

COPIE ZÉRO

R E V U E D E C I N É M A

4,50\$

OCTOBRE 1984 • NO 22

Vivre à l'écran
propos sur le métier d'acteur



CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE / MUSÉE DU CINÉMA

Direction:

Pierre Jutras, Pierre Véronneau.

Remerciements pour leur collaboration spéciale:

Denys Arcand, Gabriel Arcand, Michel Audy, Paule Baillargeon, Charlotte Boisjoli, Gilles Carle, Raymond Cloutier, Pierre Curzi, Claude Gagnon, Jean-Claude Germain, Luce Guilbeault, Claude Jutra, Micheline Lanctôt, Jear Pierre Lefebvre, André Melançon, Marce Sabourin, Marie Tifo.

Choix des photos: Alain Gauthier.

Conception graphique: Andrée Brochu.

ISSN 0709-0471

Toute reproduction (textes ou photos) est interdite sans autorisation de l'éditeur.

Les auteurs conservent l'entière responsabilité de leurs textes et ne représentent pas nécessairement les opinions de la revue.

COPIE ZÉRO est publié par la Cinémathèque québécoise avec l'aide du Ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

COPIE ZÉRO est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois et est distribué par Diffusion Parallèle.

Composition et impression: Les Presses Solidaires.

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec. Quatrième trimestre 1984. ISSN 0709-0471.

Courrier de deuxième classe. Enregistrement no: 1688

COPIE ZÉRO est indexé dans l'International Index to Film Periodicals publié par la Fédération internationale des Archives du Film et dans le Film Literature Index.

Abonnements: Voir bulletin en fin de revue.

Adresse: COPIE ZÉRO

Cinémathèque québécoise
335, boulevard de Maisonneuve est
Montréal, Québec
H2X 1K1 — Tél. (514) 842-9763

En couverture: Jean Lapointe: DUPLESSIS de Mark Blandford.

Photo André Le Coz

En couverture dos: Carmen Lévesque, Monique Mercure, Jean Mathieu et Amulette Garneau: LES VAUTOURS de Jean-Claude Labrecque.



PHOTO LOUIS CRAIG

Gilbert Sicotte lors du tournage des **GRANDS ENFANTS** de Paul Tana

Vivre à l'écran

TABLE RONDE

avec Raymond Cloutier, Paule Baillargeon, Luce Guilbeault, Marcel Sabourin	4
Fais pas l'acteur !, par Jean-Claude Germain	10
Un jeu fort à propos, par Micheline Lanctôt	14
Entrevue avec Gabriel Arcand	16
Pierre Curzi répond à quelques questions	18
Charlotte Boisjoli répond à quelques questions	19
Celles que j'aime, par Luce Guilbeault	20
Être acteur, par Denys Arcand	24
De la scène au plateau, par Claude Jutra	26
Être acteur, c'est avoir le don d'imaginer la vie, par Gilles Carles	27
Entrevue avec André Melançon	29
Entrevue avec Claude Gagnon	32
Un métier merveilleusement périlleux, par Jean Pierre Lefebvre	34
Clint Eastwood et Geneviève Bujold ou Pierre et Lucie ? par Michel Audy	35
Aux visages exilés dans le repli éclatant de l'image, par Pierre Véronneau	37

PRÉSENTATION

**“L'acteur doit être un monstre. C'est Dieu!
 Comme je ne connais pas Dieu, je dis:
 C'est l'acteur!”**

Andreas Voutsinas

Les littératures anciennes, celles des Grecs plus précisément, donnèrent naissance à des créatures mythiques appelées dieux, déesses. Véhiculés comme des archétypes de l'être humain, elles servirent à jeter un regard sur l'état de la pensée et des comportements des hommes et des femmes de l'époque.

Le cinéma, fiction moderne, participe de ce mode de représentation. Les acteurs et actrices incarnent à l'écran des personnages-symboles proches des dieux anciens. Leur double nature, réelle et imaginaire, en font des êtres fascinants qui appartiennent au domaine du sacré. Nous les inventons et les vénérons parce qu'ils nous immortalisent.

Le spectateur est conscient de ce pouvoir de l'acteur. De ce corps qui vit pour lui à l'écran (et lui survivra) il en soutire toutes les forces émotives et abstraites possibles. De même les grands cinéastes, quel que soit le récit abordé, ont toujours tenu l'acteur comme la pierre angulaire de leur art.

Dans l'histoire du cinéma québécois comme dans son industrie, une place bien restreinte est accordée aux acteurs. Nous commençons tout juste à les découvrir, à percevoir qu'ils représentent peut-être l'enjeu principal de nos films, la substance première de nos fictions. Les cinéastes, après avoir appris à utiliser et à manipuler les acteurs pour obtenir le cadrage désiré,

comprennent maintenant que ceux-ci peuvent tout bouleverser et provoquer la réussite ou l'échec d'un film. Il n'est pas saugrenu d'affirmer aujourd'hui que l'acteur et l'actrice peuvent, aussi, révéler notre réalité sociale, culturelle et projeter notre imaginaire.

Nous avons tenté dans ce numéro, en donnant la parole à quelques acteurs, actrices et réalisateurs, de mettre en commun les expériences, les connaissances et les points de vue de ces personnes qui conçoivent pour nous ce spectacle, à la fois vraisemblable et illusoire, qu'est le cinéma. ●

PIERRE JUTRAS

Table ronde

avec Raymond Cloutier, Paule Baillargeon, Luce Guilbeault,

Marcel Sabourin

Copie Zéro: *Comment devient-on acteur ou actrice de cinéma?*

Paule Baillargeon: Il faut, pour une fille, qu'elle joue nue dans son premier film. Tel a été mon cas. J'ai dû remplacer une actrice qui s'était désistée à la dernière minute parce que son mari s'opposait à ce qu'elle apparaisse nue dans le film. C'était pour *ENTRE TU ET VOUS* de Gilles Groulx.

Luce Guilbeault: J'ai commencé par la réalisation, avec Guy Borremans, d'un film perdu aujourd'hui qui s'intitulait *L'OISELEUR, LA FEMME, LA MAISON*. J'y tenais un rôle en plus d'y avoir écrit le texte commentaire. À part cette première expérience j'ai vraiment débuté au cinéma avec *LA MAUDITE GALETTE* en remplaçant, moi aussi, une comédienne qui avait renoncé au rôle. Je jouais beaucoup au théâtre et il était difficile de percer au cinéma à ce moment-là. Les cinéastes ne fréquentaient pas beaucoup les théâtres.

Raymond Cloutier: Gilles Carle cherchait un petit "bum" pour son film *RED*. Je l'ai rencontré et une semaine plus tard je jouais mon premier rôle au cinéma. Ce fut une manière assez courante de commencer. Selon une habitude répandue chez nous, la décision de m'engager fut prise la veille du tournage.

Marcel Sabourin: Que veux-tu? Les cinéastes eux-mêmes n'apprennent qu'à la dernière minute s'ils peuvent, oui ou non, tourner leur film.

Raymond Cloutier: Il serait intéressant pour les acteurs d'être les partenaires du projet et de partager avec les auteurs cette angoisse de la préparation d'un film. Il en découlerait une meilleure approche des rôles et la qualité du film en serait rehaussée pour autant. Cette habitude de nous intégrer au film qu'à la dernière minute dénote le peu de place que l'on nous accorde dans le processus de création. Les acteurs, ici, ne tiennent pas un rôle essentiel dans la production des films. C'est une des raisons du peu de succès du cinéma québécois.

Marcel Sabourin: De mon côté ce fut dans *IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA* que j'ai vraiment amorcé ma carrière au cinéma. Grâce au hasard d'une rencontre avec Jean Pierre Lefebvre et au fait que Marguerite Duparc se souvenait de mon rôle dans *UBU*, j'ai pu collaborer à leur projet de film.

Luce Guilbeault: À cette époque on ne passait jamais d'auditions; maintenant les jeunes comédiens sont souvent sollicités pour des tests de ce genre.

Copie Zéro: *Qu'est-ce que ça veut dire pour vous "être acteur de cinéma"?*

Raymond Cloutier: Dans l'absolu, c'est l'expression optimale, la plus intime aussi, de la vérité et de la créativité. Dans la pratique, ce n'est pas le domaine où j'ai pu me révéler pleinement. J'en suis un peu déçu et j'aimerais qu'un jour cet absolu ne soit pas aussi éloigné.

Paule Baillargeon: C'est une manière de me poser comme moderne. C'est aussi participer à l'oeuvre de quelqu'un que j'aime. Ce que j'aime par-dessus tout c'est *le faire* c'est-à-dire être sur le plateau de tournage.

Luce Guilbeault: D'abord c'est aimer le cinéma profondément. C'est aussi l'activité que je peux faire le plus facilement même si cela exige beaucoup de travail. Je n'ai pas été étonnée lorsque je me suis vue dans *LA MAUDITE GALETTE*, c'était exactement ce que je "voyais" endans de moi. C'est, pareillement à Paule, le plaisir de participer à l'ouvrage de quelqu'un que j'aime... mais j'aime peut-être trop difficilement.

Marcel Sabourin: Il y a peu de grands rôles au cinéma comme il y en a au théâtre. Il m'est apparu assez facile d'interpréter mes rôles au cinéma, à part quelques-uns dont J.A. MARTIN parce que très retenu, *LES SMATTES* à cause du travail d'improvisation et *LA MORT D'UN BÛCHERON* pour la composition d'un personnage d'âge différent du mien. Ma carrière au cinéma c'est comme un train fleuri qui traverse ma vie à partir du moment où j'ai fait *IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA* jusqu'à *DOUX AVEUX*. Ce fut une période assez étrange et facile durant laquelle j'ai réussi à assurer un peu ma subsistance tout en participant à un grand nombre d'oeuvres parfois en n'y donnant qu'un ou deux jours de ma vie. C'est très loin du théâtre où tu dois dépenser tellement d'énergie pour porter une pièce qui parfois n'est même pas une création. Au cinéma, en quelques jours de tournage, tu peux collaborer à une oeuvre complète. Il m'est arrivé d'apparaître cinq minutes à l'écran et me faire remarquer au point que des gens m'en parlent plusieurs années plus tard. C'est assez extraordinaire. Cet avantage n'existe qu'au cinéma. Bien sûr que pour un rôle important, l'épuisement à la fin du tournage est aussi présent qu'après une série de représentations à la scène.

Copie Zéro: *Peut-on dire que l'acteur pratique avant tout un métier d'interprète?*

Paule Baillargeon: Il y a toute une partie de ce métier qui ne m'intéresse pas. Jouer un rôle que je n'aime pas est inutile et une perte de temps. C'est trop facile d'être un poseur. Cela m'ennuie chez les autres et encore plus chez moi. Être interprète, je ne sais pas ce que cela veut dire. Je me considère comme un auteur. Je m'investis totalement dans mes rôles.



Raymond Cloutier, Paule Baillargeon, Pierre Jutras, Luce Guilbeault, Marcel Sabourin

J'essaie de produire un personnage qui peut quelque fois être plus riche que dans le scénario.

Marcel Sabourin: Être interprète, ça veut dire essayer de faire valoir dans un texte les aspects qui te sont les plus personnels. C'est surtout valable au théâtre car au cinéma l'anecdote de tout ce que tu es, tes idiosyncrasies (battements des paupières, gestes, tics, façons d'être en général) comptent énormément. L'idéal au théâtre serait d'aborder le rôle en se faisant le plus "neutre" possible. Cela est plus difficile au cinéma.

Raymond Cloutier: Un bon interprète est celui qui sait quand il faut cesser de l'être. Il peut alors devancer son personnage et ne plus proposer qu'une servile imitation de celui-ci. Au théâtre, comme au cinéma, il faut ramener à soi tous les rôles.

Luce Guilbeault: Certains aspects de notre personnalité peuvent être livrés plus facilement. Un bon metteur en scène ira chercher chez toi ce que tu ne montres pas aisément.

Marcel Sabourin: Au cinéma les conventions théâtrales ne tiennent pas. Il est difficile, par exemple, d'accepter un Robert De Niro bourré pour donner l'impression d'un grossissement. On le fait engraisser réellement. La technique cinématographique révèle l'acteur crûment.

Copie Zéro: Quelles sont les qualités que vous attendez d'abord d'un metteur en scène, d'un directeur d'acteurs?

Paule Baillargeon: C'est quelqu'un qui sait te regarder et qui peut, par conséquent, te renvoyer une image de toi-même que tu livreras par la suite.

Raymond Cloutier: Le problème c'est que les films ne sont pas basés sur le jeu des acteurs. Nous ne pouvons pas être vus car nous sommes enfermés dans une petite définition du plan, de la séquence ou du mouvement de caméra. Dans les pays où la tradition cinématographique origine du théâtre, l'importance accordée au jeu de l'acteur est manifeste. Toute cette machine que l'on appelle le cinématographe, est mise en branle par les personnages c'est-à-dire les acteurs. Ici, je me suis toujours senti oppressé par les cadrages, les

obligations de mouvements et toutes sortes d'autres raisons qui nous rangent au second plan. Notre cinéma n'a peut être pas toute l'envergure qu'on lui souhaite parce que justement les acteurs n'y sont pas les éléments moteurs.

Paule Baillargeon: L'acteur de cinéma n'est jamais aux commandes. Dans la composition d'une image, la tasse de café est aussi importante que lui.

Raymond Cloutier: Dans les films italiens ou américains, tous les accessoires, tous les décors semblent être au service des personnages. L'efficacité dramatique est le but recherché avant tout. Et qui d'autres que les acteurs peuvent rendre la force d'émotion nécessaire à tout film?

Luce Guilbeault: J'attends d'un metteur en scène qu'il sache pourquoi il fait son film et qu'il soit capable de nous le dire. Il doit aussi comprendre la nécessité des répétitions avant le tournage. Je lui demande également d'être intelligent et sensible, d'aimer beaucoup le cinéma et de posséder un point de vue moderne sur le jeu des acteurs. Nous sommes habituellement dirigés d'une façon très ancienne. Le "son" de nos films ressemble à celui du mauvais cinéma français des années 30 et 40.

Paule Baillargeon: Un réalisateur peut expliquer et nous faire comprendre son film de multiples façons, comme il y a d'ailleurs d'innombrables manières d'être aimé. Avec Denis Arcand par exemple, qui est réputé pour ne transmettre que peu d'informations, il m'est arrivé dans GINA, de compter intérieurement jusqu'à dix selon sa demande lors d'une prise en gros plan. Je l'ai fait parce que j'avais confiance en Denis et que j'ai cru qu'il pouvait aussi se passer quelque chose en dehors des mots. Ce plan fut l'un des plus réussis pour moi et pour l'ensemble du film. Il y en a d'autres qui, comme Claude Jutra, peuvent te donner leur âme quand ils te dirigent.

Raymond Cloutier: Marcello Mastroianni n'a pas besoin pour jouer ses rôles de recevoir d'explications très élaborées de la part de Fellini. Il sait, depuis 8½, que le personnage qu'il interprète est cet archétype de l'homme italien que Fellini explore depuis le début. Ils le connaissent bien cet



Paule Baillargeon

individu et, de films en films, nous parlent de lui. Notre problème, notre grande insécurité aussi, c'est qu'il est rare pour un acteur québécois de représenter des personnages de notre société qui aient une telle envergure. L'art dramatique n'est-il pas l'art de représenter par le jeu les archétypes d'un pays?

Paule Baillargeon: C'est comme si les acteurs et actrices d'ici n'appartenaient pas à l'imaginaire québécois.

Raymond Cloutier: Nous n'avons pas encore passé notre période de réalisme.

Marcel Sabourin: J'attends d'un réalisateur qu'il me mette à l'aise, qu'il soit cohérent et qu'il possède une grande compétence technique. C'est beaucoup demander à une seule personne mais je n'exige pas qu'elle saute des étapes dans l'évolution de notre cinématographie. Notre cinéma s'est développé avec des gens qui venaient du documentaire; ils connaissaient très bien la matière filmique et très peu la matière dramatique. Du point de vue de la scénarisation, contrairement à ce qui se fait ailleurs, nous explorons peu les émotions extrêmes et les conflits entre les personnages. On devrait attendre d'un scénario des actes et des comportements qui obligent les personnages à se révéler totalement, à s'accoucher. C'est ainsi qu'en scénarisation classique on réalise l'impact émotif. C'est aussi de cette manière, par de riches personnages en état de conflit qu'on oblige l'acteur à montrer ce qu'il a dans la tête et dans le ventre; à aller au bout de son métier.

Raymond Cloutier: Il existe une tradition cinématographique qui veut que le scénario soit écrit pour des personnages, que l'aventure du film soit basée sur eux. Chez nous les films ne reposent presque jamais sur les acteurs. Au Canada-anglais dans RIEL et TWO SOLITUDES j'ai, par contre, senti que je devenais un archétype; toute la machine cinéma se révélait comme au service de mon incarnation du rôle.

Copie Zéro: Êtes-vous plus intéressés par le réalisateur que par le sujet du film?

Paule Baillargeon: Je me préoccupe beaucoup de l'oeuvre du réalisateur mais quelquefois c'est le sujet qui me fascine. Par exemple pour VIE D'ANGE j'ai embarqué à cause de l'histoire, du "flash" que Pierre Harel m'a raconté.

Marcel Sabourin: Je ne refuse jamais un film et, sauf de très rares exceptions, j'ai été heureux de tous les tournages que j'ai faits. Je fais toujours confiance au réalisateur même si je

me rends compte des nombreuses faiblesses du scénario ou de la direction d'acteurs. Je m'arrange pour donner toujours le meilleur tout en essayant d'être le moins malheureux possible.

Luce Guilbeault: Je n'ai presque jamais refusé de films. Le scénario devient de plus en plus important dans mon choix. Idéalement j'aimerais pouvoir tourner un scénario sans en changer une ligne. La qualité du personnage m'importe beaucoup aussi et je voudrais qu'on m'offre des rôles différents de ceux que j'ai déjà joués. Les réalisateurs d'ici ne réussissent pas à phantasmer sur les acteurs, ils ne nous imaginent pas dans des rôles variés.

Copie Zéro: Est-ce que vous trouvez que les réalisateurs sont assez exigeants?

Paule Baillargeon: Ils ne savent pas jusqu'où nous pouvons aller. Ils ne cherchent pas à obtenir le meilleur de nous-mêmes.

Raymond Cloutier: Souvent ils ont des exigences extrêmes et absurdes qui ne nous font pas grandir. Ils ne s'arrêtent pas pour nous regarder, pour chercher ce qu'on pourrait véritablement leur donner. Notre capacité de dramatisation est rendue plus loin que notre cinéma. Il est très blessant de se faire dire que nous jouons trop théâtral comme si le travail à la scène ne valait rien et que "jouer faux" ou "en mettre trop" ça veut dire théâtral.

Copie Zéro: Quels genres d'indications aimez-vous recevoir d'un réalisateur?

Raymond Cloutier: Quand le scénario est bien élaboré, il n'est pas nécessaire de nous en donner. Évidemment il est toujours utile d'avoir une appréciation de la scène tournée. Celle-ci nous est souvent donnée par le caméraman.

Paule Baillargeon: Quelle que soit la manière dont le réalisateur parvient à expliquer les choses, s'il est passionné par ce qu'il fait, il va nous transmettre le ton juste.

Marcel Sabourin: Je ne sais pas comment je voudrais techniquement être dirigé mais j'apprécie que l'on soit passionné, cohérent, simple, intéressé et respectueux de l'être humain que je suis. Je suis alors prêt à tout jouer quelles que soient les techniques utilisées.

Copie Zéro: Est-ce que vous acceptez que le réalisateur mime la scène pour vous?

Luce Guilbeault: Oui s'il est aussi comédien. Quelque fois c'est sa seule façon de transmettre ce qu'il veut dire.

Raymond Cloutier: C'est très rare ceux qui osent expliquer des scènes en les jouant devant toi. Ils sont souvent trop gênés pour le faire. Il est curieux de constater, par ailleurs, le très petit nombre de réalisateurs qui s'intéressent à la mise en scène théâtrale et au travail avec les acteurs en dehors du tournage du film. Ils auraient le temps puisqu'ils ne tournent pour la plupart qu'à tous les trois ou quatre ans. Il s'agit pourtant du même art dramatique, au cinéma comme au théâtre.

Luce Guilbeault: Je connais une jeune cinéaste qui, voulant assister à des mises en scène théâtrales, a été refusée à une demande de bourse d'études par un jury composé de cinéastes.

Paule Baillargeon: Souvent les réalisateurs n'aiment pas les comédiens qui manifestent leur intelligence. Ils ont peur de l'auteur qui est en toi. Un acteur est un auteur et il peut être redoutable pour le réalisateur qui n'a pas confiance en lui. Ils préfèrent les modèles esthétiquement beaux qui prennent bien la lumière et qui se moulent parfaitement bien à leurs exigences.

Copie Zéro: Est-ce que vous avez déjà vécu des rapports de force avec des réalisateurs? Qu'arrive-t-il quand il y a conflit?

