

Comédiens et acteurs, pour le meilleur et pour le pire

Robert Lévesque

Numéro 107-108, automne 2001

Les acteurs et le cinéma québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23893ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lévesque, R. (2001). Comédiens et acteurs, pour le meilleur et pour le pire. *24 images*, (107-108), 11–14.

COMÉDIENS ET ACTEURS, POUR LE MEILLEUR ET POUR LE PIRE

PAR ROBERT LÉVESQUE

Les comédiens québécois sont-ils meilleurs au théâtre qu'au cinéma? Comment — me direz-vous — répondre avec le moindre de rigueur à une telle question puisque d'emblée on a évidemment le réflexe de dire oui, ils le sont vraiment...; plus d'un amateur de théâtre et de cinéma en est convaincu tant il est évident que le milieu théâtral, plus expérimenté et plus libre que celui du cinéma, plus effervescent, attire et forme depuis des lustres une classe de comédiens qui, du diplômé des écoles au routier des planches, impressionne grandement.



Jean-Louis Millette dans *Pourquoi l'étrange monsieur Zolock s'intéressait-il tant à la bande dessinée?* de Yves Simoneau.

Le milieu théâtral (qui a une histoire pas si lointaine où n'existait aucun soutien public, parlez-en à Janine Sutto...) aura su dans le passage vers sa professionnalisation (les années 50 et 60) et son «institutionnalisation» (les années 70) sauvegarder d'essentielles zones de liberté créatrice où le travail de (et avec) l'acteur est au premier plan des préoccupations et n'est pas entravé par les oukases d'efficacité et les obligations de rendement qui ont cours dans l'industrie cinématographique. D'ailleurs ne dit-on pas *milieu* pour l'un et *industrie* pour l'autre ?

Le théâtre évolue donc dans un contexte d'indépendance et sans le fil à la patte que constitue le système public de soutien au cinéma (le détesté Téléfilm Canada) axé sur le nivellement par le bas pour une rentabilité maximale, un système sous-hollywoodien de type sournoisement censurial dès lors que l'auteur d'un film (imaginerait-on ça au théâtre?) doit faire approuver par les fonctionnaires de l'État son scénario et jusqu'au choix de ses acteurs. Bref, le cinéaste contrairement au metteur en scène n'est pas le maître à bord. Il évolue dans une camisole de force. Il lui arrivera donc de diriger des acteurs qu'il ne connaît pas.

Au cinéma tout finit par s'embaumer dans une formule commerciale éprouvée mais banale (à quelques exceptions près, bien sûr), alors que le théâtre a ceci de supérieur qu'il demeure un art *vivant* où — à leurs risques et périls — les artistes maîtrisent au moins les moyens de leur art; c'est pourquoi le métier de Molière affiche d'office (quant à la qualité générale et celle du jeu en particulier) un bulletin de santé artistique nettement plus encourageant, mais — la liberté ayant un prix — sur le plan économique c'est la dèche, un acteur qui ne fait que du théâtre vit sous le seuil de la pauvreté; il va donc cachetonner à la télé, faire de la postsynchro, de la pub et du cinéma — voilà une explication à l'idée reçue sur la primauté de leur travail au théâtre.

Mais ce n'est pas si simple... ne serait-ce que parce qu'un acteur peut s'avérer sublime dans un mauvais film (cela est arrivé souvent à Jean-Louis Millette) et un autre être moche dans de plutôt bons films (Céline Lomez chez Arcand, Chloé Sainte-Marie chez Carle); vous me direz que si Millette est bon

dans un mauvais film l'explication en revient à la force de sa formation théâtrale, oui, mais j'arrive mal à définir ou même à saisir les subtilités multiples reliées à ce qui est, au bout du compte, une problématique insoluble à laquelle nous mènerait une autre question: y a-t-il des acteurs faits pour la scène et d'autres nés pour l'écran? Sait-on ce qu'aurait donné Garbo dans *La cerisaie* qu'elle envisagea de jouer au théâtre? Un critique qui vit Raimu jouer Monsieur Jourdain à la Comédie-Française en 1943 (son seul rôle au théâtre) parla de «la vie même»...

