
En gros plan

Jacques Perrin

Le cinéma canadien II
Number 51, December 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51686ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1967). En gros plan : Jacques Perrin. *Séquences*, (51), 51–55.

en gros plan

JACQUES PERRIN



Jacques Perrin (de son vrai nom Jacques Simonet) est né à Paris, le 13 juillet 1941. Enfant de la balle, il débute au théâtre à 14 ans en jouant dans *Dans la gueule du loup*. En 1957, on l'aperçoit pour la première fois à l'écran dans le film, *La Peau de l'ours*. Au dernier festival de Cannes, nous l'avons vu dans *Horizon* de Jacques Rouffio. A cette occasion, nous avons eu avec lui un agréable entretien dont voici la substance. L.B.

L.B. — M. Jacques Perrin, vous avez commencé votre carrière d'acteur au théâtre avant de passer au cinéma.

J.P. — En effet, j'ai fait le Conservatoire puis je suis passé naturellement au théâtre. Très vite, j'ai été noyé dans le courant du cinéma. Ce n'est pas que je voulais quitter le théâtre mais les circonstances m'ont fait aller vers le cinéma. Aujourd'hui, c'est trop tard.

L.B. — Regrettez-vous le théâtre ?

J.P. — Ce sont deux choses passionnantes. Si j'étais professionnel, je me contenterais de faire de l'argent au cinéma. Heureusement, je fais des choses dont je me sens responsable.

L.B. — Vous avez tourné avec plusieurs réalisateurs. Est-ce indiscret de vous demander lequel vous a le plus marqué ?

J.P. — Ce qui m'a le plus apporté, c'est peut-être le cinéma qui est en train de changer. Enfin on deman-

de aux acteurs d'être plus responsables de ce qu'ils *sont*. Ils ne doivent pas être simplement des objets, des interprètes qui s'incorporent à une situation donnée. Il faut qu'ils soient des éléments vivants. La première expérience de cette nature, je l'ai faite avec Vittorio de Seta dans le film *Un Uomo a meta* (Un Homme à moitié).

L.B. — *De quoi s'agit-il ?*

J.P. — Le scénario était entièrement construit. Il s'agit d'un homme de vingt-sept ans qui fait une dépression nerveuse. A cette occasion, il s'approfondit et il fait le procès de sa vie. Il cherche à savoir si les événements qu'il a vécus en '45, il les assumait pleinement. Un beau jour, il se retrouve écrivain sans trop savoir pourquoi. A mesure qu'il s'analyse, il s'éloigne de la réalité et sa dépression augmente. Vous le constatez, c'est un sujet très difficile et très psychologique. On ne pouvait pas s'attacher à des situations trop précises. Il fallait les bousculer un peu et même les provoquer parfois. A ces moments-là, il faut faire confiance aux acteurs. Les acteurs deviennent nécessairement les personnages. En conséquence, si je trouvais un sentiment nouveau, si j'allais plus loin dans une scène donnée, de Seta me poursuivait. En fait, j'étais la *réalité* et de Seta faisait un documentaire sur moi. Et moi je devenais deux personnages. Moi-même et ce-

lui conditionné par l'histoire qu'il vivait. N'est-ce pas formidable ? Cela permet à l'acteur d'aller plus loin dans son interprétation. D'un seul coup, il se sent concerné par son interprétation. Le tournage a duré sept mois.

L.B. — *Vous avouerai-je que je vous ai trouvé supérieur quand vous étiez dirigé par des réalisateurs comme Zurlini, de Seta. Alors je me suis demandé si, dans certains films, on vous dirigeait mal ou si on vous laissait faire n'importe quoi.*

J.P. — Je ne sais pas. Cependant j'ai commencé à faire des films acceptables avec Zurlini. Parce qu'il me considérait non seulement comme un acteur mais surtout comme une personne. Il m'incrustait le personnage et le scénario. Et finalement j'étais l'élément responsable du film. J'ai mis quelque temps à m'en rendre compte. J'ai commencé à être beaucoup plus indépendant et à avoir moins recours au directeur d'acteurs à partir de *La 317e Section*.

L.B. — *A quelle date ?*

J.P. — C'était deux ans après *Journal intime*. De toute façon, si j'ai pu faire ce que j'ai fait avec De Seta, c'est parce que je suis passé par l'école de Zurlini, c'est-à-dire par l'identification au personnage.