Raymond Cloutier: Oui, trop souvent hélas. Dans certains films il faut que tu défendes des idées auxquelles tu crois profondément. Dans RIEL j'ai fait changer des aspects du scénario qui, à mon avis, ne rendaient pas une image juste du personnage. Quand tu habites un rôle pendant deux mois il est normal de porter quelques vérités du personnage et d'offrir des options différentes. Cela est difficile à faire accepter aux auteurs. C'est une question de respect que l'on doit nous porter.

Paule Baillargeon: C'est comme si l'on nous utilisait pour le pire et non pour le meilleur.

Luce Guilbeault: Les intuitions que je peux avoir sont souvent perçues comme des caprices. J'insiste pour qu'il y ait des répétitions et des discussions sur le scénario avant le tournage. Cette étape aide à nous démystifier mutuellement et à éviter les relations d'autorité. Malgré cela il y a toujours des rapports de force inévitables...

Paule Baillargeon: ... parce que le cinéma est très hiérarchisé et que dans chacune des fonctions le responsable impose son autorité. Par exemple, c'est la maquilleuse et l'habilleuse qui savent ce que tu dois porter, on ne nous consulte et ne nous écoute que rarement à ce sujet. Ultime-ment, bien sûr, c'est le réalisateur du film qui a raison sinon il n'y a pas d'unité dans l'oeuvre. Tout ce qu'on demande c'est la possibilité de dire notre opinion.

Marcel Sabourin: C'est le metteur en scène qui, en définitive, doit pouvoir juger si l'acteur a ou n'a pas raison.

Raymond Cloutier: Il est très angoissant d'être méprisé sur le plateau de tournage et aimé en d'autres circonstances. Il ne suffit pas d'être apprécié et écouté au restaurant.

Copie Zéro: Avez-vous la possibilité de vous entraîner entre les films, par des ateliers ou autrement?

Raymond Cloutier: C'est une des grandes lacunes chez nous; il n'y a aucune école d'acteurs de cinéma ni de laboratoires de développement de l'acteur. J'aimerais pouvoir pousser plus loin en atelier mon expérience actuelle d'acteur.

Paule Baillargeon: L'acteur de cinéma prend sa formation dans son quotidien. Il prend le visage de sa vie, de son âme. C'est un art qui s'apprend surtout par une réflexion continue à son corps, à ses attitudes, à sa voix, etc.

Luce Guilbeault: Regarder les autres acteurs et actrices est un exercice très stimulant aussi. Mon travail à la scène nourrit également pour le cinéma.

Copie Zéro: Souhaiteriez-vous improviser des dialogues au cinéma?

Paule Baillargeon: Je l'ai déjà fait mais je ne le souhaite plus. Les mots du scénario sont trop importants pour les laisser venir comme ça, à l'improviste.

Marcel Sabourin: Il faudrait, pour arriver à bien improviser des dialogues au cinéma, bouleverser complètement les méthodes de fonctionnement des tournages.

Raymond Cloutier: Les dialogues écrits dans un scénario sont rarement ciselés au point de les dire comme ça selon le rythme propre au personnage. Il revient à l'acteur de refaire la phrase selon ses émotions et celles du personnage; c'est une forme d'improvisation qui existe souvent.

Marcel Sabourin: Il n'y a rien que je déteste autant que celui qui me dit: "Tu mettras ça dans tes mots." C'est choquant parce que l'on nous le demande à cause d'un manque, parce que le scénariste ou le dialoguiste n'est pas allé au bout de son travail. Le but recherché n'est pas de nous faire participer davantage au film. Je dois dire cependant que dans bien des cas il vaut mieux qu'on nous le demande: le résultat est meilleur. Et je suis loin d'être choqué s'il n'y a que quelques petits remaniements.

Raymond Cloutier: D'ailleurs ce ne sont pas tes mots qu'il faut trouver mais ceux du personnage.

Luce Guilbeault: Malheureusement les dialogues écrits nous transmettent plutôt la voix des scénaristes ou des dialoguistes que celles des personnages.

Copie Zéro: Qu'est-ce qui arrive quand vous n'aimez pas le texte que vous avez à dire?

Marcel Sabourin: En général les réalisateurs comprennent qu'il faut l'adapter pour que le jeu soit correct. C'est à la scénarisation qu'il y a eu faille.

Luce Guilbeault: Souvent c'est une langue de concept, totalement désincarnée et impossible à dire.

Copie Zéro: Avez-vous votre mot à dire dans le choix des prises? Est-ce que vous allez voir les rushes?

Luce Guilbeault: J'adore voir les rushes et si je n'y vais pas



Luce Guilbeault

toujours c'est uniquement à cause d'un manque de temps; de toute façon je l'exige dans mon contrat.

Paule Baillargeon: J'ai toujours le désir d'assister aux rushes mais à la fin du tournage j'ai une telle angoisse que je n'ose m'y présenter.

Raymond Cloutier: On m'a déjà empêché de les voir, maintenant je vais l'exiger par contrat même si je ne pense pas y aller à chaque fois. Dans les moments où je sens que ça ne tourne pas rond, je pourrai évaluer mon travail et me rajuster aussitôt le lendemain si nécessaire.

Paule Baillargeon: C'est une marque de confiance de la part des réalisateurs de se servir des rushes en début de tournage pour nous indiquer plus précisément l'orientation qu'ils veulent donner à notre jeu.

Marcel Sabourin: Je préfère pouvoir m'y présenter quand je veux mais je comprends aussi pourquoi on ne veut pas toujours qu'on y participe. C'est une affaire de production et tout le monde ne connaît pas également le processus de la fabrication d'un film pour comprendre ce dont il s'agit. Par contre dans les scènes importantes en début de tournage il m'est très utile de voir les rushes surtout si j'ai quelques difficultés avec le personnage. Cela équivaut à plusieurs heures de conversation avec le metteur en scène.

Copie Zéro: *Quel rapport entretenez-vous avec le caméraman, celui qui définit votre image?*

Paule Baillargeon: Quelques fois nous n'avons aucun contact avec lui; cela est très dur car, comme pour le réalisateur, nous devons savoir comment il nous voit.

Raymond Cloutier: Si tu sens qu'il ne t'aime pas, le tournage devient insupportable.

Luce Guilbeault: Je force beaucoup le développement d'une relation entre nous deux. Je veux qu'il y ait une complicité affective intense entre lui et moi.

Copie Zéro: *Est-ce que vous êtes suffisamment rémunérés?*

Paule Baillargeon: Nous devons toujours accepter des cachets moindres puisque les budgets de production sont ridicules. Notre subsistance ne peut malheureusement être assurée par ce métier uniquement.

Raymond Cloutier: Il est significatif que le pourcentage



Raymond Cloutier

d'argent alloué aux acteurs par rapport à l'ensemble du budget soit si peu élevé. Tant que ce ne seront pas les acteurs qui feront vendre les films, tant qu'ils ne seront pas en avant plan de cette industrie, le cinéma d'ici n'aura jamais une plus grande audience que maintenant.

Marcel Sabourin: À moins d'accepter de faire beaucoup de messages publicitaires ou d'être dans le show business, il y a peu d'acteurs au Québec qui peuvent vivre décemment de ce seul métier. Le marché est tellement petit que le plafond salarial, de même que celui de la renommée est vite atteint. Même si tu es génial pendant dix ans, il n'y a pas une personne de plus qui te connaîtra et tu ne toucheras pas plus d'argent. Le risque de retomber dans un certain laisser-aller est alors très grand.

Raymond Cloutier: Il est anormal que notre cinéma ait une audience aussi restreinte ici même au Québec.¹

Copie Zéro: *Y a-t-il des rôles que vous préférez ne pas jouer? Est-ce que le fait de jouer le rôle d'une victime de la société vous dérange?*

Marcel Sabourin: Oui, s'il s'agit de rôles avec lesquels, à un niveau primaire, je ne serais pas d'accord pour toutes sortes de raisons, politiques ou autres. Il faut quand même faire attention pour ne pas prendre la lettre d'un rôle à la place de son esprit. Il faut considérer aussi le degré de confiance que l'on porte aux auteurs du film.

Luce Guilbeault: Quand j'ai vu le personnage de victime que j'interprétais dans ALBÉDO, j'ai ressenti un choc. J'ai souffert de me voir dans un tel rôle malgré toute la confiance que je porte à Jacques Leduc, le réalisateur du film. Par contre, actuellement au théâtre, je joue dans LES FÉES ONT SOIF le rôle d'une prostituée et j'adore ce type de personnage. J'ai beaucoup de plaisir à interpréter ces personnages pleins d'humour et de force même s'ils sont des victimes de la société. Je ne m'aime pas alors je choisis de jouer d'autres personnes. Mais en même temps il y a quelque chose de moi dans tous ces personnages. Par ailleurs je vis le problème de l'actrice qui vieillit et je me demande comment les cinéastes vont me rattraper dans ma nouvelle image. Il faudra que l'on m'aime beaucoup pour écrire un rôle qui correspond à ce que je suis maintenant.

Paule Baillargeon: Il y a un âge où l'actrice de cinéma n'existe pas. C'est pourtant l'âge de la vie où elle est en pleine possession de ses moyens. Il est très dur d'avoir véritablement l'air de son âge au cinéma.

Copie Zéro: *Avez-vous déjà joué des rôles écrits expressément pour vous?*

Paule Baillargeon: La plupart du temps, il s'agit de réalisateurs-scénaristes qui pensent à nous en écrivant leur scénario sans pour autant dire qu'ils conçoivent les rôles pour des personnes précises.

Luce Guilbeault: J'aimerais voir jusqu'où un auteur pourrait aller dans un récit en pensant à moi, en tant que comédienne et comme personne aussi. Je pense que c'est ce que Cassavetes a fait avec Gena Rowlands dans GLORIA.

¹/ Raymond Cloutier, nous ayant quitté à ce moment-ci, n'a pu participer à la suite de la table ronde.

Paule Baillargeon: Il accepte que cette femme soit intelligente et que ça apparaisse à l'écran.

Luce Guilbeault: En tant que femme j'ai évolué dans la vie mais les personnages que j'incarne sont toujours pareils. Dans GLORIA Rowlands n'est pas automatiquement maternelle et amoureuse.

Paule Baillargeon: Ici les personnages de femmes n'ont pas de spécificité, elles doivent toutes s'uniformiser.

Copie Zéro: Êtes-vous portés à retenir des gestes ou des mouvements qui ont atteint leurs effets dans les films antérieurs pour les répéter, les reprendre dans les films subséquents?

Marcel Sabourin: Dans le genre de film que l'on fait ici nous serions de très mauvais acteurs si nous répétions des gestes ou des attitudes. Dans un autre genre de cinéma, disons à formule, du style policier ou western, cette habitude est souvent requise pour l'efficacité des archétypes propres aux personnages. Bien sûr, de façon inconsciente nous utilisons de telles habitudes aussi, beaucoup de ces gestes nous appartiennent et nous ne pouvons malheureusement les éviter.

Copie Zéro: Aimez-vous ou êtes-vous capable de regarder les films dans lesquels vous avez joué?

Paule Baillargeon: Je déteste ça. Le plaisir c'est au tournage que je le prends. J'aimerais quand même arriver un jour à me voir à l'écran.

Luce Guilbeault: Je n'aime pas me regarder mais je le fais pour m'étudier et apprendre. Quelquefois c'est très pénible pour des scènes de grandes émotions prises en gros plan. Je trouve ça indécent et je me demande pourquoi je leur ai donné mon âme jusqu'à ce point.

Quelquefois j'ai peur de devenir mère. Je sais que je suis une bonne actrice et j'ai l'impression d'avoir raté quelque chose. J'ai encore un gros potentiel à donner et il n'y a plus rien...

Marcel Sabourin: C'est le problème de tout artiste d'interprétation, quand la demande du pays où il travaille ou de l'art qu'il pratique n'est pas assez forte. Ce n'est pas en tournant quelques films dans sa vie qu'il peut être rassasié.

Paule Baillargeon: Le drame d'un acteur c'est celui de sa langue. Il ne peut pas jouer n'importe où dans le monde.

Copie Zéro: Est-ce que dans la vie, dans votre quotidien, vous jouez?

Paule Baillargeon: Oui, beaucoup d'acteurs donnent leur show dans la vie.

Marcel Sabourin: Il y a certains acteurs qui ne jouent pas dans leur quotidien comme il y a des clowns tristes et d'autres joyeux. Le grand dilemme d'un acteur c'est de savoir qui il est. Souvent il est porté à vivre son existence comme dans un film.

Luce Guilbeault: Je sens deux personnes en moi. Quand je joue au théâtre je suis l'actrice; quand j'écris je suis vraiment moi-même. Je vis dans un monde imaginaire mais



Marcel Sabourin

l'écriture permet de débloquer mes phantasmes et mes personnages propres. Le métier d'actrice me permet d'extravertir mes émotions plus facilement sans que cela soit du jeu nécessairement.

Paule Baillargeon: Je suis devenue une personne renfermée à cause justement du fait que je ne voulais pas avoir l'air d'une actrice dans la vie de tous les jours. C'est un problème de regard, de celui que l'on pose sur moi.

Copie Zéro: Êtes-vous cinéphiles? Croyez-vous que ce soit important pour un acteur de voir beaucoup de films? Quel est le meilleur film que vous avez vu récemment?

Luce Guilbeault: Oui, j'aime beaucoup voir les acteurs au cinéma.

Paule Baillargeon: Maintenant je bouffe moins de pellicule. Je sens comme une douleur de l'image. J'ai la sensation de "voir" sans "pénétrer" dans les choses. La révolution de l'image commence à se faire sentir dans nos cerveaux. On ne sera plus jamais les mêmes. Il y a des aspects de la vie, matérielle et émotive, qui n'existeront plus qu'au cinéma.

Marcel Sabourin: Je ne suis pas un grand amateur de spectacles et je n'aime pas me programmer à l'avance. Je ne vais donc pas souvent au cinéma. Je regarde par contre plus de films qu'avant depuis que je possède un magnétoscope à vidéo-cassette. Parmi les plus beaux films que j'ai vus récemment il y a LE GUÉPARD de Visconti. Ce film parle à la fois de politique, de vieillissement et de mort avec une intelligence rare au cinéma. Un autre très bon film dont je me souviens c'est RAGING BULL et je ne comprends pas qu'il n'ait pas gagné l'Oscar du meilleur film. J'ai aussi été étonné par MON ONCLE D'AMÉRIQUE d'Alain Resnais, une étude sur la psychologie quotidienne réalisée avec une belle et grande simplicité.

Paule Baillargeon: J'aime toujours beaucoup 8½ de Fellini. Les films de Wenders, Godard et Bunuel m'impressionnent aussi. Et RÉJEANNE PADOVANI de Denys Arcand.

Luce Guilbeault: Parmi les films québécois récents, SONATINE de Micheline Lanctôt est un film remarquable. ●

(Propos recueillis au magnétophone par Pierre Jutras, le 20 août 1984 et revus par les participants. Photos Maria Pirès)

Fais pas l'acteur!

Le cinéma québécois n'aime pas les acteurs. C'est un fait. Il aime les cinéastes. Jusque-là, pourrait-on dire, rien de plus naturel. Après tout, le narcissisme cinéastique est un sentiment tout aussi honorable que la vanité théâtrale. Sauf que les cinéastes québécois ne semblent pas s'aimer eux-mêmes. Du moins en tant que tels. Ce qui est grave.

Au point qu'à chaque fois qu'on les interroge en public sur leur métier (ou sur leurs films, ce qui est pire), ils préfèrent la plupart du temps se présenter ou se définir comme des sociologues, des anthropologues, des politologues, des ethnologues, des psychologues et à la liste on peut ajouter au choix, des poètes, des romanciers, des essayistes, des animateurs voire même des agronomes, mais jamais, au grand jamais, comme des fabricants d'images ou des marchands d'émotions. Bref, comme des cinéastes.

Et je sens qu'avec cette dernière assertion, je viens de perdre toute crédibilité (c'est un risque que j'assume) auprès de tous ceux pour qui le sentiment à l'écran est nécessairement l'antonyme de l'intelligence et l'image au service de l'émotion, invariablement le synonyme du commercialisme.

Il n'y a jamais eu vraiment de place dans le cinéma québécois (même dans la solitude des rêves individuels) pour des émules de Cecil B. de Mille ou de Steven Spielberg, de Bergman ou de Fellini, de Carné ou de Lelouch, de Pagnol ou de Woody Allen ou de Guitry. Il y a eu bien sûr des exceptions et il faudrait apporter des nuances, mais mon propos est de définir un climat général, ce que les physiciens appelleraient un champ d'énergie créatrice.

Formés pour des raisons circonstancielles à l'école du documentaire de propagande de l'ONF, les cinéastes québécois se firent un point d'honneur d'en fonder, un peu à l'instar de l'antigymnastique et de l'antipsychiatrie, l'anti-école, celle du documentaire de contre-propagande. L'oeil braqué sur la vie dite "réelle", ils créèrent alors

une forme cinématographique où de sui generi les acteurs étaient remplacés par des "témoins" qui, comme dans les pièces classiques où l'action se passe en coulisses, devaient témoigner "en direct" d'une expérience qu'ils avaient toujours vécue avant le tournage du film, qu'ils espéraient vivre après ou à l'occasion, pour faire "plus vrai", de l'expérience qu'ils vivaient au moment même devant les caméras, celle du tournage lui-même.

Pendant des années, le viseur ethnographique en bandoulière, les cinéastes québécois examinèrent la vie extérieure de l'extérieur, se contentant de refléter la surface quotidienne des choses et des êtres, comme s'ils avaient espéré que la québécoïté parlerait d'elle-même, faisant fi dès lors de ce qui est pourtant une évidence artistique: si on ne la fait pas parler, la réalité, même nationale, n'a rien à dire. Et elle en disait d'autant moins que par sa nature même, le documentaire de contre-propagande contraignait les cinéastes à adopter l'image "plate" dite objective du reportage ou si l'on veut de l'anti-reportage journalistique. Tout comme elle les obligeait à un montage dit lui aussi objectif, c'est-à-dire non-émotif.

LE TRIOMPHE DE LA VOLONTÉ de Leni Riefensthal est une oeuvre hystérique de propagande pure, mais encore aujourd'hui, peu importe son expressionnisme strident et sa mauvaise foi évidente, cela demeure un film. LE CHAT DANS LE SAC de Gilles Groulx est un documentaire dans le plus pur style de la contre-propagande. Aujourd'hui, c'est devenu à toute fin pratique une émission de télévision tronquée. Sa seule justification comme sa pertinence et son courage, ne tiennent plus vraiment qu'à un fait: celui qu'à l'époque, *Radio-Canada* ne l'a pas et ne l'aurait pas réalisé.

Évidemment, rien de tout cela, encore une fois, n'est absolu. Et on peut arguer avec justesse que la télévision d'État ayant choisi de rester fidèle à son sigle radiophonique pour l'ensemble de sa production sur le petit écran, les cinéastes québécois se re-

trouvèrent dans l'obligation d'inventer la télévision par défaut. Rien d'étonnant que le cinéma comme tel, celui qui raconte des histoires en faisant appel à des acteurs, apparaisse dans les circonstances comme étant toujours celui des autres.

Par opposition à la vie dite "en direct" chère au cinéma d'ici, la vie intérieure d'une collectivité ou d'un individu s'est toujours exprimée dans les arts par le biais de la fiction. Fut-elle romanesque, dramatique ou cinématographique. Redoutant inconsciemment que la pauvreté de la deuxième (la fiction) ne révèle inexorablement la médiocrité de la première (la vie intérieure), craignant même son inexistence, les cinéastes québécois se sont toujours méfiés de l'une et de l'autre, se doutant bien qu'on ne raconte pas des histoires aussi impunément qu'on élabore une thèse en images. La vérité peut être un masque, la fiction est toujours un risque.

On peut facilement s'engager sincèrement pour des idées et même se compromettre publiquement pour une cause sans nécessairement se compromettre sur un plan personnel. Les politiciens sont là pour en témoigner. La pratique de la fiction, par contre, n'offre pas à son auteur une telle possibilité d'évasion politique ou artistique. Dans un documentaire, une fois qu'ils ont été choisis par le cinéaste, les témoins portent et assument (du moins c'est la convention) l'entière responsabilité de ce qu'ils sont. Le cinéaste peut s'effacer. Dans un film de fiction, le choix et la performance des acteurs ne témoignent et ne révèlent ultimement qu'une seule chose: la qualité relative du cinéaste. De sa vision comme de son talent.

Forts de la pratique d'un genre non commercial s'il en fut, le court métrage documentaire, les cinéastes québécois ne pouvaient selon toute vraisemblance s'attaquer au long métrage par la voie naturelle de la fiction. Un usage qui leur était tout aussi antinomique que celui de la grammaire cinématographique classique par rapport au plan séquence ou à la caméra stylo. Devenus



Monique Miller, Denise Pelletier et Jean Duceppe: TIT-COC de Gratien Gélinas et René Delacroix (1952).

godardiens après avoir été rouchiens, il allait donc de soi que les cinéastes mettent tous leurs efforts pour remplacer l'idéologie onéfiennne de la contre-propagande par celle du non-film dramatico-documentaire.

