casting à déterminer les motivations de l'enfant, pour essayer au mieux de comprendre si la décision vient suffisamment de lui pour qu'il puisse aller au bout du tournage. Deuxièmement, la question du respect de ses besoins. Troisièmement, la notion de manipulation. Enfin, l'utilisation du terme « machine » par Emmanuelle BERCOT pose la question du plaisir pris ou non par l'enfant à travers l'activité de jeu demandée par le réalisateur. Ce sont des points que je propose de développer tout au long de cette partie, ainsi que dans la dernière, afin de traiter la question de la manipulation et de l'exploitation à travers le travail d'un enfant sur un plateau de tournage.

Mais commençons par la question de l'envie : Un directeur de casting au cours des essais et rencontres avec l'enfant, lorsqu'il lui demandera de recommencer la scène pourra déjà avoir un aperçu de sa ténacité. Il sera en mesure de se faire une idée de son intérêt pour cette expérience potentielle. Certains peuvent être très bons après deux interprétations filmées de la scène puis se désintéresser totalement dans les minutes qui suivent. Nombreux sont les exemples d'enfants baladés de casting en casting par leurs parents. Certains comprennent très vite ce que l'on attend d'eux et s'exécutent, d'autres, plus rebelles trainent les pieds sur le tournage et ne mettent pas de beaucoup de cœur à l'ouvrage ce qui donne des résultats moyens et rend le tournage laborieux⁶⁰.

Parfois, le metteur en scène jette son dévolu sur un enfant en lequel il voit naturellement le personnage qu'il s'est imaginé. C'est le cas de Yves ROBERT lorsqu'il rencontre André TRETON, treize ans, le futur Lebrac, chef de la petite bande, dans *La guerre des boutons*, 1962. Encore faut-il que celui-ci veuille l'incarner.

« Je me plaisais à faire tout ce qui ne fallait pas faire. On me demandait d'aller chez le coiffeur, je passais la main dans mes cheveux (...) Puis je suis venu au théâtre des Champs-Élysées. On était plus d'un cent. Je rentre, Yves Robert me regarde et il me dit :

⁵⁹ BERCOT Emmanuelle, citée par LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, Décembre, 2006, p.110

⁶⁰ Compte rendu, entretien, Julien GROSSI, Mike TAUPIN directeurs de casting, La Ciotat, Juin, 2017

c'est toi. Il y a un problème, je fais. Vous me dites, c'est moi, mais faudrait peut-être me demander mon autorisation. Il m'a repris : c'est bien toi ! »⁶¹

Bien que la désinvolture naturelle d'André TRETON nourrisse son personnage, cette forte personnalité crée de complications sur le tournage. En effet, certains jours, l'enfant annonce « aujourd'hui je n'y vais pas ». Yves ROBERT fait donc preuve de compréhension et de souplesse. Ces jours-ci, celui-ci lui dit : « Quand tu seras décidé tu reviendras ». Le lendemain, André TRETON est de retour sur le plateau⁶².

Bien que metteur en scène et enfant acteur trouvent dans cette anecdote, un arrangement, le refus d'un comédien de tourner peut-être très contraignant en terme de production. Même si André TRETON va finalement au bout de l'expérience, il est possible qu'il l'ait parfois subit. Yves ROBERT, en fin psychologue, arrive à l'amener là où il le souhaite en essayant de ne pas lui faire sentir la contrainte⁶³. Mais est-ce que cela n'aurait pas mieux fonctionné si André TRETON aurait porté plus d'intérêt au projet ?

Ceci nous amène à mettre en lumière une contrainte de casting non négligeable. Il y a un écart entre vouloir sur le principe faire le film et découvrir en quoi consiste le métier d'acteur sur le plateau.

« Ce qui est fragile avec les enfants, c'est qu'il s'agit souvent de leur première expérience. Au début, ils se disent « Génial ! Je vais jouer dans un film ! ». Mais une fois qu'ils sont sur le plateau, qu'il faut faire vingt fois la scène, qu'il ne faut pas toucher le col de sa chemise parce qu'on la mis comme ça, qu'il faut refaire toujours les mêmes gestes à l'exacte d'une prise à l'autre. D'un coup ça peut être vachement moins rigolo que ce qu'ils s'imaginaient. Certains adorent même si c'est difficile. Une fois, j'ai eu une expérience difficile avec un enfant qui n'avait pas envie. C'était dur »⁶⁴

Lorsque je demande à Cathy RUIZ, coach, quelles sont les qualités recherchées chez l'enfant pour pouvoir être sûr qu'il puisse aller jusqu'au bout d'un tournage celle-ci me répond :

« De rester très naturel et d'avoir le plaisir du jeu. D'avoir de l'endurance pour survivre au plateau, d'avoir conscience aussi qu'il s'agit d'un travail »⁶⁵

D'autres metteurs en scène affirment qu'un enfant peut vouloir réellement participer au tournage. Comme, Piotr WEICKOWSKI réalisateur du court-métrage *Dopado*, 2015, dont le personnage principal est une petite fille de trois ans interprétée par Manon CHAMMAH.

« C'était une petite fille qui avait une telle énergie qu'elle ne voulait plus quitter le plateau. Elle disait « Ah non, moi tant que tout le monde n'a pas fini moi je ne quitte pas

⁶¹ André TRETON, cité par LORRAIN, François-Guillaume, *Les enfants du cinéma*, Grasset, 2011, p.144

⁶² LORRAIN, François-Guillaume, *Les enfants du cinéma*, Grasset, 2011, p.145

⁶³ LORRAIN, François-Guillaume, *Les enfants du cinéma*, Grasset, 2011, p.145

⁶⁴ Cathy RUIZ, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

⁶⁵ Cathy RUIZ, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

le plateau ! ». Des fois, elle restait une heure après avoir terminé. Il fallait jouer quand même avec le fait qu'elle puisse se reposer, mais elle ne voulait pas faire de sieste. »⁶⁶

Lorsque je rencontre Anthony URSIN, un petit garçon maintenant âgé de douze ans multipliant les petits rôles à la télévision, au cinéma et les premiers rôles dans les courts-métrages depuis l'âge de huit ans, la première question que je lui pose concerne ses motivations.

« Ca me plaît beaucoup, mais je ne sais pas pourquoi. Je ne me suis jamais posé la question. Je crois que ce qui me plaît, c'est le plateau, le fait d'être avec des personnes différentes, dans des lieux différents, de jouer des situations et des personnages différents »⁶⁷

Les réalisateurs disent beaucoup apprécier sa disponibilité, sa motivation et l'énergie positive qu'il dégage sur le plateau⁶⁸.

Lorsque l'enfant possède de vraies motivations, la mission du réalisateur consiste à apprendre à le connaître pour comprendre ses motivations. Ou, d'être assez fin pour les deviner. Il doit ensuite en être à la hauteur. Il est de son devoir de lui donner en retour ce qu'il vient chercher à travers cette expérience. Si c'est un besoin de dépassement de soi et de reconnaissance, c'est ce dont il faudra lui faire cadeau pour qu'il persévère.

Le point qui me paraît être déterminant dans la question de l'unilatéralité, ou la réciprocité que représente le travail de l'enfant sur un tournage est la nécessité de transparence de la part des metteurs en scène et de la production envers l'enfant et ses parents. Il ne faut pas leur mentir en minimisant la charge de travail que cela représente. Si metteur en scène, parents enfants sont dans une relation de confiance et de communication, il n'y a ni vol ni duperie. C'est l'attitude que choisit d'adopter Gilles MARCHAND au cours du casting de son film, *Dans la forêt*, 2016, tourné dans une forêt suédoise.

« Nous nous sommes vus assez rapidement avec les parents, les enfants pour parler du projet avant de leur donner à lire le texte. On a joué cartes sur table en disant : « C'est un film qui est noir. Le tournage est loin. Ca ne sera pas des vacances même si j'espère que ça sera très agréable. C'est du travail. C'est lourd. C'est un premier rôle pour un enfant »⁶⁹

« Moi pour travailler, j'ai besoin de la confiance et de quelque chose d'au-delà de l'amitié, qu'il y ait de l'estime. J'ai besoin qu'on travaille vraiment ensemble »⁷⁰

Si l'enfant et le metteur en scène peuvent se voir avant le tournage ou passer du temps ensemble en dehors du film, même sans en parler cela peut être un très grand

⁶⁶ Piotr WEICKOWSKI, retranscription, entretien téléphonique, Février, 2018

⁶⁷ Anthony URSIN, retranscription, entretien, Aix-en-Provence, Décembre, 2017

⁶⁸ Compte rendu, entretien, Anthony URSIN, Aix-en-Provence, Décembre, 2017

⁶⁹ Gilles MARCHAND, retranscription entretien, Paris, Février 2018

⁷⁰ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

avantage pour l'un comme pour l'autre. L'un des points communs notables des retours obtenus de la part de metteurs en scène est l'amitié et le lien particulier créés avec l'enfant, en amont puis au cours du tournage. En effet, une relation d'amitié et de confiance donnera toujours une meilleure communication. Le metteur en scène pourra mieux s'adapter à l'enfant. L'enfant passera toujours un meilleur moment avec quelqu'un qui l'apprécie avec lequel il prend du plaisir et non, pour faire référence à la notion de travail « un patron » distant.

