

Entretien avec Marc Béland

Marco de Blois

Les acteurs et le cinéma québécois

Numéro 107-108, automne 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23898ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

de Blois, M. (2001). Entretien avec Marc Béland. *24 images*, (107-108), 40–43.

Entretien avec **MARC BÉLAND**

PROPOS RECUEILLIS PAR MARCO DE BLOIS

24 IMAGES: *Comment expliquer qu'alors que vous avez travaillé avec les plus grands metteurs en scène de théâtre au Québec et que vous avez la réputation d'être un de nos meilleurs comédiens, on vous ait encore si peu vu au cinéma?*

MARC BÉLAND: Ça fait maintenant 22 ans que je pratique le métier de comédien et je n'ai pas pu m'empêcher, avec le temps, comme beaucoup d'autres, de développer une sorte de paranoïa à l'égard des producteurs, des distributeurs, de tous ceux qui décident dans le milieu du cinéma. Il existe chez eux une véritable ignorance de notre métier. Ils se demandent toujours si on va être capable de faire la transition du théâtre au cinéma, croyant que parce qu'on joue au théâtre, on joue «gros». Ça peut paraître un peu cliché ce que je dis là, mais on rencontre encore ce genre de réaction.

Vous n'êtes pas le seul à le dire. D'autres comédiens m'ont fait part de la même chose.

Mais c'est vraiment de l'ignorance de leur part. Tous les grands acteurs italiens — comme d'ailleurs la plupart des acteurs européens — viennent pourtant du théâtre, parce qu'on y acquiert une formation d'une richesse incroyable, qui est «solidifiante» et qui est vraiment à la base du jeu, quel qu'il soit.

La plupart des acteurs au Québec, même s'ils n'ont pas eu de carrière théâtrale, ont toutefois été formés dans des écoles de théâtre.

C'est vrai, mais il y en a aussi qui viennent de milieux périphériques comme celui de la mode, et qui s'imposent par leur beauté, ou d'autres encore par leur nature. Marina Orsini, par exemple, est vraiment ce qu'on appelle une nature à l'écran. Au cinéma, on s'attache ainsi davantage à des personnalités, à leur charisme, alors qu'à la différence de l'acteur le comédien est capable d'incarner dif-