L.B. — *Dans La Corruption, je vous trouvais franchement mauvais.*

J.P. — Vous avez entièrement rai-

son. Je dois dire que dans ce film l'auteur avait adapté le personnage à mon physique. Je ne savais pas très bien ce que je devais faire. Il me semblait que je n'avais seulement qu'à me promener. En fait, j'ai prêté ma physionomie au personnage croyant que tout se passerait très bien. En fait, je me suis cassé la figure.

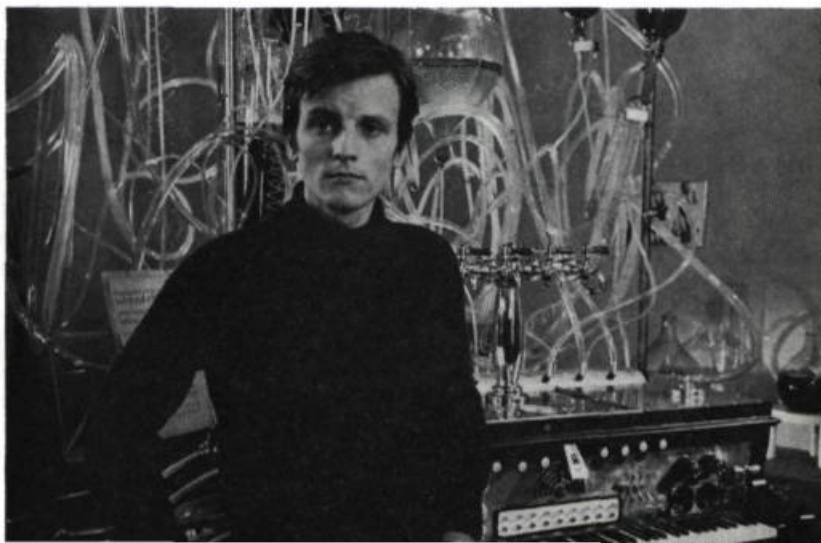
L.B. — *Il faut avouer que le film était commercial mais pas très bon.*

J.P. — *Intelligemment commercial. C'est la forme la plus hypocrite.*

L.B. — *Vous avez joué avec de grands acteurs comme Claudia Cardinale, Marcello Mastroianni. Vous sentiez-vous écrasé par ces acteurs ou vous trouviez-vous à l'aise avec eux ?*

J.P. — Je ne sais trop. Ça impressionne toujours de débiter avec un acteur qui a un certain renom. Aujourd'hui, je m'intéresse profondément plus en face de moi comme une notoriété artistique. Il est un personnage avec lequel j'ai des rapports dictés par le scénario. Tant mieux si je m'affronte avec un grand acteur : le combat n'en sera que plus fort. Quand j'ai tourné avec Mastroianni, j'ai constaté qu'un homme comme lui élimine, éclipse complètement sa personnalité publique pour se couler dans un personnage. C'est formidable. Pendant *Journal intime*, j'avais vraiment l'impression d'avoir un grand frère. Mastroianni est un acteur extraordinaire.

L'Écume des jours, de Charles Belmont



L.B. — *Comment travaillez-vous ?*

J.P. — Aujourd'hui, je me mets petit à petit dans ce que je fais. Je crois maintenant maîtriser plus ou moins ce que je fais. Il faut dire que j'ai besoin d'une longue préparation. Au contraire, Mastroianni, c'est merveilleux ! Plus il est distrait, plus il est hors de la situation, mieux il se penche au dernier moment à l'intérieur de son personnage. C'est subtil. Mastroianni, c'est un acteur à fleur de peau.

L.B. — *Est-ce du métier ?*

J.P. — C'est plus que du métier parce que c'est vrai. Dans le métier, on voit le "truc". Chez lui, tout est naturel et spontané. A n'importe quel moment, il est disponible. C'est très beau.

L.B. — *De tous les rôles que vous avez remplis, lequel préférez-vous ?*

J.P. — Je préfère les rôles qui m'apportent des enrichissements personnels. Par exemple, lorsque j'ai fait *La 317e section*, le sujet était brûlant en France. C'était la guerre d'Indochine. Quand on est mêlé à un sujet aussi fort dans un cadre réaliste qui rappelle les hostilités, on ne peut rester indifférent. C'est pourquoi ce film m'a apporté certaines choses. Il faut dire que le film a été tourné sur les lieux, aux frontières du Viet-Nam et du Laos. C'est plus passionnant que d'aller tourner dans un studio. Là on ne fait que son petit travail bien pen-

sé, bien composé. Ce qui est formidable, c'est la possibilité qu'a un acteur d'être placé dans différents états que la vie autour de lui ne lui permet pas de ressentir. Quand on a du caractère et de bons scénarios, on vit dans le climat du sujet traité. A travers les personnages, à travers les films, je découvre mille choses...