« Ca compte, si on ne connaît pas les gens, on peut ne pas réussir à tourner avec eux »⁷¹

Au cours de notre entretien, Jacques DOILLON me raconte sa rencontre avec Victoire THIVISOL :

« Je demande à la voir et en fait l'enfant continue à être aussi intéressante. Quand je tape à la porte de ses parents. Elle me prend tout de suite par la main et me dit : « Viens, je vais te montrer mes jouets ». On joue une heure ensemble. Elle me montre ce qu'elle a ce qu'elle aime dont Yoyotte, qui se trouve être la Yoyotte du film. C'était son doudou. Je me rends compte que je suis en train de passer un casting en fait. C'est-à-dire que moi je l'avais casté et là elle était en train de me caster à son tour. Je me rends compte qu'elle se pose la question de si elle a envie de faire quelque chose avec moi ou pas. J'ai dû être à la hauteur de ses attentes, je ne sais pas très bien »⁷²

C'est donc à juste titre que François TRUFFAUT se dit pendant la préparation de *L'enfant sauvage*, 1970, mettant en scène Jean-Pierre CARGOL, treize ans : « Si cet enfant ne m'aime pas, cela va être terrible »⁷³

Les réalisateurs se lançant dans cette entreprise, prennent rapidement conscience qu'il sera difficile de faire le film avec un enfant qui ne s'en amuse pas. Ne songeant pas particulièrement à sa carrière d'acteur, l'une de ses principales motivations peut-être sa bonne entente avec le réalisateur. D'autre part, pour choisir un enfant qui aurait d'autres motivations que celle de faire plaisir à ses parents, il faut y mettre le temps et les moyens. La transparence, le fait d'apprendre à connaître l'enfant sont des avantages qui permettent de donner une idée de si cette expérience est réalisable avec tel ou tel enfant. Cela permet de savoir si celui-ci s'en sentira capable et y prendra du plaisir.

« Il n'y a pas de raison d'associer le travail à l'effort négatif, à la fatigue et à l'épuisement. Je n'ai pas eu un enfant sur tous ces tournages petit ou grand, qui ait voulu partir. Par contre, c'est arrivé deux fois avec des comédiens adultes, avec lesquels je ne m'entendais pas très bien, mais jamais avec des enfants. Alors est-ce que cela tenait au fait que je les avais mieux choisis ? Nous avons tourné douze semaines. Douze semaines, c'est énorme. Il faut y prendre du plaisir »⁷⁴

⁷¹ Anthony URSIN, retranscription, entretien, Aix-en-Provence, Décembre, 2017

⁷² Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

⁷³ LORRAIN, François-Guillaume, *Les enfants du cinéma*, Grasset, 2011, p. 223

⁷⁴ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

III.3) Un plaisir : et non pas un travail

a) Maintenir l'enfant dans le jeu

À la question de Jacques DOILLON, la réponse est probablement « oui ». Il soulève quelque chose d'essentiel : la question du plaisir. Même si l'enfant travaille sur le papier cette activité, ne doit pas être associée à du travail dans la tête de l'enfant.

« Un enfant qui s'ennuie sur un plateau ça ne peut pas marcher. Parce qu'un enfant n'a pas forcément envie d'être comédien. Donc il faut toujours garder le plaisir du jeu. C'est ce que nous adulte, on se doit de retrouver. Plus on s'amuse plus on est bon en réalité »⁷⁵

Le metteur en scène et le coach doivent leur permettre à l'enfant de continuer à associer l'activité naturelle que représente pour lui le jeu au jeu d'acteur. Cela tient aussi à l'attitude de l'équipe mise en scène, à sa façon de lui présenter les choses.

« Je pense que le jeu d'acteur pour un enfant, que ça soit pour la télévision, le cinéma ou le théâtre doit rester un jeu. Quand l'enfant se dit : « C'est mon travail », on l'a perdu dans le sens où il n'est plus content d'être là. C'est le problème sur les séries qui durent des années dans lesquelles l'enfant est récurrent. Dans ce cas-là, il faut lui redonner l'envie de se dire que c'est un jeu »⁷⁶

« Ce qui est incroyable quand les enfants jouent, c'est à quel point ils sont sérieux. Ils prennent des choses qui sont ludiques très sérieusement. Au fond c'est vrai que jouer faire des films, c'est ça, c'est-à-dire que c'est faire un truc qui à la base n'est pas complètement sérieux très sérieusement. Et ça c'est super. Enfin moi je fais ma vie là-dessus, c'est à dire d'écrire des histoires. On nous paie pour dire « et si, il rentrerait comme ça. Et si, il faisait ça »⁷⁷

Lorsque l'enfant est réticent selon son humeur, le jeu, selon l'âge bien sûr est une façon de détendre l'atmosphère. Il est important de ne pas faire ressentir le stress sur le plateau à l'enfant. Le stress dû à la limitation du temps de tournage ne doit idéalement pas faire passer au second plan les états d'âme de l'enfant. Lorsque l'enfant se braque, il faut prendre le temps d'identifier le blocage, sans le faire culpabiliser ou l'oppresser. Comme l'illustre cette anecdote que me raconte Florence DEMAY au cours de notre entretien :

« Sur *Plus Belle La Vie*, il y a deux jumelles de cinq ans qui jouent le même rôle. C'était la première fois que l'une d'elle venait seule sur le plateau. En plus, ce jour-là ça n'était pas sensée être à elle de venir, mais à sa sœur, mais celle-ci avait attrapé la grippe. Elle est arrivée en faisant la gueule. En plus de ça elle n'avait pas dormi. Elle pleurait. Elle ne quittait pas son père. J'ai demandé gentiment aux parents s'ils voulaient bien attendre dans la salle d'attente. Lorsque les parents sont sur le plateau, cela change

⁷⁵ Cathy RUIZ, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

⁷⁶ Florence DEMAY, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

⁷⁷ Gilles MARCHAND, retranscription entretien, Paris, Février 2018

vraiment l'attitude de l'enfant. Je n'ai pas pu les séparer donc il a fallu que j'amène le papa dans la seconde loge. Près de cette loge il y avait des vélos. J'ai fait le pitre avec un vélo. Du coup, elle a eu envie d'en faire. On est partie faire du vélo dans tous les décors. Au bout d'un certain temps, quand elle a vu qu'elle allait bien que ça se passait bien, qu'elle n'était plus angoissée, c'était bon, c'était passé. Mais on a quand même eu chaud »⁷⁸

Entre les prises, l'enfant doit parfois attendre, il faut qu'il ait la possibilité de se ressourcer, mais surtout de se divertir. Il faut « dédramatiser » le tournage et lui permettre de rester parfois à l'écart du stress qui se dégage du plateau.

Autre point important que pointe Gilles MARCHAND au cours de notre entretien, les problèmes techniques ne doivent pas altérer la concentration de l'enfant. Il doit pouvoir rester focalisé sur son jeu.

« Les enfants étaient un peu le cœur du film. On leur demandait beaucoup mais on se mettait aussi beaucoup à leur service. Pour que ça soit le moins dur pour eux possible. La technique se devait être à leur service c'est à dire ne pas les obliger à recommencer alors qu'ils avaient été bien. S'ils avaient été bien il fallait que nous on soit au top. Eux pouvaient nous demander de recommencer, mais nous le moins possible quand il ne s'agissait pas d'une question de jeu »⁷⁹

b) Le plaisir de se dépasser

Lorsque le casting est réussi, un enfant qui trouvera un intérêt à aller au bout du film ne sera pas forcément déstabilisé devant la difficulté de la discipline qu'est le jeu d'acteur. Au contraire, plus le metteur en scène est exigeant plus l'enfant peut prendre du plaisir à voir le jeu se complexifier. Le jeu et le travail ne sont pas forcément contradictoires pour l'enfant, car il met un investissement considérable dans ces derniers. L'enfant n'est pas seulement joueur de par son goût pour l'immersion dans la fiction. Au cours de son développement, il apprécie de s'adonner à toutes sortes de jeux qui se complexifient de plus en plus. Ceci accroît l'intérêt qu'il leur porte⁸⁰. Plus le metteur en scène lui en demande, plus il se dépassera et sera satisfait de lui. La complexité de l'objectif à atteindre donné par le metteur en scène peut-être un réel moteur pour lui. Plus le cinéaste lui en demandera plus l'enfant sera satisfait de lui-même et l'expérience sera d'autant plus gratifiante pour lui.