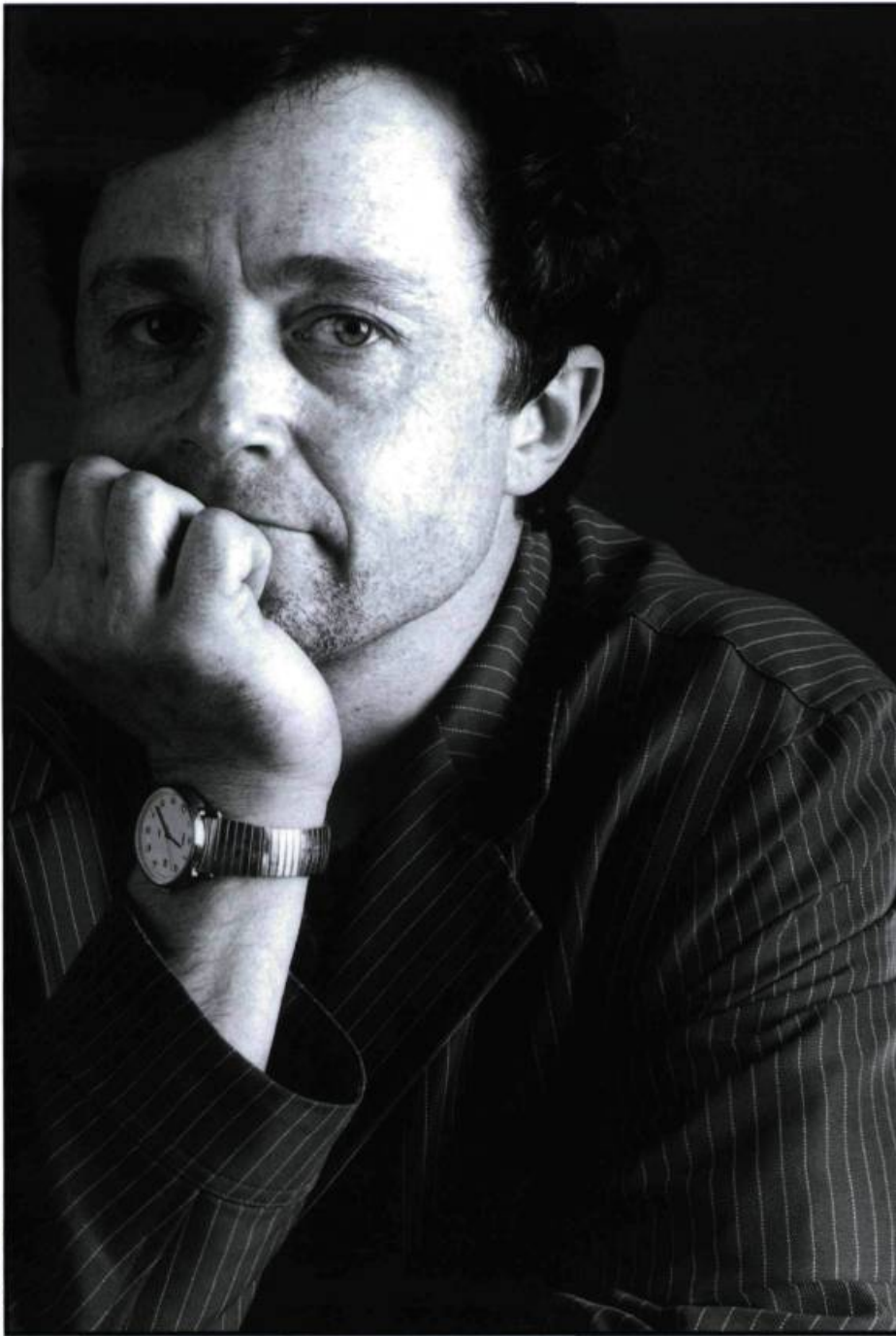


L'éternel et le brocanteur de Michel Murray (sortie début 2002).

férents types de personnages en se transformant, en se métamorphosant d'un film à l'autre.

Donc, le cinéma québécois est davantage un cinéma d'acteurs que de comédiens?

Oui, à part un certain cinéma plutôt marginal, où l'on a recours à des comédiens encore vierges, que le public ne reconnaît pas. Sinon, dès qu'un acteur a joué trois, quatre rôles, il lui devient beaucoup plus difficile d'être crédible en tant que personnage aux yeux du public, et d'autant plus si on l'a vu plusieurs fois jouer sensiblement le même rôle, en étant seulement coiffé un peu différemment ou en portant une moustache, comme il arrive souvent à la télé. De toute façon, il est rare que le cinéma ici favorise cette trans-



Marc Béland.

formation qui permettrait à l'acteur de faire oublier le personnage qu'il vient de jouer dans une télésérie.

Comment expliquez-vous ce phénomène?

J'ai l'impression qu'il y a tellement d'intérêts financiers en jeu dans une production, tellement de mains à la pâte et de chefs à la sauce, que le réalisateur n'a pas beaucoup de liberté. Même quelqu'un comme Robert Lepage, après avoir tourné *Le confessionnal*, parlait de ce problème. Et c'est pire pour les jeunes réalisateurs qui ont très

peu de pouvoir décisionnel. C'est tentant de supposer que comme beaucoup de personnes qui entourent les cinéastes sont «en business», ils veulent remplir les salles et vont engager, pour cela, une tête d'affiche, c'est-à-dire l'acteur qu'on a vu à la télévision et que, croient-ils, on souhaite revoir au cinéma. C'est rassurant pour le producteur, le distributeur, les diffuseurs, en plus d'attirer plus facilement les commanditaires. En jumelant tel acteur avec tel autre, on conclut que ça devrait produire un succès. Mais l'expérience a pourtant démontré que les recettes, la plupart du temps, ça ne marche pas! De toute façon, on sait bien que cette rentabilité si recherchée est un leurre. C'est une politique culturelle qui doit être appliquée pour contrer cette commercialisation du cinéma.

Et puis, je crois que beaucoup de réalisateurs se méfient de certains types de comédiens, parce qu'ils craignent que ceux-ci en sachent plus long qu'eux sur le jeu. En même temps, cette réaction est assez compréhensible étant donné qu'ils tournent si peu. Et c'est encore pire pour les jeunes réalisateurs qui, pour savoir diriger, doivent pouvoir acquérir de l'expérience, de la confiance en soi; mais c'est en pratiquant leur métier qu'ils peuvent apprendre comment parler aux acteurs, savoir ce qui les fait vibrer, comment les conduire où ils veulent aller. Je déplore aussi qu'en audition, la plupart des réalisateurs s'attendent à voir là ce qu'ils vont filmer, alors que c'est absolument impossible de créer un personnage dans de telles conditions. Il faut du temps pour y arriver. Il est très rare qu'un réalisateur approche un comédien en lui

disant: «J'apprécie ton travail, j'ai confiance en toi, voilà où j'aimerais qu'on se rende et on va faire le chemin ensemble». Si un réalisateur a confiance au talent du comédien, il ne lui demandera pas de tout livrer sur-le-champ, il sait que de concert ils vont pouvoir se rendre où il souhaite aller.