L'évolution québécoise du cinéma-vérité à l'anti-cinéma n'avait rien d'anormal. Elle était même tout à fait prévisible puisque de Rouch à Godard, il n'y avait pas vraiment de rupture mais une stricte continuité. Les deux ciné-ologues se réclamaient d'une "vérité" qu'ils associaient tous les deux à un refus, celui de l'artifice, et qu'ils définissaient l'un et l'autre comme une négation, celle de l'illusion. En somme, pour eux comme un grand nombre de leurs émules québécois, il n'y avait à proprement parler de "vrai" cinéma qu'à partir du moment où pour l'ensemble des spectateurs, il n'y en avait précisément plus.

Dans cette perspective de contre-fiction, du moment qu'il y avait une quelconque mise-en-images, l'oeuvre à faire pouvait devenir l'oeuvre elle-même, le projet de scénarisation, le film, la recherche préparatoire, le

sujet, la parade des costumes, l'action, l'échange de civilités, le dialogue et le repérage des lieux, la mise en situation des personnages: en somme, le peintre n'avait qu'à préparer sa palette, la signer et l'exposer.

Dans cette optique, tout le travail de fiction revenait au spectateur. À partir des données brutes et fragmentaires qui lui étaient fournies sur l'écran, c'est à lui qu'il revenait d'imaginer l'oeuvre possible, celle qu'on aurait pu tourner et Jean Pierre Lefebvre était parfaitement justifié de déclarer un jour à son opérateur qui lui proposait un plan de coupe pour faciliter la tâche du spectateur: Tu ne veux tout de même pas que je fasse du cinéma! Entendez hollywoodien.

Choyé par les intellectuels pour sa conscience sociale, fêté par l'avant-garde pour ses audaces formelles, envié de tous pour ses subventions étatiques, recherché par tous les festivals d'art et d'essai, le cinéma québécois a pu se vanter dès le point de départ d'être reconnu pour sa facture expérimentale.

Rarement pourtant un cinéma na-

tional n'aura fait preuve d'une croyance aussi naïve et aussi primaire dans la vertu et la puissance magique des images. Les cinéastes québécois attendaient littéralement tout d'elles, le sens et la signification, un peu comme s'ils avaient cru qu'en les conjurant au lieu de les conjuguer, la vie serait apparue sur l'écran, comme par enchantement, dans toute la splendeur de sa nudité intégrale.

Comme la peinture avant lui avait mis l'aléatoire avant la maîtrise, le cinéma d'ici, à son tour, mit la charrie avant les boeufs, le deuxième degré avant le premier et le recul critique avant la mise-à-nu dramatique. Son anti-cinéma, peu importe la haute qualité de ses justifications intellectuelles, reposait en fait sur un malentendu, on n'ose pas dire freudien.

Partagé entre une peur révérencieuse, inavouée et inavouable face au cinéma dit "traditionnel" et une foi intime, tout aussi inavouée qu'inavouable dans l'efficacité des recettes dites "hollywoodiennes", le cinéaste québécois se retrouvait à condamner publiquement ce que dans son for intérieur il vénérât au point de le considé-

rer comme inégalable. À cette enseigne, savants ou ironiques, ses contrepèdes n'étaient finalement que des contrepèdes, et le mépris tant affiché des cinéastes pour le cinéma-spectacle, l'envers d'une angoisse secrète: celle de ne pas être à la hauteur d'un métier qu'ils contestaient d'autant plus que chacun l'avait sur-idéalisé.

Les cinéastes québécois se sont toujours refusés à coiffer le chapeau à large bord de l'homme de spectacle. À première vue, on se demande pourquoi. C'est un comportement étrange. Voire même contre nature. Qu'un incrédule rejette la magie sous prétexte qu'il s'agit là d'une vaste entreprise de manipulation, ça ne fait qu'un incrédule de plus. Et naïf par surcroît. Mais qu'un magicien ou un cinéaste adopte la même attitude, ça ne peut que nous amener à se poser des questions. Au moins une. À quoi peuvent bien servir la magie ou le cinéma si on en élimine le plaisir de prendre et de laisser prendre au jeu?

J'ai dit plus haut que le cinéma québécois n'aimait pas les acteurs. J'ajouterais maintenant qu'il ne pouvait pas les aimer sans se renier lui-même. Du moins en étant ce qu'il a été jusqu'à tout récemment. Les acteurs sont ceux par qui la fiction arrive. Tout leur art n'est pas d'être vrais dans le sens de l'état civil mais crédibles dans le sens du personnage. Ils ne sont pas des témoins, un rôle qui dans leur art est réservé aux spectateurs, mais des êtres de fiction.

À partir de là, leur seule présence sur un plateau remettait tout l'anticinéma en question et les cinéastes qui se sentaient menacés ou intimidés (c'est selon) par l'art du comédien, n'en avaient qu'une raison de plus pour se tourner vers les non-professionnels et préférer travailler (ce qu'ils firent abondamment) avec des amateurs supposément plus vrais, plus naturels et surtout moins corrompus par la pratique du métier d'acteur.

Pour le cinéaste de contre-fiction, l'acteur se présentait sous les traits d'un être artificiel, porté au mensonge et à la fiction, capable de toutes les trahisons, somme toute une fréquentation peu recommandable dont il fallait perpétuellement se méfier et qu'on devait à la moindre incartade, à

la moindre velléité de jeu, ramener à l'ordre.

Ce qu'on fit d'ailleurs avec succès en employant une petite phrase, toujours la même, qui, maints longs métrages en témoignent, avait pour effet d'enlever à l'histriion tous ses moyens d'acteur. Demandait-il comment interpréter un personnage? Souhaitait-il qu'on lui explique une intention? Qu'on lui indique la raison d'un déplacement? Qu'aussitôt, on lui répondait avec une ironie mordante: Fais pas l'acteur! Sois toi-même!

Demander à un caméléon d'être lui-même, c'est déjà grossièrement absurde. Le lui imposer, c'est prendre le risque qu'il devienne terne et gris, une absence, un vide, une poire d'angoisse entre deux changements de peau ou de couleur. L'exiger sous prétexte de lui révéler que c'est là sa véritable nature, c'est non seulement bête et méchant mais dans le cas d'un cinéaste par rapport à son interprète, c'est absolument suicidaire.

Peu importe la pureté des intentions de la contre-fiction, le succès d'un film dépend toujours du résultat sur l'écran, c'est-à-dire pour la grande majorité des spectateurs du jeu des acteurs. À moins bien sûr qu'après avoir créé le non-film, interprété par des non-acteurs, le cinéma québécois se soit donné comme mission cinématographique d'inventer le non-spectateur.

À cet égard, il faut dire que, chiffres à l'appui, l'entreprise s'est avérée une réussite complète et si l'insuccès commercial doit être considéré comme le garant de la qualité artistique d'un art, l'anti-cinéma québécois peut dès maintenant se reposer sur ses lauriers. Il possède déjà alignés sur ses tablettes plus de non-oscarés qu'il n'en faut pour être consacré immortel de son vivant.

À vivre en autarcie, à regarder les téléromans pendant que les réalisateurs de télévision, pour leur part, écoutaient religieusement le théâtre radiophonique de Roger Citerne, refusant systématiquement leur fonction d'hommes de spectacle, les cinéastes québécois ont fini par se couper complètement de l'évolution même de leur temps. Avec comme résultat qu'aujourd'hui, ils mettent en images des romans écrits dans les années qua-

rante, dans le style de jeu et d'écriture dramatique dubéens des années cinquante.

N'aimant pas les acteurs, il allait de soi que le cinéma québécois n'aille pas au théâtre, un endroit de perdition artistique où néanmoins tous les acteurs du monde ont pris l'habitude de se manifester en public pour la première fois. Y aurait-il été qu'il aurait appris au moins une chose. Comme le cinéma, le théâtre est un art collectif mais une fois que le rideau se lève, peu importe la qualité du texte, la brillanteur de la mise-en-scène, la justesse des costumes, le faste des décors ou la subtilité des éclairages, le spectacle appartient aux acteurs.

Ce qui est encore plus vrai du cinéma où le grain de peau d'une actrice et le sourire juvénile d'un acteur peuvent littéralement changer l'histoire du monde. D'autant plus vrai que citer des noms est inutile. La nature imite l'art, dit Oscar Wilde dans l'un de ses aphorismes. Et s'il est encore besoin d'en prouver la pertinence, le cinéma tout entier peut témoigner de son absolue justesse.

Contrairement au théâtre qui est devenu un besoin culturel, donc secondaire, le cinéma demeure un besoin vital, donc premier. Il ne fait pas tant partie de l'histoire des arts que de celle des moeurs et en ce sens, c'est encore et toujours un art initiatique. De toutes les formes de spectacle, c'est assurément le moins intellectuel et quoiqu'on dise, le public ne fréquente pas les salles obscures pour y tromper son ennui existentiel.

Bien au contraire, il y va littéralement pour apprendre à vivre, à rire, à pleurer, à mourir, à tuer, pour décoder ses phantasmes, ses rêves, ses préjugés, pour avoir peur, pour avoir du courage, pour apprivoiser l'avenir et chose importante entre toutes, pour apprendre à faire l'amour.

Il est bien évident que pour ce faire, le public a besoin de pouvoir s'identifier absolument à des acteurs dont ultérieurement chacun, dans la solitude de sa salle obscure intime, fera possiblement une idole ou une vedette. Refuser le vedettariat dans les circonstances, revient à nier la raison d'être même du public dans une salle et, ce qui est pire, à frustrer chaque specta-

teur et chaque spectatrice dans un besoin personnel et vital.

Déjà gêné par la seule présence de l'acteur sur un plateau, il aurait été surprenant que l'anti-cinéma québécois se fasse le défenseur du star-system. Parler de son aversion malade pour le vedettariat serait à peine exagéré. Au point même qu'à chaque fois qu'une vedette québécoise s'est créée naturellement comme ce fut le cas pour Carole Laure, Geneviève Bujold et Monique Mercure pour ne citer que celles-là, à chaque fois les cinéastes d'ici se sont faits un malin plaisir de les mal-utiliser par la suite, de les sous-utiliser ou ce qui est encore plus grave, de ne pas les utiliser du tout. Comme si le nouveau mot d'ordre était de les ramener dans le rang. Fais pas la vedette devenant une nouvelle variation de Fais pas l'acteur.

À la longue, même pour un avocat convaincu, c'est un réquisitoire navrant. D'autant plus désespérant qu'il semble évident que la névrose cinéastique prévaudra encore un certain temps. Moins aiguë certes qu'il y a quelques années mais toujours aussi insidieuse et omniprésente. Jusqu'à maintenant au Québec, le cinéma québécois n'a aimé que les cinéastes qui, pour leur part, se sont toujours refusés

à le partager avec qui que ce soit.

Jaloux, ombrageux, possessifs, filmant le film se filmant comme l'écrivain d'écriture écrit sur l'écrivain écrivant, les cinéastes d'ici se sont toujours voulus, inconsciemment ou pas, l'objet et le sujet de leurs films. Ce qui a eu pour effet de faire de leur cinéma un art de l'acte solitaire dont, à la limite, le public lui-même serait exclu.

La meilleure preuve d'ailleurs de cette auto-cinéance, c'est qu'à chaque fois qu'un spectateur se laisse prendre naturellement par l'histoire ou le jeu des acteurs dans un film québécois, il peut être sûr et certain qu'invariablement, soit par maladresse technique ou soit volontairement, le cinéaste le rappellera aussitôt à l'ordre. Comme si dans l'éthique puritaine du contre-fictionniste, un troisième commandement se devait de répondre nécessairement aux deux premiers: Fais pas le spectateur!

Depuis le temps que je fréquente les gens de cinéma que j'aime bien malgré toutes nos différences, il m'est arrivé souvent de leur demander, par politesse et par intérêt (on espère toujours), comment avait été le tournage de leur dernier film, de celui qui n'était pas encore en salle. Quelle ne fut pas

ma surprise de me faire répondre à chaque fois que l'atmosphère du tournage avait été excellente. L'équipe avait bien bouffé, bien baisé et n'attendait plus que de recommencer l'expérience le plus tôt possible. Pas un mot du film! Pas un mot du jeu! Pas un mot des acteurs!

J'en ai conclu par-devers moi que l'essentiel m'avait toujours échappé. Qu'au cinéma québécois, le plus important se passait non pas devant mais derrière la caméra. Aussi quand j'ai appris tout récemment la création d'une Cité du cinéma, ça m'est apparu comme une conclusion tout à fait logique de l'aventure cinématographique québécoise.

On n'aura plus qu'à nous inviter au tournage des films et enfin les cinéastes nous permettront de partager leur plaisir. Et ce jour-là, quand un non-initié nous demandera notre avis sur un film québécois, on pourra lui répondre avec un air entendu: Le film est un non-film, les acteurs sont des non-acteurs mais l'atmosphère sur le plateau était excellente!

Et s'il se rebiffe! Fais pas la critique!

JEAN-CLAUDE GERMAIN



Louise Marleau et Geneviève Bujold: LA FLEUR DE L'ÂGE de Michel Brault (1964)

Un jeu fort à propos

Lors d'un récent séjour à Venise, je me trouvai logée dans un de ces hôtels vétustes dont la ville est prodigue, qui ont connu avec elle des jours meilleurs. Dressé contre un canal fuyant, le Luxoria conservait dans ses appartements défraîchis des odeurs et des souvenirs mondains faisant le bonheur des célébrités au rancart, pensionnaires à la semaine.

Ce matin-là, deux d'entre elles sirotaient leur espresso à la table voisine. Ils parlaient fort pour un public invisible qui les avait habitués aux honneurs et à la notoriété. Pour avoir vu tous leurs films, je reconnus Django Gianni, ce vieil acteur italien dont mon père était un fervent admirateur, et son compatriote Archangelo Kreder, ce grand metteur en scène que la revue *Film Review* venait d'honorer d'un numéro complet. Je n'avais pas besoin de tendre l'oreille: leurs propos me parvenaient à travers les pétarades occasionnelles des canots-moteurs et les clapotis des eaux souillées. Malgré leur accent romain, leur conversation déclamatoire était facile à suivre:

— *Il ne peut exister entre le metteur en scène qui est Dieu, dit Kreder, l'Acteur qui est son Verbe et le personnage qui est leur création qu'une relation de Trinité.*

— *Il mystéro della fede, dit Gianni.*

Il n'en fallait pas plus pour me passionner: quand on parle de l'acteur au cinéma, on met du citron sur de vieilles brûlures, car devant ou derrière la caméra, la position est échauffante et chacun détient pour se justifier les meilleurs arguments. Il était touchant de voir Kreder et Gianni en si parfaite harmonie, comme un vieux couple où chacun à force de les entendre prend les opinions de l'autre.

— *Tu peux me nommer un père qui n'attend pas le meilleur de son enfant?, dit Archangelo. Moi, metteur en scène, je suis le père et la mère tout à la fois; mon regard crée des expectatives, il exhorte, il encourage, surtout il juge!*

Il est vrai que l'acteur idéalise le metteur en scène. Il en fait son modèle, sa référence unique. Il est en

constant besoin de plaire à ce dieu pour alléger le poids de son jugement, déjouer la surveillance de son regard qui l'épie souvent bien au-delà de sa performance. L'acteur attend du metteur en scène une attention exclusive qui le dédommagera de sa propre fragilité.

— *Moi, disait Django Gianni, quand j'arrive sur le plateau, c'est comme si je venais de naître! Je n'ai plus de raison, je ne réfléchis plus. Je sens, je vibre, j'imbibe... et je rayonne! Cette peau, là et là... (il se pinçait le visage, les cuisses du bout des doigts) là encore, si tu savais comme elle est sensible! C'est mon outil le plus admirable! Ça, et Ça! (il indiquait ses yeux enfouis sous les paupières affaissées mais toujours vifs).*

Il avait bien raison. Combien de monstres sacrés doivent leur légende à la transparence de leur épiderme, à la propriété qu'il a de réfléchir l'émotion avec la lumière, d'imprimer dans les sels d'argent les mouvements de l'âme, les rougeurs, les saisissements, les chatoiements des regards. Au cinéma, le rapport de l'acteur au spectateur passe nécessairement par la pellicule. C'est une notion souvent négligée: l'homme qui travaille a besoin d'apprécier d'une façon concrète les fruits de son travail, ainsi, l'ouvrier de la chaîne d'assemblage regagnera son domicile en voiture. L'acteur de cinéma travaille fréquemment sans retour; il peut croire que tel il s'éprouve dans son miroir, tel le spectateur le verra, rien n'est moins vrai. Entre son jeu et son auditoire, il y a le cadre, la lumière, il y a la profondeur de champ, la longueur focale, le support chimique, les bains d'acides. Le chemin est long de l'acteur à son public.

Bien sûr, le metteur en scène est le premier spectateur. Mais lui-même regarde à l'oeil nu sur le plateau. Ce qu'il doit évaluer, il l'évalue grâce à un processus mental compliqué qui n'est pas sans analogie avec le jeu de miroirs d'un obturateur: le jeu de l'acteur est reproduit dans l'esprit du metteur en scène tel qu'il sera projeté, purifié de ses scories, sur l'écran d'une salle obscure. Ce processus complexe

monopolise les énergies du metteur en scène et l'éloigne de l'acteur qui, lui, ne vit que par la sensation de la lumière sur sa peau, le glissement de la sueur, le rythme cardiaque, le chaud, le froid, par la flexion infime d'un muscle oculaire, d'une commissure qui deviendra pour le spectateur éventuel un moment de colère, d'espoir, un désir, une passion, un vertige. C'est l'instinct ou une longue habitude l'un de l'autre qui unit le metteur en scène à l'acteur dans une synergie où la notion de Cinéma pour le premier rejoint celle de Jeu pour le second.

— *Ce qui m'a toujours embêté, poursuivait Kreder, c'est l'intimité qu'il faut créer avec vous, les acteurs. C'est absurde, nous n'avons pas grandi sur la même rue, nous n'avons pas nécessairement d'affinités particulières! Pourtant nous n'avons plus de secrets l'un pour l'autre. Toi et moi, c'est comme si nous avions couché ensemble. Tu sais, vous savez (il s'adressait soudain à la terrasse à moitié vide) diriger un acteur, c'est le violer en quelque sorte!*

Je sentis qu'il maudissait secrètement ses excès de pudeur trop souvent contraire à l'obtention d'une performance supérieure. Grandiose, Gianni opinait de la tête en fermant les yeux. Je les vis, ces deux inséparables, désormais esclaves du faux lien qu'ils avaient délibérément perfectionné de film en film au cours de leurs carrières qui n'étaient pas étrangères l'une à l'autre. Ils avaient depuis longtemps installé entre eux la familiarité qui suppose l'abandon total de tous les masques. Outre le succès, Kreder avait donné à Gianni la protection de grands rôles à l'opposé de sa personnalité, car il disait: l'acteur au cinéma ne peut pas être lui-même sinon il perd toute dignité. Sans le paravent du Jeu, il est livré à la caméra comme le chrétien aux lions: elle le guette, le débite en morceaux, se déplace à sa poursuite, l'intimide puis le boude, le dévore finalement. L'acteur est un être disloqué dont il ne reste sur l'écran que des parties, une tête, des mains, un tronc sans jambes, des jambes sans tronc. Il y a chez l'acteur une terreur vivace, celle du démembrement; tapie

dans les profondeurs de son inconscient, masquée par sa vanité, elle se manifeste par une angoisse pernicieuse. Si le metteur en scène ne comprend pas cette angoisse, ni ne la met à profit, s'il la tourne en dérision, elle détruit progressivement le jeu de l'acteur en altérant sur la pellicule son image chimique. La voix de Gianni s'éleva par-dessus le bêlement d'un gondolier:

— *Au fond, le plateau, c'est le plateau! Il n'y a pas d'Archangelo ou de Gianni! de Fellini, de Brando, de Bernardo! Il y a l'Attore, il Direttore! Tu as déjà vu un acteur qui n'était pas difficile? Moi, tous les metteurs, je les ai trouvés chiants!*

Il s'excitait sur sa chaise en jetant ses bras en l'air, ce qui amusait beaucoup Kreder, plus placide, moins emporté, plus vieux aussi.