« Ce sont des entêtés les enfants ! Ils ne lâchent rien ! Comme un metteur en scène vous êtes dans la même position d'entêtement. Et l'entêtement l'enfant le comprend bien mieux que tout autre personne. Mon entêtement Victoire le comprenait parfaitement. Ça n'était pas ça ? On y retournait ! »⁸¹

⁷⁸ Florence DEMAY, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

⁷⁹ Gilles MARCHAND, retranscription entretien, Paris, Février 2018

⁸⁰ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p.123

⁸¹ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, Jacques DOILLON interrogé par Françoise AUDE et Jean-Pierre JEANCOLAS, p.33

Ainsi, enfant et metteur en scène se retrouvent à travers un objectif commun, la justesse du jeu.

« Je connais un tout petit peu Philippe GARREL. Un jour, il m'a dit : « Il faut avoir une patience inouïe pour faire ce que tu fais avec les enfants ». Donc lui met cela sur un autre plan. Le plan de la patience. Le mot patience ne me plaît pas plus que ça. Je dirais qu'il faut avoir la foi. La foi en cet enfant. La foi suffisante pour ce dire « cet enfant est capable de me donner quelque chose que je demande et peut-être davantage encore. Et donc je vais demander à travailler avec cet enfant »⁸²

Jacques DOILLON a foi en ses comédiens et le leur rappelle constamment, leur dit constamment qu'il croit en eux et qu'ils en sont capables. Cela me paraît être en grande partie responsable de sa réussite. L'objectif est que l'enfant ait le sentiment d'avoir réussi quelque chose, qu'il sente une progression. Être rigoureux en tant que metteur en scène peut s'avérer finalement plus valorisant pour l'enfant.

« Une fois, le directeur de production est venu me voir il m'a dit « sur l'horaire c'est un peu juste. » On avait commencé à tourner un peu tard : « Il faudrait le libérer. Tu fais une prise et c'est tout ». On fait une prise. Je n'étais pas très satisfait. Je sentais que Timothée était un peu déçu aussi. Je vois la tête du directeur de production qui me regarde, mais qui me laisse faire. On en fait encore une autre qui est super et on s'arrête. Je dis après au directeur de production : « j'aurais trouvé même insultant pour Timothée de s'arrêter parce qu'il est petit et de lui dire : tu n'as pas le droit de tourner ». Donc on a fait ces trois prises supplémentaires. Mais j'étais content qu'il y ait quand même un garde fou. C'est un équilibre à trouver »⁸³

c) La gestion du temps

Cette citation de Gilles MARCHAND me permet d'appuyer le propos précédent, mais également de mettre en lumière la problématique du temps de tournage légal pour un enfant. En effet, comment rendre l'exercice attractif en exigeant de l'acharnement et de la rigueur avec un temps restreint ? Cela dépend des metteurs en scène, des tournages, et des enfants.

En guise de réponse je propose cette citation de Jérémie ELKAÏM, jouant le rôle du père et de l'homme défiguré dans le film *Dans la forêt*, de Gilles MARCHAND.

« Là, on était très respectueux des règles officielles qu'impose l'engagement d'enfants dans un film. Le fait qu'on mette un dispositif en place que Gilles réfléchisse à comment il allait aller chercher des choses de ces enfants tout en les respectant a produit une concentration dans les moments où on travaillait qui était très bonne et qui faisait qu'il y avait des fenêtres de tir, mais qu'on les utilisait pleinement. À la fois il y avait une atmosphère joyeuse agréable, à la fois quand il s'agissait de faire on était tous tournés vers l'objectif. Ça m'a fait un peu penser à l'époque où on tournait en pellicule et où on se disait : « La pellicule est précieuse » et du coup une prise ça voulait dire qu'il

⁸² Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

⁸³ Gilles MARCHAND, retranscription entretien, Paris, Février 2018

fallait être là. Il y avait une sorte de solennité due à la pellicule. Là, il y avait une sorte de solennité due au fait que les enfants, on ne pouvait pas les faire tourner trop longtemps donc quand on tournait hop ! Tout le monde concentré »⁸⁴

Pour conclure, je dirais que cette expérience pourrait être bonne pour l'enfant, à partir du moment où il y a la confiance mutuelle nécessaire. Envie et ténacité de la part de l'enfant sont essentielles. Cette envie, le metteur en scène comme le coach se doivent de l'entretenir. Enfin, l'enfant doit être encadré quel que soit son âge. C'est-à-dire ne jamais être seul, avoir toujours un interlocuteur auquel il puisse se référer, qu'il s'agisse du coach ou du metteur en scène. Une fois que l'équipe mise en scène invite l'enfant à faire partie de cette aventure, celle-ci se doit d'être présente, de ne jamais le laisser dans le doute ou le malaise. Leur responsabilité consiste à prendre en compte qu'il s'agit d'un enfant pour adopter une attitude adéquate. L'enfant doit garder un statut particulier sur le tournage par rapport aux autres membres de l'équipe. Il doit être protégé de la pression qui émane du plateau et rester dans la légèreté. D'où l'intérêt de pouvoir se divertir et se distancer du plateau entre les prises.

⁸⁴Jérémie ELKAÏM, <https://www.youtube.com/watch?v=-fv1cJ2Blsc>, IGN France, interview donnée à l'occasion de la sortie du film *Dans la Forêt*, 2016

IV) Direction d'enfants acteurs

IV.1) Préparation et apprentissage

Dans un premier temps, comme tout acteur, l'enfant doit avoir une maîtrise parfaite de son texte. Le réciter dans sa totalité doit être un automatisme, ne lui demander aucune concentration particulière afin qu'il puisse porter son attention sur ses déplacements ainsi que sur la cohérence de son jeu. Le coach doit s'assurer que l'enfant connaisse bien son texte⁸⁵. L'objectif est qu'il ne se retrouve pas paralysé par le nombre de choses auxquelles il doit penser au cours de la scène. C'est-à-dire : dire son texte, mettre des intentions dans ses mots, effectuer des gestes et des déplacements, marquer des pauses, réfléchir à la direction et l'intention de son regard. Tout cela peut se faire de façon assez instinctive, mais lorsque le réalisateur a des idées précises en tête, l'interprétation de la scène peut s'avérer être un exercice très difficile pour l'enfant. Le spectateur ne peut croire à la scène lorsqu'il voit le comédien dire son texte, puis, ensuite faire un geste, puis changer son regard de direction etc. Les choses ne peuvent pas être faites les unes après les autres. L'enfant doit donc répéter ses gestes, et ses regards jusqu'à ce qu'il intègre tous ces éléments pour les effectuer de façon automatique. L'automatisme lui permet d'être suffisamment à l'aise pour se laisser aller à l'émotion.

Florence DEMAY, acting coach children pour le cinéma et la télévision crée divers exercices pour permettre aux enfants de dissocier, les gestes, le texte et le regard, pour rendre leur jeu plus fluide.

« Une autre fois on a jonglé avec des oranges pour pouvoir trouver comment garder un silence, ou un regard à un moment précis. Le principe c'était de caler le regard, de se concentrer. Lorsque tu jongles avec des oranges tu vas te concentrer sur l'orange qui est en l'air et non sur l'orange qui passe sinon tu fais tomber tes oranges. L'objectif était donc d'arriver à se concentrer sur l'orange, de passer à la suivante et à trouver des émotions différentes dans le texte qui était en train d'être donné »⁸⁶

L'enfant doit également être capable de donner plusieurs propositions au réalisateur c'est pourquoi Cathy RUIZ, également acting coach : children (coach spécialisée pour enfant) pour la télévision et le cinéma dit leur faire travailler « leur souplesse de jeu »⁸⁷. Cela consiste à leur faire dire le texte avec d'autres émotions que celles supposées dans le scénario. Par exemple, si il est écrit dans le scénario que le personnage est triste dans la scène, le coach peut lui proposer de la jouer en remplaçant l'émotion de tristesse par de la colère.

⁸⁵ Compte rendu, entretien, Cathy RUIZ et Florence DEMAY, professeures de théâtre et acting coach : children, Marseille, Janvier, 2018

⁸⁶ Florence DEMAY, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

⁸⁷ Cathy RUIZ, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

« Le rôle d'un coach pour moi ça n'est pas de les façonner. Ça n'est pas de leur dire que la scène sera jouée comme ci ou comme ça parce que je n'en sais rien. Parfois je crois que le réalisateur lui même ne le sait pas. Au moment de tourner il voit ce qu'il se passe et compose avec l'humeur de l'enfant »⁸⁸

Florence DEMAY m'a également rapporté qu'elle avait demandé à un enfant de dix ans sur une série télévisé de taper avec ses pieds dans des boites en se connectant à chaque foi une émotion différente.

