

## Germain Houde

Michel Buruiana

---

Number 155, November 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50271ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

La revue Séquences Inc.

**ISSN**

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this document**

Buruiana, M. (1991). Germain Houde. *Séquences*, (155), 44–54.

# GERMAIN HOUDE



Récipiendaire du Génie du meilleur acteur de soutien, pour le rôle d'un pauvre d'esprit fasciné par une belle femme riche (Louise Marleau), dans *Les Bons Débarras* de Francis Mankiewicz, Germain House renouvelle cet exploit en 1987 pour l'interprétation d'un représentant de l'ordre, dans le film de Jean-Claude Lauzon, *Un zoo la nuit*. Rendu célèbre aux yeux du public par sa magnifique prestation dans la télé-série, *Les Filles de Caleb*, en 1990, Germain Houde vient de remplir le premier rôle comique de sa carrière dans *L'assassin jouait du trombone* de Roger Cantin.

Cet enfant terrible, né en 1952, au Petit-Saguenay, dans un milieu propice à la rêverie, ne vit que pour ses deux passions: le théâtre et le cinéma.

Michel Buruiana

**Séquences — Germain Houde, de quel milieu familial êtes-vous issu?**

**Germain Houde** — Je viens de la campagne, donc d'un milieu d'agriculteurs. J'ai grandi sur la ferme. C'était un milieu propice à la rêverie. Dans mon enfance, j'étais très rêveur, en dépit du fait qu'une ferme, ça crée des obligations, ça vous pousse à commencer à travailler assez tôt. J'ai fréquenté une école de rang. Ça ressemblait assez à ce que Félix Leclerc a décrit dans *Pieds nus dans l'aube*. Il y avait beaucoup de rêve, on s'inventait des personnages. Dans ma campagne, il y avait un coin où j'étais chevalier, un coin où j'étais cow-boy, un autre où j'allais rêver tout seul. Vous savez, je suis le dernier d'une famille très nombreuse.

**— Combien d'enfants étiez-vous?**

— Mon père s'est marié trois fois, ma mère deux fois. C'était suite à des veuvages. À cette époque, il n'était pas question de se séparer ou de divorcer. Ça n'existait pas. Au total, nous sommes quinze enfants. Pour ma part, j'ai surtout été élevé avec des adultes. J'ai beaucoup observé les adultes, quand j'étais jeune. Les dimanches, par exemple, il y avait des réunions de famille où il y avait énormément d'adultes. Je me rappelle que ça m'ennuyait beaucoup. (Rires) Ensuite, je suis passé de l'école de rang à l'école de village, puis de mon village natal, Petit-Saguenay, au village voisin, qui s'appelle Anse Saint-Jean. Plus tard, je suis allé dans la ville la plus proche où je pouvais poursuivre mes études, Port-Alfred (aujourd'hui, ça s'appelle La Baie), ensuite, c'a été Chicoutimi et, pour finir, Jonquière, où j'ai fait mon «collégial». C'est à Jonquière que j'ai découvert le théâtre.

**— Vous n'avez pas eu de contact réel avec le milieu artistique.**

— Non.

**— Mais quand vous dites que vous aviez besoin de rêver, de vous identifier à un cow-boy, comment cela s'est-il produit? D'où vient cette identification au cow-boy?**

— De la télévision. J'avais cinq ans quand la télévision est arrivée dans ma vie. Si ma prime enfance appartient vraiment à la campagne, le reste, lui, appartient à la télévision. À l'époque, les westerns étaient très populaires. Il y avait Roy Rogers, le marshall Dillon, et les aventures de chevaliers: Lancelot, Ivanhoé, etc.

**— Donc, le monde du rêve vous a été révélé par la télévision.**

— Oui. Très tôt, j'ai été accroché à ça. Je me rappelle que le samedi après-midi il y avait une émission qui s'appelait Ciné-Club. J'avais six ou sept ans. Au grand dam de ma mère qui aurait voulu, par les belles journées d'hiver, que j'aille glisser dehors sur la neige, je regardais des films comme *Le Silence* de Bergman, *Pickpocket* de Bresson... Souvent, c'étaient des films que je ne comprenais même pas, mais ça me fascinait.

**— Rêviez-vous, à cette époque, de jouer dans des films?**

— Non. Dans ma tête à moi, tout ça était trop loin, je crois. Mais ce qui est sûr, c'est que, très tôt, s'est installé en moi le besoin de me distinguer. C'est-à-dire de ne pas être comme les autres. Très tôt, j'ai détesté le conformisme, j'ai détesté les bandes de jeunes. J'étais un être extrêmement solitaire. J'aimais partager mon amitié avec deux ou trois personnes, pas plus. J'aimais échanger, rêver. Je crois que j'étais celui qui, dans ses parcimonieuses amitiés, entretenait le rêve, bâtissait le jeu. Je mettais en scène la bataille qui allait se dérouler, l'apparition de l'ennemi imaginaire, etc. Très jeune, donc, j'ai été envahi par ce besoin de rêver, de cultiver ce que j'avais dans la tête. J'inventais énormément, je déformais la réalité. Quand des adultes parlaient entre eux, souvent je me mêlais à la conversation: la plupart du temps, bien sûr, on m'envoyait promener. Bref, plus ça va, plus je réalise que j'étais dans la lune, comme les institutrices aimaient à me le rappeler. J'étais celui qui avait toujours la tête tournée du côté de la fenêtre, qui se voyait ailleurs.

**— Est-ce que la littérature est entrée tôt dans votre vie?**

— Le seul livre qu'on avait, chez moi, et qui d'ailleurs m'intéressait, c'était le dictionnaire. Souvent, les après-midi de pluie, je le feuilletais. C'était un vieux Larousse. Je me souviens que très tôt j'ai été fasciné par les mythologies grecques et latines, parce que là-dedans il y avait tout un monde que je pouvais me construire. Par exemple, tel dieu référait à tel autre, à telle légende, à tel mythe. Je voyageais beaucoup là-dedans. Chez moi, il n'y avait pas de livres. Et, à la bibliothèque de mon école de rang, tout ce qu'on voyait, c'étaient quelques livres sur la tablette où l'institutrice rangeait ses vêtements; il y avait des *Tintin* et des bandes dessinées d'inspiration catholique, comme la vie de Dominique Savio. Je dirais que j'ai été amené à la lecture par mon meilleur ami d'enfance, Sylvain Fortin; il est mort, maintenant. C'était un voisin. Chez lui, les enfants allaient à l'école, à l'université, donc on y retrouvait des livres. Je me souviens avoir lu, grâce à lui, *L'Étranger* de Camus et aussi d'avoir commencé *La Chute*, mais d'avoir arrêté en cours de route, parce que je trouvais ça trop dur! Je devais être très jeune, quatorze ans, je crois.