Il existe entre le metteur en scène et l'acteur de cinéma une relation prototypale qui n'est pas tributaire du tempérament de l'un ou de la personnalité de l'autre mais liée à l'exercice de leurs fonctions respectives. Il n'y a pas de caprices entre les deux, mais deux angoisses mal assorties. Le rapt de l'intimité de l'acteur s'effectue parfois dans la violence mais avec son consentement et pour que s'accomplisse le personnage qu'il porte en lui. Il appartient au metteur en scène de connaître les limites de ses exigences et à l'acteur celles de son insécurité. Kreder s'était tu, songeur. Puis il s'inclina vers Gianni et lui raconta une histoire si doucement que j'en perdis quelques bribes:

— *J'ai fait un rêve; je tournais un film, bien sûr, tu en étais. J'avais devant moi huit acteurs réunis dans une salle d'attente qui... Tu n'étais pas de cette scène-là. Alors je leur tranchais le pouce et l'index avec un grand couteau, cosi. Eux se laissaient faire, idiots, béats... Moi je croulais sous le poids de la culpabilité, je me disais, c'est impossible, ils doivent réagir, ils ne peuvent pas me faire ça! Je tranchais toujours et les doigts tombaient par terre avec un bruit de fruits pourris... C'était horrible, car ils étaient les plus forts!*



PHOTO BRUNO MASSENET

Reynald Bouchard et Micheline Lanctôt: LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE de Gilles Carle

Kreder et Gianni souriaient en silence, se rappelant sans doute les bons moments de leur collaboration, ceux où des colères explosives et brèves les avaient dressés l'un contre l'autre. Ce fut Archangelo qui reprit en contemplant une façade vermoulue découpée en pans d'ombres:

— *Le temps chez les acteurs, c'est une notion qui vous perturbe terriblement.*
— *Ecco, la realtà, répliqua Gianni, la realtà terribile!*

Je finis par saisir ce que l'un comme l'autre exprimait: pour l'acteur de cinéma, le temps n'existe plus. Sa création est ponctuelle, à la prise pour ainsi dire, précipitée par le commandement sec de la claquette et pourtant une fois sur la pellicule, elle est immortelle. En tournage, l'acteur suspend sa chronologie biologique; le temps réel prend l'aspect d'une interminable attente entre deux interventions. Quand la caméra ne le filme pas, l'acteur n'existe plus. C'est le vide, le néant. Pendant ces périodes de limbes, il déränge, il perturbe, car il a besoin de rappeler au plateau qu'il a dans la durée réelle son existence propre. Rares sont les acteurs qui traversent l'attente indemnes:

— *Je ne pouvais pas supporter, disait*

Gianni à Kreder, de ne plus être dans la lumière, de ne plus être entouré, convoité, qu'on ne se soucie plus de mes vêtements, de mon nez luisant, de mes cheveux décoiffés. On me dérobaît mon importance, tu comprends! Tout à coup, je n'étais plus le souci de personne!

Kreder hochait la tête; il lui en avait fallu du temps pour comprendre la panique de l'acteur tenu de quitter le plateau, son habitat naturel, pour les quartiers inhospitaliers de la loge ou de la roulotte. Là, replié sur lui-même et malgré le support des familiers dont il s'entoure, l'acteur envie celui de ses partenaires à qui, le temps d'un plan, le metteur en scène redonne la Vie.

À ce moment précis, un rayon de soleil vint effleurer la vieille tête de Gianni. Comme une plante, il redressa le menton, tourna légèrement son visage pour sentir sur l'arête de sa joue couperosée l'importance de la lumière. Kreder le regarda tendrement. Je vis ses lèvres remuer, ses yeux se plisser pour vérifier la composition, l'effet. Midi dans toute sa gloire venait leur redonner une seconde carrière. ●

MICHELINÉ LANCTÔT

“Il faut qu’un acteur travaille beaucoup de lui-même”

Entrevue avec Gabriel Arcand

Copie Zéro: *Que veut dire pour toi donner la vie à un personnage de cinéma?*

Gabriel Arcand: Je ne pense pas que l’on puisse travailler un personnage au cinéma comme au théâtre, si l’on ne vibre pas avec lui, pour lui, ou du moins si l’on ne cherche pas une façon d’y arriver. Nous parvenons à cet état — je dirais “ondulatoire” — en relevant les affinités naturelles existant entre ce personnage potentiel et soi-même. D’autre part, en explorant par intérêt professionnel des types nouveaux de personnages, nous découvrons que ces rôles agissent aussi sur nous. En habitant des rôles très différents de notre propre personnalité, nous en apprenons souvent davantage

sur nous-mêmes et sur notre métier que s’il s’agissait d’êtres semblables à nous. Idéalement, cette fusion s’opère à la condition que le personnage et l’acteur aient une profondeur concrète, qu’ils possèdent chacun à sa façon, un vécu.

Copie Zéro: *Est-ce que les scénarios de films sont, en général, assez riches pour permettre une telle confrontation entre le personnage et l’acteur?*

Gabriel Arcand: Parfois. Il ne faut pas exiger d’une industrie naissante de proposer toujours des personnages complexes et profonds. Quelques fois il faut se contenter d’une partition de “waiter”. Ces personnages, moins exigeants, existent aussi et c’est notre métier de les jouer et de les aimer tout autant. Il nous fait les enrichir et proposer aux spectateurs leur présence spécifique quelles que soient leur importance ou leur valeur dans le scénario.

Copie Zéro: *Est-ce que tu fais des recherches ou des enquêtes sur le terrain pour mieux interpréter un personnage qui ne t’est pas familier?*

Gabriel Arcand: Oui, j’ai déjà utilisé cette méthode et il m’est aussi arrivé volontairement d’éviter ce genre d’approche. Par exemple, pour LE CRIME D’OVIDE PLOUFFE, j’ai rencontré le fils de l’homme qui servit de modèle à Roger Lemelin pour créer Ovide. Il m’a parlé de son père pendant des heures et la description qu’il en faisait était très près de celle proposée par Lemelin dans son roman. Cette rencontre m’a énormément aidé. À d’autres occasions, je préfère chercher en dedans de moi au lieu de contacter des personnes qui, dans la vie, font un métier identique à celui du personnage que j’incarne. Je me questionne et essaie de savoir, par en dedans ou par en dehors...

Copie Zéro: *Qu’est-ce qu’un bon rôle au cinéma?*

Gabriel Arcand: Un acteur doit chercher, dans la mesure du possible, des défis qui le confrontent à lui-même, qui le provoquent. Il doit éviter la routine, la répétition et l’ennui — “The big sleep” —. Son meilleur rôle est souvent celui qu’il jouera prochainement. Pour que le métier reste vivant, pour qu’il soit un défi continu, il faut que chaque rôle transforme quelqu’un ou du moins qu’il contribue à développer certains angles de sa personnalité. Un bon rôle n’est jamais facile à jouer, ni à trouver. Il faut savoir qu’on ne nous en offrira pas tous les jours et qu’il faut par conséquent, pour ne pas perdre la main, accepter de jouer des rôles moins exigeants. J’ai vu des acteurs faire avec de tout petits rôles, de très belles choses.



Gabriel Arcand: LA MAUDITE GALETTE de Denys Arcand

Copie Zéro: *Quel a été ton plus beau rôle au cinéma?*

Gabriel Arcand: Je ne peux pas dissocier facilement mes rôles du produit final qu'est le film. Il n'y a pas de rôle assez "performant" pour permettre de le voir indépendamment de l'ensemble du film. Dans ce sens j'aime beaucoup mon premier rôle dirigé par Gilles Carle dans *L'ÂGE DE LA MACHINË*, également celui d'Ovide dans *LES PLOUFFE* et j'ai une affection particulière — peut-être nostalgique... — pour mon premier rôle au cinéma dans *LA MAUDITE GALETTE*.

Copie Zéro: *Quel est l'aspect le plus difficile du travail de comédien au cinéma?*

Gabriel Arcand: Il faut d'abord posséder une très bonne santé. Malgré les longues et désagréables périodes d'attente, le plus difficile est de travailler en discontinuité, surtout quand il s'agit d'un rôle principal et que le tournage s'échelonne sur plusieurs mois. Il est très dur de rattrapper l'évolution du personnage quand les séquences sont tournées dans un ordre qui n'a rien à voir avec la continuité d'un récit qui s'étend sur une période de plusieurs années; je pense à la série *EMPIRE* dont le récit s'échelonnait sur une période de 40 ans pour une durée finale de six heures.

Copie Zéro: *Est-ce que les réalisateurs québécois sont trop ou pas assez exigeants pour les comédiens?*

Gabriel Arcand: Les réalisateurs avec lesquels j'ai tourné ne sont pas reconnus pour travailler "dans l'intimité" avec les acteurs, pour être très près d'eux, comme le sont, de réputation du moins, Jean Pierre Lefebvre et Micheline Lanctôt, par exemple. En général, les réalisateurs ont une préconception des acteurs par la nature même de leurs films qui, souvent, possèdent des préoccupations didactiques ou formelles importantes. Étant habités par une conception précise de ce que doit être une image, ils nous voient souvent et seulement comme de petits bonshommes qui bougent à l'intérieur d'un cadre. Ils construisent un tableau en déplaçant à leur gré ces éléments que sont les acteurs. Gilles Carle est un peintre, il fait du cinéma comme il peint. Je ne peux pas lui demander de discuter les aléas d'un personnage, il ne crée pas de cette façon. Par ailleurs, il comprend et accepte de me laisser explorer, de reprendre les plans s'il le faut; et c'est pour cela que j'aime travailler avec lui.

Je n'ai pas eu avec les réalisateurs, jusqu'à maintenant, d'expériences fondamentales par rapport à mon métier. Certains réalisateurs sont très habiles avec les comédiens. Denys Arcand, par exemple, donne parfois des indications très stimulantes et efficaces pour l'acteur. En général les réalisateurs d'ici sont ouverts et attentifs aux acteurs mais il est nécessaire de leur demander de nous laisser le temps de travailler, de les faire asseoir et de leur faire part de nos pensées ou de nos difficultés. Une sorte de respect mutuel et une distance polie représentent l'état des relations entre les réalisateurs et les comédiens. En conclusion, je dirais qu'il faut qu'un acteur travaille beaucoup de lui-même.

Copie Zéro: *Est-ce que tes expériences de la scène, je pense au groupe de recherche que tu animes, apportent quelque chose de nouveau à ton travail d'acteur de cinéma?*

Gabriel Arcand: Oui, ce travail de recherche au théâtre

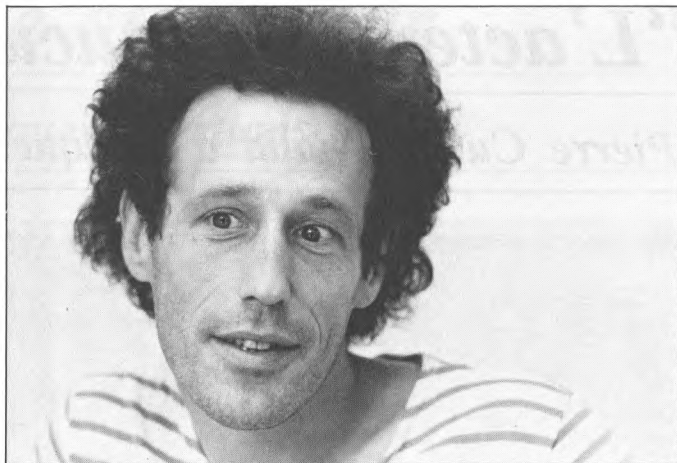


PHOTO ALAIN GAUTHIER

Gabriel Arcand

m'aide beaucoup. Notre approche est orientée principalement vers les techniques de l'acteur, son entraînement physique et vocal et vers des expériences d'improvisation et d'utilisation du texte. Un travail de formation donc, qui m'a nourri pour mes rôles au cinéma. Ces ateliers permettent de développer l'attention, la concentration et la présence. J'ai appris à *être là* pleinement. Toutes ces attitudes se sentent et se voient à l'écran. Le tournage d'un film est tellement découpé qu'il est essentiel d'être présent à l'instant même où l'action se passe, sans hésitation, sans tremblement et avec la même précision à chaque fois, comme le chirurgien avec son scalpel.

Copie Zéro: *Dans le cinéma mondial contemporain quels sont les acteurs ou actrices qui t'impressionnent le plus?*

Gabriel Arcand: Il y a beaucoup de très bons acteurs actuellement dans le monde. Malheureusement l'on n'en connaît qu'une infime partie puisque les films dans lesquels ils jouent ne se rendent pas ici. Il y a aussi les performances ponctuelles de certains acteurs par rapport à la réussite de toute une carrière chez d'autres. Par exemple je peux dire que Meryl Streep dans *FRENCH LIEUTENANT WOMAN* fait une très belle performance d'actrice. Est-ce que je peux affirmer pour autant qu'elle est une très grande actrice? C'est très délicat de se prononcer là-dessus, tout dépend du travail, du contrat et de l'oeuvre spécifiques. Parmi les actrices connues, je pense que Faye Dunaway et Meryl Streep sont de très grandes professionnelles. Michel Serrault, John Hurt, Ian Holm sont aussi de très bons acteurs et... il y a tous les autres que j'oublie. À l'époque où je commençais ma formation de comédien, entre 15 et 20 ans, je me souviens avoir été marqué par certains acteurs de cinéma: Rod Steiger, Tom Courtenay, Peter O'Toole, Jeanne Moreau, Marlon Brando. Quand je pense à ces vedettes, je me rappelle inévitablement les titres des films dans lesquels ils jouaient. Ce qui me reste d'eux, en fin de compte, ce sont des rôles réussis, bien sûr, mais toujours situés dans un ensemble: le film. ●

(Entrevue réalisée par Pierre Jutras, revue par Gabriel Arcand)

“L’acteur n’a aucun pouvoir”

Pierre Curzi répond à quelques questions



Frédérique Collin et Pierre Curzi:
LES ALLÉES DE LA TERRE
de André Théberge

Quand on parle de pouvoir, on parle de pouvoir économique, politique, religieux, scientifique; on parle d'un ensemble de phénomènes concrets et d'une masse de personnes affectées par ce pouvoir.

S'il existe une telle notion que le "pouvoir artistique", l'acteur en est exclu par son statut d'interprète. L'acteur n'a aucun pouvoir.

Au mieux on peut dire qu'être acteur, c'est tenter d'exister aux yeux des autres. Dans la mesure où l'acteur réussit, il "représente" pour les autres "quelque chose". Il remplit à ce moment-là sa fonction. En incarnant un personnage, il devient un des rouages de l'imaginaire collectif.

Je sais que je réponds abstraitement à une question qui se voulait plus

simple. Effectivement, si nous parlons du travail de l'acteur, il a certains petits pouvoirs qui varient selon le contexte et selon sa volonté personnelle. Au cinéma, il a la responsabilité intérieure de son personnage mais il en contrôle plus ou moins son extériorisation. Il porte une partie plus ou moins grande du sens final de l'oeuvre. L'importance relative de ce pouvoir dépend de plusieurs facteurs: la division du travail sur un plateau de cinéma, les relations qui le lient au réalisateur, le langage cinématographique et son application et tout ce qui s'appelle pré ou post-production.

Bref, si un acteur se contente de jouer son rôle, il n'a aucun pouvoir. S'il déborde de sa fonction première, il peut influencer un film. Mais s'il veut du pouvoir, il doit s'associer autrement au projet filmique; il le fait

souvent par l'écriture, comme scénariste, ou alors il devient lui-même réalisateur. Au Québec, on peut ajouter qu'il aurait peut-être intérêt à devenir producteur.

Quant aux deux autres questions, comment on pénètre un rôle et ce que c'est qu'un bon directeur d'acteurs, je n'ai pas la prétention d'y répondre. Je n'ai, à ces sujets, que des opinions et des pratiques personnelles.

Je n'ai pas d'affection pour la fabrication en série de produits culturels vendables mais je ne les juge pas non plus du haut d'une moralité exemplaire. Mon plaisir est juste plus grand lorsque mon travail s'inscrit dans une aventure collective et créatrice. ●

PIERRE CURZI

“Savoir accrocher le spectateur”

Charlotte Boisjoli répond à quelques questions



PHOTO TAKASHI SEIDA

Céline Lomez et Charlotte Boisjoli:
**ÇA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER,
ON N'A MÊME PAS EU D'ÉTÉ**
de Louise Carré

Copie Zéro: *Qu'est-ce qu'un bon acteur, une bonne actrice de cinéma?*

Charlotte Boisjoli: C'est quelqu'un qui réussit à accrocher le spectateur et à l'entraîner avec lui dans sa trajectoire.

Copie Zéro: *Que veut dire "pénétrer un rôle"?*

Charlotte Boisjoli: Pénétrer un rôle c'est l'analyser pour connaître les pensées, les émotions, les sentiments, les états d'âme du personnage et tâcher ensuite de vivre tout cela comme si c'était vrai.

Copie Zéro: *"La direction d'acteurs" qu'est-ce que cela veut dire pour vous?*

Charlotte Boisjoli: Cela veut dire, pour moi, aider le comédien ou la comédienne à poursuivre le cheminement intérieur dont il est question plus haut et cela en lui fournissant du même coup tous les moyens extérieurs d'y parvenir.

Copie Zéro: *Quels rapprochements ou quelles différences voyez-vous entre le théâtre et le cinéma de votre point de vue de comédienne?*

Charlotte Boisjoli: Le rapprochement se fait dans la recherche de la vérité des sentiments, émotions, etc; la différence dans les techniques employées, qui tiennent compte, entre autres, de la terrible indiscretion de la caméra, au

cinéma; ou de la redoutable présence du public, au théâtre. Cette présence réelle est d'ailleurs exaltante.

Copie Zéro: *Y a-t-il une formation spécifique que doit posséder un comédien de cinéma?*

Charlotte Boisjoli: Sans doute et de plus en plus, mais quand un acteur est sincère et vrai, honnête et humble par rapport à son métier, il peut très bien se former sur le terrain. L'essentiel est qu'on le fasse jouer, qu'on lui donne des rôles, et qu'il soit bien dirigé. Malheureusement, le travail est rare.

Copie Zéro: *Comment vous sentez-vous perçue en tant que comédienne par la société en général?*

Charlotte Boisjoli: Grâce aux personnages que j'ai joués au théâtre et à la télévision; grâce aussi au rôle d'Adèle que j'ai eu le plaisir d'interpréter dans le film de Louise Carré: **ÇA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER, ON N'A MÊME PAS EU D'ÉTÉ**, je crois être perçue par le public comme quelqu'un de très humain. Je dois ajouter que mes divers engagements sur le plan socio-politique ont contribué à nourrir cette réaction. ●

(Questions posées par Pierre Jutras, répondues par écrit par Madame Boisjoli.)

Celles que j'aime

Anna Magnani, Gena Rowlands, Delphine Seyrig, Ingrid Bergman, Lili Monori, Laura Betti, Géraldine Page, Jo Van Fleet, Hélène Surgère, Brigitte Bardot, Angela Lansbury, Bette Davis, Vivian Leigh, Liv Ullman... et si je ne me retenais pas, cet article ne serait qu'une longue liste de noms d'actrices. Je consulte le programme de la semaine dans les pages cinéma ou à l'horaire des télévisions... Un nom d'actrice me retient *Piper Laurie*, tiens, je veux la revoir, film ordinaire, mais je veux la revoir, scruter son visage, observer ses mouvements, écouter sa voix. Je suis une voyeuse d'actrices. Elles sont nombreuses celles que j'aime et elles sont rares. Je n'aime pas celles dont le visage a été trafiqué, celles à qui on a soustrait "du temps irréparable outrage", celles qui s'observent et qui présentent toujours le beau, bon profil, celles qui ne bougent pas de peur d'être maladroites, trop vivantes. J'aime voir courir Hanna Schygulla dans *PASSION* de Godard, à grandes enjambées, courir pour aller vite. J'aime comme elle est habillée dans *L'AMIE* de von Trotta. Elle s'habille pour nous, pour le goût des femmes, avec l'amour des détails, pour la fantaisie et pour nourrir le personnage; et j'ai peur pour elle, en ce moment où elle tourne beaucoup, et je l'ai moins aimée dans *UN AMOUR EN ALLEMAGNE*. J'ai peur de me fatiguer d'elle, un peu comme on craint de se lasser d'un coup de foudre amoureux et je voudrais continuer à être séduite, que cela ne s'arrête jamais et je suis reconnaissante à Godard de la filmer comme il l'a filmée... de trois quarts. Il ne l'encadre jamais rigidement. Elle bouge, il suit. Comme Cassavetes avec Gena Rowlands. J'aime Gena Rowlands. J'aime sa lumière et son grand corps confortable. Je ne la détaille jamais. Je la prends entièrement. Je ne la regarde jamais dans les yeux. Je la regarde toute. J'aime Delphine Seyrig. Je l'ai beaucoup aimée dans *CHÈRE INCONNUE* où elle jouait une dame célibataire-boulangère. Le film était ordinaire mais pour les acteurs cela valait le coup: Simone Signoret, Jean Rochefort et surtout Delphine dans un rôle anti-Seyrig. J'aime Laura Betti

dans 1900. Elle est grasse et pâle. Elle a un grand visage et sa bouche est fine et ourlée. Dans *Arkadina* de *LA MOUETTE* de Marco Bellochio elle donne l'envie de jouer le rôle. Elle m'inspire, me provoque. Je ne chercherais pas à l'imiter. Je ne m'échinnerais pas à la dépasser. Elle m'inspire. Elle me donne de l'énergie. Elle débroussaille ses pistes et me donne le goût de poursuivre les miennes. Bette Davis, je la suis depuis longtemps. J'aimais son côté pécheresse. Les hommes n'arrivaient jamais à la combler et finissaient d'ailleurs par épouser la jolie blondinette que je n'aime pas, espérant qu'elle leur fasse, pensaient-ils à tort, une meilleure épouse. J'aimais Brigitte Bardot. Je ne la trouvais pas idiote et je me méfiais de mes amis garçons qui la ridiculisaient en la désirant et la désiraient en la méprisant. J'aime Géraldine Page. Dans *INTERIORS* de Woody Allen je la préfère à Maureen Stapleton que j'aime aussi. J'aime Lili Monori l'actrice-fétiche de Mészáros. Je la trouve unique, irremplaçable. Elle est chiffonnée et a l'air sale. Quand elle a de la peine, elle rit. J'aime son corps imparfait dont elle n'a pas honte. Je suis reconnaissante à Marta Mészáros de s'aimer assez pour avoir choisi une actrice qui lui ressemble. J'aime les deux jeunes actrices de *SONATINE* de Micheline Lanctôt aussi. Beaucoup. J'aime Jeanne Moreau pour *JULES ET JIM*. J'aime Lily Tomlin. Je ne regarde pas nos actrices comme je regarde les autres, les étrangères. Je suis très sévère pour nous. Je m'entends souvent penser: "Elle en met trop, ici on lui fait dire des conneries, elle est mal cadrée, on la voit toujours dans les mêmes rôles". Je n'aime pas être comme cela, c'est malgré moi. Et j'aime Patricia Nolin dans *LA QUARANTAINE*. Michel Brault aussi l'a aimée pour la filmer comme cela. Chère Patricia qui s'inquiétait au tournage, c'est toi que je regardais au visionnement du film et qui m'a étonnée et réjouie. J'aime Pierrette Robitaille dans *LES YEUX ROUGES* de Simoneau. Je la trouve amusante et fraîche. J'aime Marie Tifo dans *LES BONS DÉBARRAS*.

