

Icônes de cinéma : Ana Torrent, Charlotte Laurier et Victoire Thivisol

Numéro 147, juin–juillet 2010

Enfances de cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62798ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(2010). Icônes de cinéma : Ana Torrent, Charlotte Laurier et Victoire Thivisol. *24 images*, (147), 30–31.

icônes de cinéma

EN UN OU DEUX FILMS, CERTAINS ENFANTS ONT RÉUSSI À HABITER DURABLEMENT L'HISTOIRE du cinéma. Par une opération quasi mystique, Ana Torrent et Charlotte Laurier, respectivement Ana et Manon, ont un jour dessillé notre regard en laissant bien plus qu'une trace sur la pellicule. Quant à Victoire Thivisol, à quatre ans, elle est Ponette, celle qui nous plonge de plain-pied dans le « mystère virginal » de la petite enfance et inscrit à jamais un espace de pur désir à l'écran.

la Ponette de Doillon : la Victoire des miracles



Victoire Thivisol

En 1996, une petite fille de quatre ans fait une entrée remarquable dans le paysage cinématographique. Confrontée à la mort de sa mère, elle pose de vraies grandes questions, essaie de comprendre, les yeux grand ouverts, ce qu'on lui explique et tente de décoder, les sourcils froncés par la concentration, ce qu'elle devine qu'on lui cache. Dans un film essai sorti il y a deux ans, j'ai tenté de montrer le vrai travail de comédienne qui a valu à Victoire Thivisol le prix d'interprétation à Venise pour son rôle dans *Ponette* de Jacques Doillon. Prise après prise, l'actrice trouve la musique des dialogues, intègre les indications de son metteur en scène pour arriver à la prise miraculeuse où la mécanique du tournage s'efface, où on croit que Ponette dit ces mots pour la première fois, qu'elle fait ces gestes de sa propre initiative.

Comme l'écrivait Alain Bergala, «les miracles au cinéma, ça se mérite». Jacques Doillon et son équipe ont trouvé un dispositif pour relever ce défi fou. Il y a eu au départ la petite révolution de ce scénario-là, inspiré par de vraies paroles d'enfants, qui montre

une petite qui travaille avec gravité à comprendre le monde. Il y a eu, bien sûr, le soin pris et le temps passé à choisir cette enfant-là, si différente des habiles et sympathiques cabotins qui peuplent habituellement les écrans.

Il y a aussi eu autre chose dont voici un exemple : c'est le énième jour de tournage, un plan difficile où Victoire doit d'abord s'approcher de la voiture et s'arrêter à un endroit précis pour être bien dans le cadre, puis regarder son partenaire et non pas la caméra – qui est pourtant directement dans son champ de vision – puis dire son texte, puis écouter l'acteur qui joue son père dire le sien, puis se retirer, regarder partir la voiture et enfin tourner le dos à la caméra pour rejoindre sa tante et ses cousins. C'est la énième prise, tout se passe bien : la position est exacte, les mots sont justes, la voiture sort du cadre correctement. Au moment de rejoindre sa tante, Ponette/Victoire s'arrête, se penche brusquement et sort du cadre. D'abord surprise par ce changement, la caméra tente de rattraper l'actrice qui s'extasie : «Oh! le papillon!» Comme une pièce

d'équipement apparaît dans ce cadrage imprévu, c'est raté; on coupe. Au lieu de sentir la frustration d'une équipe devant une actrice qui «décroche», on entend un vif et grand éclat de rire général.

Ce petit ratage m'enseigne deux ou trois choses sur le cinéma. D'abord, pour qu'un acteur dégage cette mystérieuse «présence» à l'écran, il faut qu'il soit capable d'être absent au réel anodin du tournage et s'absorber entièrement dans l'instant vérité de la fiction. Pour cela, les enfants comme Victoire sont champions. Ils «s'entraînent» à longueur de journée! D'autre part, si Victoire se sent la liberté de faire fi du tournage pour regarder un papillon posé sur son chemin, c'est qu'elle a en permanence celle d'apporter au rôle non seulement son intelligence, son courage et sa détermination mais aussi ses idiosyncrasies sublimes. Enfin si Ponette nous a tant émus, c'est aussi en raison du travail d'une équipe de chasseurs de miracles disponible et capable d'intégrer au récit, de façon parfaitement cohérente, ces petits riens imprévisibles qui ajoutent au plan une sorte de grâce inimitable. – Jeanne Crépeau

regard, corps et parole



Carletta films

Ana Torrent dans *Cria Cuervos* de Carlos Saura

il était une fois Ana...