**— Vous dites avoir découvert le théâtre au collège de Jonquière. À quel niveau scolaire étiez-vous?**

— Je faisais des études collégiales, donc postsecondaires. En fait, j'ai découvert le théâtre grâce à mon frère, qui avait dû abandonner ses études pour aider la famille (mon père, quand je suis né, avait déjà cinquante-cinq ans et, très vite, il est tombé malade). À l'âge de onze ou douze ans, je l'avais vu, pour la première fois, jouer dans une pièce; c'était un boulevard. J'avais adoré ça. J'ai toujours beaucoup aimé mon frère. À cause de ses études, de son imagination, il était celui qui m'apportait le rêve. Il récitait des fables, des extraits de pièces de théâtre... Ça me fascinait. Arrivé au collège de Jonquière, je me suis inscrit en sciences humaines. J'avais dans l'idée d'aller en psychologie, mais sans plus; je n'étais pas très décidé. Par hasard, j'ai vu, un jour, qu'on donnait deux ateliers de théâtre. L'un d'eux était dirigé par Ghislain Tremblay, un excellent comédien qu'on a beaucoup vu à la

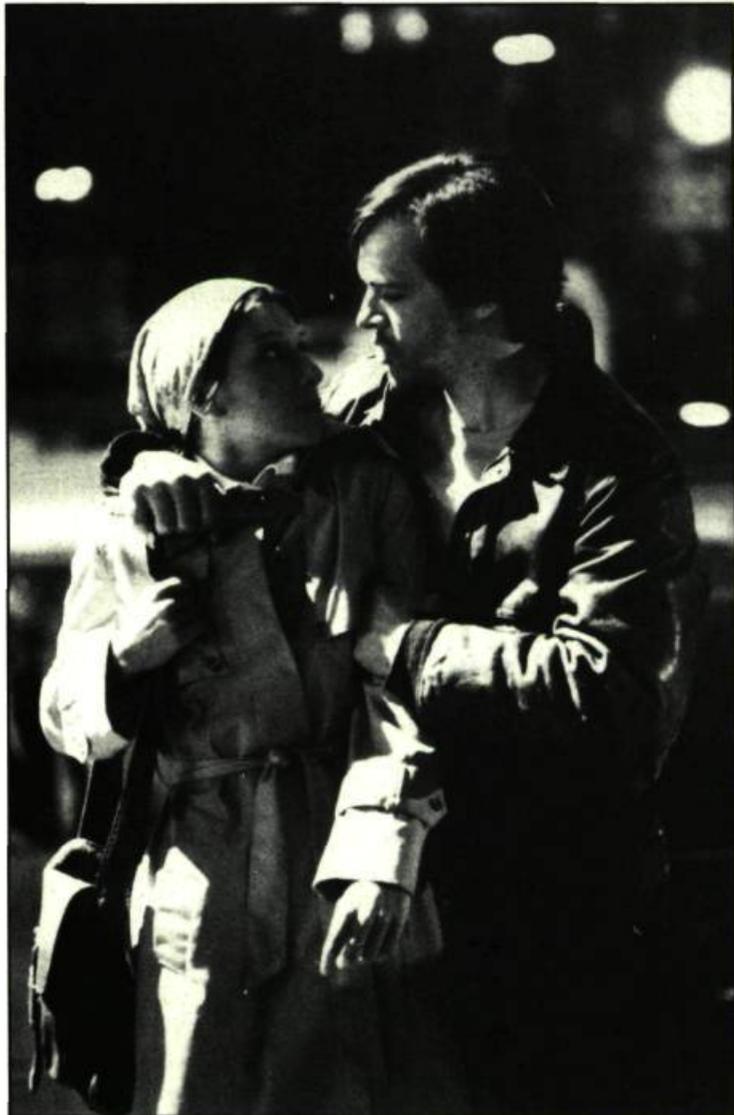
télévision; c'est un acteur comique qui possède des capacités dramatiques et qui pourrait certainement les révéler, si on lui en donnait l'occasion. Donc, je suis entré là-dedans et tout de suite je suis tombé amoureux. J'ai senti que ce que je voyais là était ce que j'avais toujours attendu, que ça correspondait exactement à ce que j'avais toujours désiré, sans le savoir vraiment. Je n'avais aucun but en allant là. C'était simplement pour le plaisir d'arriver sur place et d'aborder le travail théâtral par la base: les exercices de détente, le contact avec soi-même, l'improvisation, etc. J'avais l'impression d'avoir toujours baigné là-dedans. Je me rappelle qu'au bout de six mois, on a donné une pièce seulement bâtie sur un canevas (on improvisait le spectacle). Parmi nous, il y avait quand même des gens qui connaissaient le théâtre, qui en faisaient depuis longtemps, et quand moi je leur avouais que je n'en avais jamais fait avant, ils ne me croyaient pas; ils me disaient: «Ça s'peut pas.» C'est que j'étais plongé dans mon véritable élément, dans ce qui correspondait à mon essence. Par le geste théâtral, on peut rendre réel ce qui court dans notre imagination, et c'est ce que j'avais dans la tête à ce moment-là, sans jamais l'avoir formulé verbalement. J'ai d'ailleurs déjà dit à une femme que le fait pour moi d'être acteur passait avant tout et que, pour ça, je renoncerais même à un grand amour. C'est grave, mais c'est comme ça. Donc, j'ai passé deux années avec ce groupe, deux années merveilleuses à parler, à travailler, et à produire des spectacles qui ont remporté beaucoup, beaucoup de succès; qui sont allés dans les festivals et qui ont été remarqués. À la suite de ça, nous avons rencontré un réalisateur de l'Office national du film, Jacques Giraldeau, qui nous a proposé de travailler avec lui, de faire de l'improvisation. C'était pour un projet qui, à l'époque, s'appelait **Tout le monde parle français**, et qui n'a jamais abouti. Je crois que, tout de même, nous avons pondé, pour lui, trois jolis petits scénarios. Hélas! les gens de l'O.N.F. ne voyaient pas l'intérêt de les produire, ils les trouvaient trop «banals». Sans doute parce qu'ils étaient trop près de la vie des jeunes, de leur point de vue, de leur façon de rêver. C'est la perception, en tout cas, que j'ai toujours gardé de ce refus.

— **Et suite à ces deux années de collège, qu'avez-vous fait?**

— Je me suis présenté au Conservatoire de Québec et j'ai été accepté. Il faut dire de j'avais sondé le terrain un an avant, en donnant une fois la réplique à des gens qui voulaient s'inscrire dans des écoles de théâtre. Ça se passait à l'École nationale de théâtre. Il y avait là Jean-Louis Millette, André Pagé, Jean-Pierre Ronfard, qui étaient les juges pour la sélection. J'avais donné ma réplique et j'étais allé m'asseoir à côté de Jean-Louis Millette. Tout à coup, Jean-Louis s'est penché vers moi et m'a dit: «Tu te présentes, toi?» J'avais répondu non. «Ah! bon!» Pour moi, ç'a été l'élément déclencheur. Je m'étais dit: «Comme ça, j'aurais pu me présenter? Et si je m'étais présenté, peut-être que j'aurais été accepté.» Suite à ça, j'ai tout de même décidé d'attendre encore un an. Je suis resté avec la troupe et j'ai terminé mon collège. Terminé, ce n'est pas tout à fait exact.

J'ai fait mes deux années de collège, mais je n'ai pas obtenu mon D.E.C. (diplôme d'études collégiales). Puis, je me suis présenté au Conservatoire de Québec. C'était suite au conseil d'une amie qui m'avait dit, à l'époque, que le Conservatoire de Québec était une des écoles les plus intéressantes, parce qu'on y pratiquait un heureux mélange des genres. Moi, par exemple, j'ai commencé à étudier avec Jean Doat, qui nous faisait aborder le théâtre par le biais de la vieille école française. Il y avait aussi Guillermo de Andrea, un excellent pédagogue, je me demande d'ailleurs pourquoi il n'enseigne plus. Lui, il avait travaillé avec Lee Strasberg pendant un an, par conséquent, il nous faisait voir le théâtre selon la méthode de l'Actors' Studio. Il avait aussi été stagiaire avec Vittorio de Sica pendant un an et, dans son pays d'origine, l'Argentine, il avait obtenu le prix Pirandello, un prix très important. Et puis, il y avait Marc

Mourir à tue-tête d'Anne Claire Poirier



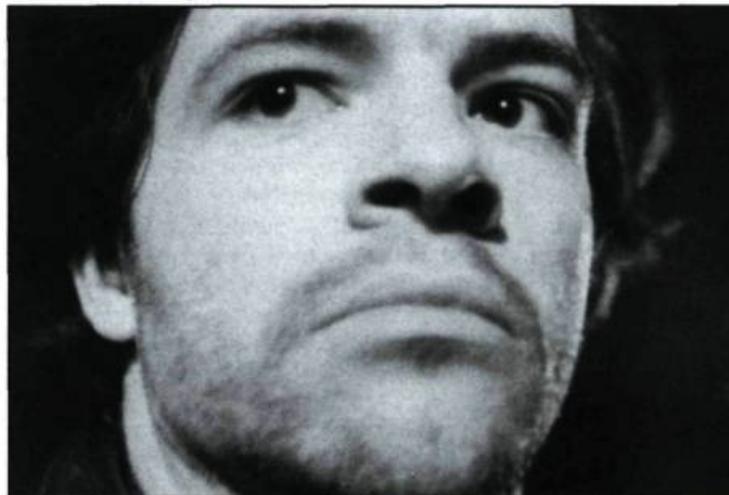
Doré, qui était un peu le bonze de l'improvisation, à l'époque. Nous avons donc devant nous trois facettes très intéressantes du théâtre. Mon groupe au Conservatoire était un groupe fantastique, dynamique, prêt à tout.