J'aime son long visage inattendu et reposant. C'est comme dans la vie, il y a des gueules qu'on aime et d'autres qui ne nous reviennent pas. Et cela n'a rien à voir avec le talent. Si, cela a rapport avec le talent aussi. Je n'aime pas Isabelle Adjani ni Bulle Ogier. Je les trouve mièvres. J'aime Micheline Lanctôt et Amulette Garneau parce qu'elles sont candides. J'aime Anouk Simard, Marie Dubois, Magali Noël. J'aime Dominique Michel et je n'aime pas ses films et j'aimerais que de bons réalisateurs avec de bons scénarios s'intéressent à elle et qu'elle s'y intéresse. J'aime Jackie Burroughs notre compatriote anglophone. J'aime Kate Reid. Cinéma, cinéma. Je m'accroche à des visages, à des corps de femmes. J'aime la candeur, l'abandon, l'intelligence, l'imagination, l'humour, l'amour du cinéma, de la caméra avec qui on fait bon ménage. Dans ce pays où personne ne peut faire carrière d'acteur je suis contente que Geneviève Bujold soit meilleure avec le temps et je voudrais voir de ses films récents. Dans ce pays où personne ne peut faire carrière d'acteur, je suis triste pour moi qui aime tant le cinéma et pour les autres actrices. Dans ce pays où le documentaire nous colle encore aux fesses, le "naturel" est exploité aux dépens d'une vérité créée de toutes pièces, imaginée, travaillée, renouvelée. Et l'éventail des personnages féminins est souvent réduit de la waitress vulgaire à la mère fatiguée, en passant par la madone frigide et frigorifiante. J'aime entendre parler les actrices. Certaines prennent de gros risques en sortant du mutisme imposé par le vedettariat. Mais en parlant, ces stars prennent figure humaine. Il y a toujours assez de mystère. En parlant, elles clarifient. Que ce soit à Paris, à Hollywood ou à Montréal, nos problèmes se ressemblent étrangement. Les acteurs n'ont pas le pouvoir et pourtant ils le transmettent. Comment vivent-ils cela? Quels sont leurs désirs profonds, leurs attentes? J'aime les actrices pour ce qu'elles font et pour ce qu'elles sont. Et la seule façon de les connaître, d'en savoir plus long, c'est d'écouter les plus courageuses d'entre elles.



Gena Rowlands: GLORIA de John Cassavetes

Delphine Seyrig. À propos de son rôle d'Yvette dans CHÈRE INCONNUE de Mizrahi.

“La seule difficulté? Il fallait que je la rende crédible à mes yeux. Je n'avais pas envie de camper une vieille fille à lunettes et cheveux gris. J'ai donc réfléchi aux costumes, chaussures, à la coiffure. Pour moi, Yvette est de celles qui se mettent des rouleaux tous les soirs et le lendemain, c'est une vraie catastrophe car elle n'est pas douée, pas habile. Alors, oui, je travaille beaucoup mes rôles avant d'arriver sur le plateau. Devant le miroir? Non. Pas pour celui-ci. De celui-ci, je suis vraiment contente, ce qui est rare. Yvette c'est vingt-cinq ans de souffrance, d'angoisse, c'est vingt-cinq ans où j'ai appris mon métier.”

Gena Rowlands. Pour GLORIA de Cassavetes.

“Usually I attack a role — I'm not sure if that's the proper word — in a completely internal way. I think of what the person would be thinking.

In that case, I realized that a woman living alone, unprotected by a man or any kind of family, where she does, up in the Bronx, must have something about her that is immediately identifiable to other people on the street. Something that says, “Look, you want trouble? You come to me, you're gonna get more trouble than you ever thought!”

She has to be fairly bristling with enough aggressiveness to keep everyone away from her, and yet not enough to provoke trouble from somebody.

So I started externally this time, with a walk. I wanted to develop a walk and a manner that was very tough, and at the same time not provoke any crazy on the street.

And I picked a purse with an outer pocket that was always open, once a gun would fit into so it could always be whipped out. You don't want a purse where you have to get past your lipstick and your compact and cigarettes in order to find your gun. Gloria was a woman just always prepared for trouble.

Naturally I would use a tough New York accent; that would go with the turf.

Once I got the walk in my mind, and got that concept, then it began falling into place; then I began building the internals.”

Vivien Leigh.

“Indeed imagination really means how to present an idea in the most interesting way, in a imaginative fashion. It may be very eccentric, it may be art, but — well — just that the imagination can take flight, and in acting every performer should take flight, so that you do things in an imaginative way as opposed to a pedestrian or an ordinary way.

Actual beauty — beauty of feature is not what matters, it's beauty of spirit and beauty of imagination and beauty of mind.”

Laura Betti.

“Au cinéma, je suis obligée de partager avec la caméra, avec l'oeil du metteur en scène. Comme mon caractère ne me permet pas d'accepter l'esclavage, je démarre un psychodrame. Le fond du problème, la raison pour laquelle je suis une actrice est que je ne m'aime pas. J'ai besoin de m'emparer d'une autre. Irina devient Laura Betti et non le contraire. Je l'intègre pour m'éliminer, me reposer de ce que je suis, de ce que je crois être.

Je suis une actrice “sale”. Je veux dire, je ne cherche pas la perfection, comme Jeanne Moreau, par exemple, qui parvient à la perfection du rythme, des gestes. Je déteste les phrases du genre: “Elle travaille bien avec sa voix...” Qu'est-ce que ça veut dire? Si la voix exprime l'âme, c'est l'âme qui travaille bien. La caméra saisit toujours l'intérieur, je l'ai appris de Pasolini.

Je ne crois pas à l'artifice, un point c'est tout. Je suis quelqu'un qui se promène nue au milieu de la foule, sacrilège douloureux dont je souffre, mais c'est mon affaire. L'expérience de mon métier exaspère ma nature, car je suis ambitieuse. Si je veux être et devenir la Betti, je ne peux pas changer, me trahir. J'ai de la chance, je considère le cinéma comme une sorte d'aristocratie, et jusqu'ici je n'ai pas déchu. Mais c'est de plus en plus difficile.”

Delphine Seyrig.

“Il doit y avoir une plus grande collaboration entre les acteurs et les réalisateurs. En France les scénarios ne sont pas écrits, comme ils le sont souvent en Amérique, en fonction des acteurs qui vont les jouer. Aux États-Unis ce n'est pas du “sur mesure” mais il y a une collaboration, on tient énormément compte de la personnalité de l'acteur qui va jouer. En France ce n'est pas le cas, on écrit le scénario, l'acteur l'apprend par coeur, s'il le faut on change une réplique, mais il n'y a pas d'utilisation de toutes les possibilités que peuvent offrir les acteurs. Ça je crois que c'est assez typique du cinéma français.

Q.: *D'accord, il semble malgré tout que l'acteur ne vive pas les problèmes d'un créateur...*

D.S.: Je ne sais pas où la création va se loger et je suis incapable de dire si c'est chez le réalisateur ou chez l'acteur. Quelquefois les acteurs créent des choses imprévues, mais la création n'est pas logée de façon précise, je crois que ça doit fluctuer et que ça fluctue.

Q.: *Un comédien peut-il porter un jugement critique sur ses films, un jugement qui ne soit pas brouillé par le narcissisme?*

D.S.: Je ne vois pas pourquoi on parle du narcissisme des acteurs et pas de celui des réalisateurs ou des techniciens. Je crois au contraire que les acteurs ont plus de débouchés pour leur narcissisme, et donc moins de problèmes de ce côté-là.

Q.: *Quelles sont vos espérances, vos projets? Comment voyez-vous l'avenir?*

D.S.: J'arrive à gagner ma vie en étant actrice, cela ne peut aller qu'en diminuant puisque vous savez que les actrices, aussi grandes qu'elles soient, à partir d'un certain âge n'intéressent plus l'industrie cinématographique. Le sujet des femmes âgées n'est pas un sujet qu'on aborde; la femme âgée ne peut être le point central d'un film, alors que l'acteur âgé gagne peut-être de plus en plus d'argent en vieillissant; plus il est vieux, plus il est riche; les actrices c'est l'inverse.

Q.: *Ce n'est pas votre problème maintenant...*

D.S.: J'ai certainement réussi par rapport à beaucoup d'actrices, dans la mesure où j'ai pu choisir certains rôles, où j'ai pu gagner ma vie. Pour l'avenir... une actrice qui a réussi peut espérer simplement le désespoir ou l'annihilation de sa personne, vu qu'elle s'amenuise en vieillissant, ses cachets diminuent et elle n'existe plus."

Bette Davis.

"Katharine Hepburn, Barbara Stanwyck, Joan Crawford et moi-même avons toujours été des femmes

de l'avant-garde, gérant aussi bien notre vie professionnelle que privée. Nous étions capable de refuser un mari convenable que nous n'aimions pas ou un rôle qui nous paraissait dégradant. Nous avons travaillé comme des damnées pour gagner un Oscar, ou même une simple mention pour l'Oscar, toutes ces récompenses que les hommes gagnent tellement aisément. Si nous, anciennes stars du cinéma, ne sommes pas des féministes, alors quelles femmes peuvent se proclamer ainsi? Je pense vraiment que le mouvement féministe me doit un tout petit quelque chose. Je suis même chatouilleuse sur cette dette-là..."

Marie Tifo.

Marie Tifo avait accepté de me rencontrer; je me présente à l'heure convenue. Elle m'attendait. "J'ai failli t'appeler pour annuler le rendez-vous, me dit-elle. J'avais décidé de ne plus accorder d'entrevues." Je tire tout de suite de mon sac une liste de questions auxquelles j'avais pensé. "Oui, je veux bien parler... on ne me pose jamais ces questions-là", sourit Marie.

Les entrevues, c'est la corvée pour les actrices. Je le sais, moi qui en ai subi plus d'une. Me voilà donc dans la situation inverse, en position de faiblesse, sous le charme Tifo. Nous avons parlé deux bonnes heures. Marie a l'énergie des femmes de son âge. Son ciel est sans nuage. Elle a des projets de films qu'elle peut voir venir de loin, pour que cela "macère" explique-t-elle. On croit en elle. Elle le prend bien, sans hauteur, avec gourmandise. Nous avions terminé quand Jérémie, le fils de Marie s'amène. Le dernier jour de l'école. Il montre le beau bulletin en entourant le cou de sa mère de ses petits bras potelés. Son visage rond et pâle caresse celui de sa mère. Je suis toute attendrie et je m'esquive comme une voleuse emportant dans mon coeur un des lumineux close-up de Tifo. Cinéma, cinéma.

"Exceptionnellement, pour LES BONS DÉBARRAS, on a répété trois semaines avant le tournage. C'est primordial pour découvrir le sens profond du scénario. En arrivant sur le plateau on était habité par les personnages. Ils avaient eu le temps de

macérer. Les répétitions ont été payées. Les acteurs ne font jamais crever le budget."

"Des fois, j'ai la sensation d'être une poupée Barbie. On me traite comme un enfant. Les acteurs sont des êtres généreux. Il faut leur laisser en donner."

"Dans LUCIEN BROUILLARD j'ai interrogé Bruno Carrière sur mon personnage et on l'a modifié ensemble."

"La condition des acteurs au Québec c'est triste! On ne travaille pas pour les acteurs ici, contrairement aux États-Unis par exemple, où on exploite à fond leur talent et où on leur donne le temps de travailler."

"J'aime travailler avec les gens qui ont les mêmes passions, les mêmes désirs que moi. J'aime retravailler avec eux, aller encore plus loin. Travailler avec Pierre Curzi c'est extraordinaire. Les gens ont peur du pouvoir que nous avons, en tant que couple, peur de notre connivence. Ils ont tort."

"À la longue c'est plus payant financièrement de faire du théâtre que du cinéma. On ne négocie plus les cachets au cinéma. Les salaires sont gelés. On ne peut plus négocier."

"J'ai accepté de jouer dans RIEN QU'UN JEU de Brigitte Sauriol pour défendre le personnage. À la lecture du scénario j'ai réagi très émotivement. Je ne savais pas à ce moment qu'on allait me le proposer. J'ai plaint l'actrice qui allait jouer ce rôle ingrat, d'une humanité pas très belle à voir. Mais j'ai appris beaucoup sur l'inceste en le jouant. Je n'avais pas d'images de femme entretenue, de ménagère vide sexuellement, qui veut garder la façade, la famille unie. J'ai lu sur l'inceste. J'ai appris que cela se passait aussi dans les milieux bourgeois. C'était l'occasion de jouer un personnage différent. Mes références furent très sûres. Je me suis trouvé un modèle. J'ai toujours un modèle pour mes personnages. Je me dis: "Si ce type de femme existe dans la réalité. Je peux donc construire un personnage à partir de cela." ●

LUCE GUILBEAULT



PHOTO BERTRAND CARRIÈRE

Marie Tifo: LUCIEN BROUILLARD de Bruno Carrière



Luce Guilbeault photographée par Guy Borremans

Être acteur

Quand j'étais adolescent je voulais devenir acteur. Puis mon corps m'a trahi. J'étais devenu trop grand, avec une voix trop basse, une tête trop grosse, un nez trop proéminent, des dents trop longues. On est acteur avec son corps. Le mien me condamnait à jouer les pères nobles et les traîtres à dix-neuf ans. J'ai réalisé que je n'en sortirais jamais. Mon corps m'imposait des personnages. Les très grands acteurs ne sont ni petits ni grands, ni gras, ni maigres; ils n'ont pas de voix particulière et ne sont pas spécialement beaux. Ils ne sont rien tant qu'ils ne jouent pas. C'est à travers leurs personnages qu'ils deviennent beaux ou laids, petits ou grands. Mais pour cela il faut avoir un corps malléable, ce que la nature m'avait refusé.

D'autant plus qu'à cette rigidité physique que je me découvrais correspondait une rigidité intellectuelle qui commençait, elle aussi, à s'affirmer. J'avais des points de vue logiques, je soutenais des opinions cohérentes, je voulais des explications complètes. Alors que les vraies natures de comédiens se complaisent dans les théories paradoxales, les sciences ésotériques, les arguments intuitifs. Pour pouvoir penser à la fois comme Hedda Gabler et comme Céliène, un certain flou de l'esprit est absolument nécessaire.

Encore adolescent, je ne pouvais déjà plus supporter la pire malédiction du métier d'acteur: l'obligation d'endurer les metteurs en scène incompétents. Je jouais autour de moi de

prétentieux personnages établir des distributions aberrantes, confier des premiers rôles à de pauvres cabots dont le seul talent était la servilité, concevoir des mises en scène banales et donner des indications de jeu débiles. J'ai compris alors tout de suite qu'au simple plan économique de l'offre et de la demande, il serait beaucoup plus facile de travailler comme metteur en scène que comme acteur. Je fus d'ailleurs confirmé dans cette sage décision quelques années plus tard par la vendeuse de journaux de l'hôtel Algonquin de New York, haut lieu de la culture américaine. Cette remarquable femme me demandait si j'étais acteur. Lui ayant répondu que j'étais réalisateur, elle s'exclama: "Comme vous avez bien fait, c'est tellement plus stable!". Il faut dire aussi



René Caron et J. Léo Gagnon: RÉJEANNE PADOVANI de Denys Arcand

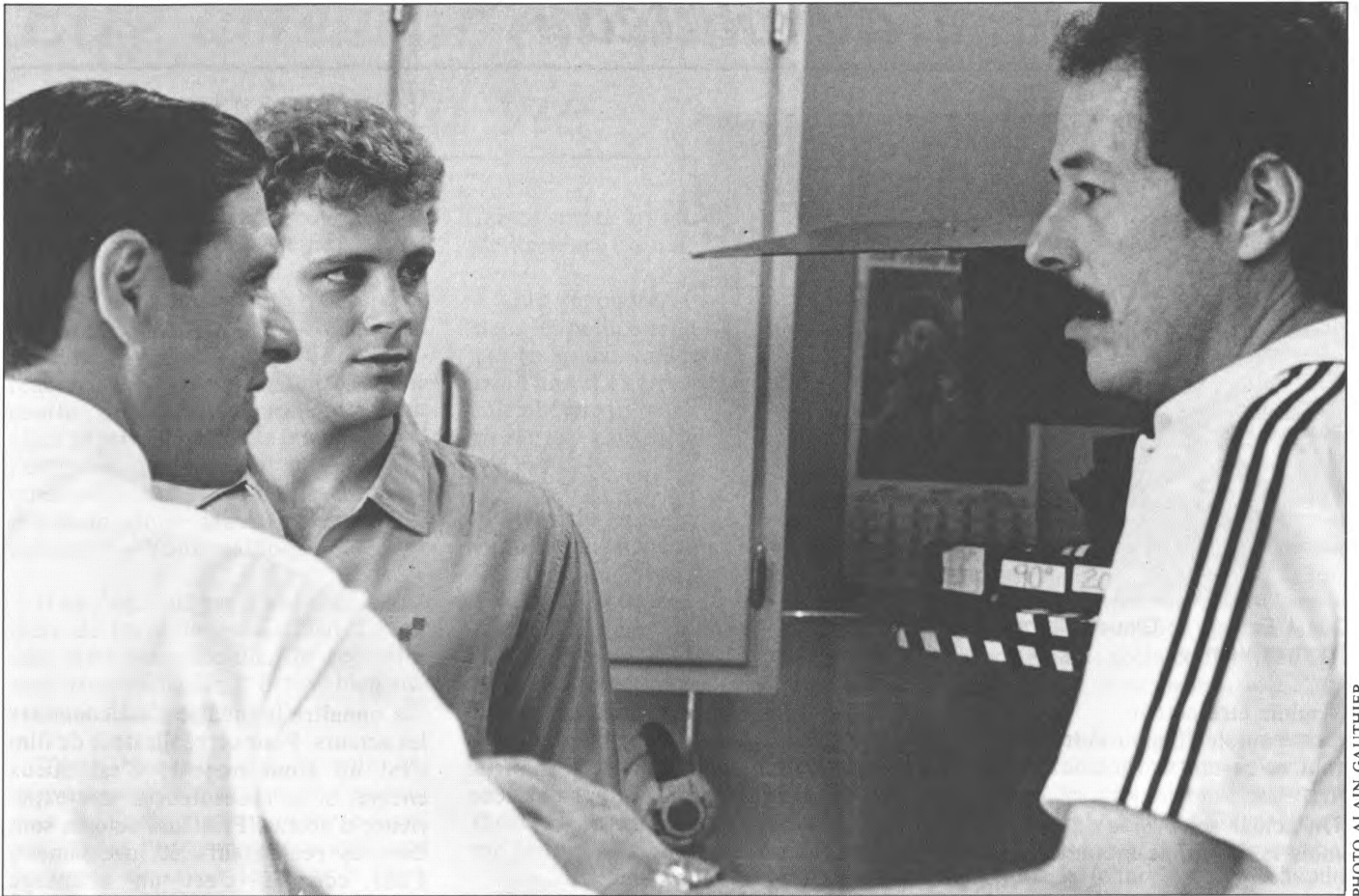


PHOTO ALAIN GAUTHIER

Pierre Curzi, Serge Dupire et Denys Arcand en répétition: LE CRIME D'OVIDE PLOUFFE

que j'ai toujours cru être doué d'une qualité essentielle à mon métier: l'oreille, la capacité de discerner une réplique juste d'une réplique fausse, au niveau de l'écriture comme au niveau du jeu. Je pensais avoir ce talent comme d'autres chantent naturellement juste ou dansent avec un rythme parfait. Je ne sais pas si c'est une qualité bien importante mais je ne peux toujours pas m'empêcher de frémir lorsque je vois un metteur en scène s'approcher d'un acteur sur un plateau et lui lancer: "ici tu t'arrêtes et tu lui dis: ..." et enchaîner en déclamant lui-même la réplique. Il me semble que c'est réduire le métier d'acteur à celui d'imitateur. Pour moi c'est un manque de respect atroce. Et pourtant cela se fait couramment.