Cependant, il est important de préciser que le travail de préparation et l'enseignement du jeu d'acteur dispensé à l'enfant en amont du tournage, sont un luxe dépendant de la production, dont les metteurs en scène ne bénéficient pas systématiquement. En dehors du travail d'assimilation du texte, il est courant que l'apprentissage du jeu débute réellement au tournage.

IV.2) Stimuler la mémoire affective :

a) le geste

Les indications qui figurent sur le scénario concernant les déplacements et les gestes des personnages peuvent sembler être une contrainte qui viendrait troubler la concentration du comédien et donner lieu à un jeu « rigide ». En réalité ils peuvent être des appuis. En effet, le geste est relié à l'émotion. Par exemple l'exécution simple d'un geste d'humeur, ou une embrassade peut nous connecter à notre mémoire affective. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas des enfants entre deux et cinq ans dont les gestes, pour appréhender une situation viennent avant les mots. Cette méthode est donc très efficace pour eux puisqu'ils l'utilisent déjà pour revivre sur commande telle ou telle émotion afin de l'appriivoiser à travers leurs jeux. C'est pourquoi Florence DEMAY, dit faire taper longtemps du pied aux petits enfants lorsque ceux-ci ont une scène dans laquelle ils doivent être en colère à jouer.

b) La vérité de l'émotion

Nous l'aurons compris, les metteurs en scène qui se tournent vers des acteurs et des enfants, ne cherchent pas de savoir-faire, ni d'émotions fabriquées. Le réalisateur et le coach doivent donc partir d'une réaction conforme à la personnalité de l'enfant, d'une émotion très concrète et très directe pour lui.

« Par exemple sur le tournage de *Plus Belle la vie* une petite fille de cinq ans devait dire en riant : « moi je sais compter jusqu'à mille ! ». Elle faisait la tête et ne riait pas du tout. Donc on est allées jouer à « un deux trois soleil » et celle qui gagnait devait dire à l'autre « je t'ai eu » et se moquer d'elle. C'est de cette façon qu'on a trouvé l'émotion. Je lui dit : « tu vois ce rire. C'est celui-ci qu'on va mettre quand tu vas dire ton texte ». Ensuite on a remplacé le jeu « un deux trois soleil » ou autre chose, par le texte. Donc

⁸⁸ Cathy RUIZ, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

cela est devenu naturel lorsqu'elle est passée devant la caméra tout de suite après, l'émotion sort »⁸⁹

Ceci est une possibilité. Mais la plus part du temps c'est d'un dialogue et d'une bonne connaissance de l'enfant que l'adulte va pouvoir trouver une porte d'entrée, que l'enfant pourra ensuite ouvrir facilement.

« En fait tout part d'eux en réalité. Je leur demande presque de me raconter l'histoire eux-mêmes, une fois qu'ils ont lue, ou qu'on leur a lu le texte. On en parle d'abord avant de leur faire travailler leur texte. Ensuite je rebondis par rapport à ce qu'ils me disent. On avance ensemble »⁹⁰

« On essaie de comprendre comment l'enfant se comporterait dans la vie de tous les jours. On essaie de trouver une situation qui ne soit pas similaire bien sûr mais qui puisse lui faire penser à celle dans laquelle le personnage se trouve »⁹¹

« Dans une scène un gamin de dix ans apprenait qu'il ne pouvait pas aller à un match de foot. Je lui ai demandé « qu'est ce que tu adores ? ». En réalité c'est un passionné de Rugby je crois. Je lui ai dit « imagine que le rugby c'est terminé ». Tout de suite il a affiché une expression de déception de choc. Les gamins c'est génial avec eux. Ils sont tout de suite dedans. Je lui ai dit « et bien là c'est la même chose ». Il m'a dit « ah d'accord » et finalement ça a fonctionné. Lui le foot il m'a dit qu'il s'en foutait alors je lui dis : « Imagine que l'on te prive de quelque chose auquel tu tiens »⁹²

Ainsi, le coach et le metteur en scène peuvent partir du vécu de l'enfant pour ensuite s'appuyer sur sa capacité à se projeter dans une situation donnée.

C'est ici que les mots magiques « et si » permettent d'ouvrir la porte. Le but est tout de même de respecter l'enfant et donc de garder une distance correcte afin de ne pas le braquer lorsque l'on se réfère à son expérience personnelle.

Dans la même logique de rester au plus près de la personnalité du comédien, le texte peut-être changé. Car, comme je l'expliquais dans la partie consacrée à l'acteur non professionnel, par souci d'appropriation du texte et de réalisme, l'auteur doit rester au plus proche de la façon de s'exprimer de l'apprenti comédien. C'est pourquoi Truffaut ne donne pas de texte aux enfants sur le tournage des *400 coups*, mais une situation, de façon à leur laisser trouver leurs propres mots. Anthony URSIN me raconte que l'on lui demande souvent d'adopter des attitudes qui ne sont pas de son âge. Alors, il propose parfois de changer le texte.

« Souvent mon texte, c'est : maman ! Papa (*avec une intonation enfantine*) je ne dirais pas ça dans la vraie vie »⁹³

c) Les outils de mise en conditions

⁸⁹ Florence DEMAY, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

⁹⁰ Cathy RUIZ, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

⁹¹ Florence DEMAY, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

⁹² Cathy RUIZ, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

⁹³ Anthony URSIN, enfant acteur, retranscription, entretien, Aix-en-Provence, Décembre, 2017

STANISLAVSKI encourage ses élèves à se servir de tout ce qui sur scène pourrait stimuler leur mémoire affective, les décors et les accessoires par exemple. Ces artifices stimulent l'imaginaire du comédien et deviennent des ponts entre fiction et réalité⁹⁴. Les enfants y sont très sensibles. C'est pourquoi ils détournent les espaces publics pour en faire les décors des scénettes qu'ils jouent⁹⁵. Une barrière devient une prison, un banc devient un lit etc. Ainsi, Steven SPIELBERG entre les prises, durant le tournage de *E.T l'extraterrestre*, 1982, demande aux techniciens de faire vivre la marionnette du petit extraterrestre, pour que Drew BARRYMORE et Henry THOMAS puissent s'immerger dans la fiction, et croire à l'existence propre de leur partenaire de jeu fait de latex⁹⁶. SPIELBERG dont le tournage de la plupart de ses films est contraint par l'usage d'effets spéciaux, met un point d'honneur à stimuler l'imaginaire des enfants acteurs. Lorsque les apprentis comédiens n'ont pas la chance de pouvoir jouer dans de véritables décors, parce que ceux-ci sont créés numériquement, le réalisateur prend la peine de montrer quelques images à ses comédiens afin qu'ils puissent s'y projeter⁹⁷.

VI.3) Méthodes :

Gilles MARCHAND au sujet du montage de son film *Dans la forêt*, avec pour rôle principal Timothée huit ans :

« Timothée est tellement bon dans les prises sur la longueur que j'ai presque peur qu'on s'en aperçoive un peu moins au montage, une fois qu'on aura mis les contrechamps. Bon c'était tourné pour être coupé aussi ça n'était pas des plans séquences pour être utilisés en plans séquences. Je ne voulais pas que ça paraisse au fond assez banal comme si on avait pris un petit bout par ci un petit bout par là qu'on sente qu'il y ait quand même quelque chose. Je trouvais qu'il y avait une vérité dans ce qu'il avait apporté qu'il fallait garder »⁹⁸

Comme le précise Gilles MARCHAND dans une citation exposée dans la partie destinée à l'acquisition des outils de jeux, le fait de pouvoir rester dans une émotion, ou dans la scène sur la durée est une qualité rare chez l'enfant. Le metteur en scène doit donc réfléchir à adapter la mise en scène à ses capacités. Cette qualité peut se retrouver également chez des enfants très jeunes.

Piotr WEICKOWSKI au sujet de son court-métrage *Dopado*, mettant en scène une enfant de trois ans :

⁹⁴ STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Payot et Rivages, 1997, 349 pages.