L.B. — *Remplir un rôle, vous demande-t-il une longue préparation ?*

J.P. — Pour moi, oui. Je ne suis pas un comédien instantané. Je ne suis pas un comédien doué. Ma préparation est laborieuse, difficile. Mon travail est réfléchi. Mais plus va le cinéma, plus il a besoin d'acteurs qui incarnent vraiment les personnages. Ils n'y arriveront pas s'ils ne pensent pas suffisamment et s'ils manquent de préparation. L'école de Stanislowsky est néfaste au théâtre mais est peut-être profitable au cinéma. Remarquez. Quand on tournait *Voleur de bicyclette*, au temps du néo-réalisme, les interprètes avaient une autre vérité. Il faut arriver jusque là : être aussi fort que les amateurs. En fait, c'est ça être professionnel.

L.B. — *Vous travaillez beaucoup ?*

J.P. — Enormément. Quand je fais un film, j'essaie de m'isoler complètement dans le cadre du sujet.

L.B. — *Vous avez été assez délaissé par la France.*

J.P. — Ce n'est pas très grave. Depuis trois ans, je fais des films qui me plaisent. L'année prochaine, je veux devenir réalisateur. J'ai préparé un film ; j'ai monté une maison de production. Ce n'est pas que je me construis une petite vie bourgeoise mais j'arrive à faire doucement les choses que je voulais faire. Je ne peux demander mieux.

L.B. — *Les conditions de travail sont-elles intéressantes ?*

J.P. — Absolument. Travailler avec de Seta, Zurlini, c'est toujours agréable. De toute façon le cinéma

change. Le "vedettariat", c'est un peu fini. Quels sont les grands acteurs en France ? Il y a Gabin, Bardot, mais ils n'attirent plus le public. Aujourd'hui on demande au film d'être homogène.

L.B. — *Et vos projets ?*

J.P. — Après *L'Écume des jours* de Charles Belmont, d'après un roman de Boris Vian, je vais faire un film policier avec Serge Korber. Puis l'an prochain, avec Zurlini, j'incarnerai Arthur Rimbaud après sa séparation d'avec Verlaine, au moment de son départ pour l'Afrique. Il avait vingt ans.

FILMOGRAPHIE

- 1957 — **La Peau de l'ours** de Claude Boissol
 1959 — **La verte Moisson**, de François Villiers
 1960 — **Les Nymphettes**, d'Henri Zaphiratos
La Vérité, de Georges-Henri Clouzot
La Ragazza con la Valigia (La Fille à la valise), de Valerio Zurlini
 1961 — **Les Croulants se portent bien**, de Jean Boyer
Le Soleil dans l'oeil, de Jacques Bourdon
 1962 — **Et Satan conduit le bal**, de Grisha Dabat
Cronaca Familiare (Journal intime), de Valerio Zurlini
Il Fornaretto de Venezia (Le Procès des Doges), de Duccio Tessari
 1963 — **La Corruzione** (La Corruption), de Mauro Bolognini
La Calda Vita, de Florestano Vancini
 1964 — **Oltraggio al Pudore**, de Silvio Amadio
La Chance et l'amour, sketch d'Eric Schlumberger
La 317^e Section, de Pierre Schoendoerffer
 1965 — **Rose rosse per Angelica** (Le Chevalier à la rose rouge), de Steno
Compartment tueurs, de Costa Gavras
 1966 — **Un Uomo a meta** (Un Homme à moitié), de Vittorio de Seta
La Busca, d'Angelino Fons
Les Demoiselles de Rochefort, de Jacques Demy
La Ligne de démarcation, de Claude Chabrol
 1967 — **L'Horizon**, de Jacques Rouffio
Un Homme de trop, de Costa Gavras
Le grand Dadais, de Pierre Granier-Deferre
L'Écume des jours, de Charles Belmont
La petite Vertu, de Serge Korber