J'ai horreur de l'expression: "direction d'acteurs". Je trouve cette formule répugnante. Je n'ai jamais dirigé personne. Étant friand des comparaisons sportives je dirais que mon métier se compare à celui d'un coach de football. Mon premier rôle est

d'abord de choisir les joueurs. La moitié de la partie se joue là. Ne pas se tromper d'acteur. Être capable d'évaluer froidement le talent, surtout chez les jeunes. Mesurer ce talent en regard du tempérament. On dit des meilleurs joueurs de football que quand ils viennent au stade le dimanche après-midi ils viennent pour jouer au football. Il faut choisir des acteurs qui viennent d'abord pour jouer avant de s'inquiéter d'Écho-Vedettes ou du Festival de Venise. Il faut aussi aimer potiner un peu, connaître les degrés de cocaïnomanie, d'alcoolisme, l'imminence des crises conjugales, les progrès ou les échecs des psychanalyses etc, etc. Après il faut établir un plan de jeu et soutenir le moral de tout le monde.

Certains acteurs doivent être mis au défi, d'autres doivent être dorlotés. Cela dépend de chacun. Mais ce n'est jamais le coach qui court, qui est frappé, qui est blessé, qui score. Comme ce n'est jamais le réalisateur dont on voit les rides, les larmes. Ce sont les acteurs qui sont vus, scrutés,

aimés ou détestés. Sans la personne des acteurs toute représentation est impossible. C'est pourquoi ils sont sacrés. J'aime beaucoup les acteurs. Ils sont beaux, généreux, vulnérables et complètement fous. Je ne les vois généralement que sur les plateaux de tournage. D'une part parce qu'il m'est difficile de supporter longtemps leur intensité d'émotion et d'autre part parce que ma relation avec eux est toujours faussée par le fait que je peux à l'occasion leur procurer du travail. À Montréal la majorité des acteurs sont toujours plus ou moins en chômage. Je connais même des acteurs et des actrices d'un talent prodigieux qui vivent le plus souvent accrochés aux prestations de la Sécurité sociale. Je sens toujours, quand je les rencontre, des attentes muettes que je peux rarement satisfaire ou des reproches silencieux qui me culpabilisent. C'est compliqué, tout ça. ●

DENYS ARCAND

De la scène au plateau



Guy L'Écuyer et Claude Jutra: LA FLEUR AUX DENTS de Thomas Vamos

Vouloir être acteur
c'est vouloir être un autre
tout en restant soi-même

Un acteur se réveille dans sa peau
mais le soir, il se métamorphose

Il est admiré des foules
Il est l'objet des foules
Il est l'esclave des foules
et parfois la victime des foules

Le monde entier le connaît
Il ne connaît personne

Les passions qu'il allume
se perdent dans le Cosmos

Les acteurs constituent une
société spéciale
au sein de la société
On les a vus hués, ostracisés,
bannis...

puis reconnus, admirés,
montés aux nues

Ils sont critiques des moeurs
et des temps
porteurs de grandes idées
vendeurs d'amour et de bonheur

D'abord l'acteur espère la renommée
puis il doit l'assumer
puis la supporter
au delà de la retraite...
À moins de mourir sur scène
ou devant la caméra

Dans l'éthique actuelle du métier
les acteurs doivent répondre
à deux maîtres:
le dramaturge et le metteur en scène
Dans le meilleur des cas
une équipe se crée...
Dans le pire: l'anarchie

Au théâtre, l'acteur travaille
en usine,
jusqu'au produit fini
après quoi, il le met en marché

Au cinéma c'est le champ
de bataille

On fait tout en vrac, un peu partout
une scène à la fois
une réplique à la fois
en désordre
en commençant par la fin
se déplaçant d'un lieu de tournage
à un autre lieu de tournage
comme des gitans
Chaque réplique bien dite,
chaque geste exécuté
est un investissement
Et ce n'est que plusieurs

mois plus tard
à la copie zéro
que l'on saura si oui ou non
on a bien investi
Mais durant les interminables

attentes
dans leur roulotte ou près
des caméras
plusieurs acteurs ont rêvé des
salles combles
et de longues ovations

Connaître le théâtre c'est connaître
les acteurs. Pour un réalisateur de film
c'est un atout majeur. C'est mieux
encore, si le réalisateur a une expé-
rience d'acteur. Plusieurs acteurs sont
devenus réalisateurs et inversement.
Pour ceux-là, c'est un avantage
considérable, car les rapports de l'un à
l'autre sont clairs et immédiats.

Se connaître c'est se comprendre. Aux
réalisateurs qui s'en tiennent à leurs
cadrages, leurs éclairages et leurs tra-
vellings, je suggère d'aller faire un tour
dans quelqu'atelier de théâtre où ils
pourront vivre dans leurs corps et dans
leur tête l'expérience du tréteau. C'est
la meilleure manière, et ça fait beau-
coup de bien.

Ils apprendront le silence, geste par
geste. Ils apprendront la voix de la
colère et la voix du bonheur. Ils ap-
prendront à vivre des situations qu'ils
ont souvent vues, mais jamais vécues
dans leur tête, dans leur voix ou dans
leur corps. Ils apprendront l'humilité
qu'il faut pour convaincre le public. Ils
reverront leurs camarades acteurs
d'un oeil nouveau sans crainte et sans
malentendu. ●

CLAUDE JUTRA

Être acteur, c'est avoir le don d'imaginer la vie

C'était à San Francisco, dans la salle de projection des *Pacific Sun Archives*, voilà une dizaine d'années. J'improvisais une petite conférence sur un de mes films (LA TÊTE DE NORMANDE ST-ONGE), conférence suivie il va sans dire, d'une courte période de questions. Tout allait se terminer pour le mieux, quand j'entendis quelqu'un me poser une question troublante: "Quelle est votre méthode pour travailler avec les acteurs? — Your method?"

Il ne s'agissait pas d'une simple manière de travailler, mais bien d'avoir une méthode, officielle. Je répondis, sans trop réfléchir: "Est-ce bien nécessaire d'en avoir une?"

"Yes!" me rétorqua la voix qui m'avait posé la question. Il s'agissait d'un étudiant en cinéma (on ne disait pas encore "en communication") qui paraissait en savoir long sur le sujet. En tout cas, plus que moi. Il préférait, disait-il, la méthode de l'Actor's Studio à celle du Living Theater, parce qu'elle était plus intérieure et qu'elle

faisait appel à l'intériorité spécifique de l'acteur. Eh oui!

Que répondre? Que c'est toujours dans les petites salles qu'on est assailli par les grandes questions? Je répondis que l'une et l'autre des deux méthodes m'embêtaient, parce qu'elles étaient presque toujours trop visibles. "How?"

Je citai l'exemple de Marlon Brando qui, dans les moments de réflexion de son personnage à l'écran, se sentait toujours obligé (par la méthode) d'aller dans un coin pour suer à grosses gouttes, preuve matérielle de l'effort intérieur. Et l'exemple de James Dean qui, dans une phrase aussi simple que "Do we take the car or the bus?" mettait une lourde charge émotive, qui aurait mieux convenu au théâtre Kabuki. J'aurais mieux fait de me taire!

Depuis, j'ai tourné plusieurs films avec beaucoup d'acteurs. Et j'ai réfléchi un peu. J'ai même trouvé quelques trucs qui favorisent leur jeu: répéter

des scènes fictives qui ne sont pas dans le scénario, ne jamais répéter le dialogue avant la mise en place, rendre le décor si juste, si vrai, que l'acteur n'a pas d'autre choix que d'être vrai lui aussi, etc... Quand un acteur m'arrive le matin sur le plateau et me demande de lui parler de son personnage, je lui réponds invariablement: "Non, toi tu vas m'en parler. C'est toi le spécialiste!" Si un autre fait de l'angoisse parce qu'il ne connaît pas le milieu où il doit évoluer, je lui dis: "Tant mieux, tu seras meilleur!" Et ce n'est pas tout à fait une boutade: un bon acteur ne crée pas que son rôle mais aussi les comportements sociaux du milieu où il évolue. Et ça, c'est beau à voir.

Alors, que les comédiens convaincus qu'il faille avoir été plombiers pour jouer les plombiers se rassurent: il ne faut pas. Amulette Garneau, qui n'avait jamais vécu sur une terre de sa vie avant de jouer la mère Chapdelaine, a été qualifiée de "figure de paysanne admirable" dans le journal *Le Monde*. Un autre a parlé de "vérité paysanne bouleversante". Et c'est ça qui est normal. Robert De Niro peut bien prendre 60 livres pour jouer les boxeurs je crois que ça sert mieux sa légende que son personnage. Je serais même tenté de dire, après toutes ces années, que l'acteur y gagne souvent à ne pas connaître d'avance le milieu où son personnage vit. Après tout, être acteur, c'est avoir le don d'imaginer la vie.

Pourquoi est-ce ainsi?

J'ai ma petite idée là-dessus, qui n'est pas nécessairement la meilleure ni la plus juste, mais je vous la livre quand même. On ne devient pas acteur par choix, mais par absence de choix. Autrement dit, parce que le choix est impossible. L'acteur c'est quelqu'un qui veut être tout le monde à la fois, en même temps: médecin, aventurier, Tarzan, chauffeur de taxi, millionnaire américain, mercenaire au Liban, curé et que sais-je encore? Mieux, je crois qu'il pourrait être tous ces personnages dans la vie, qu'il en aurait



PHOTO BRUNO MASSENET

Carole Laure et Donald Pilon: LES CORPS CÉLESTES de Gilles Carle



Gilles Carle et Willie Lamothe en répétition: LA MORT D'UN BÛCHERON

le talent. Aussi quand un journaliste s'avise de lui poser la sempiternelle question: "Quel rôle espérez-vous jouer un jour?" il ne sait pas à quel point il le trouble. Un rôle? Mais il les veut tous sans exception!

Cette impossibilité de choisir se double très souvent d'une impossibilité de communiquer normalement. Je dis cela sans méchanceté. Je me souviens d'une interview avec Gérard Philipe, à Montréal, au début des années 50. Il avait trouvé la ville "merveilleuse", l'automne dans le Nord "merveilleux" et nos lacs et nos montagnes "absolument merveilleux". Quoi un des plus grands acteurs du monde ne s'exprime pas mieux que le premier venu? Après avoir lu l'autobiographie de Henry Fonda (acteur que je considère personnellement comme le plus grand) j'ai eu la bizarre impression qu'il ne s'était rien passé dans sa vie, de n'avoir rien lu! Et cela, malgré les efforts du rédacteur suppléant.

C'est ainsi, mais attention: cette non-communication est peut-être une forme supérieure de communication. Gérard Philipe avait, dans sa manière de répondre, la même sincérité qu'ont les paysans quand ils disent que "l'hiver a été dur". C'est beau, c'est vrai et ça suffit.

Cela m'amène à parler d'une autre caractéristique de l'acteur: sa méfiance naturelle pour l'information. À l'information, il préférera toujours mille fois la moindre parcelle d'émotion ou de connaissance vraie. Vidée par définition de tout contenu émotif, l'information ne saurait l'intéresser vraiment. Il n'est pas fait pour le *Téléjournal*. Aussi ai-je toujours admiré la manière et la rapidité avec laquelle un acteur s'imprègne d'une atmosphère, d'un milieu social, d'une culture. Au bout d'une heure, il sait. Comme s'il avait toujours su.

Pour en revenir à mon étudiant du début, je me demande si son rêve

secret n'en était pas un de domination? S'il ne fait pas aujourd'hui partie de ces producteurs, agents ou réalisateurs qui réclament de l'acteur une servilité totale. Car une méthode, ça peut préparer aussi à cela: contraindre, dominer. Quant à nos acteurs à nous, au Québec, ils doivent se préparer très tôt à lutter contre toutes les formes d'asservissement. A n'attendre rien de personne. Ni des institutions. Ni du gouvernement. Chanceux si, après des années d'étude, ils décrochent dans un commercial le rôle d'une noisette dans une barre de chocolat. Ou un second rôle dans un téléroman de troisième ordre. Ou une voix de souris dans un dessin animé.

La seule voie vraiment digne qui leur reste: retourner aux petits théâtres, s'inventer eux-mêmes des rôles, combler le vide de la télévision et du cinéma. Ils le font d'ailleurs de plus en plus. Ont-ils le choix là aussi? ●

GILLES CARLE

“Les enfants qui ont l’instinct du jeu dramatique sont de vrais acteurs”

Entrevue avec André Melançon

Copie Zéro: Comment choisis-tu les acteurs enfants pour tes films? Est-ce le physique, la voix, le regard, la démarche qui retiennent principalement ton attention?

André Melançon: Pour le casting de mon premier film pour enfants — ça remonte à 8-9 ans et ça s’appelait “LES OREILLES” MÈNE L’ENQUÊTE — j’avais besoin de six comédiens; j’ai rencontré 18 enfants. Pour le tournage des TACOTS, un an plus tard, j’avais besoin de sept comédiens et j’en ai vu une centaine. J’ai changé de formule à partir du film COMME LES SIX DOIGTS DE LA MAIN. Lise Abastado et moi avons dû voir à peu près 1000 enfants, pour en retenir six. Pour la série ZIGZAGS, nous en avons rencontré 3000. Et pour le film que je termine actuellement, LA GUERRE DES TUQUES, Danyèle Patenaude et moi en avons aussi rencontré 3000. Pourquoi voir tant d’enfants pour en choisir si peu? Quand j’ai commencé à faire des films avec des enfants, j’avais l’impression que tous les enfants pouvaient jouer. Ce n’est pas tout à fait vrai. En fait, on peut dire que tous les enfants peuvent jouer, comme on peut dire que tous les enfants peuvent chanter ou dessiner. C’est vrai. Mais il arrive aussi que certains enfants chantent “naturellement” plus juste que d’autres, que certains enfants ont plus “le sens” du dessin que d’autres. Et j’ai appris au fil des années, que c’est un peu la même chose pour le jeu dramatique. Certains enfants ont plus l’instinct du jeu que d’autres. C’est pour cette raison que je tiens à rencontrer un si grand nombre d’enfants; pour pouvoir détecter ceux qui possèdent ce talent particulier.

Au départ, je cherche une image physique correspondant au personnage que j’imagine, mais elle n’est pas toujours très précise. Ma référence première est bien sûr les visages. Vont-ils bien passer à l’écran? Il y a aussi ceux dont je perçois une vivacité, une lueur dans le regard ou qui, par une intervention quelconque, retiennent mon attention. Ensuite je les rencontre individuellement pour vérifier s’ils ne sont pas trop timides ou inhibés. Nous prenons alors des photos des enfants choisis et entrons en contact avec les parents pour nous assurer de leur accord. Plus tard nous enregistrons des bouts d’essai en vidéo. Pour LA GUERRE DES TUQUES, par exemple, nous en avons réalisé cent quatre-vingt. À cette occasion nous leur demandons de jouer un personnage d’une scène écrite sans exiger qu’ils mémorisent le texte. Nous enregistrons aussi une courte improvisation à partir d’un personnage et d’une mise en situation précise. Plus tard, je regarde tous ces bouts d’essai et je vérifie, pour chacun, s’il passe bien à l’écran, s’il est capable de jouer avec son corps, si son timbre de voix est adéquat, etc. Et quelquefois, c’est uniquement le côté mystérieux et intrigant d’un enfant qui retient mon attention.

Copie Zéro: Est-ce que tu as recours à des agences spécialisées ou à des annonces dans les journaux pour trouver tes acteurs?

André Melançon: Non, je les choisis toujours dans les écoles. Les enfants proposés par les agences travaillent habituellement dans des films publicitaires et, de ce fait, perdent souvent leur naturel. Comme je tourne un film à tous les deux ans et que mes personnages ont presque toujours le même âge, je peux difficilement réutiliser les mêmes comédiens. Ils sont alors déjà trop âgés. La plupart de mes acteurs n’ont jamais joué dans un film avant.

Copie Zéro: As-tu une méthode spécifique pour diriger de jeunes acteurs? Discutes-tu avec eux de leur rôle? Ont-ils la possibilité d’y apporter des changements?

André Melançon: J’organise d’abord des ateliers quelques semaines avant le tournage. Dans un premier temps, je lis avec eux le scénario en expliquant de façon détaillée l’action du film. Ensuite ils lisent leur texte à tour de rôle. Lors du deuxième atelier je travaille avec chacun d’eux en discutant de leur personnage, à travers les dialogues et l’action du film. Je leur apprend ainsi à mieux cerner leur rôle et, moi, je commence à les découvrir davantage. La troisième session permet de pousser plus loin la sensibilisation du comédien à son personnage. J’utilise aussi ces ateliers pour les initier aux techniques de tournage, pour leur expliquer les fonctions de chacun des techniciens présents sur le plateau.

Copie Zéro: Sur le plateau de tournage, quel type d’indications leur donnes-tu?

André Melançon: J’essaie toujours, dans la mesure du possible, d’avoir un découpage technique le plus précis possible. Le premier assistant, le directeur-photo et la scripte ont pris connaissance de ce découpage avant le tournage. Ils sont donc en mesure de préparer le plateau (éclairages, mouvements de caméra, etc...) et n’ont pas besoin de ma présence. Cela me permet donc, à chaque matin, de me retirer et de préparer la séquence avec les enfants. Lorsque le plateau est prêt, les enfants le sont aussi. Je leur ai fait répéter leur texte et j’ai effectué quelques mises en place.

Les enfants s’amènent donc sur le plateau. Et nous faisons des répétitions, pour la caméra et le son. Plusieurs répétitions. À ce niveau aussi, j’ai modifié mon approche. Au début, je croyais qu’il ne fallait pas trop répéter une scène avant de la filmer. J’avais peur que l’enfant perde son naturel, sa spontanéité. J’ai changé d’avis. J’ai même l’impression que, dans certains cas, plusieurs répétitions d’une même scène peuvent donner à l’enfant la sécurité nécessaire qui va lui permettre un jeu efficace.

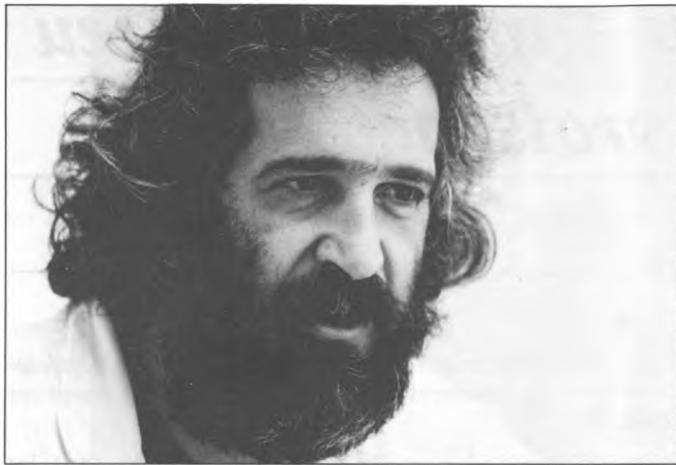


PHOTO ALAIN GAUTHIER

André Melançon

Copie Zéro: *Ont-ils la possibilité d'improviser?*

André Melançon: Lors des ateliers préparatoires, s'il y a des dialogues que les enfants n'arrivent pas à dire, je les adapte immédiatement. Sur le plateau, il m'arrive aussi de changer une phrase, un geste, une démarche. Je ne m'accroche jamais au texte intégral du dialogue; il est plus important que le sens passe et surtout, qu'il soit dit naturellement. Il y a des phrases qui se lisent bien mais qui perdent beaucoup lorsqu'un enfant les dit, de même pour certaines expressions qui ne sont plus utilisées entre eux. Mais de façon générale, nous devons tourner tellement rapidement que le temps manque pour un véritable travail d'improvisation. Certains enfants disent leur texte à la lettre près, d'autres proposent des variantes qui, quelques fois, sont surprenantes et cadrent bien dans le personnage. Il faut quand même se méfier du cabotinage.

Dans certaines situations cependant, j'ai recours à l'improvisation. Par exemple, dans une séquence donnée, le scénario dit: Deux ou trois enfants s'amènent sur le trottoir; ils placotent joyeusement entre eux. L'indication de jeu est donnée, mais pas les dialogues. Je procède alors un peu comme à la *Ligue nationale d'improvisation!* Je propose un thème aux enfants, nous en discutons un moment et nous filmons la scène sans, cette fois-ci, trop la répéter. Parce que les enfants peuvent se "surprendre" les uns les autres en se racontant des histoires et cela peut provoquer des réactions très intéressantes. La plupart des enfants réussissent très bien dans ces situations improvisées. Il y a aussi les imprévus, les accidents qui peuvent apporter des moments extraordinaires lors d'une prise. Les enfants sont prévenus de continuer tant que je n'ai pas dit coupé, même s'il y a un dialogue changé ou des déplacements inusités.