⁹⁵ DELALANDE Julie et SIMON Claire, *Enfants scénaristes, enfants acteurs sociaux : rencontre de deux regards sur la cour de récréation, Les sciences de l'éducation pour l'Ere nouvelle*, vol 39, n°2, CERSE-Université de Caen, 2006, p.91

⁹⁶ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p.177

⁹⁷ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p.180

⁹⁸ Gilles MARCHAND, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

« C'était extraordinaire, une fois, elle a fait une scène dans laquelle elle devait, se lever du lit, aller dans un endroit, prendre sa robe etc. La scène durait trois minutes. Faut dire que c'était une petite fille extraordinaire »⁹⁹

Ces deux metteurs en scène certifient que certains enfants sont capables de rester dans leur personnage sur la durée. Selon ses capacités donc deux options s'offrent aux metteurs en scène : soit utiliser les outils cités précédemment pour les connecter à leur mémoire affective pour des plans d'une courte durée et recréer la cohérence et l'évolution du personnage au sein de la scène au montage. Ou alors, lorsque l'enfant a la capacité, le laisser être pris dans la synergie créée par tous les stimulants de sa mémoire affective, dont le texte, les gestes, le partenaire de jeu, laisser exister le plan dans la durée.

Jacques DOILLON a également pu obtenir de Victoire THIVISOL des plans séquences allant jusqu'à quatre minutes.

« Je tourne des plans séquences. J'ai tourné récemment des plans qui faisaient huit minutes. Je le fais aussi pour pouvoir laisser vivre les acteurs et les laisser interpréter. Si ça n'est que du montage. On ne peut pas entendre le tout. En tant que cinéaste là vous pouvez plus facilement dire « Tu es parti trop tôt. Allonge ce silence tu verras. Essayons parce que moi j'en ai eu envie ». On peut plus facilement dire des choses un peu plus sensées aux acteurs. Ce n'est parce que ce sont des enfants que je vais commencer à découper. Non il y aura des plans longs, il y aura des places, des déplacements d'acteur, de caméra. On est dans le travail et je ne vois pas pourquoi je travaillerais autrement »¹⁰⁰

Il y a d'une part une prédisposition naturelle chez l'enfant à être capable de jouer sur la durée, mais d'autre part le metteur en scène peut aider l'enfant à rester dans la scène. La solution peut être de rester très présent et visible pour l'enfant lorsqu'il joue et de pouvoir communiquer avec lui.

Jacques DOILLON dit au sujet du tournage de *Ponette* :

« Je lui parlais constamment. Même quand elle a pris un peu plus d'autonomie j'ai continué à lui parler. Jean-Claude LAUREUX qui à la fois enregistrait le son et parallèlement a fait le montage sonore du film a passé, je pense quatre semaines à six semaines à retirer ma voix. Je parlais tout le temps. Au lieu de dire après la prise « fais durer ce silence » je pouvais dire pendant la prise « attends. Maintenant quand tu as envie de le dire. Tu peux le dire ». C'était toute sortes d'indications, mais surtout des indications pour faire bouger le rythme des phrases »¹⁰¹

Piotr WEIKOWSKI, lui se met derrière l'acteur jouant le père de la petite fille pour que celle-ci le regarde. Il l'encourage silencieusement. La solution que Gilles MARCHAND choisit est celle de prendre comme acteur principal, « un allié de mise en scène ». En effet, Jérémie ELKAÏM jouant le rôle du père dans le film, est un très bon ami du

⁹⁹ Piotr WEICKOWSKI, retranscription, entretien téléphonique, Février, 2018

¹⁰⁰ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

¹⁰¹ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

réalisateur et tous deux sont très accordés sur les intentions de jeu. Le film comporte une scène dans laquelle Tom essayant de faire de la télépathie avec son frère a des visions. Un plan assez long a été tourné, dans lequel Tom est seul à occuper le cadre. Ces visions se précisent et l'effraient de plus en plus au cours de la scène. Son père l'encourage voulant qu'il apprenne à se servir de ses pouvoirs. Gilles MARCHAND, me dit que le texte du père, permettait à Jérémie ELKAÏM de faire presque de la direction d'acteur l'aidant à faire évoluer son jeu en fonction des visions qu'il imaginait voir.

C'est dans le même esprit que Truffaut décide d'interpréter lui même le rôle du docteur dans son film *L'Enfant sauvage*. Le cinéaste dit vouloir un accès direct à Jean-Pierre CARGOL sans aucun obstacle, aucun intermédiaire¹⁰². Selon la même logique, il s'arrange pour qu'aucun précepteur ne soit présent bien que la législation en prévoit un. Il existe une mise en abîme entre son rôle de metteur en scène et celui de son personnage. Nous pouvons comparer son rôle de professeur d'art dramatique à celui d'instructeur dans le film. En effet, beaucoup de scènes montrent le docteur apprendre à l'enfant sauvage à se comporter comme un homme civilisé. La nature de leur rapport sur le tournage est visible et exploitable à l'image. Cela permet aussi à Jean-Pierre CARGOL de n'avoir qu'un seul référent, ce qui simplifie les choses.

En conclusion chaque réalisateur peut choisir la méthode qui lui semblera la plus adaptée selon l'âge de l'enfant et la nature du projet. Mais l'enfant peut avoir besoin que le réalisateur soit très présent pour pouvoir affiner son jeu et maintenir sa concentration au cours de son interprétation. La relation entre le metteur en scène et l'enfant est primordiale pour pouvoir arriver à des résultats convenant au réalisateur.

IV.3) La distance du comédien

L'acteur adulte professionnel, fait appel à son inconscient pour se connecter à sa mémoire affective. Une autre partie de lui est tout à fait « consciente » lorsqu'elle joue. Sinon, les comédiens se retrouveraient sur scène complètement dépassés par leur émotions et ne seraient pas capables de mener leur représentation jusqu'au bout et seraient dans le cas de rôles difficiles, trop impactés. Ils laissent voir certaines parties d'eux-mêmes, pourtant ils sont tout de même cachés derrière leur personnage. Cela maintient une frontière entre la fiction et la réalité qui protège le comédien¹⁰³.

Alors dans le cas d'un enfant dont il s'agit de la première expérience de tournage l'on pourrait être tenté de penser qu'il est plus compliqué de gérer ses émotions. En effet, celui-ci est en train d'en faire l'apprentissage. L'enfant vit les émotions de façon très intense parfois. Serait-il possible qu'ils se retrouvent impactés par ce qu'ils jouent ?

Les enfants qui jouent, dans la vie et au cinéma peuvent nous déstabiliser par l'investissement qu'ils mettent dans leur rôle. Pourtant, la frontière entre le réel et la fiction est bien limpide pour eux.

Comme je l'exposais dans la partie consacrée au développement de l'enfant, le jeu permet à ce dernier d'apprendre à gérer et se familiariser avec ses émotions. Si l'enfant

¹⁰² LORRAIN, François-Guillaume, *Les enfants du cinéma*, Grasset, 2011, p. 223

¹⁰³ STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Payot et Rivages, 1997, 349 pages.

permet à des émotions fortes passées de refaire surface, en s'y abandonnant totalement c'est parce que dans le cadre délimité du jeu, il se sent en sécurité de le faire. L'enfant déplace des émotions et situations qu'il ne maîtrise pas dans des jeux ludiques qu'il maîtrise¹⁰⁴.

En résumé, c'est justement parce que l'enfant a conscience que le jeu appartient à la fiction qu'il joue. En réalité plus l'enfant joue, moins il croit. Il ne se dupe pas lui-même.

Lorsqu'il organise un goûter et sert le thé à ses amis à l'aide de sa dinette, il sait bien que la tasse est vide. Même lorsqu'il est dans le jeu, la réalité est constamment présente, un peu comme si deux univers parallèles coexistaient¹⁰⁵.

Piotr WEICKOWSKI dit au sujet de la petite fille de trois ans interprétant le rôle d'Emilie dans son court-métrage *Dopado* :

« Elle était tout à fait consciente qu'elle jouait. Des fois elle disait « mais je sais que c'est pour le film. Je sais que c'est pour de faux », « c'est pas vrai ». C'était marrant parce que des fois elle était en train de jouer la scène, elle était sous l'émotion et puis dès qu'on disait « coupé » et elle disait « moi je sais que c'est pour de faux ! »¹⁰⁶

Bien que les enfants fassent d'eux-mêmes très bien la différence entre les scènes qu'ils jouent et le réel, il est de la responsabilité du metteur en scène et de l'équipe de le conforter dans cette idée et de marquer cette frontière.

Lors de sa sortie *Ponette*, Jacques DOILLON devient la cible de critiques virulentes. Ponette, quatre ans, y verse à plusieurs reprises des larmes. Le cinéaste est donc soupçonné de l'avoir manipulé pour les obtenir à la façon de René CLÉMENT dans l'anecdote exposée à la fin de mon introduction. Ces critiques faces aux larmes de Victoire THIVISOL, sont dues soit à l'ignorance de ses prédispositions au jeu d'acteur, soit en la croyance que la petite fille ait cru réel le drame auquel son personnage est confronté. Ainsi, Victoire serait capable de jouer, mais ne serait pas en mesure de faire la différence entre fiction et réalité. Cette croyance sous-entend que la petite fille aurait souffert devant la caméra dans l'indifférence la plus totale de toute l'équipe.