— **En quelle année était-ce?**

— En 1973. De 1973 à 1976. Quand je suis sorti du Conservatoire, j'ai participé à la fondation d'une troupe à Québec, une troupe qui est devenue un théâtre, Le Théâtre de la Bordée. J'ai fait du théâtre pendant plusieurs années à Québec mais, parallèlement, le cinéma est venu me chercher très tôt: à peine deux ans après ma sortie du Conservatoire. C'est Anne Claire Poirier qui a fait appel à mes services. Je faisais alors un spectacle de Roland Lepage qui s'appelait **La Complainte des hivers rouges**, un spectacle qui relatait les événements de 1837-38-39 et qui a connu un succès énorme. À l'époque, Anne Claire Poirier cherchait un acteur capable d'improviser pour son film **Mourir à tue-tête**. Sa démarche était particulière, parce qu'elle avait écrit tout le scénario, mais en omettant le personnage du violeur. Elle avait une idée sur la façon dont le viol lui-même devait se dérouler, mais par peur de plaquer sur le personnage du violeur une grille féministe, elle voulait un acteur en mesure de créer entièrement ce personnage, à partir de la documentation qu'elle avait en sa possession. On a donc discuté beaucoup et, pour la mise en scène du viol, qui se déroule dans le camion, on a procédé par improvisation. On posait les balises de la scène, et pour le reste, j'improvisais à chaque fois. Pour réaliser cette scène, on s'est inspirés d'un viol réel, qui était relaté dans un des témoignages qu'elle avait.

— **C'était la première fois que vous faisiez du cinéma. Étiez-vous inquiet?**

— Oui. Mais je pense que j'ai eu la bonne attitude, celle de l'abandon. C'est-à-dire que je faisais ce qu'on me demandait de faire, sans poser de questions. Ça, ça me vient beaucoup de l'improvisation. En improvisation, on peut te demander de donner une tranche de bacon et tu le fais; tu ne poses pas de questions. C'est grotesque, c'est inhumain, mais c'est comme ça; et c'est comme ça que tu arrives à donner un résultat. Au cinéma, il faut souvent procéder de cette manière. Anne Claire me demandait de faire certaines choses et je les faisais. Je trouvais ça fascinant, par ailleurs, parce qu'elle me voyait comme quelqu'un en qui elle pouvait faire confiance et dont elle pouvait attendre beaucoup. Je lui ai donc donné tout ce que je pouvais lui donner. Il faut dire aussi que c'était Michel Brault qui était à la caméra. Lui aussi m'a beaucoup aidé. Il a une bonne notion de la direction et il sait percevoir ce qui doit être filmé. Il m'aiguillait sur la bonne voie. Il me disait, par exemple, de faire attention, parce que n'ayant que des notions de théâtre, j'avais parfois tendance à grossir les effets. Au cinéma, tu vis intérieurement et c'est à la caméra d'aller chercher tout ça. D'un autre côté, dans ce film, Michel Brault avait à faire des choses qu'il n'avait jamais faites. Entre autres, il devait me filmer d'un point de vue subjectif plutôt qu'objectif, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des films. C'est-à-dire que, dans ce film, je



Mourir à tue-tête d'Anne Claire Poirier

parlais à la caméra qui, elle, tenait la place de la victime, interprétée par Julie Vincent. Donc, c'est la caméra qui devait l'agresser; je la battais, la secouais... Ça, Michel l'avait déjà fait dans des documentaires, mais jamais dans des oeuvres de fiction. Bref, lui aussi improvisait. Et ça créait un climat de dépendance réciproque très bon, très excitant, pour moi. Je me rappelle, par exemple, une scène. J'étais caché sous un escalier et tout à coup on voit la victime, qui était une infirmière, sortir de l'hôpital où elle travaille et s'engager sur le trottoir la nuit. Moi, aussitôt, je sors de ma cachette et je l'aborde. Immédiatement, je m'adresse à la caméra. Pour réaliser cette scène, Michel avait dû improviser une espèce de harnachement qui me reliait à lui. En plus, comme j'avais un couteau, il fallait que la lame passe devant la lentille. J'entraînais ensuite la victime vers la camionnette — et Michel Brault avec — et je la poussais dedans. Pour filmer l'agression proprement dite, Michel Brault ne pouvait pas être là. Il avait donc installé la caméra sur lui et c'est moi qui devais orienter le viseur. Je l'orientais sur moi, c'est-à-dire sur ce que la victime était censée voir; mon torse, mon menton, mon front, et la sueur qui ruisselait sur moi. On me demandait donc beaucoup, mais on me faisait énormément confiance. C'était très excitant et en même temps terrible. C'était un défi énorme, pour moi. Mais ça s'est très bien passé.

— **Une fois le film terminé, quelle a été votre réaction devant le produit fini?**

— C'est un film qui a obtenu un bon succès. Il ne faut pas oublier qu'il a été conçu pour les ciné-clubs, la télévision et qu'il a été tourné en 16 mm. Il était voué, au départ, à une petite distribution. En quelque sorte, il était là comme outil pédagogique destiné à provoquer un questionnement. Mais le résultat ayant dépassé tout ce à quoi on s'attendait, on a décidé de le gonfler en 35 mm et de le sortir en salle. Ça a eu un très bon effet. C'est quand même un film qui a marqué beaucoup de gens et qui est encore étudié dans les collèges et les universités. Il a eu un impact énorme et ça continue.

— **Un jour, vous recevez un coup de fil et on vous convoque à un audition pour le film de Francis Mankiewicz, Les Bons Débarras.**

— Oui. Je connaissais bien Marie Tifo qui, à l'époque, vivait à Québec, et avait été choisie pour jouer le rôle principal. C'est elle qui avait suggéré mon nom à Francis. Elle lui avait dit que j'étais sorti de l'école depuis peu, mais que j'étais quand même un acteur intéressant. Je suis donc allé passer l'audition à Montréal et deux semaines plus tard j'ai su que j'avais le rôle. Mais il fallait attendre, parce que le financement tardait à débloquer. On a commencé à tourner à l'automne de 1978. Ça aussi, ça a été une expérience fantastique. Je retrouvais Michel Brault, avec qui je venais juste de travailler. Pour moi, c'était merveilleux, parce que Michel Brault, c'est un maître, un grand cinéaste. Quant à Francis, il avait déjà fait un très beau film, **Le Temps d'une chasse**. Et le scénario était absolument magnifique. Là encore, je dois dire que j'ai eu un certain rapport avec la caméra. Et le rapport avec la caméra, c'est bête à dire, tu l'as ou tu ne l'as pas.