Copie Zéro: *Y a-t-il des problèmes de mémorisation particuliers aux comédiens enfants?*

André Melançon: C'est très rare, sauf quelques fois dans les premiers jours de tournage. L'enfant qui bloque sur une phrase, est souvent fatigué ou incapable de saisir la terminologie de la phrase elle-même. Les dialogues sont en général assez courts. S'il y a une tirade plus longue, il vaut mieux les laisser dire dans leurs propres mots quitte à prendre plusieurs plans de coupe de façon à être couvert au moment du montage.

Copie Zéro: *On a dit que les enfants sont les non-acteurs par excellence, en ce sens qu'ils n'ont pas les tics des professionnels et jouent nature, qu'ils ne sont pas artificiels et ne cherchent pas à composer. Qu'en penses-tu?*

André Melançon: Il y a dix ans je croyais que c'était effectivement le cas; maintenant je n'y crois plus. Je pense qu'il faut les traiter comme des acteurs adultes. Les enfants qui ont l'instinct du jeu dramatique, sont de vrais acteurs. Leur seule différence réside dans le fait qu'ils n'ont pas l'expérience des professionnels. La direction d'un acteur enfant et celle d'un acteur adulte implique le même type de relations. On doit s'adapter à chaque personnalité. Pour certains comédiens, il faut parler plus du personnage, de ses émotions, pour d'autres c'est le climat ou un détail qui importe. Chaque comédien doit être abordé avec les outils qui lui sont propres. C'est la même chose avec les enfants. Quelques-uns ont une approche cérébrale de leur personnage, d'autres sont plus intuitifs.

Copie Zéro: *Il est donc faux de dire qu'ils agissent dans un certain état d'inconscience!*

André Melançon: Quand un enfant, avant une prise, demande au caméraman s'il travaille à la 25 ou 75 mm parce qu'il sait qu'avec la 75 mm, il n'a pas à changer ses souliers qui ne sont pas raccords, il est loin de l'inconscience du jeu qu'on lui attribue. La plupart des enfants que j'ai dirigés possédaient cette conscience de jouer. Par ailleurs, sur un plateau de tournage, les comédiens professionnels sont toujours interpellés, entre les prises par leur nom véritable; avec les enfants, nous n'utilisons que leur nom de personnage afin de bien les imprégner et de les embarquer au maximum dans leur rôle.

Copie Zéro: *Qu'est-ce qui arrive quand les enfants n'aiment pas leur personnage ou que le personnage dit des choses qui les agacent fortement?*

André Melançon: Je n'ai pas connu de cas où un enfant n'aimait pas globalement son personnage. L'enfant comprend que son personnage puisse dire telle ou telle chose et que cela ne correspond pas nécessairement à ce que lui, personnellement, dirait dans la même situation. Les enfants deviennent plus facilement leur personnage mais en même temps ils sont conscients du jeu qu'ils vivent.

Copie Zéro: *Est-ce difficile de faire jouer des enfants non professionnels avec des professionnels adultes?*

André Melançon: J'utilise rarement des comédiens professionnels dans mes films. Il m'a été permis, les fois où je l'ai fait, de constater qu'une complicité intéressante et efficace pouvait naître entre les deux dans la mesure où l'enfant n'est pas trop impressionné par l'acteur professionnel. J'aimerais bien travailler plus souvent avec des professionnels mais à cause de budgets trop réduits, je peux difficilement me le permettre; d'ailleurs il y a peu de personnages adultes dans mes films.

Copie Zéro: *Du point de vue affectif, les rapports que le metteur en scène entretient avec des comédiens enfants sont-ils différents de ceux qu'il vit avec des acteurs adultes?*

André Melançon: Un tournage c'est très valorisant pour un

enfant. Il peut vivre sur une période de trois ou quatre semaines, une expérience de relations privilégiées avec l'adulte, impossible à connaître dans le cadre scolaire. L'enfant se rend compte que son travail est aussi important que celui du caméraman ou de n'importe quel autre technicien. Sa collaboration est essentielle à la fabrication d'un objet unique qui s'appelle un film. Cette participation à un projet collectif est très gratifiante pour un enfant. L'attitude la plus importante avec des enfants lors d'un tournage, documentaire ou fiction, est de savoir éviter toute forme de condescendance, cette façon subtile et perverse de dominer les enfants. Un enfant ce n'est pas uniquement un être atten-

drissant, c'est aussi quelqu'un capable de répondre à des exigences selon ses capacités propres. L'imagination d'un enfant est absolument fascinante. Il n'est pas limité par la peur du ridicule et peut découvrir des choses que nous, adultes, ne pourrions jamais inventer. Il se peut qu'entre l'enfant et moi cela ne marche pas du tout, ce que j'essaie de découvrir si possible avant le tournage. Il y a des enfants avec lesquels j'ai plus de facilité à travailler, où la complicité est plus grande. C'est la même chose avec les adultes. ●

(Entrevue réalisée par Pierre Jutras, revue par André Melançon)



PHOTO JEAN DEMERS

Tournage de LA GUERRE DES TUQUES

“Mon cinéma est orienté essentiellement vers les comédiens”

Entrevue avec Claude Gagnon

Copie Zéro: *Est-ce que le casting des comédiens s'avère différent quand il s'agit de les faire improviser dans un film?*

Claude Gagnon: Les critères de sélection ne sont pas les mêmes. On doit d'abord tenir compte du fait que certains acteurs professionnels peuvent facilement improviser alors que d'autres y arrivent plus difficilement. Par ailleurs, depuis *le Grand Cirque ordinaire* et grâce à la *la Ligue nationale d'improvisation*, de plus en plus de jeunes comédiens sont initiés aujourd'hui à l'improvisation. Quand je cherche des acteurs ou des actrices, je m'assure aussi de mêler les professionnels avec des non-professionnels qui, eux, ont une autre façon d'exprimer un personnage. Ce mélange des deux met hors d'équilibre les comédiens professionnels, leur fait perdre les trucs du métier et les ramène davantage à leur naturel.

Je fais souvent du casting à partir de la télévision. Je me fie d'abord au physique des gens. Je suis persuadé que l'aspect physique d'une personne influence toute sa relation avec son univers. Si le comédien est grand, mince et beau, il n'a pas le même comportement que s'il est petit, gras et laid. Le spectateur réagit de la même façon et se laisse influencer par l'aspect extérieur d'un personnage. À partir de ce premier choix, je vérifie le type de relation que je peux entretenir avec lui. Si cela marche, je ne m'inquiète pas. Je ne cherche même pas à voir ce qu'il a fait avant. Je ne veux pas le juger sur son passé de comédien. Ce qu'il est comme individu m'importe davantage.

Copie Zéro: *L'improvisation demande-t-elle une préparation particulière de la part des acteurs et du metteur en scène?*

Claude Gagnon: L'essentiel c'est d'arriver au tournage bien préparé, avec une structure précise et écrite du scénario et des dialogues. Avec les comédiens, avant le tournage, je cherche à approfondir les personnages: leur passé, leur caractère, leurs habitudes, leur façon de penser, etc. Je les emmène, en fin de compte, à réagir comme eux à partir d'indications générales sur ce qui doit être dit. Ils doivent être capables d'expliquer ce qui, dans le passé du personnage, peut provoquer telle ou telle réaction. Et, lors du tournage proprement dit, je les laisse aller selon ce qu'ils ressentent de leur personnage. Après quelques jours, j'ai une idée assez précise de leur façon d'improviser et de l'orientation qu'ils donnent à leur rôle. Il faut quelquefois rectifier leur élan car il arrive qu'ils partent carrément dans une direction opposée qui risque de fausser les scènes subséquentes. Dans leurs mots ils doivent parvenir à transmettre une idée, une

N.d.l.r. Claude Gagnon désire que l'on mentionne que ses propos, présentés de cette façon, hors du contexte parlé de l'entrevue, prennent l'allure d'affirmations trop catégoriques. En aucune façon il ne veut faire autorité en la matière.

situation préalablement déterminée.

J'aime bien aussi, comme dans la vie, provoquer des moments d'insécurité. Il manque souvent au cinéma de ces occasions où le personnage n' imagine absolument pas comment réagira son interlocuteur, comment il répliquera. Je donne ainsi des indications contraires aux comédiens dans le but de déstabiliser les personnages, de les rendre moins sûrs d'eux, plus fragiles.

Copie Zéro: *Demander à des acteurs d'improviser des dialogues lors d'un tournage implique-t-il des comportements nouveaux entre eux ou vis-à-vis le metteur en scène?*

Claude Gagnon: Traditionnellement, je ne sais pas comment cela se passe. Ce qui m'intéresse dans le cinéma, au départ, c'est justement la relation entre les acteurs et la collaboration qui peut exister entre les deux clans, celui de la réalisation et celui de l'interprétation. Mon cinéma est par conséquent orienté vers les comédiens et comédiennes. Il repose essentiellement sur la transformation profonde, la magie, opérées par les contacts entre eux. Vous comprenez alors ma préoccupation pour le casting, il me faut des gens dont la compatibilité de caractère et la complicité soient très grandes. Même si je n'improvisais pas les dialogues, je choiserais probablement mes acteurs de la même façon, c'est essentiel de bien les connaître et de savoir jusqu'où je peux les pousser.

Copie Zéro: *Est-ce que tu laisses la possibilité aux comédiens de retravailler les personnages et les situations tout juste avant une prise?*

Claude Gagnon: Oui. Je n'ai jamais l'impression d'être lésé en tant qu'auteur. "L'art de la mise en scène c'est de s'entourer de personnes très compétentes" disait un réalisateur américain. Je choisis des comédiens que je trouve intelligents, que j'aime et en qui j'ai une confiance absolue. J'essaie de les stimuler, le reste du travail ce sont eux qui le font. Je me réserve quand même la possibilité de leur dire "non, c'est pas ça!" si je n'embarque pas dans leur proposition de jeux et de dialogues. J'explique toujours pourquoi cela ne m'apparaît pas correct.

Copie Zéro: *Les comédiens doivent être plus emballés du fait qu'ils créent quelque chose, qu'ils inventent des répliques. Peut-on dire qu'ils deviennent les co-auteurs du film?*

Claude Gagnon: En temps normal la collaboration entre nous est sans problème. Ce que j'aime au cinéma c'est l'esprit de famille, le "trip de gang". C'est déjà tellement difficile de faire des films s'il faut, en plus, s'engueuler cela devient carrément invivable.

Copie Zéro: *L'improvisation permet-elle aux comédiens de ressortir davantage, de moins se cacher derrière un person-*

nage? En d'autres mots, est-ce que les personnages sont plus réels, plus vrais?

Claude Gagnon: Oui, c'est pour cette raison que j'utilise les techniques d'improvisation dans mes films. Il y a beaucoup de façon de parvenir à cette vérité du jeu. Dans mes deux films précédents KEIKO et LAROSE, PIERROT ET LA LUCE, la part d'improvisation était importante. Dans celui que je vais tourner bientôt, il y aura un pourcentage à peu près égal d'improvisation et de texte écrit. On peut arriver ainsi à une certaine forme de réalisme au cinéma. Il y a une nervosité bénéfique qui se crée par ce genre de travail avec les comédiens. C'est l'expérience de plusieurs films qui permet d'acquérir une bonne technique en ce domaine. Il faut éviter les longueurs inutiles et les périodes de cabotinage.

Au début des années 70 j'ai découvert la nouvelle génération d'acteurs américains (Gene Hackman, Al Pacino, Robert De Niro, etc.) qui m'ont surpris par leur naturel, tant au niveau du jeu que celui des dialogues. Il y avait, enfin, du réel dans l'interprétation cinématographique, l'on s'éloignait de la convention théâtrale. C'était tellement différent de ce qui se faisait en France et au Japon où j'habitais à ce moment-là. L'improvisation, pour moi, a donc été une façon de me rapprocher de cette façon américaine de jouer au cinéma.

Copie Zéro: Pour bien improviser faut-il tourner en continuité?

Claude Gagnon: Dans KEIKO et LAROSE, il fallait absolument que je tourne en continuité d'où les très longues périodes de tournage. Seize semaines complètes dans le cas de LAROSE. Par contre, mon prochain film se fera selon les méthodes traditionnelles de tournage c'est-à-dire sans respecter la chronologie du récit. Les parties improvisées seront donc très circonscrites.

Copie Zéro: Est-il préférable de prendre plusieurs prises de chacun des plans dans un tournage improvisé?

Claude Gagnon: Cela dépend des comédiens avec lesquels tu travailles. Par exemple, pour LAROSE, j'avais trois comédiens très différents. Richard Niquette est un acteur de télévision qui a toujours joué avec un texte; à cause de cela je me suis aperçu qu'il s'améliorait au fur et à mesure des prises. Avec Luc Matte, un acteur sans expérience professionnelle, c'était le contraire; il se gâchait après plusieurs prises. Quant à Louise Portal, elle était merveilleuse et me donnait une liberté totale. Elle se sentait à l'aise dans l'improvisation et pouvait aussi me répéter plusieurs fois de suite, avec la même énergie, un dialogue qu'elle venait d'improviser. Elle me donnait une très grande sécurité par rapport à l'improvisation. En conséquence, après quelques jours de tournage, je me suis rendu compte que lors de la première prise je me devais de cadrer principalement Luc, du moins pour la première section de la séquence. Pour les autres prises je m'attachais plutôt à filmer Richard. Ainsi chacune des prises était utilisable au montage, permettant de tirer le meilleur des comédiens.

Copie Zéro: Est-ce que le caméraman doit aussi improviser ses prises de vue?

Claude Gagnon: Le cadrage, comme la mise en scène d'ailleurs, doit être constamment pensé en fonction du montage



PHOTO ALAIN GAUTHIER

et du rythme. Tout ne doit pas être improvisé dans un film. Il est important de connaître à l'avance quel genre d'images et d'effets l'on veut créer.

Copie Zéro: Crois-tu que la tradition du cinéma direct au Québec t'a entraîné sur le chemin de l'improvisation?

Claude Gagnon: Oui, du moins en ce qui concerne le regard que je porte sur les gens et en ce qui a trait au rythme des films, mais très peu pour ce qui touche au travail de l'acteur. J'avais lu le livre de Marsolais *L'Aventure du cinéma direct* en y prenant beaucoup de notes. Michel Brault, aussi, m'a influencé. Il avait dit, après avoir tourné *ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE*, qu'"il faudrait un jour réussir à improviser un film du début à la fin. Mais pour ça il est nécessaire d'avoir l'aide des gouvernements." J'ai, pour ainsi dire, répondu à ses souhaits en réalisant KEIKO et LAROSE mais sans aucune aide gouvernementale.

Contrairement aux gens du documentaire, je me suis intéressé aux acteurs et me suis posé constamment des questions sur leur métier. J'ai beaucoup lu sur le sujet.

Copie Zéro: Est-ce que tu veux ou souhaites à nouveau réaliser des films où les dialogues sont improvisés?

Claude Gagnon: Non, je ne pense pas répéter des expériences d'improvisation d'une façon aussi totale. Ce fut pour moi une sorte d'apprentissage qui me sécurise maintenant en tant que réalisateur; je peux, sans crainte, me débarrasser du scénario.

Copie Zéro: Y a-t-il des aspects de ton travail que nous n'aurions pas abordé et dont tu voudrais parler?

Claude Gagnon: Le secret de l'improvisation c'est de ne pas paniquer malgré toute l'activité et le stress d'un plateau de tournage. Si tu es nerveux et soucieux d'un horaire, tu risques d'avoir de gros problèmes. Il est dommage que le système actuel de production au Québec devienne tellement structuré que l'on perde, petit à petit, l'esprit du travail d'équipe. L'idée de créer collectivement m'apparaît de plus en plus difficile à faire accepter. L'état d'esprit qui domine maintenant et qui veut que nous devenions tous de très bons professionnels, super qualifiés, me fait peur. C'est une mentalité d'industrie qui n'a rien à voir avec la création. ●

(Entretien réalisé par Pierre Jutras et revu par Claude Gagnon.)

Un métier merveilleusement périlleux

Les comédiens, professionnels ou non, *interprètent*. Les cinéastes également, avec ou sans comédiens. Il n'y a pas, à mes yeux, de vision objective, ni de genre cinématographique qui s'en rapproche plus qu'un autre.

Ces prémisses pourraient nous permettre d'ouvrir, d'un angle différent, le débat qui depuis la fin des années 50 divise, et parfois oppose, les cinéastes québécois. Existe-t-il un cinéma de la "vérité", documentaire ou dramatique?...

Il vaut mieux constater comment, ici, le documentaire a provoqué la naissance (la nécessité) d'un cinéma dramatique; comment, à travers l'évolution spontanée du premier avant les années 60, les paysages se sont peu à peu peuplés de *voix* et de *visages*, les nôtres; comment est né le désir de sortir le chat du sac... le désir de *nous inventer* sur tous les plans; comment, alors, entra dans le jeu le prisme qu'est l'acteur, ce casse-cou des émotions.

En effet, tant qu'on n'a pas chaussé les souliers de comédien on ne sait pas à quel point c'est un métier merveilleusement périlleux. Par ailleurs, tant qu'on n'a pas créé *pour* et *avec* des comédiens les personnages qu'ils incarneront, on ne sait pas à quel point ils vont eux-mêmes leur conférer une vie, un souffle qu'on ne soupçonnait pas. En ce sens, j'ai toujours été le premier spectateur de mes films: après "action", je regarde, je me passionne, j'ai l'impression d'être étranger à ce qui se tourne... de la même façon que les comédiens, en voyant le film terminé, peuvent s'y sentir étrangers: qui donc est celle ou celui sur l'écran? me ressemble-t-elle, ressemble-t-il? qu'est-ce que le public pensera de elle-lui-moi?...



PHOTO GILLES CORBEIL

Marthe Nadeau et Michèle Magny: LES FLEURS SAUVAGES de Jean Pierre Lefebvre

Quand le cinéma dramatique est autre chose que de la *photographie d'acteurs* (dixit Bresson), il repose sur des familles de pensée, d'émotion et d'action. Il procède, également, d'un besoin inné de se transformer soi-même autant que de créer un monde "autre" (sinon meilleur). Ainsi, ce n'est pas un hasard si ma rencontre avec Marcel Sabourin, en 1965, et notre amitié, ont engendré un film, IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA dont le thème est précisément: "*J'aimerais pouvoir transformer le cours des choses...*" Les acteurs sont des multiplicateurs, voire des médiums: ils vous laissent entrevoir des vies, des personnages d'hier, d'aujourd'hui, de demain, d'ici, d'ailleurs, de partout, que vous ne pensiez jamais connaître ou rencontrer. Elles et eux non plus, d'ailleurs. Et cela les excite terriblement.

Il est toutefois étrange (bien que significatif) que pour ainsi dire aucune oeuvre critique, aucune publication (sauf un numéro de *Cinéma Québec*), aucun événement majeur (tel une rétrospective) n'aient, à ce jour, été consacrés aux acteurs du cinéma québécois. Pourtant ce sont eux qui véhiculent l'image vivante et concrète, tant de la façon dont les cinéastes perçoivent les gens de leur milieu, tant de la

façon dont ces derniers se voient ou s'imaginent, par identification ou par rejet.

Qui a abusé et abuse de la notion d'auteur, ou de celle de film-produit? Les cinéastes? Les critiques? Les enseignants?... Chose certaine, il y a une ignorance assez généralisée des courants directs et souterrains entre l'oeuvre et l'ensemble de ses créateurs, acteurs et techniciens. Je peux même dire qu'on ne retient à peu près jamais, dans les interviews, les propos que nous tenons à propos des acteurs et des techniciens... Pourtant, comment dissocier, par exemple, Guy L'Écuyer de l'oeuvre d'André Forcier? Willie Lamothe, les frères Pilon, Denise Filiatrault et Carole Laure de celle de Gilles Carle? Luce Guilbeault de celle de Denys Arcand ou de Jacques Leduc? Et Marcel Sabourin, Marthe Nadeau, Michèle Magny, Louise Cuerrier, Pierre Curzi, Jean-René Ouellette, Francine Moran, J. Léo Gagnon, Pierre Dufresne, Rachel Cailhier, Marie Tifo, Éric Beauséjour, Raoul Duguay et combien combien d'autres, de la mienne?...

Merci, comédiennes, comédiens. ●

JEAN PIERRE LEFEBVRE

Clint Eastwood et Geneviève Bujold ou Pierre et Lucie?

En dix longs métrages et quelques courts métrages de fiction, j'ai eu à diriger au-delà d'une cinquantaine de comédiens non-professionnels et quelques professionnels. Dans certains cas, une distribution de non-professionnels était un choix; dans d'autres cas, c'était imposé par des contraintes budgétaires. L'utilisation de ces deux types de comédiens représente deux expériences différentes, bien que dans les deux cas, la conception de la direction du comédien et de sa participation à une oeuvre reste exactement la même. Nous savons tous que certains films reposent sur la performance du comédien, d'autres sur la performance du scénario, d'autres encore sur la performance de la caméra. Ce qu'on pourrait qualifier de *bon film* serait le film qui réunirait toutes ces performances. Quant à moi, le comédien n'est ni plus ni moins important qu'une autre section de l'équipe globale d'un film. Quand cinquante personnes, techniciens et comédiens, travaillent ensemble à la confection d'un film, sous la direction d'un réalisateur, c'est comme un grand orchestre symphonique dans lequel chaque groupe d'instruments, cordes, cuivres, bois, sont aussi importants les uns que les autres. Le comédien, comme chacun des membres de l'équipe a sa part de responsabilité dans l'interprétation.