A cela DOILLON répond :

« Les deux trois fois où elle pleure dans le film sont les scènes où on a fait le moins de prises parce que naturellement ça lui semblait une évidence à jouer. En même temps il n'y avait pas de demande de pleurs de ma part. Elle le savait très bien, on peut voir quelqu'un pleurer nous spectateur, cinéaste et s'en foutre et puis voir quelqu'un au bord des larmes et que ça soit tout à fait saisissant. Certains acteurs pleurent facilement de façon un peu mécanique. On peut voir que derrière c'est tellement mécanique qu'il n'y a pas d'émotion véritable. L'important c'est de sentir que l'enfant là est à l'intérieur de. Victoire, c'était Ponette et il n'était pas question de l'appeler Victoire dans le film.

¹⁰⁴ TISSERON Serge, *L'enfant et apprentissage de la fiction, L'Homme*, éditions EHESS, 2005, n°175-176, p. 131-145

¹⁰⁵ LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p. 128

¹⁰⁶ Piotr WEICKOWSKI, retranscription, entretien téléphonique, Février, 2018

C'était Victoire qui jouait Ponette. Tout le monde l'appelait Victoire sur le tournage et si j'avais vu quelqu'un l'appeler Ponette je l'aurais repris »¹⁰⁷

Durant le tournage de ces scènes, DOILLON ne demande, ni ne cherche à obtenir de Victoire THIVISOL, des larmes en particulier. Celles-ci ne sont pas le résultat d'une demande mais de l'immersion de la petite fille dans son rôle. Victoire THIVISOL est au cours du tournage, une petite fille « naturellement grave »¹⁰⁸ du fait de la récente séparation de ses parents. La distanciation de l'enfant est également favorisée par tous les artifices du cinéma, tous les objets, costumes décors, lumières etc. Lorsque Victoire THIVISOL met son faux plâtre, elle rentre dans le rôle de Ponette, lorsque la scène se termine et qu'elle le retire, elle redevient Victoire. Les outils de mise en conditions mettent encore plus en lumière cette frontière entre le réel et la fiction. Le plateau avec lequel l'enfant se familiarise rapidement est assez artificiel et le dispositif filmique mécanique, la séquence, découpée, discontinue, il est donc difficile de se perdre dans la fiction.

En réalité il n'y a que la manipulation qui puisse rendre confus la frontière entre réalité et fiction pour un enfant puisqu'il s'agit de lui faire croire quelque chose pour obtenir quelque chose de lui, comme des larmes par exemple. La meilleure disposition à prendre pour ne pas qu'un enfant soit impacté par le rôle qu'il joue, ou la dureté des événements se déroulant dans le film c'est d'être dans la transparence la plus totale. Cela consiste en croire en ses capacités de compréhension. Parce qu'un enfant peut comprendre beaucoup de choses puisque sa mémoire affective est déjà riche des principaux sentiments, il faut simplement traduire en quelques sortes pour lui, selon son âge. Mike TAUPIN, directeur de casting se retrouve couramment à faire passer des castings à des enfants pour des séries-télévisées policières. Selon lui, l'important est ce choisir ces mots :

« On ne dit pas : « ton papa s'est fait égorgé » on dit : « tu n'as plus ton papa ». L'enfant a tout de même conscience de ce qu'il se passe. Il y a une situation globale qui l'oriente. Nous ne sommes pas obligés de le traumatiser »¹⁰⁹

Victoire, comprend tout à fait le vide affectif qu'elle interprète, et Timothée, se sert de ses peurs, cauchemars, et de son plaisir à écouter « des histoires qui font peur ». Ce sont la mise à distance et l'abus qui sont dangereux pour l'enfant, et non la transparence et l'honnêteté. Il suffit de faire un pas vers lui, de communiquer, de croire en ses capacités de compréhension. Si certaines scènes peuvent être problématiques, ces conversations ont lieu dès le casting. Si les parents et l'enfant s'y opposent alors il faudra chercher quelqu'un d'autre. Mais l'enfant ne doit rien découvrir sur le tournage ou au montage concernant les événements ou son personnage. Ici aussi, le casting joue un rôle déterminant. Lorsque Jacques DOILLON commence le casting de son film *La drôlesse*, 1979, dans lequel Mado, onze ans se fait enlever et séquestrée par un jeune homme un peu retardé, s'avérant finalement inoffensif, il est à la recherche d'une enfant capable de saisir toute la subtilité de la relation des personnages principaux. En effet, l'amitié qui paraît au début du film lugubre et dangereuse qui se lie entre les deux personnages est

¹⁰⁷ Jacques DOILLON, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

¹⁰⁸ Compte rendu, Jacques DOILLON, entretien, Paris, Février, 2018

¹⁰⁹ Mike TAUPIN, directeur de casting, retranscription, entretien, La Ciotat, Juin, 2017

pure, incomprise, enfantine. Tout au long du film les rapports de forces s'inversent entre les personnages. *La drôlesse* fait coexister dureté et légèreté. Le metteur en scène dit donc avoir été à la recherche d'un enfant qui aurait la capacité de compréhension d'un adulte. Étant donné que plus l'enfant se rapproche de la préadolescence plus celui-ci prend du recul sur son personnage la vue d'ensemble dont il dispose et le nouveau souci de la cohérence de celui-ci est un nouvel outil de distanciation.

Cependant, si le personnage doit assister à une mort et donc l'enfant voir une poche de faux sang exploser, cela peut-être très impressionnant, voir choquant pour lui. Il est donc pertinent pour le metteur en scène de réfléchir au découpage. Ceci est valable pour toute scène violente que le personnage en soit le spectateur ou même la victime. Dans le cas d'une scène qui peut s'avérer grave, il faut donc peut-être prendre des dispositions dès l'élaboration du découpage, et réfléchir à des solutions de montage. Cependant, cela ne dispense pas l'adulte d'expliquer à l'enfant ce qu'il se passe dans la scène car celui-ci le découvrira tôt ou tard. Dans un souci de respect et de protection, il vaudrait mieux qu'il ne le découvre pas par lui-même.

« D'abord, il faut qu'on en discute avec les parents. Après, on demande au metteur en scène comment il va filmer la scène et qu'il nous dise ce qu'il veut obtenir. Pour moi c'est le plus important parce que c'est de lui que tout vient. Ensuite j'en parle aux parents et on en parle à l'enfant : « voilà ce qu'il va se passer. Tu sais bien que ça n'est pas vrai » etc. « Est-ce que ça te pose problème ? Qu'est-ce qui ne va pas ? Qu'est-ce que tu en penses ? ». L'enfant nous donne tout de suite son ressenti, ce qu'il veut faire, ce qu'il ne veut pas faire. Ensuite on travaille ensemble dessus »¹¹⁰

Gilles MARCHAND lui a souvent été questionné au sujet de son film *Dans la forêt*. Les journalistes lui demandant comment faire un film parfois effrayant avec des enfants ?

« Le seul moment où on s'est posé cette question était lorsque l'on faisait les essais, je suis tombé sur Timothée, le jeune garçon qui joue le plus petit, Tom. Je me suis dit, si le scénario fait peur aux parents ou à Timothée, comment je vais faire ? Tellement j'étais fan de ce qu'il avait fait pendant les essais. À ce moment là je me suis dit « ouh...C'est peut être un risque que ça soit un film aussi dur, aussi sombre ». Mais on a été très franc jeu. Après le fait que le film soit dur au résultat n'est pas quelque chose qui se ressent au moment du tournage. Sur le tournage on était plutôt une équipe très joyeuse. Les enfants ça les faisait plutôt rire de faire quelque chose qui fait peur, ou d'avoir peur, de jouer la peur ou d'être tendu, pour Théo de résister à Jérémie de dire « Non ! » et pour le petit de découvrir des choses, de voir des choses. Il y avait un truc très ludique et c'était plutôt marrant à faire.

Je pense que des fois, quand on réalise une comédie on est peut-être plus dictateur et on rit moins, lorsqu'on est exigeant que lorsqu'on fait un film plus noir, plus tendu ou au contraire (en tous cas, moi c'est mon cas) où on va avoir tendance à détendre l'atmosphère parce que la tension sera sur l'écran mais elle ne doit pas être entre nous ou avec l'équipe »¹¹¹

¹¹⁰ Florence DEMAY, acting coach : children, retranscription, entretien, Marseille, Janvier, 2018

¹¹¹ Gilles MARCHAND, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

En effet, l'équipe et le metteur en scène aident à détendre l'atmosphère et si l'enfant se sent bien de façon générale et que toutes les dispositions nécessaires ont été prises en conscience et en confiance, cela ne semble pas l'impacter.