Les Bons Débarras de Francis Mankiewicz

— **Ça ne s'apprend pas.**

— Oui, ça peut s'apprendre, mais — c'est Michel Brault et plusieurs autres qui me l'ont dit après — au cinéma, il y en a qui passent et il y en a qui ne passent pas. Il y en a qui vont se révéler de très bons acteurs de théâtre mais qui, au cinéma, on ne sait pas pourquoi, ne passeront pas. Ils n'arrivent pas à transmettre ce qu'il faut transmettre.

— **En France, de très grands acteurs de théâtre, des monstres sacrés comme Pierre Dux n'ont jamais réussi à passer au cinéma.**

— Oui. J'entendais d'ailleurs Gérard Depardieu dire qu'il avait beaucoup aidé Francis Weber, qui n'arrivait pas à passer au cinéma. Moi, il y a une chose que j'ai comprise

très rapidement: au cinéma, tu dois travailler avec de vraies émotions, tu ne peux pas tricher. Sur scène, tu peux composer un personnage qui, à cinq ou six mètres de la salle, va très bien passer, mais quand tu as affaire avec la caméra, la moindre tricherie, le moindre semblant d'émotion, la moindre attitude pour vouloir signifier, ne passe pas. Tu es **signifiant**. C'est sur ta véritable émotion, ta compréhension de la scène que tout repose. Il ne faut pas jouer pour la caméra, il faut la sentir. Il faut sentir où elle est, il faut être capable en quelque sorte de se voir. Ça, c'est une chose que les grands joueurs d'échecs sont en mesure de faire; se voir en train de jouer, se détacher du jeu. C'est de la sorte qu'ils arrivent à programmer plusieurs coups à l'avance. C'est comme ça en tout, d'ailleurs. Même au théâtre, maintenant, tu es **signifiant** dans la mesure où tu connais exactement ta position par rapport au reste de la scène. C'est une chose que j'ai transportée du cinéma au théâtre, dans le sens où il ne faut faire que le minimum, se débarrasser du superflu, pour ne garder que le **signifiant**, que ce qui est vital pour la scène. C'est comme ça que tu développes ton aura.

— **Parlez-nous maintenant du rapport acteur/réalisateur. Comment vous en êtes-vous tiré avec Mankiewicz?**

— J'ai adoré. Francis Mankiewicz est un gars très sensible. Il dirige tous ses comédiens avec un grand souci du détail. Il va te donner la matière qui va faire que toi, en tant qu'acteur, tu vas être capable de t'installer dans la peau de celui que tu as à incarner. Pour le personnage que j'avais à composer dans **Les Bons Débarras**, il me disait: «C'est quelqu'un qui, dans telle circonstance, fait tel geste, regarde de telle façon.» Par exemple, quand il se levait le matin, il mettait longtemps avant de s'approcher de la table pour manger. C'est qu'il n'était pas à l'aise, qu'il avait toujours peur de déranger, qu'il attendait que sa nièce — le personnage que jouait Charlotte Laurier — soit sortie. Il y avait quelque chose d'animal en lui. Je me rappelle aussi que Francis, parce que j'ai de grands yeux et que j'arrive à exprimer beaucoup de chose à travers mon regard, me disait: «Tu dois faire le contraire avec tes yeux. Éteins ton regard. Sinon ton personnage sera trop vivant.» Il me disait ça parce que c'était un personnage éteint, qui n'arrivait pas à voir certaines choses de la vie. Son rapport avec la vie, le matériel, était toujours un peu flou. Il y avait comme un voile constant devant lui. Il avait une perception de l'existence qui était animale: il subissait, il sentait... Quand ça n'allait pas, quand il sentait qu'il y avait de la querelle dans l'air, qu'on ne le désirait pas, il se comportait comme un animal. Sans comprendre. Il ne regardait pas les choses pour essayer de comprendre, mais pour voir. C'est comme ça que Francis dirigeait. Et j'aimais beaucoup cette façon de faire. Je me souviens d'un matin, en particulier, un matin magnifique. On était dans les Laurentides, en tournage dans la maison de Mme Viau-Vachon, le personnage qu'incarnait Louise Marleau. Mme Viau-Vachon, pour moi, était le rêve, l'ange. Se rendre chez elle, c'était se rendre au paradis. Juste comme on arrivait pour commencer à travailler — il était autour de 5 h du matin —, on a aperçu une gelée blanche sur le sol. Tout était blanc, un blanc magnifique. À ce

moment-là, Francis est venu me porter les **Variations symphoniques** de César Frank en me disant: «C'est ça que Réjean Ducharme a envoyé, c'est ça qu'il voudrait entendre quand tu vas regarder Mme Viau-Vachon se baigner dans la piscine.» Je me rappelle qu'en commençant l'audition de ces variations, le jour a commencé à poindre. C'étaient des éclairs lumineux qui traversaient la brume sur le lac. C'était extraordinaire. Et c'est ça qui devait me mettre dans un état de compréhension encore plus poussé du personnage. À savoir que, dans le courant de la journée, j'aurais à entrer dans cette maison, à m'asseoir sur le divan, à voir Mme Viau-Vachon se déplacer. Cette impression, que d'instinct Francis avait voulu me donner, devait provoquer quelque chose de fantastique en moi, quelque chose qui allait me servir toute la journée. Bref, c'était plein de détails comme ça. Mais il faut dire que d'un film à l'autre, il y a une magie qui passe ou qui ne passe pas. Pour ce film, beaucoup de petites choses magiques se sont produites, qui faisaient que, quand tu tournais une scène, par exemple, tout à coup l'action grandissait. Et je savais, en finissant ce film, qu'on venait de faire quelque chose de bien. Ça a quand même été considéré comme un des plus grands films jamais réalisés ici.

— **Avec ce film, vous en étiez à votre deuxième personnage au cinéma. Comment travaillez-vous?**

— J'aime à ce qu'on m'apporte un schéma précis et, en second lieu, j'aime le nourrir, lui ajouter de la chair. D'ailleurs, je procède encore comme ça aujourd'hui.

— **Aimez-vous entrer dans la peau d'un personnage?**

— J'aime à aller vers un personnage. J'aime à le questionner, à lui construire une biographie. J'essaie de faire correspondre ses gestes du présent avec son passé.

— **Comment arrivez-vous à construire cette biographie?**

— Il y a d'abord l'impression que je retire de la lecture du scénario. Cette impression, je la confronte ensuite avec le point de vue du réalisateur. Il me dit ce qu'il pense du personnage, ce qu'il voudrait en faire ressortir. Après cette première séance d'information, je pose des questions: D'où le personnage vient-il? Pourquoi fait-il telle action, tel geste? Comment se comporte-t-il dans telle situation? Suite à ça, je construis la vie du personnage, je fais sa biographie. Ce qu'il y a de détestable parfois quand on voit quelqu'un jouer, c'est qu'on a l'impression que le personnage qu'il incarne n'a pas de passé. Ce que moi, au contraire, je trouve intéressant, c'est d'imaginer une vie à ce personnage, de lui prêter un bagage d'expériences.

— **Quelle a été votre prochaine étape dans le cinéma, à part votre apparition dans le film de Bruno Carrière, Lucien Brouillard?**

— J'ai joué dans un court métrage, le premier film incidemment de Yves Simoneau, **Le Dernier Voyage**. C'était avec Marie Tifo, encore une fois. (...) Il est vrai que parfois au cinéma il y a des réalisateurs qui sont un peu particuliers, un peu bizarres. Mais — et je crois que ça fait partie du



Les Bons Débaras de Francis Mankiewicz

talent de l'acteur —, c'est à ce dernier d'essayer de comprendre ce que veut transmettre le réalisateur. Je crois que ce serait une attitude négative que d'arriver et de dire: «Non, moi je veux faire ça comme ça.» À mon sens, ça limite énormément. Les réalisateurs, ici au Québec, ne tournent pas à longueur d'année. Donc, durant les premiers jours sur le plateau, ils sont un peu rouillés, ils réapprennent leur métier, et c'est aux acteurs d'être disponibles, de faire en sorte que la pensée du réalisateur soit plus fluide et qu'on en arrive à un résultat le plus rapidement possible. C'est une affaire d'entraide.