Dans l'ensemble de la réalisation d'un film, le comédien représente un instrument. C'est lui qui va prêter sa voix, son corps et ses émotions pour incarner un personnage conçu par un autre et qui va interpréter ce personnage dans le sens conçu par le réalisateur. Le comédien professionnel et non-professionnel ont la même fonction. Pourtant, de grandes différences s'établissent entre ces deux types de comédiens. Le professionnel a acquis une formation. Il possède les ressources techniques qui vont l'aider à donner sa performance. Il va donc travailler plus vite et avec plus de justesse. Il n'aura pas à être guidé pas à

pas. À ce niveau, le professionnel oeuvre avec une certaine latitude. Il pourra aller jusqu'à interpréter un personnage dont la personnalité est complètement à l'opposé de lui-même. Le non-professionnel est un phénomène tout à fait contraire. Il n'a pas de formation technique; il n'a pas l'expérience du jeu, il ne possède que ses propres ressources: sa personnalité et sa sensibilité. Au niveau de la direction, il faudra le guider pas à pas. Il faudra l'avoir choisi parce qu'il ressemble psychologiquement au personnage qu'on lui confie. La direction de comédiens non-professionnels exige de la part du metteur en scène une approche et une méthode de travail différentes.

Les critères de sélection

Dans un scénario de film, un personnage possède une structure psychologique qui suggère l'aspect physique qu'il doit avoir. C'est ce que l'on appelle *la gueule de l'emploi*. Peut-être ne faut-il pas accorder plus d'importance qu'il ne faut à ce critère, mais il reste que c'est une première piste pour trouver la personne qui convient. Il a déjà fallu retarder de six mois le tournage d'un long métrage parce que le scénario exigeait quelqu'un de physiquement particulier et que cette personne était introuvable. Dans un autre cas, nous avons trouvé un individu dont l'aspect physique correspondait parfaitement au personnage, mais qui, hélas, après une semaine de répétition, s'est avéré incapable de jouer.

Le critère de sélection le plus fondamental, c'est l'adéquation entre la personnalité du comédien non-professionnel et celle du personnage. Le secret: ne pas forcer le non-professionnel à jouer. Le comédien ne fera alors référence qu'à lui-même, qu'à ses propres émotions pour rendre ce qu'on lui demande. Bien sûr, les professionnels le font également; mais

c'est encore plus indispensable pour le non-professionnel parce qu'il s'agit d'en arriver à ce qu'il *se joue lui-même*. Il faut, par ailleurs, s'assurer que l'individu choisi n'entrera pas en conflit avec les valeurs véhiculées par le personnage. Sur tous ces points, l'expérience nous a appris que le tournage d'un *bout d'essai* est essentiel, tant pour mesurer nos intuitions que pour prévoir les difficultés — qui commanderont un *rodage* particulier.

La direction sur le plateau

Avant le tournage, le comédien non-professionnel est soumis à un apprentissage condensé: contrôle de la voix, geste, démarche, etc... L'explication d'aspects cinématographiques (image, cadrage, perspective sonore) lui sera d'une grande utilité pour comprendre ce qu'il doit faire. Comme il a été choisi pour sa ressemblance (personnalité et sensibilité) avec le personnage, le point de départ sera sa spontanéité. Quand on commence à travailler le personnage, je le laisse faire, sans indication. De cette manière, il s'exprime naturellement et spontanément. À partir de cela, *de lui*, la direction consiste à ajouter les nuances et les contrastes voulus. C'est, pour ainsi dire, un travail de modelage à partir d'un matériau de base. Dans ce sens-là, le non-professionnel n'a pas l'impression qu'on le force ou qu'on l'encadre; il perçoit le metteur en scène comme un guide sur un sentier qui lui est déjà familier, celui de son émotion. Il ne s'agit nullement d'improvisation. Au contraire, des indications précises viennent moduler le premier jet. Dans cette phase préliminaire au tournage, il arrivera que certains éléments du scénario soient modifiés pour les adapter au comédien; mais, une fois cette *mise en bouche* accomplie, les modifications sont rares: à moins que sur le plateau, n'arrivent des "accidents heureux".

Durant le tournage, le travail avec des non-professionnels est souvent

entravé par l'absence d'expérience, de *discipline technique*. La réalisation d'un plan exige de la caméra, du son, de l'éclairage *et* du comédien le respect de repères (cue) précis, lesquels doivent être invariablement répétés d'une prise à l'autre. Le non-professionnel trouve évidemment difficile de se concentrer sur son jeu tout en retenant les dix-huit points de repères exigés par une prise de vue de cinquante secondes: déposer son verre à tel mot, se déplacer de tant de pas, etc... Cette difficulté d'ordre technique peut ralentir le travail et parfois affecter la qualité recherchée.

Sur le plateau, la direction de non-professionnels exige une attention constante: l'état de fatigue et d'émotion du comédien compte pour beaucoup. L'expérience m'a montré qu'on ne peut répéter le même fragment de scène plusieurs fois. La principale qualité du non-professionnel reposant sur sa spontanéité, il faut faire en sorte d'obtenir la *performance* en moins de cinq prises. La majorité des comédiens expérimentés peuvent redonner la même intensité plusieurs fois. Le non-professionnel n'y arrivera pas: lorsqu'il a atteint le "climax", il a tout donné. Pour lui, le moment est

passé, vécu, consommé et il ne possède pas la formation technique pour le reproduire une fois de plus. Il arrive que dans certaines scènes à haute intensité dramatique, je ne fasse pas de répétition ni ne montre le plateau au comédien avant qu'il ait à jouer. C'est un risque calculé qui demande une souplesse technique, mais qui a souvent réussi. Il faut parfois provoquer pour obtenir des réactions profondes, vives, spontanées.

Le non-professionnel a énormément de difficulté à fragmenter son jeu. Si on veut obtenir quelque chose, il faut le sécuriser par la continuité. Une méthode de tournage efficace consiste à faire jouer toute la scène et, pendant qu'elle se déroule, prendre les cadres décidés au découpage technique.



Tournage de LUC OU LA PART DES CHOSES de Michel Audy

On répète cette méthode dans deux ou trois angles selon les exigences de la mise en scène. Ainsi le comédien n'a pas interrompu son jeu pour un changement de plan et peut, grâce à la continuité, développer l'émotion.

L'utilisation de comédiens non-professionnels a une influence sur la manière de pratiquer le cinéma. Dans mon cas, puisque je suis à la caméra, je colle pas à pas au jeu des comédiens — il m'arrive, pendant le déroulement d'un plan, lors d'un fragment que je sais inutile au montage, de leur parler. Il faut toutefois prendre garde à ne pas faire de compromis au niveau de la réalisation parce que les comédiens sont inexpérimentés. Il s'agit plutôt d'adapter sa méthode de travail afin de parvenir à ce que l'on veut. Le genre d'écriture cinématographique que j'utilise favorise en ce sens l'emploi de comédiens non-professionnels. Un cinéma très découpé permet d'accentuer la densité du jeu: la performance alors dépend autant de la signification de chacun des plans que de leur enchaînement. Le plan séquence, par exemple, exigera de la part du comédien un jeu sans faille puisqu'il ne profitera pas du morcellement du discours qu'apporte le cinéma découpé.

La véritable direction de comédiens s'exerce au montage. Celui-ci peut faire et défaire le jeu. Il permet un contrôle précis sur le rythme: il arrive qu'on doive tout reconstruire sur la table de montage; retravailler l'image

et le son pour recréer le tempo, la respiration, la vie. C'est cependant le travail de l'atelier; le public n'a pas à le connaître: il sera bientôt face à l'écran et tout ce qui compte c'est qu'il croit au film.

Le cinéma d'abord et avant tout s'adresse à l'oeil. Les gens qu'on présente sur l'écran doivent, au plan visuel, avoir du caractère. Quand on écrit un scénario, qu'on y travaille pendant plusieurs mois, on finit par connaître tellement les personnages qu'un beau jour, voyant quelqu'un dans la rue, on se dit: c'est lui! Certes, il risque de s'en suivre beaucoup de travail avec des gens qui n'ont aucune expérience. Sur le plan humain, il faut d'abord tenter de les connaître le plus possible pour ne pas leur demander *d'être trop autre qu'eux-mêmes*. Même s'il faut parfois donner des cours de diction et d'expression, la présence, le jeu et la spontanéité des comédiens non-professionnels sont souvent très gratifiants.

À Paris, *LE MARGINAL*, film policier avec Jean-Paul Belmondo, a enregistré 700,774 entrées en moins de 15 jours. Question: de quelle couleur sont les yeux du réalisateur? — De source généralement bien informée, on apprend par ailleurs que Michel Audy tournera son prochain film avec des comédiens professionnels. — ●

MICHEL AUDY

Aux visages exilés

dans le repli éclatant de l'image

“Selon le barème syndical!”. Je me souviens encore de ce texte sur la vie des grands studios, avec leur hiérarchie digne de toute nomenklatura. Des ponts d'or pour ces gros noms qui ont l'honneur d'apparaître bien détachés au générique du film, et le barème pour les cartons suivants.

Pourtant ce ne sont pas des figurants, loin de là, et ce ne sont pas non plus nécessairement des comédiens en attente de vedettariat. Quiconque fréquente le moindrement un cinéaste à la production un tant soit peu constante ne manque pas de noter la récurrence de visages sur lesquels, s'il ne peut placer un nom, l'attention est du moins focalisée. John Ford par exemple utilisait un certain nombre d'acteurs qui, de film en film, interprétaient des rôles analogues pour constituer en fin de compte une galaxie de personnages essentiels autant à la compréhension de son monde qu'à celui du film. Renoir également quand il utilisait Carette ou Modot.

Pour sa part, le cinéma québécois a toujours eu, toute proportion gardée, ses stars. Moins nombreuses que dans d'autres cinématographies plus industrialisées mais, de ce fait même (la semi-industrialisation jointe aux exigences néanmoins semblables des récits comparables) permettant davantage l'émergence de rôles secondaires. Qui ne se rappelle pas d'Ovila Légaré qui sut incarner souvent des hommes de tradition, des hommes à l'autorité sereine avec un brin d'humour; de Juliette Béliveau qui, dans ses trop rares rôles au cinéma, que ce soit dans UN HOMME ET SON PÉCHÉ, LE ROSSIGNOL ET LES CLOCHES, TIT-COQ ou LE GROS BILL, en interprétant le rôle d'une tante ou d'une vieille femme seule toujours généreuse, toujours pleine d'amour et d'entregent, savait percer l'écran à la moindre de ses apparitions; de Denis Drouin, pas du Denis Drouin qui était

une vedette dans certains sous-produits comiques des années 70, mais plutôt du Denis Drouin à la frontière entre le comique et le tragique, le petit escroc d'IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'EST, le mari roublard de JE SUIS LOIN DE TOI MIGNONNE, l'organisateur unioniste de toute la série DUPLESSIS, ce Denis Drouin qui sut toujours jouer les personnages douteux mais sympathiques.

Mais s'il est quelqu'un qui représente le mieux ce qu'a été un acteur de soutien dans le cinéma québécois, c'est bien J. Léo Gagnon qui a régné sur le cinéma de 1945 à sa mort. J. Léo Gagnon est venu assez âgé au cinéma; il n'était plus un jeune premier depuis longtemps!... Dans ses apparitions d'avant 1960, il incarne surtout des personnages qui ont comme caractéristiques d'être bienveillants et sympathiques, que ce soit le médecin dans AURORE, un des colons généreux dans LES BRÛLÉS, Zacharie Lapaille dans UN HOMME ET SON PÉCHÉ ou l'épicier dans L'HÉRITAGE. Il représente, comme l'ont bien noté Houle et Julien, ce qu'on pourrait appeler le père de famille archétypal (au sens presque où l'entend le code civil quand il dit “se comporter comme un bon père de famille”), cette personne affable, ouverte, responsable. Gagnon, de par son physique, correspond facilement à l'image du Canadien français typique et, avec Ovila Légaré, fut utilisé en ce sens par les cinéastes américains qui, dans le cadre du *Canadian Cooperation Project*, vinrent au début des années 50 tourner ici quelques longs métrages.

Avec les années 70, après une quasi-éclipse de dix ans, on redécouvre J. Léo Gagnon. L'âge aidant, son personnage de père de famille se module un peu. Il devient plus complexe, plus différent. Gagnon peut tout aussi bien personnifier un concierge qu'un ministre, un sculpteur qu'un épicier. Sans conteste ce sont Denys

Arcand et Gilles Carle qui lui fournissent les meilleures occasions d'incarner des personnages les plus divers. Car l'oeuvre de ces cinéastes est celle qui rassemble au mieux les conditions nécessaires à l'existence de rôles de soutien. Il m'est malheureusement impossible ici, pour n'avoir pas pu visionner tous les films récemment, de dresser le portrait complet de cette décennie fructueuse de la carrière de J. Léo Gagnon. Dans des dizaines de films de tout genre, il put s'adonner à des interprétations marquantes quoique toujours de soutien. Seule exception à tout cela, le film de Jean Pierre Lefebvre, LES DERNIÈRES FIANÇAILLES, où il tient enfin un grand rôle, le seul de sa carrière, qui a cette particularité d'être la sublimation de ce qu'il a toujours représenté au cinéma et qu'a si bien su intuitionner Lefebvre. J. Léo Gagnon savait mériter l'attention et la confiance autant des cinéastes chevronnés que des jeunes à leurs premières oeuvres. Il est un des rares comédiens de soutien qui fut autant utilisé ici dans des circonstances si variées parce que justement le type de personnages qu'il interprétait semblait absolument nécessaire à la vitalité, à la vraisemblance et à la vie de toutes ces oeuvres. On pouvait lui confier sans peur d'innombrables variations sur un même thème. Et toujours, peu importe la durée de son temps-écran, il était remarquable et surnageait.

C'est d'ailleurs le propre des rôles secondaires, ou acteurs de soutien, de ne pas se confondre avec la figuration. Ils ne sont pas seulement les faire-valoir de quelques vedettes en mal de répliques. Ils sont le tronc même d'un film, d'un récit dont les membres sont les grands noms. S'ils bougent moins, ils n'en donnent pas moins à l'ensemble son corps et son poids: sa consistance dramatique, idéologique et sociologique.

Cela m'a toujours frappé qu'on ne pouvait, dans le cinéma de consom-



PHOTO ATTILA DORY

Jacques Godin, Denis Drouin et Luce Guilbeault: O.K. ... LALIBERTÉ

mation courante, se dispenser de l'apport des rôles secondaires car ceux-ci ne sont pas accessoires. Sans bon encadrement, les têtes d'affiche semblent toujours décapitées. J'ai même noté souvent, en regardant de vieux films, et de moins vieux aussi, que des gros noms s'étaient dégonflés avec le temps tandis que certaines compositions périphériques se maintenaient surprenamment et prenaient même du relief en comparaison avec l'affadissement vedettarial. Les têtes d'affiche, probablement trop déterminées par la mode, comme les critères de la modernité, avaient cédé la place au corps du film.

Justement c'est peut-être là que résident la force et l'importance des rôles secondaires. Ils ne sont pas déterminés par les critères de la mode, du star system, de l'archétype ou de la mythologie. Ils relèvent d'une économie autre. Il faudrait une étude beaucoup plus nuancée pour affirmer que les figures de second plan constituent le contrepied du star system et je doute même que cela soit toujours absolument le cas. Néanmoins leur fonctionnalité m'apparaît autre. Dans cet urbanisme du sens qu'est un film, si les vedettes en constituent les directions, les acteurs secondaires sont des indications qui permettent aux spectateurs de s'orienter. Aussi, comme la star est un élément tiré de l'ensemble pour être mis en relief, en réciproque l'ac-

teur secondaire participe des armatures qui la rattachent à l'ensemble. Il n'est donc pas l'ancrage de l'identification/projection spectatorielle qui est à la base du star system, mais celui de la prégnance, cette qualité qui permet aux spectateurs de se laisser imbibler, pénétrer par le film; cette qualité qui confère, avec d'autres, au film sa tonalité émotionnelle; cette qualité qui permet à l'imaginaire d'avoir lieu dans cet espace commun à l'image (comme représentation analogique) et à l'imagination. Il faut bien dire que les acteurs secondaires ne jouent bien leur rôle, n'existent presque que dans le cinéma narratif classique: celui où règnent les lieux, les actions et les comportements, celui où se postulent, sinon le réalisme, du moins la vraisemblance. Dans des lieux actualisés, les acteurs secondaires agissent des actions, incarnent des comportements, qui constituent le corps vivant du film. C'est pour ça que nombre d'entre eux ont campé des personnages inoubliables qui obligeaient à une maîtrise du métier d'acteur plus grande souvent, de par ses exigences de composition, que pour les vedettes. Nombre d'entre eux ont même sauvé des entreprises fâcheuses, bien que leurs gueules soient rarement ce qu'on qualifie de belles, bien qu'ils soient moins remarqués de prime abord, bien que leur jeu soit moins démonstratif, excessif même que celui qu'on prête souvent aux vedettes, véri-

table contrepied du réalisme. Et il arrivera heureusement que plus qu'une silhouette, ces visages merveilleux seront souvent moins éphémères, telle une sorte de gratification pour avoir plus rarement cédé à l'orgueil et à la vanité.

Pour se réaliser, l'acteur secondaire fait donc appel au spectacle qui prend appui sur le récit le plus classique. Dans ce cadre-là, s'il est réduit à la caricature, il n'existe pas; si tout le spectacle est réduit à la caricature... c'est le désastre. La télévision n'a-t-elle pas d'ailleurs quasiment tué les rôles secondaires en établissant comme quasi-règle l'insignifiance du jeu et de la figuration, en faisant trop souvent régner l'indigence, la schématisation et la facilité, l'absence de peinture et de dessins, la vacuité de lieux et de durée, d'actes et de comportements, suivant ainsi l'exemple de combien de productions de basses séries qui, éloquemment à Hollywood, n'étaient tournées que pour répondre aux exigences du marché demandant de la pellicule pour combler le temps-écran disponible entre les présentations des productions majeures (A et B). Comme quoi le vide n'a pas horreur du vide... sauf quand c'est celui du tiroir-caisse.

Dans la majorité des films de fiction qui manifestent une certaine qualité, même et pourquoi pas surtout commerciale, qui ne proviennent pas du hachoir où sont transformés les ingrédients les plus banals de la non-imagination cinématographique, l'acteur de soutien participe du plaisir que nous éprouvons, détient une place non négligeable dans le monde complexe et réciproque du spectacle narratif où sont suscités pitié, peur, tension ou rire, toutes choses si nécessaires à la curiosité et à la voracité spectatorielle et au mystérieux pouvoir de séduction de l'oeuvre cinématographique. Il convenait ici d'en témoigner brièvement tout en rendant hommage à celles et ceux qui peuplèrent et peuplent encore le cinéma québécois de cette présence affectionnée qui célèbre la réalité représentée qu'est le cinéma.

PIERRE VÉRONNEAU

COPIE ZÉRO
COPIE ZÉRO
COPIE ZÉRO
COPIE ZÉRO
COPIE ZÉRO

COPIE ZÉRO

Revue d'information et de référence sur le cinéma québécois.

Abonnement: 1 an (4 numéros).
Canada: 15\$
Étranger: 18\$ (Poste incluse par voie de surface; s'informer des tarifs par voie aérienne)

Je m'abonne pour UN AN à partir du numéro (inclus)

Nom _____
Adresse _____
Ville _____

Pays _____
Code postal _____

Signature

Versement (par chèque ou mandat-poste) payable à l'ordre de: La Cinémathèque québécoise
335, boul. de Maisonneuve est
Montréal, Québec H2X 1K1, Canada.

NUMÉROS DISPONIBLES

- 2- 40 ans de cinéma à l'Office national du film (3,25\$)
- 3- Québec courts métrages 1978 (8,50\$)
- 5- Michel Brault (4,25\$)
- 6- Des cinéastes québécoises (5,00\$)
- 8- L'Association coopérative de productions audio-visuelles, première décade (5,00\$)
- 9- Annuaire courts métrages Québec 1979 (10,00\$)
- 10- Annuaire longs métrages Québec 1980 (6,00\$)
- 11- Vues sur le cinéma québécois (8,50\$)
- 12- Annuaire courts et moyens métrages Québec 1980 (9,50\$)
- 13- Annuaire longs métrages Québec 1981 (6,00\$)
- 14- Du montage (6,00\$)
- 15- Annuaire longs métrages Québec 1982 (7,00\$)
- 16- Photographes de plateau (7,00\$)
- 17/18- Annuaire courts et moyens métrages Québec 1981-82 (12,00\$)
- 19- André Forcier (6,00\$)
- 20- Annuaire 1983, longs métrages québécois (8,00\$)
- 21- Annuaire 1983, courts et moyens métrages québécois (8,00\$)

(Les frais d'expédition sont inclus dans ces prix)