Pour conclure cette partie concernant la capacité de l'enfant à se distancer de ce qu'il joue sur un plateau, je propose un cas au cours du tournage du film le téléfilm *Chute Libre*, 2018, de Denis MALLEVAL. En effet, Florence DEMAY et Cathy RUIZ, m'ont rapporté une anecdote lors du tournage d'une scène assez dure, au cours de laquelle un enfant de onze ans avait eu un blocage. Son personnage devait pousser sa sœur dans le vide. Celle-ci était remplacée par une cascadeuse. L'enfant avait beaucoup de réticence à faire la scène, à faire le geste de la pousser dans le vide.

« Ses parents étaient là pour le rassurer et le réalisateur aussi bien sur. Par contre ils ne lui avaient pas parlé de cette scène, ne lui avaient pas expliqué. Je leur ai dit que dans ce genre de cas il est important d'expliquer les choses clairement. S'il arrive sur le plateau et le découvre tout seul, c'est presque comme faire quelque chose dans son dos. Il avait onze ans. Il était tout à fait capable de comprendre »¹¹²

En réalité c'était davantage la peur de faire mal à la cascadeuse qui paralysait le petit garçon. Alors Florence lui demande de le tester sur elle encore et encore, pour qu'il sache ou appuyer, comment faire et que cela devienne un automatisme pendant la prise. Pour l'aider les coachs lui ont permis de prendre de la distance en mettant en avant la technique et délaissant le sens du geste et la fiction.

« En prenant appui sur ce qu'il se passe concrètement. C'est à dire dans ce cas ci en l'occurrence c'est une cascadeuse. Il y a un matelas. Elle avait un harnais de sécurité, elle était retenue, protégée. D'un coup là tout cela devient très technique. Il n'avait pas besoin de la pousser avec rage c'était presque elle qui faisait le mouvement »¹¹³

En conclusion, à travers ces faits, il semble tout à fait possible que l'enfant puisse se distancer quelque soit ce qu'il joue. Il suffit de bien le choisir, de croire en sa capacité de compréhension, de maintenir évidente par les mots, par les artifices la frontière entre lui et son personnage. Il existe une vraie possibilité de trouver un langage commun et de se comprendre entre le metteur en scène et l'enfant, quel que soit son âge. La transparence du réalisateur et son adaptation du découpage sont des outils ouvrant de grandes possibilités, en toute sécurité.

¹¹² Cathy RUIZ, acting coach : children, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

¹¹³ Cathy RUIZ, acting coach : children, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

Conclusion :

L'unilatéralité entre le metteur en scène et l'enfant à travers le film dépend en grande partie du statut. En effet si le statut d'acteur ne lui est pas accordé, l'enfant est tenu à distance du film. Le metteur en scène a recours à des stratégies. L'enfant exécute des actions uniques, ou mécaniques, sans en comprendre le sens. Son personnage est donc créé au montage. L'enfant peut-être également approché à la façon d'un personnage documentaire. Ce qui consiste à voler des instants de vie de l'enfant. Ces méthodes peuvent aboutir à la manipulation et l'exploitation de l'enfant, car celui-ci est tenu à distance du film. L'enfant possède des prédispositions naturelles au jeu d'acteur. Le jeu fait partie intégrante de son développement. Il est donc tout à fait en mesure de comprendre en quoi consiste le jeu d'acteur. Cette activité est pour lui et par nature plaisante et ludique.

L'enfant peut-être embauché en tant qu'acteur. Ses conditions de travail sont régulées par un contrat. Mais pour que ceci ne s'apparente pas à de l'exploitation, l'interprétation de l'enfant doit toujours se rapporter à l'activité de jeu auquel il s'adonne naturellement et non à un travail. Pour ce faire, l'équipe mise en scène doit l'intégrer pleinement au projet tout ayant conscience de la particularité de son statut. L'enfant est donc encadré par un coach qui sera attentif à son bien-être et ses besoins. Le coach maintient en effet l'enfant à distance de la pression émanant du plateau et du caractère urgent et stressant d'un tournage. L'enfant peut-être tout à fait conscient des enjeux, comme c'est le cas d'enfants comédiens qui mettent beaucoup de sérieux et à la fois de plaisir à l'ouvrage, mais sans être exposés à la pression à laquelle sont soumis les adultes. Il est néanmoins très clair que tous les enfants, ne sont pas capables d'aller au bout d'un tournage, d'où le soin tout particulier et indispensable à accorder au casting. Ceci est également affaire d'attitude et de direction d'acteur. Mais aussi, dans le respect de la législation visant à protéger l'enfant.

L'enfant met un investissement considérable dans l'activité qu'est le jeu. Si le metteur en scène ne sollicite pas ses prédispositions au jeu d'acteur et si l'enfant n'est pas profondément volontaire alors le jeu peut se transformer en activité mécanique dont il ne tire aucun intérêt, si ce n'est satisfaire l'adulte. Dans ce cas précis, le tournage peut s'avérer laborieux.

Diriger un enfant comédien nécessite de bien connaître ce dernier et l'étape du développement dans laquelle il se trouve, car le metteur en scène adapte les méthodes de direction d'acteur à l'enfant. Il les lui traduit, en quelques sorte. Coach et metteur en scène accompagnent l'enfant dans l'apprentissage du jeu d'acteur, parfois dès l'amont du tournage, parfois pendant, selon la production.

Le cinéaste compose avec les atouts au jeu d'acteur propres à chaque âge dont dispose l'enfant, mais également les faiblesses qu'il peut compenser. Par exemple, un enfant de trois à huit ans peut avoir plus de facilité à se connecter à une émotion et donner le sentiment qu'il la vit sous nos yeux comme si c'était la première fois, mais aura beaucoup plus de mal à tenir cette émotion sur la durée. De même, plus l'enfant se rapproche de la préadolescence plus celui-ci fera l'acquisition de nouveaux outils pour construire son rôle, car il raisonnera davantage et entretiendra plus de recul avec son personnage.

La relation qu'entretiennent l'enfant et le metteur en scène doit être basée sur la confiance, la communication et la transparence. Au même titre que l'enfant comprend les sentiments qu'il interprète quel que soit son âge, il est aussi capable de comprendre toute situation donnée par le metteur en scène quelle que soit la gravité de celle-ci. Tout ceci nécessite, d'adapter l'explication de cette situation à l'enfant et à son âge, pour ne pas l'affecter, mais aussi de discuter avec ses parents et lui-même des éventuelles réticences et leurs origines. Le réalisateur adapte ensuite son découpage en fonction.

On ne peut à proprement parler faire jouer un enfant avec un rapport de force. Pour obtenir quelque chose de lui, le metteur en scène ne doit jamais perdre de vue la responsabilité qu'implique de travailler avec lui.

« Le point commun à toutes les directions d'acteurs vu, qu'il n'y a pas vraiment de règles, c'est de les aimer. C'est que les deux aient envie de faire plaisir à l'autre »¹¹⁴

« On a souvent l'impression quand on raconte les histoires de tournage qu'il faut dire que c'était un cauchemar pour que les spectateurs aient l'impression qu'on faisait les choses à cœur. Pour moi, c'est plutôt essentiel de faire les choses en douceur pour pouvoir aller plus loin. La confiance permet de plonger plus profond d'obtenir des choses plus fortes que l'hystérie ou le conflit, l'agitation »¹¹⁵

Le metteur en scène, au cours du tournage peut-être sous pression et sujet au stress. Malgré cela, il doit retrouver à travers cette collaboration un rapport enfantin à la fiction. C'est à grâce à ce rapport commun au jeu ainsi qu'à l'activité qu'est la narration d'une histoire que l'enfant et le metteur en scène trouvent un langage commun. Se remémorer ces souvenirs d'enfance, ces instants de création à travers les jeux de fiction, est la meilleure façon de collaborer avec un enfant.

Le metteur en scène n'est donc pas obligé de piller ou contraindre l'enfant, mais peut l'accompagner. En effet, son rôle dans ce cas-ci consiste à s'adapter à son fonctionnement propre à l'étape de son développement et sa personnalité singulière, pour partager avec lui l'activité qu'est le jeu. Cela est affaire d'échange et d'adaptation à ses besoins. De cette façon, le réalisateur n'exerce aucune force contraire contre l'enfant, il l'accompagne à ce moment donné de sa vie, comme s'ils marchaient tous deux sur le même chemin, le temps d'un film.

Si l'on veut poursuivre cette réflexion, la question de « l'après » a été évoquée par les professionnels rencontrés au cours de mes entretiens.