— **Abordons un autre sujet: les acteurs de composition. Comme vous le savez, c'est le propre des acteurs de composition que de se concentrer sans arrêt, de refaire leurs scènes. Il y en a d'autres, au contraire, qui accèdent tout de suite à leur personnage, surtout ceux qui ont tendance à le ramener à eux. Où vous situez-vous?**

— Moi, j'ai besoin de me concentrer. Et ça, même si je suis un acteur d'instinct, ça vient de ma formation, qui se situe du côté de Stanislavski et de Strasberg. La question qu'il faut toujours se poser, c'est: D'où est-ce que j'arrive? Qu'est-ce qui s'est passé auparavant? Ce sont les réponses à ces questions qui vont me dire l'état dans lequel je suis. Et ça, c'est particulièrement utile au cinéma, où tout est filmé d'une façon décousue. Il n'y a jamais de continuité au cinéma. Tu peux tourner une scène où tu te vois en train d'ouvrir une porte, et ce qui va se passer de l'autre côté de cette porte va peut-être être filmé trois semaines plus tard. Donc, il est très important d'être capable de se remettre dans l'état dans lequel on était au moment où on faisait telle scène, pour pouvoir réagir adéquatement. Le reste se règle avec le réalisateur, qui va peut-être te dire: «Ici, ajoute telle chose, parce que ça, on va le voir plus tard.» Pour ce qui est de la construction du personnage, le décorateur, l'accessoiriste, le costumier, etc. ont aussi un grand rôle à jouer. Pour moi, il

est primordial de les écouter. Par exemple, le costumier peut me dire que mon veston va mal tomber, parce que le personnage est quelqu'un qui ne s'occupe pas de lui-même. Ou, à l'inverse, que le costume va être très bien coupé parce que le personnage est un être très fier. Là, ça va déclencher quelque chose en moi et je vais tâcher de m'ajuster en conséquence. Moi, je suis quelqu'un qui m'étudie beaucoup dans le miroir. Je me rappelle d'ailleurs un commentaire de Jean Barbeau: «Bon, y s'r'garde!» (Rires) Je suis très tatillon. J'essaie une veste, une cravate, je regarde si la couleur va, je marche, j'essaie une autre veste, etc. Comme je suis quelqu'un qui se connaît très bien, qui connaît ses mensurations, je sais si une veste va me faire ou pas, juste à voir la façon dont elle est coupée. Ensuite va venir l'accessoiriste, qui va me suggérer tel détail, et la maquilleuse et le coiffeur... Tout cela, pour moi, est très important pour la construction du personnage.

— **Vous êtes donc très ouvert aux suggestions de tous ces gens qui gravitent autour d'un plateau de tournage.**

— Ah! oui. Et c'est ça qui fait qu'une atmosphère naît sur le plateau et que les gens sont contents de faire le métier qu'ils font. Quand on s'intéresse à leurs préoccupations, à ce qu'ils ont à apporter, on t'assiste, on est tout le temps derrière toi. Et ça, ça sert énormément à l'action, ça fait en sorte qu'ils sont toujours à leur meilleur.

— **Il me semble par ailleurs relever une contradiction quand vous dites, d'un côté, avoir été formé à l'école de Stanislavski et de Strasberg et, de l'autre, être un produit de l'improvisation. Quand je pense, par exemple, à Stanislavski ou à Strasberg, je pense analyse, dissection, alors que, lorsqu'il s'agit d'improviser, il faut oublier l'analyse, parce qu'on n'en a pas le temps. Est-ce que je me trompe?**

— Je ne sais si vous avez remarqué que, chez les acteurs qui sont les purs produits de l'Actors' Studio, l'introspection risque de conduire à un certain maniérisme. Ce qui peut contrer cela, donner de la vérité à un personnage, c'est d'ajouter l'instinct. Ainsi, une fois que l'on a bien décortiqué la structure d'une scène, il est bon d'être capable de l'improviser — sans les dialogues, sans savoir que la scène va dans telle direction. C'est cela qui va amener quelque chose de très créateur, de la vie. Ce que je n'aime pas, des fois, dans le jeu de Marlon Brando ou de James Dean, surtout dans leurs films les moins bons, c'est ce maniérisme... Tu sens qu'ils ont placé un geste et qu'ils y accordent tellement d'importance! Tu te dis, comme le font parfois les bons metteurs en scène: «Mais pourquoi? Ce n'est pas nécessaire. Laisse-toi aller, t'es bon.» Il faut aussi faire confiance à sa mémoire physique, à la compréhension que le corps a de quelque chose. Le corps — l'instinct — est intelligent. Il lui arrive de comprendre exactement ce qu'on voulait avoir. Pourquoi? Parce qu'il s'est abandonné, parce qu'il a fait confiance à la compréhension d'une situation. Cela donne souvent des résultats de beaucoup supérieurs à ce qu'on s'attendait. C'est Marcel Sabourin qui m'a dit, un jour, alors que j'étais en train de tourner un «commercial» avec

Jean Beaudin — dans un «commercial», il faut littéralement travailler au quart de seconde: dans une seconde, tu dois faire quatre actions doublées de deux réactions —, Marcel Sabourin, donc, m'a dit: «Ne cherche pas à comprendre, dis oui. Tu vas voir, ça va marcher.» J'avais trouvé ça bizarre. Mais il avait raison, ça a marché. Il faut écouter, par exemple. Une personne te dit de faire telle chose, tu la fais. Au cinéma, tu te retrouves dans des situations tellement étranges parfois. Par exemple, pour les besoins d'une scène, tu regardes tes bas, ça te met dans une ambiance particulière et, tout à coup, tu n'as plus rien, tu aperçois un grand carton blanc devant toi, parce qu'il faut que tu sois éclairé de telle façon. Là, le réalisateur te dit: «Il faut que tu sois comme ci, il faut que tu sois comme ça.» Tu le fais. Il ne faut pas trop se poser de questions. **Do It**, comme le disait le titre d'un livre de Jerry Robbins. Parfois, quelqu'un va te demander quelque chose et ce n'est pas clair; mais il va ajouter: «O.K., fais-le. Je ne sais pas exactement pourquoi, mais j'ai comme l'impression que ça va être intéressant.» Tu dis oui et soudain, en le faisant, ton corps te donne la bonne réponse; tu comprends, alors, ce que l'autre voulait dire.

— **Vous est-il arrivé tout de même d'entrer en conflit avec un réalisateur à propos de la façon de tourner une scène?**

— J'ai deux exemples. Parlons d'abord des grosses productions, où il y a peu de direction d'acteurs, où la technique est lourde et où on te demande de faire telle action. À ce moment-là, il n'y a pas vraiment lieu de se battre. Tu peux suggérer des choses, oui, mais souvent on te répond que ce n'est pas possible, parce qu'il faut faire telle autre action par la suite, etc. Tu sais, toi, que ce qu'on te dit de faire n'est pas bon, mais, que veux-tu, tu ne peux pas faire des miracles tout le temps. Tu fais ce qu'on te demande, ça finit là. En revanche, il y a des situations où il y a moyen de faire quelque chose. Par exemple, dans **Un zoo la nuit**. En particulier, la scène du loft. C'était une scène très complexe, où il y avait beaucoup de texte, beaucoup de mouvements de caméra et qui, à l'écran, dure une dizaine de minutes. Elle a été filmée en une seule journée. Jean-Claude Lauzon, lui, la voyait d'une certaine façon. Il voulait la tourner selon un angle qui risquait, d'après moi, de nuire à mes autres déplacements dans la pièce. Bref, il me voyait assis dans un cadre définitif, chose qui, à mon avis, pouvait enlever de la richesse à la scène. Je lui ai plutôt suggéré, étant donné que la caméra était placée de telle façon, de me laisser d'abord m'asseoir sur un coin de la table, donc dans une position non définitive, et ensuite seulement de me laisser me diriger vers le fauteuil. Cela faisait ressortir, selon moi, tout le côté envahissant et toute l'arrogance du personnage que j'incarnais. Cette façon de voir, évidemment, il a fallu que je la négocie avec Jean-Claude Lauzon. Jean-Claude Lauzon, c'est quelqu'un qui a fait ses devoirs, qui voit les choses de telle manière et qui sait exactement où il s'en va. Finalement, sous la pression du directeur photo, Guy Dufaux, qui voyait là une occasion de filmer le loft sous à peu près tous les angles, qui trouvait, donc, que ça pouvait être plus intéressant, il a admis que

j'avais raison. Par contre, ça m'a obligé à mettre beaucoup plus d'intensité dans mon personnage. C'est l'assistant-réalisateur, Alain Chartrand, qui m'a fait réaliser cela. Après cette discussion, tout était clair: les angles, la position de la caméra, l'action, etc. On savait exactement quoi faire. On n'a plus perdu de temps. Et on a fait une scène à ce point serrée que le monteur, par la suite, m'a dit qu'il ne savait vraiment pas où couper.

— **Comment le contact s'est-il fait entre vous et Jean-Claude Lauzon, qui n'avait encore rien fait pour le grand écran?**

— Il y a d'abord eu une audition — une audition normale — pour un personnage. En entrant, j'ai dit que je ne voulais pas faire le personnage qu'on me proposait mais un autre. Je pense avoir vendu mon projet à Jean-Claude.

— **Quelqu'un avait déjà pensé à vous pour ce film?**

— Oui, oui. Mais c'est pour un rôle que Lorne Brass, finalement, a joué. Pour revenir à ce que je disais, on voulait me faire incarner un homme de main. Moi, j'ai dit qu'il serait peut-être plus intéressant que moi, à cause de ma taille, je



Un zoo la nuit de Jean-Claude Lauzon

sois le cerveau et Lorne, qui est plutôt petit et nerveux, l'homme de main. Un petit nerveux a plus de chance de passer pour un sadique. On se dit que si c'est lui qui doit régler les comptes, il doit être plus dangereux. Je trouvais que cette façon de voir pouvait ajouter beaucoup au côté malsain du film. De fait, ils ont acheté l'idée. Comme je leur apportais une structure, je leur apportais aussi de la matière. C'est pour cette raison que je disais l'autre jour à Alain Chartrand, et ça l'a fait bien rire: «J'aime bien dire que je suis un acteur, parce que ça rime avec contracteur.» Moi, tu peux me donner un contrat et ensuite je vais voir de quelle façon, dans ce contrat, je peux te donner ce que tu veux. De ton contrat, je peux faire un projet. J'ai fait la même chose avec Marcel Simard pour *Love-moi*. Je lui ai expliqué ma vision du personnage. Quand Roger Cantin m'a appelé, lui aussi m'a proposé un autre personnage. Je lui ai dit: «Mais non! Je trouve qu'il te manque quelque chose, parce que ce

personnage-là, je l'ai déjà fait. Je peux te donner autre chose. Par exemple, il y a un côté comique en moi. Je peux te donner ce côté. Je peux faire ce à quoi on ne s'attend pas.» Vous avez sûrement vu *Pelle le conquérant*. Eh bien, dans ce film, Max von Sydow, qui est un acteur extrêmement puissant, doué d'un charisme énorme, joue au faible. C'est merveilleux parce que tu te dis: «Mais comment ça se fait que ce gars-là a cette réaction? Il n'aurait qu'à se lever, taper sur l'autre et il aurait le dessus.» Au contraire, il se laisse manipuler. C'est un enfant qui lui dit quoi faire, avec le résultat qu'il finit pas se décider. Nous, en tant que spectateurs, nous nous sentons beaucoup plus interpellés par un tel personnage. Sa faiblesse est trop évidente; elle lui donne de l'épaisseur. Je suis très confiant dans le film de Roger Cantin, *L'Assassin jouait du trombone*. D'abord, parce que c'est un film qui possède une véritable écriture cinématographique et, ensuite, parce que c'est drôle. Les images que suggère le scénario sont drôles; elles sont visuellement drôles. Et ça, c'est une chose que j'ai rarement vue. Pour ma part, j'avais dit à Cantin que je pouvais composer un personnage perdu, égaré, et c'est là que je lui ai apporté mon projet de biographie. Des fois, Roger me proposait un détail. Je lui répondais que je n'étais pas sûr que le personnage pouvait l'adopter parce que, selon moi, il avait fait telle ou telle autre chose avant. Et Roger était bien d'accord. Lui m'a amené la matière de base. Il m'a dit que le personnage était un ancien acteur qui avait arrêté de jouer sans qu'on sache pourquoi, qu'il ne vivait plus avec sa femme, mais qu'il voyait sa fille de temps en temps et qu'il avait trouvé un boulot de veilleur de nuit mais dans un studio de cinéma — ce qui ajoutait à son désarroi. Par rapport à ça, moi, j'ai donné plus de chair au personnage. J'en ai fait quelqu'un qui avait joué un rôle de vilain dans une série et qui sombre dans la dépression. Pourquoi? Parce que, au cours de cette série dans laquelle il s'emmerdait, il avait rencontré une femme avec qui il avait eu un enfant, et alors il s'était senti obligé de continuer de faire ce qu'il faisait. En plus, tout le monde, dans la rue, l'appelait du nom de son personnage de série, *Ti-Gus le Vilain*, chose qui le déprimait. Lui, il avait des ambitions de grand acteur. Il voulait jouer dans des tragédies, etc. Il a donc fini par faire une dépression, suite à quoi il a abandonné le métier et, en abandonnant le métier, il a quitté femme et enfant. Il est parti, il a voyagé, puis il est revenu. Il a trouvé son boulot de veilleur de nuit et il s'est mis à écrire. Voilà. C'est de cette façon que j'ai nourri mon jeu. J'avais toujours une base.

— **Vous avez vendu votre idée de personnage à Lauzon, mais a-t-il dit oui tout de suite? A-t-il eu une période de réflexion?**

— Très courte. J'ai su assez rapidement ce qu'on voulait de moi pour remplir le rôle. Pourtant, dans le personnage que je tenais à jouer, il y avait moins de jours de tournage que dans celui qu'on me proposait. Mais je voyais, je savais que ça pouvait être plus intéressant.

— **Lauzon n'ayant encore rien fait pour le cinéma, comment vous sentiez-vous à l'idée de travailler avec**

**lui? Aviez-vous des hésitations?**

— Comme je vous ai déjà dit, le scénario était très bon et je connaissais Alain Chartrand, l'assistant-réalisateur. Alain m'avait dit: «Ce gars-là a du talent et j'ai l'impression que ça va donner quelque chose d'intéressant.» D'un autre côté, des films, ici, il ne s'en fait pas à la tonne.

**— Qui est Jean-Pierre Lauzon et comment ont été vos relations avec lui sur le plateau?**

— C'est quelqu'un qui est plein de la vie que lui donne son sujet. En plus, c'est un maniaque du cinéma. Il fait tout pour «penser cinéma». Comme les réalisateurs de métier, en lisant le scénario, il voit tout en images: les angles, les axes... Dès les premières répétitions, il sait comment cela va se dérouler. Même s'il n'a pas beaucoup de métier, on sent qu'il a l'instinct du cinéma, que c'est naturel chez lui. Donc, de ce point de vue, c'était très intéressant. Il abordait le film par le bon côté. Ensemble, on a mis au point, assez grossièrement, les personnages. Ensuite, on a répété le texte. C'est ce qui se fait habituellement au cinéma. Ça demande une compétence de la part de l'acteur. Il doit être capable de synthétiser les informations et construire chez lui le personnage — apporter une proposition. Pour ma part, j'avais peu de jours de tournage, six seulement. Il fallait donc qu'on croie en mon personnage d'emblée, qu'il entre dans le film comme une tonne de briques. Sachant que ça risquait d'amener une confrontation, je me devais d'indiquer, en arrivant sur le plateau, la place que je voulais prendre. «C'est ça mon territoire. C'est ça, le personnage que je vais jouer, et il n'y a personne qui va me tasser.» C'est une attitude un peu guerrière, dérangeante, je suis bien d'accord, mais je n'avais pas le choix. La confrontation avec Lauzon a eu lieu, mais c'est ce qui a fait que le film a pu atteindre un autre niveau. Elle s'est produite au cours de la scène du loft, une des premières qui ait été tournées. Ce n'était jamais facile avec lui, mais c'était excitant. C'est quelqu'un de très exigeant. Il avait un but précis et j'aime ça. C'est une façon de travailler très «virile», mais ça marche. J'ai trouvé déplorable ce que les journalistes ont essayé de faire de Lauzon. C'était bas. On a voulu l'enfermer dans un personnage, et ça le faisait chier et il le disait. Il avait fait un film et il voulait qu'on s'en tienne à ce film. Mais, aujourd'hui, on est obligé de tout médiatiser. C'est la même chose pour les écrivains: en plus d'écrire leurs livres, ils doivent les vendre.

**— Lauzon était-il clair dans ses explications?**

— Oui. Et il savait aussi d'où venaient ses personnages, parce que c'est lui qui avait écrit le scénario. Quant à moi, je savais que j'avais affaire à quelqu'un qui n'était pas bête du tout. Il voulait «voir» quelque chose et ça, c'est intéressant. Il parlait en fonction de la caméra. Il avait un but précis à atteindre, un but qui tenait compte de ses personnages, de leur histoire. Certains réalisateurs vont aimer mieux placer l'action et faire confiance au directeur photo pour le reste. Lui savait exactement ce qu'il voulait avoir: les angles, la façon de filmer... C'est sûr qu'il était ouvert aux suggestions, mais, en même temps, il suivait son chemin.

**— Un zoo la Nuit a obtenu un immense succès. Quelles ont été les retombées directes sur vous?**

— J'ai eu un Génie — c'était le deuxième. C'est sûr que ça a contribué à me créer une place dans le monde du cinéma. Et je me suis dit que le prochain Génie que j'irais chercher, ce serait pour le Meilleur Acteur. Après **Un zoo la Nuit**, je suis allé en Australie tourner **The Rainbow Warrior Conspiracy**. C'est l'histoire du Rainbow Warrior, le bateau du groupe Greenpeace coulé par les services secrets français.

**— Venons-en aux Filles de Caleb. Comment en êtes-vous arrivé à faire cette série?**

— Jean Beaudin et moi, nous nous étions souvent vus. Quand il tournait des «commerciaux», il me demandait, et quand il avait des projets, il voulait travailler avec moi. Pour le rôle de Caleb, il me voulait. Ça s'est passé de la manière suivante. Il m'a fait venir à son bureau et il m'a dit: «Je te fais une offre ferme. Je voudrais que ce soit toi qui joue Caleb. Est-ce que ça te tente?» J'ai dit: bien sûr. Ayant lu le roman, je savais que je pouvais apporter quelque chose, et étant un enfant de la terre, j'avais des références. En plus, Jean Beaudin est un grand réalisateur. **J.A Martin, photographe, Mario**, ce sont de très, très beaux films. Ils ont beaucoup de profondeur, beaucoup d'humanité. Ce qu'il me proposait était très excitant. Il voulait faire de Caleb quelqu'un d'extrêmement vivant — un personnage. La plupart des visions paysannes d'ici qu'on nous a montrées étaient toujours un peu folkloriques et tristounettes. C'était comme si les gens qu'on nous faisait voir manquaient d'intelligence, à cause des métiers simples qu'ils pratiquaient. C'est pourtant faux. Il y a une telle humanité, une telle poésie chez eux! Pierre Perreault et Michel Brault l'ont bien montrée. Ce sont, à mon avis, les premiers qui sont allés chercher de réels personnages de notre histoire. C'était des gens plus grands que nature qui apportaient beaucoup de force, beaucoup d'humanité, beaucoup de vérité à leur jeu. Je pensais aussi à mon père — un excellent conteur — quand il me parlait de son enfance, de la façon dont ça se passait... J'ai accepté le rôle rapidement.

**— Que pensez-vous de Jean Beaudin?**

— Je sentais que Jean Beaudin avait confiance en moi; et il était content de sa distribution. Il s'entendait bien, par exemple, avec Luce Robitaille, qui faisait le casting. Avec elle, il a construit une très belle distribution. Chose qui ne me semblait pas évidente au départ. Mais c'est là que j'ai vu son talent: quand tout ça s'est mis en action, ça s'est soudé tout de suite; ça marchait. Jean Beaudin, c'est quelqu'un qui a le sens des situations. Il avait bien étudié le scénario et il avait déjà son idée de faite. Il savait comment donner du souffle à toute cette entreprise. Ce qu'il y a de merveilleux aussi avec lui, c'est qu'il protège énormément les acteurs. Il protège aussi beaucoup la situation, l'action. Quitte à se mettre le reste de l'équipe à dos pendant une demi-heure en leur disant de se la fermer et de faire son job en silence, parce qu'on répète. Ça, c'est précieux. Si tu mets les acteurs dans une situation inconfortable, ça risque de paraître dans l'image. Donc, Beaudin c'est quelqu'un qui protège. Il a un

côté très paternel, chaleureux, affectueux qui fait que tu ne peux pas te montrer ingrat, garder pour toi tes effets. Il va te dire que tes effets, il en a besoin et il va t'expliquer pourquoi. C'est un leader, en plus. Le boss, c'est lui. S'il y a quelqu'un sur le plateau qui l'oublie, il va le lui rappeler. Il n'a pas le choix. Quand il y a cinquante, soixante personnes qui attendent, deux cents figurants, toute une équipe, une infrastructure et un laps de temps précis, il faut montrer son autorité: «Vos gueules, tout le monde, c'est ça qu'on fait, ça finit là. Si vous avez des affaires à régler, c'est trop tard.»

— **Caleb est un personnage magnifique. L'aimez-vous?**

— Oui. J'adore Caleb parce que, à travers lui — à l'écran, il n'est pas vraiment comme dans le roman —, j'ai pu passer ma perception de l'humanité des gens de la terre. C'est un personnage sensible, ce qui n'exclut pas qu'il peut être exubérant. Il est multiple, polyvalent. Il faut dire que les dialogues de Fernand Dansereau étaient superbes. Ils étaient parfois difficiles à faire mais très beaux, très imagés. Beaudin n'a fait que peindre un peu tout ça, question de ne donner que l'essentiel, et c'était parfait. Caleb est un personnage qui véhicule de belles valeurs, qui dit de belles choses. Il interpelle ton talent, ta capacité de jouer des choses variées, de montrer plusieurs facettes tout en restant le même. C'est très excitant.

— **Avez-vous eu l'occasion de parler avec Arlette Cousture?**

— Oui. Pendant le tournage, particulièrement. Mais elle m'a aidé très peu, et c'est compréhensible. On parlait surtout du roman. Elle disait d'emblée que ce n'était pas de cette façon qu'elle voyait mon personnage, mais elle constatait que ça marchait. Ça aussi, c'est compréhensible. Tout auteur va te dire la même chose lorsqu'on adapte une de ses oeuvres. Ça fait d'ailleurs partie du métier d'auteur que d'accepter que la perception des gens soit différente de la sienne propre et qu'au bout du compte, le résultat soit le même.