Lors d'une table ronde avec quatre acteurs québécois publiée en 1985 dans Copie Zéro¹, Marcel Sabourin disait qu'il n'y a rien qu'il déteste plus que de se faire dire: «Tu mettras ça dans tes mots»...



Marc Béland et Jean-Louis Millette dans *Le passage de l'Indiana de Normand Chaurette*, mise en scène par Denis Marleau (1996).

Ah, ça c'est terrible! Mais c'est qu'au Québec, on n'a pas de dialoguistes, de gens qui écrivent des phrases qui se disent bien. Je ne comprends pas cela et c'est très frustrant pour un acteur, parce qu'un personnage se définit à travers son langage, le tempo de son texte, les mots qu'il utilise. Mais si chaque acteur parle avec ses propres mots, c'est absurde! Qui est le personnage? Les mots sont-ils interchangeables?

Une autre chose qui me dérange, c'est de voir les scénarios pervertis par des gens qui viennent dire aux auteurs qu'on ne comprend pas la fin, qu'il faut changer ceci ou cela. J'avais lu un scénario vraiment extraordinaire de Stéphane Laporte, «La crucifixion de saint Pierre», et celui-ci me racontait tous les problèmes qu'il avait avec son tuteur qui lui demandait de retravailler telle phrase, tel dialogue, telle scène, alors que ça me semble clair comme de l'eau de roche que Laporte est un jeune auteur brillant, qui écrit sur sa génération d'une manière judicieuse et absolument percutante, et surtout qui a quelque chose à dire. Or, on refuse de financer un projet aussi fort que celui-là alors que, parce que Charles Binamé a réalisé la télé-série *Blanche*, on accepte de lui donner un million et demi pour tour-

ner *Eldorado*, un film racoleur et qui ne raconte rien. Ce film-là, selon moi, c'est du vent!

Stéphane Laporte est d'ailleurs passé au théâtre à la suite de ces innombrables difficultés, qui l'ont complètement découragé, défait. Entre autres conditions, le producteur, sous la pression du distributeur, avait demandé qu'un des deux principaux rôles soit tenu par je ne sais plus quel comédien connu.

Tant qu'on considérera que le cinéma est une industrie et qu'elle peut devenir rentable, on ne fera pas de bons films. Plus les intérêts sont grands dans une production, plus le scénario est mince. Et plus le scénario est mince, plus la possibilité pour un acteur de s'épanouir est réduite. Il y a alors moins de place pour l'étrangeté du jeu, comme pour l'étrangeté à tout point de vue même si, pour ma part, je n'oppose pas, en création, «étrangeté» et «normalité». Avec le temps, il y a une sorte de codification qui s'est installée dans la manière de jouer qui fait qu'on est habitué de voir les gens pleurer de telle façon, se mettre en colère de telle façon.

Sur ce plan, l'influence de la télévision semble davantage marquée chez les jeunes comédiens qui ont un jeu souvent très standardisé.

Je crois que ça vient de *Watatatow*... C'est un téléroman auquel beaucoup de jeunes comédiens participent et qui, en plus, marche très fort. On dirait qu'il a imposé une manière de parler et d'agir qui élimine toutes possibilités de capter des moments imprévus, des moments où on serait témoin de la vulnérabilité des acteurs. Il y a aussi le fait qu'on n'a pas le temps de travailler, à la télé. Au cinéma non plus d'ailleurs... Il est rare qu'un réalisateur fasse venir ses acteurs à l'avance, ne serait-ce que pour lire les scènes ensemble, une par une. Le propre du cinéma est de capter des moments que, contrairement au théâtre, on ne pourra pas recréer, mais que la pellicule aura immortalisés.