En effet, l'enfant fortement sollicité au cours du tournage et, étant valorisé, au centre de l'attention, doit retourner à son quotidien. C'est-à-dire, l'école, ce qui peut lui paraître moins attractif et stimulant, et ce, sans aucun traitement de faveur.

« Je suis toujours un peu gênée d'embarquer un enfant ou un adolescent dans une aventure cinématographique quand on sait la difficulté de faire ce métier. Souvent, après une expérience qui a pu être soit enrichissante, soit éprouvante, ils se retrouvent

¹¹⁴ Claude LELLOUCHE cité par SOJCHER Frédéric, *La Direction d'Acteur, carnation, incarnation*, collection caméra subjective, éditions du ROCHER 2008, 310 pages.

¹¹⁵ Gilles MARCHAND, retranscription, entretien, Paris, Février, 2018

perdus. (...) Pour moi, c'est vraiment un problème de conscience. Jeter un enfant dans cette univers pour ensuite le relâcher dans la nature »¹¹⁶

D'autre part, l'enfant peut nouer des liens très forts avec le metteur en scène, le coach et les autres comédiens. Un tournage, c'est partager des émotions fortes avec des inconnus, un moment donné avant que la vie ne reprenne son cours normal pour chacun. Ceci est une situation bien connue des intermittents du spectacle, mais peut-être un petit choc émotionnel pour l'enfant qui peut se sentir abandonné.

Ainsi, le silence de TRUFFAUT laisse un goût amer à Jean-Pierre CARGOL, l'enfant sauvage. Celui-ci, garde quelques scénarios dans le tiroir mettant en scène la communauté gitane. En effet, le fait d'être un des premiers gitans à se voir à l'affiche d'un film d'un réalisateur reconnu lui donnait quelques espoirs¹¹⁷.

« On prenait des enfants, on les sortait de nulle part, et puis, on les renvoyait, le film fini. Chaque fois que j'en parlais à TRUFFAUT il était très gêné. Il fuyait le problème »¹¹⁸

Le metteur en scène et l'enfant se rencontrent un temps donné à travers un projet. L'enfant correspond à ce rôle en particulier, à ce moment précis et à aucun autre. Les enfants évoluent à grande vitesse et il est impossible pour l'adulte de prédire comment. C'est pourquoi, la plupart d'entre eux ne poursuivent pas avec une carrière d'acteur. Tandis que Jean-Pierre LÉAUD devient la figure légendaire du cinéma qu'il représente aujourd'hui, les préadolescents de *Petits Frères* quittent les feux des projecteurs pour retrouver leur cité.

L'enfant retombe dans l'anonymat ou presque, car certains premiers rôles peuvent leur coller à la peau. L'enfant grandissant n'étant plus à l'aise avec cette image de lui, donnée à voir à travers le film et lassé d'y être tout au long de sa vie sans cesse ramené par les autres, peut chercher à s'en débarrasser par tous les moyens. Comme c'est le cas de Catherine DEMONGEOT, la célèbre Zazie, du film de Louis MALLE, *Zazie dans le métro*, 1960.

Nous pourrions donc nous demander quelles sont les répercussions d'une expérience aussi bouleversante que celle d'un tournage pour l'enfant et comment les anticiper au mieux en tant que membre de l'équipe mise en scène ?

¹¹⁶ BERCOT Emmanuelle, citée par LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, Décembre, 2006, p.110

¹¹⁷ LORRAIN, François-Guillaume, *Les enfants du cinéma*, Grasset, 2011, p.228-234

¹¹⁸ COUÉDEL Josiane, secrétaire de François TRUFFAUT, cité par LORRAIN, François-Guillaume, *Les enfants du cinéma*, Grasset, 2011, p.229

Bibliographie :

BETTON Gérard, *L'histoire du cinéma*, collection Que-sais-je, Presse Universitaire de France, 1996, 128 pages.

CILLARD Jean-Philippe, *La direction d'acteur*, Université de Provence, Mémoire de maîtrise, 2003/2004, 48 pages.

DELALANDE Julie et SIMON Claire, *Enfants scénaristes, enfants acteurs sociaux : rencontre de deux regards sur la cour de récréation*, *Les sciences de l'éducation pour l'Ere nouvelle*, vol 39, n°2, CERSE- Université de Caen, 2006, 134 pages.

LIVECCHI Nicolas, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, 368 pages.

LORRAIN François-Guillaume, *Les enfants du cinéma*, Edition GRASSET, Livre de poche, Paris, 2011,

PIAGET Jean/INHELDER Bärbel, *La psychologie de l'enfant*, Que-sais-je, Presse Universitaire de France, 1978, 126 pages.

REVON Bernard, Entretien avec Philippe Le Guay, *Cinématographe*, n°105, décembre 1984, p.24-32

SOJCHER Frédéric, *La Direction d'Acteur, carnation, incarnation*, collection caméra subjective, éditions du ROCHER 2008, 310 pages.

STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Payot et Rivages, 1997, 349 pages.

TISSERON Serge, *L'enfant et apprentissage de la fiction, L'Homme*, éditions EHESS, 2005, n°175-176, p. 131-145.

WALLON Henri, *L'évolution psychologique de l'enfant*, Armand Colin, 2012, 224 pages.

Netographie :

<http://www.psychologies.com/Culture/Maitres-de-vie/Francoise-Dolto>,
Psychologies.com, service édité par la SASU GROUPE PSYCHOLOGIES, *Françoise Dolto*
fervente militante de la cause des enfants, IVASCU Tessa

<https://www.la-croix.com/Famille/Parents-Enfants/Dossiers/6-a-12-ans/L-age-de-raison-temps-beni-de-la-grande-enfance-NP-2007-11-20-528160>, Site du Magazine,
La Croix, journal quotidien français, chrétien et catholique, propriété du groupe Bayard
Presse, Article de : AUSCHITZKA Agnès, *L'âge de raison, temps béni de la grande enfance*,
2007

<https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F1649>, 1^{er} Janvier 2018, site
officiel de l'administration française

<http://www.ddcs.paris.gouv.fr/SITE-DDCS/Protection-des-Populations/Mission-aide-sociale-et-droits-des-personnes/Enfance/Commission-des-enfants-du-spectacle>, site de
la Direction Départementale de la Cohésion Sociale (DDCS) de Paris

Filmographie :

Poil de Carotte, Julien DUVIVIER, 1932
Zéro de conduite, Jean VIGO, 1933
Le voleur de bicyclette, Vittorio DE SICA, 1948
Allemagne année zéro, Roberto ROSSELLINI, 1949
Los Olvidados, Loïs BUEÑEL, 1950
Jeux interdits, René CLEMENT, 1951
Crin-Blanc, Albert LAMORISSE, 1952
Les Mistons, François TRUFFAUT, 1957
Les 400 coups, François TRUFFAUT, 1959
Zazie dans le métro, Louis MALLE, 1960
La guerre des boutons, Yves ROBERT, 1962
L'enfance nue, Maurice PIALAT, 1968
L'enfant sauvage, François TRUFFAUT, 1970
Un sac de billes, Jacques DOILLON, 1975
L'argent de poche, François TRUFFAUT, 1976
La Drôlesse, Jacques DOILLON, 1979
La Boom, Claude PINOTEAU, 1980
E.T l'extraterrestre, Steven SPIELBERG 1982
Le petit criminel, Jacques DOILLON, 1990
Le jeune Werther, Jacques DOILLON, 1993
La cité des enfants perdus, Jean-Pierre JEUNET, 1995
Ponette, Jacques DOILLON, 1996
Petits frères, Jacques DOILLON, 1999
Ressources humaines, Laurent CANTET, 1999

Entre les murs, Laurent CANTET, 2008

Cowboy Angel, Kim MASSEE, 2008

La guerre des boutons, Yann SAMUELL, 2011

Tomboy, Céline SCIAMMA, 2011

Dopado, Piotr WEICKOWSKI, 2015 (cour-métrage)

Dans la forêt, Gilles MARCHAND, 2016

Plus Belle La Vie, saison 14, 2018 (série télévisée, France 3)

Chute libre, Denis MALLEVAL, 2018 (téléfilm France 2)

Professionnels rencontrés

- Jacques DOILLON - Réalisateur
- Gilles MARCHAND - Réalisateur – Scénariste
- Piotr WEICKOWSKI - Réalisateur
- Anthony URSIN - Enfant acteur
- Cathy RUIZ - Acting coach : children (coach spécialisé pour enfants)
- Florence DEMAY - Acting coach : children (coach spécialisé pour enfants)
- Julien GROSSI - Directeur de casting
- Mike TAUPIN – Directeur de casting