— **Que pensait-elle de Germain Houde, l'acteur? Ou plutôt, du Caleb de Germain Houde?**

— Je pense qu'au départ j'en ai désarmé plusieurs. Ils ne savaient pas où je m'en allais avec ça. Ils se demandaient — parce qu'on a commencé par faire les extérieurs, et ces extérieurs étaient plus animés —, comment j'allais me débrouiller, au moment des conversations sérieuses, pour me montrer attentif, sensible, bon... Mais j'avais ma petite idée et Beaudin me faisait confiance; il aimait ce que je faisais. Arlette, elle, était un peu déboussolée. Mais, par la suite, elle devait m'avouer qu'elle avait été surprise du résultat. Même chose avec Fernand Dansereau qui, au départ, n'y croyait pas; il me l'a dit franchement un peu plus tard, en ajoutant que ma conception du personnage allait bien au-delà de celle qu'il avait imaginée.

— **On parle souvent de la différence entre le théâtre et le cinéma, deux domaines où vous excellez. Mais, avec Les Filles de Caleb, arrive pour vous un troisième médium, la**



Les Filles de Caleb de Jean Beaudin

**télévision. Quelle était votre approche de ce médium? Comment le considérez-vous?**

— Une des premières choses que Jean Beaudin nous a dites, c'est: «On tourne un film de vingt heures.» Pour lui, faire un film pour la télévision, c'est un faux problème. Cette fois-là, on faisait un film de vingt heures, avec cette unique différence qu'il allait être retransmis par la télévision plutôt que par le cinéma. Seul le script allait être construit pour que ça marche à la télévision. Le reste — le travail — allait être fait en fonction du cinéma.

— **Comment êtes-vous parvenu à jouer dans Love-moi?**

— J'ai rencontré Marcel Simard. Il m'a fait lire le scénario et il m'a demandé de lui parler du personnage qu'il me proposait. Ce qui s'est fait très rapidement. Puis, il m'a rappelé un soir pour me dire que c'était moi qu'il voulait. On a commencé à tourner quelques jours plus tard. Le film, il faut le dire, s'inspire d'un fait vécu — un fait vécu, vu à travers le filtre de la fiction. J'ai bâti le personnage et on s'est lancé là-dedans. J'avais vingt-neuf jours de tournage. Autrement dit, j'étais là tout le temps. À ce moment-là, quand t'es là tout le temps, c'est plus facile de suivre un tournage. Tu t'adaptes vite. Tu vois travailler le réalisateur et, après deux ou trois jours, tu peux mettre ton personnage en route, commencer à le faire agir.

— **Vous avez dit que le scénario du film de Roger Cantin, L'assassin jouait du trombone, était l'un des meilleurs que vous ayez lus, sur le plan cinématographique. Expliquez-vous.**

— C'est un très bon scénario, une belle comédie. Tout est là: la composition des images, les dialogues. Il faut dire que Roger Cantin a fait les dialogues de plusieurs films, dont **La Guerre des tuques**. Il connaît le cinéma. Il en mange. Il en vit. Il a fait de plus beaucoup de films d'animation. Avec ce film, il en était à sa première expérience avec des acteurs professionnels. Et il a été agréablement surpris. Roger Cantin est comme un grand enfant surdoué, d'un certain

côté. Il est très, très vif.

— **Roger Cantin m'a dit qu'il envisageait quelqu'un d'autre pour ce rôle. Il vous voyait comme un acteur ayant surtout joué des rôles de marginaux. Il n'était pas sûr du tout que le public allait marcher en vous voyant. Que s'est-il passé pour que Cantin, au bout du compte, vous prenne?**

— Je lui ai expliqué comment je voyais le personnage, comment je pouvais le rendre comique, parce que je sais que je peux arriver à faire passer beaucoup de naïveté.

— **Dans la vie, riez-vous de vous-même?**

— Oui, complètement. Je suis capable de voir dans quoi je peux être ridicule. Et c'est ce que j'ai proposé à Roger et c'est ce qu'il a fini par accepter. Ensuite, j'ai fait mes devoirs à la maison. Quand l'équipe revenait des rushes et disait avoir été morte de rire, ça confirmait au moins quelque chose: que ça marchait. En plus, c'est un film de situation. Ce n'est pas un film basé sur un personnage comique, mais sur un concours de circonstances où il faut que ce soit drôle. Moi, c'est en plein le type de comédie que j'aime faire. Dans ce genre de film, tu vis toujours un drame, mais les situations sont tellement loufoques que ça en devient drôle, absurde. C'est ce qu'on appelle le «ressort comique».

— **Quelles ont été vos relations avec les autres acteurs? Je sais, par exemple, que vous avez beaucoup aidé les jeunes acteurs.**

— Je sentais qu'il fallait que je sois là, parce que Roger n'est pas un directeur d'acteurs. Il va donner tout ce qu'il peut aux gens autour de lui, mais c'est à l'acteur d'apporter quelque chose à son personnage. Une fois que tu lui proposes quelque chose, par contre, il va te dire d'en faire un petit peu plus ou un petit peu moins. Il faut que tu lui proposes quelque chose. Les acteurs étaient bons. Raymond Bouchard et Normand Lévesque font un couple de policiers tellement ridicules! En plus, c'est plausible et les situations sont bien construites. Même les situations en apparence dramatiques deviennent drôles.

— **Le tournage s'est déroulé surtout la nuit. Y a-t-il eu des problèmes?**

— Ah! oui. Il fallait faire de longues heures de travail. Tourner la nuit et en hiver, c'est très exigeant. Après ce tournage, j'étais mort. Comme le film reposait sur mon personnage, j'étais là tout le temps. Il y avait parfois des situations très complexes qui requéraient beaucoup de mon inventivité. Et puis, il y a toujours ici des contraintes de budget qui font qu'on est obligés de se dépêcher. Ce film-là s'est fait en trente-deux jours plutôt qu'en quarante, comme ça aurait dû être le cas. Alors, pour combler les huit jours, on a dû faire des heures supplémentaires. Ça fait des journées drôlement longues. Quand tu rentres chez toi le soir, t'es mort. Mais plus ça allait, plus on savait qu'on était en train de donner de la bonne matière. Le choix des acteurs aussi faisait qu'il arrivait toujours quelque chose de plus quelque part. Pour le reste, je m'en remets au ciel et à la



L'assassin jouait du trombone de Roger Cantin

cinématographie.

— **Croyez-vous qu'il y a encore place, pour vous, à de l'amélioration?**

— Je commence! Mon instrument, je ne fais que commencer à en jouer. Je commence à savoir que lorsque je joue telle note, ça va donner tel résultat. C'est pour cette raison que je dis qu'acteur, pour moi, ça rime avec contracteur. Lorsqu'on me soumet un personnage, je peux l'évaluer et dire ce que je peux lui apporter. Pour le reste, c'est le travail qui va faire que je vais affiner mon jeu — ajouter de la profondeur, du charisme. Je n'ai que trente-huit ans. Je commence!

## FILMOGRAPHIE

### Cinéma

- 1979 : Mourir à tue-tête
- 1980 : Les Bons Débarras
- 1981 : Le Dernier Voyage
- 1983 : Lucien Brouillard
- 1985 : Jeanne et Jeanne
- 1986 : L'Homme à la traîne
- 1987 : Un zoo la nuit
- 1988 : Le Monde imaginaire de Claude Vivier
- 1988 : La Nuit avec Hortense
- 1991 : L'Assassin jouait du trombone

### Téléseries

- 1981 : Les Fils de la liberté
- 1991 : Les Filles de Caleb