Mais pour parvenir à créer ces moments, il faut pouvoir lancer les acteurs sans filet. Il faut également un entraînement et le temps de laisser les choses arriver. Or, comme on manque de temps, c'est le glamour qui prend le dessus, le culte de la personnalité. Les acteurs sont-ils pour autant satisfaits artistiquement de faire leur métier? C'est vraiment le désir de rentabilité qui pervertit tout. Il n'y a qu'à penser aux années 60-70, quand les moyens étaient réduits. On avait alors un véritable cinéma d'auteur dans lequel les acteurs avaient la possibilité de se déployer. Ils n'avaient rien à perdre non plus... Mais aujourd'hui, ils ont souvent l'impression d'être la part négligeable de toute cette grande entreprise marchande. Et d'ailleurs, au théâtre, il y a moins d'argent en cause et une parole d'auteur a toujours sa place. Il est encore possible de décider, comme ça, de louer un théâtre pour trois, quatre jours parce qu'un petit groupe d'acteurs a envie de jouer le texte qu'un auteur vient d'écrire.

*Il y a aussi de la place pour l'innovation. Je pense par exemple à *Quartett de Heiner Müller*, dans laquelle vous avez joué à l'*Espace Go*, une pièce très forte, où il y avait, tant dans la mise en scène que*



Avec Anne-Marie Cadieux dans *Électre* de Sophocle, mise en scène par Brigitte Haentjens (Espace Go, 2000).

dans le jeu, cette audace folle qui, justement, fait si cruellement défaut dans le cinéma québécois.

Tout à fait! On retrouve dans notre cinéma des directeurs photo absolument brillants, comme André Turpin par exemple, mais sur le plan de l'histoire, il y a des lacunes énormes, comme si les réalisateurs n'arrivaient pas à se servir du langage du cinéma pour transcender l'anecdote afin que le film puisse nous parler à plusieurs niveaux.

Dans le panorama cinématographique actuel, y a-t-il des films qui ont un intérêt particulier pour vous?

Festen du Danois Thomas Vinterberg et *Happiness* de l'Américain Todd Solondz. C'est le type d'écriture masculine, très riche, qui est vraiment représentative de ce qui me touche, notamment en ce qui concerne la psychologie. Pour moi, le personnage de *Festen* est comme un Hamlet moderne. Il ose tasser le père, dévoiler des secrets, briser des chaînes de silence. *Happiness* porte aussi sur ce qui est caché, ce qu'on n'ose pas montrer, ce dont on a honte. Surtout de la part d'hommes, qu'ils aient le courage d'ouvrir ces portes-là et de donner accès aux parts d'ombre en eux, est quelque chose qui me touche beaucoup. Ces films, tous les deux surprenants, nous confrontent à des sentiments inconfortables.

Dans le cinéma québécois, les films de Robert Morin m'intéressent beaucoup. D'après ce que m'a raconté Jean-Guy Bouchard, qui a travaillé avec lui sur *Requiem pour un beau sans-cœur*, ce cinéaste semble savoir de façon très précise ce qu'il veut. Je me souviens de *La réception* comme d'un film saisissant. Je ne sais pas comment Morin est arrivé à amener ses interprètes dans cette direction, mais c'est le type d'expérience qui m'attire beaucoup. Je n'ai

jamais retrouvé ailleurs ce genre d'univers: il y a vraiment quelque chose qui se passe là.

On vous voit ces temps-ci dans la série Emma. J'imagine que le travail à la télévision est pour vous alimentaire.

Oui, mais... (*silence*) Je ne veux pas être cynique par rapport au travail que j'y fais... ni frustré non plus. J'essaie, autant que possible, malgré les limitations qu'impose la télévision, de donner accès à quelque chose d'imprévisible, de sortir de la standardisation du jeu — peut-être inconsciente — qu'on y entretient. C'est un métier que j'apprends sur le tas, mais où il y a tellement de contraintes. Je ne suis pas habitué, par exemple, à ce qu'on me demande de refaire toujours la même chose à la même réplique. Je me fais dire: «On avait convenu que tu dois te relever à la réplique 8!» Ce n'est pas du tout pour les emmerder, mais pour moi le processus n'est jamais terminé. Je cherche tout le temps. Je cherche la justesse, ce qui fait qu'il m'est parfois difficile de me plier à des indications très strictes. Si, tout à coup, au milieu de la scène, je me rends compte que c'est plus juste de me relever à la réplique 9, je vais le faire, sans penser qu'on s'attend à ce que je le fasse à la réplique 8. Je sens parfois les gens autour de moi un peu déstabilisés. Il y a plusieurs vieux pros qui travaillent sur *Emma* et eux sont très présents et réagissent bien, mais le réalisateur semble parfois trouver que j'ai une énergie, disons... un peu sauvage. ■

1. *Copie Zéro* n° 22, octobre 1984. Table ronde avec Raymond Cloutier, Paule Baillargeon, Luce Guilbeault et Marcel Sabourin, p. 4 à 9.

Transcription: Marie-Claude Loisel