D'abord et avant tout c'est une question de talent (inné, exercé, discipliné, peaufiné, exalté) chez chacun des acteurs, au théâtre comme au cinéma; c'est ensuite une question de volonté chez chacun, un désir de dépassement, une générosité, une vocation, ou alors une frénésie de réussir, une soif de gloire, et il entre là-dedans une part d'intuition de son art et une part d'habileté dans les choix à faire, car ce n'est pas tout le monde qui (comme Rita Lafontaine avec André Brassard) trouve son metteur en scène ou qui (comme Guy L'Écuyer avec André Forcier) rencontre son cinéaste; et peut-être n'est-ce aussi que le résultat fragile de la chance, de circonstances imprévisibles; serait-ce alors parfois affaire de pur hasard?

Est-elle explicable, et compréhensible, cette théorie qui établirait que tel acteur (Guy Nadon, par exemple) n'est habile qu'au théâtre quand tel autre (disons Roy Dupuis) serait né pour le cinéma? Telle comédienne (comme Céline Bonnier) va-t-elle plus aisément crever l'écran que brûler les planches et pourquoi ne pourrait-elle pas faire les deux? Il me revient à l'esprit le cas de Renée Falconetti qui, jouant toute sa vie à l'Odéon des choses lourdes et vite oubliées, ne fit qu'un seul film qui — en éliminant à jamais son prénom — l'a rendue immortelle: il faut dire que c'était *La passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer.

Des dizaines de cas de figure — déroutants, contradictoires — se catapultent dans ma tête lorsque — pour le bénéfice de cet article bien embêtant — je réfléchis à cette question trop précise: les acteurs québécois sont-ils meilleurs au théâtre qu'au cinéma? Je ne crois pas que, comme le veut la formule, poser la question c'est y répondre... Car on ne peut y répondre sans se poser des tas d'autres questions qui mettent en cause la pratique même de l'art de Molière et de l'art de Méliès au Québec et qui concernent autant les notions de grâce, de présence, de singularité sinon de génie que les notions de production, de mise en marché, de médiatisation, sinon de vedettariat.

Flash-back en noir et blanc, pour se détendre: nous voilà chez Sarah Bernhardt, la comédienne de théâtre par excellence, qui, à l'âge de 79 ans accepte de «tourner» dans un film, *La voyante*, dont la réalisation était d'un certain M. Abrams: c'était le 15 mars 1923, on avait transformé son appartement du boulevard Pereire (d'où elle ne pouvait plus sortir) en studio de cinéma avec câbles et projecteurs. On l'avait maquillée au lit et il fallut la porter de sa couche à une chaise, l'asseoir face à la caméra. On entendit M. Abrams dire: «Madame Sarah, on tourne»... Dans ses mémoires (*Ce que j'ose dire...*, parus en 1974), la comédienne Mary Marquet, qui donnait la réplique, raconte que la «Divine», qui n'était plus que l'ombre d'elle-même, soudain, sous leurs yeux, «venait de perdre 30 ans». Mais le 26 mars, elle mourait.

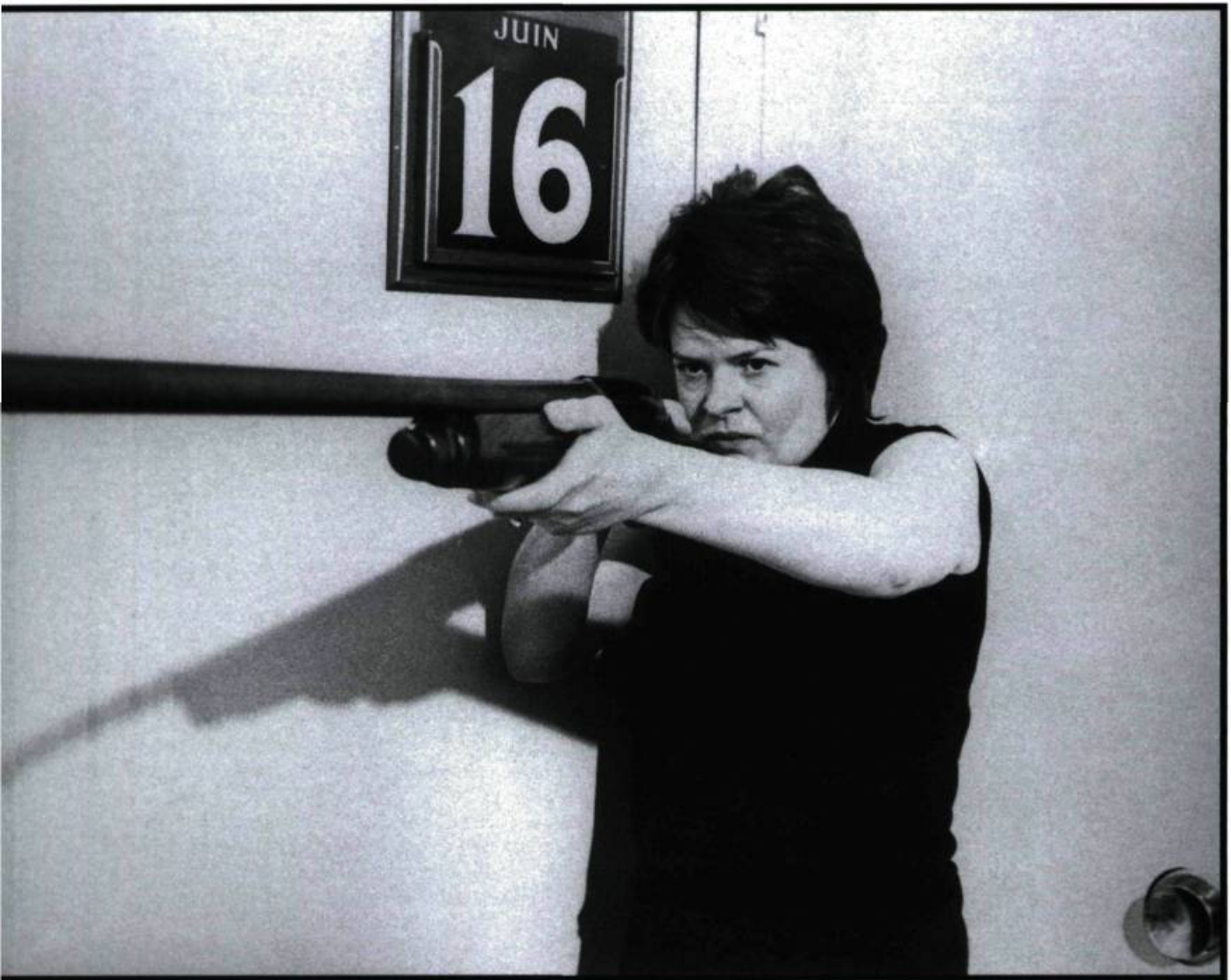
Retour au vif du sujet: premier cas de figure, plutôt dramatique, celui de Marie Tifo dont on disait, dans les années 70, qu'elle serait la plus grande comédienne de théâtre qui soit, on parlait d'une Magnani des planches et la critique, unanime, disait tenir enfin avec

elle la grande bête de scène attendue depuis Denise Pelletier. Au Trident on lui faisait tout jouer, de Barbeau à Lorca et à Brecht, et Montréal n'avait qu'à bien se tenir! Puis elle vint en ville et le déclin de l'empire Tifo s'amorça lentement puis sûrement, jusqu'à des ratages fatals à une carrière comme celui de *Mère Courage* au Rideau Vert. Aujourd'hui, loin des grands rôles, elle anime une émission de jardinage à la télé...

Je reste cependant persuadé que Marie Tifo — à défaut d'être devenue «la Tifo» — est une grande comédienne de théâtre mais les circonstances de sa carrière (un mentor sans talent, Guillermo de Andrea; une rencontre tardive avec le Brassard qui ne se battait plus; l'absence d'un auteur dont elle aurait été la muse) ont fait en sorte que l'éclat promis puis attendu n'a pas pu se produire. Ce qu'elle a fait de mieux, eh bien c'est au cinéma que ça se trouve, dans *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz. Voilà une comédienne de théâtre qui — jusqu'à maintenant — aura donné le meilleur d'elle-même à l'écran.

Luce Guilbeault (1935-1991), dont la mort à 56 ans nous aura privés de «quelles vieilles dames indignes» (Denys Arcand le déplore ainsi dans le documentaire de Marcel Jean, *Luce Guilbeault, explorActrice*), représente un cas de figure flamboyant... Cette comédienne de théâtre (d'une génération formée sur le tas) a laissé à la scène de très grands souvenirs (*Les oranges sont vertes* de Gauvreau, son Agrippine du *Britannicus* de Brassard est la plus magistrale que j'ai vue) et qui, à chaque fois que la caméra l'a saisie dans différents personnages (chez Arcand, Leduc, Carrière, Poirier), a percé l'écran avec un éclat stupéfiant. Elle brûlait et elle perçait, la Luce Guilbeault, et son cas prouve que, chez certains, la question du «meilleur» à la scène qu'à l'écran ne se pose même pas (comme chez Piccoli). Race d'acteurs qui, par une alchimie indéchiffrable, faite d'une force intérieure et d'un sens mesuré de l'audace, surplombe les genres. Guilbeault était ici la représentante la plus achevée de cette lignée qui rend meilleur tout ce qu'elle touche.

Guy L'Écuyer (1931-1985), fabuleuse bouille, avait d'abord servi tant et plus des auteurs de théâtre (Ferron, Germain) avant de devenir, devant la caméra d'André Forcier, le plus lumineux des vagabonds, un acteur humain plus qu'humain. Le cinéma québécois doit beaucoup à L'Écuyer. Dans son cas, on peut employer le mot de génie pour tout ce qu'il a fait au cinéma, et la preuve en est que l'on se souvient de ses personnages (Félix dans *Night Cap*, Charles dans *Bar salon*, Bert dans *Au clair de la lune*, Panama dans *L'eau chaude l'eau frette* et Willie dans *Le temps d'une chasse* de Mankiewicz) plus que de l'individu lui-même qui savait disparaître (c'est ça le génie) derrière ses créations. Pour un tel comédien, que l'on appelle «une nature» au théâtre, le cinéma est venu agrandir les possibilités, illuminer son art. Il était suave en scène, je me souviens de son Sancho Pança dans le *Don Quichotte* mis en scène par Ronfard au Trident, mais il est évident que — depuis sa rencontre avec Gilles Carle en 1965 pour *La vie heureuse de Léopold Z.* — le cinéma atten-



Luce Guilbeault dans *La maudite galette* de Denys Arcand.

Audace et complicité sont des ingrédients qui échappent aux professionnels qui concoctent les distributions des films.

dait cet acteur inspirant (Forcier admet avoir écrit des films pour lui, à cause de lui).

Ces cas Guilbeault et L'Écuyer, rares et exemplaires, nous enseignent qu'une des choses essentielles à la réussite d'un acteur — au théâtre ou au cinéma — tient dans la « relation » qui s'établira entre l'interprète et celui qui le dirige. Entre Arcand et Guilbeault, pour *La maudite galette* en 1971, il y avait au-delà d'une complicité une audace (le rôle ne semblait pas vraiment pour elle): ce sont ces ingrédients qui peuvent faire feu et qui échappent aux professionnels du casting qui concoctent des distributions comme des savonnettes pour le marché (ce genre de casting où, au lieu de prendre Louise Portal qui l'a magnifiquement jouée à la scène, on impose Marina Orsini dans *Les muses orphelines* parce qu'elle est plus jeune, plus belle, plus connue).

Entre L'Écuyer et Forcier, là, c'était un cas d'amour, du coup de foudre à la grandeur d'âme, c'était le respect, bref c'était « une vraie relation » à l'égal des plus fructueuses et — toutes proportions gardées — on peut penser à celle qu'entretint Ingmar Bergman avec

ses actrices et ses acteurs, le grand Bergman qui dénonce à lui seul, par son œuvre théâtrale et cinématographique, la futilité de la question que j'essaie encore de décortiquer pour vous...

Le cas Anne-Marie Cadieux. Au théâtre, cette comédienne mène un travail de fond avec un metteur en scène, Brigitte Haentjens. Leur plus récent ouvrage, *Mademoiselle Julie*, prouve qu'elles en arrivent à un très haut niveau de recherche (dans la rigueur et l'audace) et c'est un cheminement qui impressionne. Par contre, au cinéma, Cadieux est apparue singulièrement moche ou carrément mauvaise. Sa performance dans *Nô* de Robert Lepage semblait dans le ridicule. Pourtant, si un cinéaste sensible et talentueux s'approchait d'elle, l'amadouait, la provoquait, qui nous dit que Cadieux ne serait pas une grande actrice de cinéma? Il y a chez cette comédienne racée une modernité intemporelle, je dirais, et donc une force que l'on sent à l'égal de celles d'une Emmanuelle Riva ou d'une Glenda Jackson. Encore faut-il que le cinéma fasse un effort, qu'il n'attende pas qu'une agence de casting la lui refille car Cadieux vit au-delà des agences de casting, on ne la pêchera pas dans la piscine des producteurs...

Guy L'écuyer,
«le plus lumineux
des vagabonds»,
dans *Au clair de
la lune*
d'André Forcier.



Paul Ahmarani. Nul autre acteur n'aurait pu jouer comme lui son rôle
dans *La moitié gauche du frigo* de Philippe Falardeau.

C'est tout le contraire pour Luc Picard. Sans avoir vraiment fait sa marque au théâtre, où il est passé à côté de rôles majeurs par manque de coffre et de souffle (*Alceste* et *Lorenzaccio*), le cinéma lui est tombé dessus et ne le lâche plus. Il y est effectivement plus à l'aise qu'au théâtre mais (sauf Falardeau, un réalisateur de second ordre) aucun cinéaste ne lui est attaché, aucun n'a entrepris avec lui un travail de fond, et on n'a vu personne lui être de quelque utilité pour évoluer. On le «caste» à la gueule, qu'il a photogénique, et au sentiment, qu'il produit à volonté, sachant tirer sur la larme à la manière d'un chien battu; il passe du thriller au mélo comme du petit coin au salon, et, comme Rémy Girard dans les années 80, la surexposition le guette et le saisira peut-être avant qu'il n'ait réussi à tenir un vrai grand rôle à l'écran.

Si on analyse la performance d'Élise Guilbault dans *La femme qui boit* de Bernard Émond (un cinéaste venu du documentaire, là où le cinéma québécois a ses seules lettres de noblesse), on ne peut s'empêcher de constater et déplorer le «gaspillage» d'une actrice talentueuse mais laissée à elle-même, abandonnée à la froideur de la caméra. Elle n'est pas fautive ni mauvaise, loin de là, mais on reste à

la surface des choses; son personnage est mal construit, son évolution mal conduite. On a l'impression de voir une actrice annoncer ce qu'elle peut faire, nous proposer les possibilités de sa palette mais sans vraiment *prendre* le rôle. Habilité d'une actrice aux dépens de la vérité du personnage.

Par contre le cas Paul Ahmarani (inoubliable dans *La moitié gauche du frigo* de Philippe Falardeau) offre la situation contraire: voilà un acteur qui non seulement *prend* le rôle mais qui le *fait* de ses propres mains, comme le jeune Léaud jadis chez Truffaut. C'est lui (car nul autre acteur ne peut jouer ça comme ça) et ce n'est pas lui, bien sûr, le film n'est ni autobiographique ni même indécent (comme il le prétend un peu). Voilà un cas rare où l'acteur *se révèle*, comme on dit, mais l'on remarquera à juste titre que ce film fait partie des rares œuvres québécoises où le cinéaste a pu ou su garder une zone de liberté, échappant aux diktats de l'industrie, par exemple en engageant cet acteur inconnu du grand public.

Gabriel Arcand, me dites-vous? Oui, Arcand est un beau cas pour notre sujet car je ne sais tout simplement pas s'il est meilleur au théâtre ou au cinéma. À chaque film, fût-il fragile et bâclé comme *Post mortem* de Louis Bélanger, Arcand s'en sort solidement, étonnamment. Ce n'est pas tant qu'il est photogénique, c'est qu'il est *habité* et qu'il a personnellement travaillé sur le personnage, ainsi il l'a rendu *beau*, c'est-à-dire juste, et c'est aussi que son art (comme celui de Pol Pelletier que hélas on ne verra sans doute jamais au cinéma) recherche l'approfondissement, quel que soit le cinéaste qui filme ou le metteur en scène qui dirige.

Certains acteurs affirment qu'au théâtre ce serait la *profondeur* qui domine et au cinéma, la *vitesse*. C'est un peu court, jeunes hommes... Comme si l'une excluait l'autre. Le temps que l'on met à tra-

vailer au théâtre n'est pas toujours alloué à la *profondeur*, comme la rapidité du travail sur les lieux de tournage n'empêche pas nécessairement qu'il y ait eu un investissement intellectuel pénétrant. Arcand a fait la preuve que ce départage (ou cette excuse) est faux.

Faute d'avoir répondu à la question, je soumettrai l'idée suivante: les comédiens de théâtre et les acteurs de cinéma livrent tous le même combat — pour le meilleur et pour le pire — avec les mêmes armes — le corps, la voix et l'intelligence (la culture est un surplus) —, mais comme c'est le territoire des opérations qui change et que les chefs de guerre sont plus ou moins expérimentés, les batailles sont souvent perdues d'avance. L'important pour eux est de sauvegarder l'idée de se battre (à mort, comme la Guilbeault). Et la plupart — ceux qui résistent à la simple exploitation passive du fond de commerce — le font bien, à la scène, à l'écran.

Ils ne seront pas meilleurs là plutôt que là, mais ils seront bons si le trou noir de la salle ou la lentille de la caméra les absorbe assez pour qu'ils s'y engloutissent jusqu'à s'y perdre. Alors c'est gagné. Pour eux. Pour nous. Pour le théâtre et pour le cinéma. Bref, pour l'art. ■