C'est la projection du film *Frankenstein* (1931) de James Whale dans un village castillan en 1940. Parmi les spectateurs : Ana, huit ans, dont le regard s'agrandit et la bouche s'entrouvre en découvrant ce monstre de cinéma qui croise une petite fille avant de mourir. Ce qui vient de se dérouler est l'expérience cinématographique la plus brute qui soit : celle où la mort factice projetée provoque l'émoi réel de la comédienne Ana Torrent. De retour à la maison, la rétine de l'enfant ne cessera d'être imprégnée de ce souvenir de cinéma et, confortée par les dires de sa sœur aînée, Ana croira que le monstre n'est pas mort et qu'on peut le voir si on l'appelle. L'imaginaire vient de se détacher irrémédiablement de l'écran pour se prendre dans les filets de la réalité. Il aura suffi de ces quelques premières minutes de *L'esprit de la ruche* (1973) de Victor Erice pour que la petite Ana Torrent fasse une entrée poignante dans le cinéma espagnol et que, près de 40 ans après la sortie du film, nous soyons encore bouleversés par cette séquence inaugurale où personnage et comédienne se sont littéralement confondus et révélés à nous.

En fait, tout le film, qui s'ouvre sur les mots « Il était une fois », se construit sur cette magie inaugurale qui mêle le vrai et le faux. Le regard si intense d'Ana devient une fenêtre sur le monde, capable d'injecter l'imaginaire le plus pur au cœur de la réalité la plus âpre, celle d'une Espagne prostrée dans la guerre civile. Car dès lors que la croyance est au cœur de l'image, tout devient possible, que ce soit les rencontres d'Ana avec le fugitif puis avec le monstre. Dans la séquence finale où l'enfant prononce « Je suis Ana » dans la lumière irréaliste du clair de lune, Erice achève d'envelopper Ana d'une aura aussi vivante qu'évanescence, forgée à même la magie originelle du cinéma, là où le « croire » rejoint le « voir ».

À son tour, Carlos Saura fera d'Ana Torrent son héroïne dans *Cria Cuervos* (1976), et c'est ce regard inoubliable qui ouvrira aussi ce film sur une famille franquiste emprisonnée dans les non-dits. Ana est ici celle qui ravive la mémoire

et qui, d'un clignement d'yeux, ramène la mère décédée dans le temps présent. La force créatrice du regard d'Ana, révélée par Erice, est définitivement scellée : elle sera dès lors l'enfant par excellence, dotée de la faculté de voir ce qu'elle imagine, de réveiller les morts par la seule force du souvenir, dans une valse continuelle entre fiction et réalité.

Ana Torrent aurait pu rester ce visage enfantin pour l'éternité et nous aurions déjà été comblés par cette apparition aussi fugace qu'incandescente. Mais en 1996, grâce à *Tesis* d'Alejandro Amenábar, la comédienne devenue adulte reviendra agiter le vrai et le faux dans le rôle d'une étudiante enquêtant sur les *snuff movies*, ces films où les morts seraient, eux, bien réels... – Fabien Philippe

Manon : l'amour à mort

En 1980, une autre figure de l'enfance marquera le cinéma d'une empreinte tout aussi indélébile : Manon, la petite fille de 13 ans qui illumine *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz. D'Ana subsiste en nous ce regard noir et insistant, de Manon, ce sont la voix et l'agitation qui nous reviennent. Une voix qui, portée par les mots de Réjean Ducharme, offre l'expression la plus violente de l'amour filial fusionnel. Un corps qui, par ses turbulences, répond physiquement à une émotion trop intense, une « attaque d'amour », comme dit la mère.

Avec ce corps frondeur et cette verve acerbe, Manon fait de tout son être un amour absolu. Si cette figure de l'enfance a traversé les décennies sans vieillir, c'est grâce à l'interprétation de Charlotte Laurier qui, tout en maîtrise, se veut la pleine expression d'un chaos émotif. Manon enchaîne les regards tendres ou vénéreux, les paroles d'amour ou de mort, les élans aussi passionnés qu'excessifs. Mankiewicz capte cette fulgurance qui jaillit de ce corps encore fragile, mais qui déjà boit, fume et porte, sur ses frêles épaules, le monde vacillant.

Charlotte Laurier offre ici une maturité presque terrifiante à ce personnage enfermé dans un corps trop petit pour de telles émotions. Dès sa première apparition au cinéma, la toute jeune comédienne révèle une puissance qui ne sera jamais aussi souveraine que dans ce film, comme si l'innocence de l'âge était le plus bel écran qui soit pour les émotions humaines les plus à vif. – F.P.



Source : Cinématique québécoise

Charlotte Laurier dans *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz