

Entretien avec Élise Guilbault

Pierre Barrette

Les acteurs et le cinéma québécois

Number 107-108, Fall 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23895ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

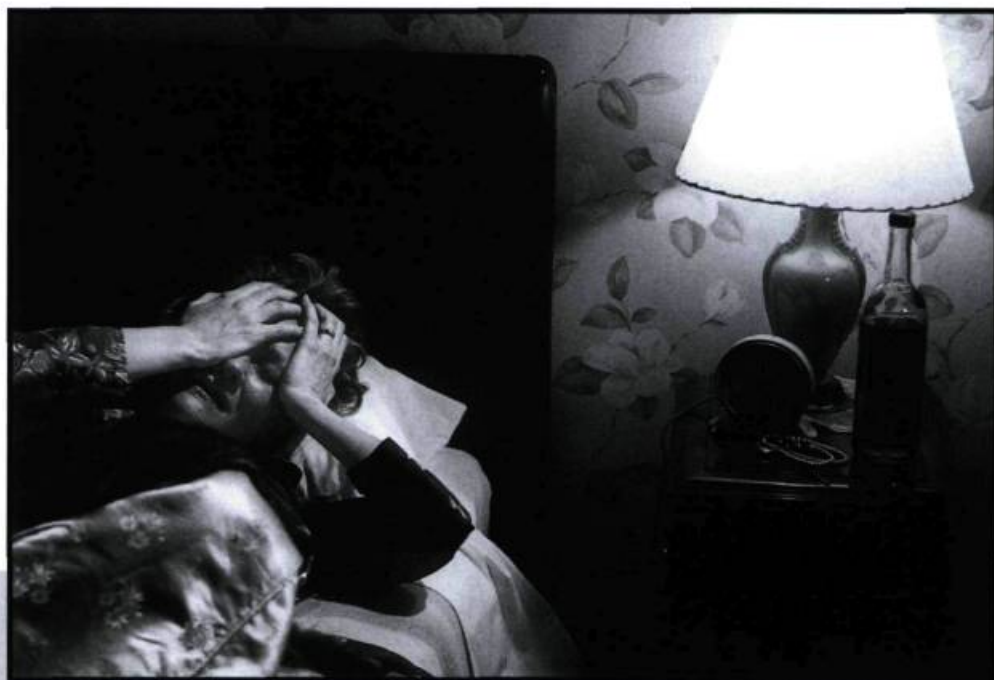
Barrette, P. (2001). Entretien avec Élise Guilbault. *24 images*, (107-108), 26–29.

Entretien avec **ÉLISE GUILBAULT**

PROPOS RECUEILLIS PAR PIERRE BARRETTE

24 IMAGES: *Vous qui avez l'expérience de travailler tant au cinéma et au théâtre qu'à la télévision, que représente pour vous le travail au cinéma, par rapport à ce que vous faites ailleurs?*

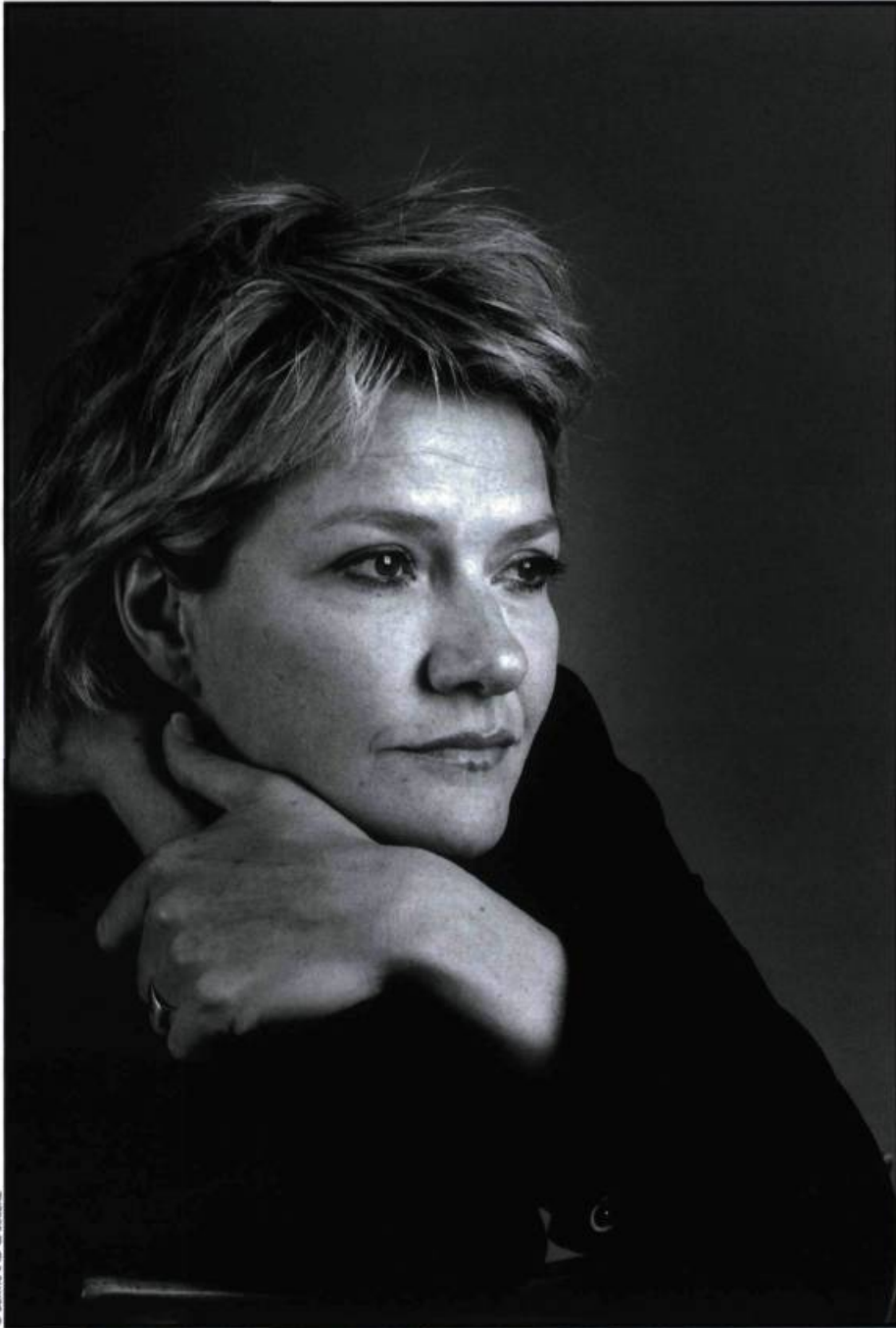
ÉLISE GUILBAULT: À la base, il reste que nous sommes toujours des interprètes. Il y a une disponibilité, une ouverture d'esprit et un travail qui sont absolument identiques dans les trois cas. Par contre, tout cela est organisé différemment par le capitaine du bateau qui se trouve à être, selon les circonstances, un réalisateur ou un metteur en scène, et qui ne travaillent pas de la même façon du tout. Je me rends compte avec le temps que je ne pourrais pas vivre sans l'une ou l'autre des trois expériences. C'est un mystérieux métier que nous faisons, qui exige de nous une grande forme physique. Je dis souvent que le musicien sait qu'il doit faire ses gammes et répéter inlassablement son concerto s'il veut arriver à le jouer convenablement, alors que nous pouvons passer la nuit à boire et à fumer puis arriver à jouer le lendemain (*rires*). C'est très étrange. Au théâtre, comme au cinéma et à la télé, on trouve cette même exigence qui est presque athlétique, mais pas pour les mêmes raisons. Le théâtre demande une forme physique et psychique puisqu'on doit monter sur scène tous les soirs; à la télé (dans les téléromans tournés en vidéo), il y a quelque chose d'également très sportif, puisque l'on doit mener de A à Z des scènes de trois, quatre minutes, avec très, très peu de préparation, en tenant compte des trois caméras, ce qui est aussi exigeant. Au cinéma, c'est



La femme qui boit (2001) de Bernard Emond.

tout à fait autre chose; pour les deux minutes pendant lesquelles on tourne, on doit passer douze heures sur le plateau. Ça a peut-être l'air de rien, mais les 11 heures et plus d'attente font en sorte qu'on se relâche, et là, quand vient le temps de passer à l'action, il faut retrouver instantanément un tonus, ce qui est loin d'être évident.

Le théâtre exige autre chose de nous. On répète entre 110 et 150 heures pour un spectacle; on passe donc à travers des épreuves durant ce temps, des épreuves qui n'existent pas au cinéma (elles existent, mais elles sont tout autres). Il y a bien sûr le travail de réflexion et d'échange autour d'une table, qui nous permet d'éprouver le texte, de le disséquer, de l'étudier, on en vient même à croire qu'on



Élise Guilbault.

pourrait le jouer immédiatement; puis commencent les répétitions, et là on retombe dans un état de doute, qui exige encore du travail de recherche et de nouveaux questionnements. Quand arrive le temps de jouer, il n'y a plus de hasard, les décisions ont été prises. Évidemment, au cinéma, il y a davantage de spontanéité; les décisions sont prises dans leurs grandes lignes, mais au moment de tourner, on doit rester extrêmement ouvert. Et puis on a la possibilité de se tromper, puisqu'il est toujours possible de refaire une scène. Il y a un côté fataliste au théâtre, qui dépend en partie du fait qu'on ne peut pas refaire les scènes.

état d'abandon, que je ne ressens pas du tout au théâtre. Le fait qu'on y joue en direct empêche cela, je crois; et puis, quel que soit le rôle qu'on joue sur les planches, même s'il s'agit d'un personnage très détendu, il faut avoir beaucoup d'énergie, ne serait-ce que pour faire porter la voix. Or, si le personnage est tendu, le tonus ne s'en trouve que plus accentué.

Vous avez étudié à l'École nationale de théâtre. Avez-vous l'impression que la formation que vous y avez reçue vous préparait également au travail du cinéma?

Et la télévision? Quelles sont ses exigences particulières?

Je n'apprendrai rien à personne si je dis que c'est la rapidité d'exécution. Il faut être habité par une sorte de nervosité pour être capable de bien travailler à la télé. Paradoxalement, on ressent aussi une grande détente, qui est presque indécente, et qui pourrait passer pour du désintéressement. C'est essentiel, à cause de la nature du jeu télévisuel, qui est ici assez naturaliste. Il faut arriver à un état d'abandon presque total, une absence de stress complète, malgré les coups de nerf subits qu'il faut fournir aux moments requis. J'ai joué avec de jeunes comédiens dont le texte était plein d'indications en rouge, en vert, avec des flèches ici et là, un trajet dessiné en gras qui était presque une carte géographique; ce que je fais dans ce temps-là (avec délicatesse, quand même), c'est que je lance leur texte à bout de bras en leur disant: «Viens avec moi, on va "flyer" un peu».

Ça prend du temps pour arriver à cet



Cap Tourmente (1993) de Michel Langlois.

L'institution s'appelle l'École nationale de théâtre et c'est la formation pour le théâtre qui représente la base de l'enseignement qu'on y reçoit; ça reste le premier art, et l'épreuve suprême pour l'acteur. D'ailleurs, quand je reviens au théâtre après quelque temps passé à la télé ou au cinéma, c'est là que je mesure où j'en suis dans mon métier. Le vrai test est là. Par contre, les responsables des dif-

férentes écoles de théâtre sont bien conscients qu'ils doivent former des gens qui ont toutes les chances de se retrouver dans des téléromans, des téléseries, et je crois qu'ils en tiennent compte. Il faut dire que j'étais à l'École il y a quand même quinze ans; j'imagine que les choses ont changé. Je sais par exemple que maintenant, ils invitent des gens du cinéma à rencontrer les étudiants. Mais on ne sait

jamais comment les choses vont se dérouler dans une carrière. Moi, par exemple, je ne croyais pas que je me retrouverais sur les écrans. J'étais certaine que j'avais un physique trop atypique. J'avais très peur; souvent, les premières fois, je demandais au réalisateur si j'en faisais trop, si mon jeu était trop gros.

En compagnie de Pascale Bussièrès dans *La vie fantôme* (1992) de Jacques Leduc.



Justement, comment expliquez-vous que les acteurs en général semblent donner leur pleine mesure au théâtre, mais qu'au cinéma souvent leur jeu s'édulcore?

La direction compte pour beaucoup. Quand un acteur arrive du monde du théâtre, il est bien catégorisé. Soyez certain qu'on le surveille et qu'on le retient dans son jeu, on le retient parfois beaucoup, beaucoup, beaucoup. Je pense donc qu'en ce sens il y a une véritable responsabilité du réalisateur. Mais le contexte joue aussi un rôle. Les conditions, il me semble, étaient meilleures il y a sept ou huit ans. Pas la gentillesse et le dévouement des gens (on dirait que moins il y a d'argent et plus il y a de dévouement...),

**La femme
qui boit.**

mais les conditions techniques en général. Vous voyez, les acteurs rêvent presque tous de faire du cinéma, et pour cette raison ils sont prêts à tout; sauf que maintenant, la limite est presque atteinte. On passe des heures impossibles à attendre, pour un salaire... étonnant (*vires*). Donc, je crois que la performance même de l'acteur peut être influencée par ces conditions parfois très difficiles, mais c'est tout aussi vrai du réalisateur et de toute l'équipe, qui doivent faire avec ce dont ils disposent. Tout le monde est retenu dans son élan. D'un autre côté, cela nous force à devenir très imaginatifs, à inventer des façons inédites de faire les choses, et ça, c'est bien.

Pour revenir au jeu proprement dit, il faut dire qu'il y a un monde entre la manière d'un metteur en scène de théâtre et celle d'un réalisateur de diriger les acteurs. Quand on commence à répéter au théâtre (au cinéma, on ne répète presque pas), le metteur en scène a déjà fait ses devoirs, il sait ce qu'il attend de toi. Cela fait en sorte que le travail de direction se fait dans la proximité; une intimité se crée, une intimité qui amène beaucoup de révélations réciproques de l'artiste et du metteur en scène. On puise dans nos vies, notre expérience, et cela contribue beaucoup aux liens qui se créent entre les gens. Au cinéma, il y a des discussions, mais pas beaucoup. Par exemple, pour *La femme qui boit*, je n'avais jamais répété les scènes de soûlerie avant de les faire. J'ai dit à Bernard (Émond): il faut que tu me fasses confiance, parce que je ne pourrai pas les faire, comme ça, sous les néons. Le risque était que la prise soit mauvaise, mais je n'avais pas le choix. Au théâtre, l'acteur porte la plus grosse part de la responsabilité alors qu'au cinéma, c'est plutôt le réalisateur qui l'assume. Mais comme actrice, pour cette raison, j'ai vécu de grands chagrins: voir des jours et des jours de tournage coupés au montage, parce que le réalisateur ne voulait plus mettre ce personnage-là en contexte, ou alors parce qu'il a voulu insister sur tel ou tel détail qui au départ paraissait tout à fait insignifiant. C'est très difficile, mais cela ne t'appartient pas, et il faut vivre avec.

Maintenant, question de rêver un peu, si on vous offrait la possibilité de travailler avec n'importe quel réalisateur, vers qui se porterait votre choix?

Je réponds vite, pour ne pas me laisser le temps d'échapper la toute première idée qui me vient: Almodóvar. Je le choisis pour l'essentiel qu'il réussit à aller chercher chez ses personnages, l'étrangeté, l'exception de chacun et chacune, malgré l'ordinaire qui parfois les caractérise. Il a quelque chose d'osé, et en même temps il vise



© BERTRAND CARRIÈRE

toujours le centre même des personnages, dans leur complexité. Ce n'est pas plastique, ce qu'il fait; je m'identifie beaucoup à son travail. Il me reste aussi quelques rêves de petite fille. Je ne peux pas cacher que j'aimerais jouer dans un film qui dispose de grands moyens (mais qui serait fait de manière intelligente, bien sûr). Pour avoir l'impression en quelque sorte d'être dépassée par l'événement. Je ne suis pas du tout contre la technique; par exemple, j'ai envié Keanu Reeves dans *The Matrix*. Peut-être parce que j'ai un peu l'impression d'avoir fait le tour du jardin, côté «capital humain», ce genre d'expérience me tente.

Mais là, je me rends compte que c'est une fille gâtée qui vous parle, une fille qui a eu l'occasion de faire beaucoup de choses. Je réalise que c'est une grande chance que j'ai eue de pouvoir travailler au théâtre, au cinéma et à la télévision. Cela permet de se ressourcer, de s'assurer aussi une sorte longévité dans le métier, de garder une certaine fraîcheur et le désir de jouer. ■