

Ouvrir son corps Entretien avec Jean-Louis Millette

Francine Laurendeau

Théâtre et cinéma
Numéro 88 (3), 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16426ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Laurendeau, F. (1998). Ouvrir son corps : entretien avec Jean-Louis Millette. *Jeu*, (88), 73–76.

Ouvrir son corps

Entretien avec Jean-Louis Millette



Jean-Louis Millette
dans *Pouvoir intime*,
film d'Yves Simoneau.
À l'arrière-plan :
Yvan Ponton.
Photo Coll. 24 Images.

Théâtre, télévision, cinéma, autant de facettes d'un même métier, nous dira Jean-Louis Millette. Sa filmographie comprend plus de vingt titres, dont *le Festin des morts* de Fernand Dansereau (1965), *Ti-Cul Tougas* de Jean-Guy Noël (1976), cinq films d'Yves Simoneau (voir ci-après), *Pellan* d'André Gladu (1986), *Un homme de lettres* de Pierre Jutras (1988), *Jésus de Montréal* de Denys Arcand (1989), *le Confessionnal* de Robert Lepage (1995), *Corps à corps* de Jean-Claude Burger (1998).

Avez-vous de bons rapports avec le cinéma, en tant qu'acteur ?

Jean-Louis Millette – Oui, sûrement, et pour plusieurs raisons. Il y a longtemps que j'ai conscience qu'un acteur vivant à Montréal – qui est une grande ville mais qui n'est pas une grande capitale comme Londres ou Paris – doit devenir polyvalent. C'est sûr que le métier premier est le théâtre. J'ai l'impression que c'est sur les planches que l'acteur vérifie les bornes de son itinéraire. Parce que le public est là. Parce qu'au théâtre l'acteur doit être généreux, s'ouvrir autant sur le plan du jeu émotif que du jeu technique. Le théâtre est plus piégé que le cinéma. On est sur un fil de fer. C'est un jeu d'équilibre. On est en danger constant. Avec l'âge, je trouve le métier d'acteur de théâtre plus difficile qu'avant, peut-être parce que je suis gâté : on m'offre des rôles de plus en plus charnus, de plus en plus profonds, donc de plus en plus compliqués. Mais, à Montréal, on ne saurait vivre que de théâtre. Il faut

savoir faire autre chose : du cinéma, de la télévision, de la radio (il y en a de moins en moins) et, pourquoi pas, du doublage.

Que doit savoir un acteur pour jouer au cinéma ?

J.-L. M. – Ce sont bien sûr deux facettes d'un même métier, mais ce qui est permis au théâtre n'est pas nécessairement permis au cinéma. Au théâtre il faut projeter, il faut ouvrir le corps. On peut se permettre une gestuelle beaucoup plus ample. Alors qu'au cinéma il faut sans cesse réduire, atténuer et même, à la limite, ne rien faire. Du coup, on est moins libre. Si, par exemple, pendant que la caméra me filme en gros plan, je me permets de lever un sourcil parce que je suis suspicieux de quelque chose, ça risque de devenir l'agitation d'un tas de poils sur un grand écran. C'est pour ça que, quand je joue au cinéma, il me faut un pilote. Et je profite de l'occasion pour déplorer le manque de directeurs d'acteurs, ici, tant au théâtre et à la télévision. Il m'arrive même, devant certaines propositions, d'hésiter et de me demander si j'ai la prétention de me diriger tout seul. Est-ce que je vais y arriver ? C'est très dangereux de jouer ainsi avec le feu.

Il est évident que j'emploie le mot acteur dans son sens général. Mais, pour paraphraser Louis Jouvet, on pourrait distinguer entre l'acteur et le comédien. L'« acteur », au cinéma, c'est celui qui joue toujours le même personnage. Je pense à Kirk Douglas, Burt Lancaster, John Wayne. Tandis que le « comédien », c'est celui qui a la simplicité d'être au service de ses personnages. Je pense à Robert De Niro, si inégal soit-il. Il est en recherche continue et il a l'humilité de se cacher derrière un personnage. Pierre Fresnay avait ce don de se transformer au profit d'un personnage. Louis Jouvet, qui était toujours le même à l'écran, savait se transformer sur une scène.

Au cinéma, donc, l'acteur doit réduire. Et c'est là que la présence entre en jeu. Je penche beaucoup du côté de ce que les Américains ont appelé *The Method* (l'Actor's Studio, Stanislavski et compagnie), c'est-à-dire être au service d'un personnage en utilisant sa mémoire émotive, en puisant dans ses tiroirs secrets. Il y a un travail à faire là-dessus lorsqu'on décortique un rôle. Il faut avoir la simplicité de s'impliquer émotivement avec sa propre sensibilité. Bien sûr, il faut savoir jusqu'où on peut aller trop loin..., au cinéma comme au théâtre. Je ne sais pas si c'était une recette, mais Maria Casarès avait la larme facile. Une première fois, on était bouleversé. Mais quand on retournait le lendemain la voir jouer dans un Marivaux et que le robinet se remettait à couler, on décrochait. À l'opposé de cette complaisance, il y a des metteurs en scène qui sont contre l'émotion au cinéma et au théâtre.

Une autre différence, pour l'acteur, c'est qu'au cinéma on tourne dans le désordre des moments du scénario.

J.-L. M. – Tout à fait. C'est comme jouer avec un casse-tête. Au théâtre, c'est plus simple : on a toute l'image d'avance dans la tête. Tandis qu'au cinéma il se peut qu'au



Jean-Louis Millette dans *Pourquoi l'étrange monsieur Zolock s'intéressait-il tant à la bande dessinée ?* d'Yves Simoneau. Photo : Claudel Huot/Coll. 24 Images.

Jean-Louis Millette et Amulette Garneau dans *l'Héritage*, téléroman de Victor-Lévy Beaulieu. Photo : Société Radio-Canada.

premier jour de tournage on joue une scène qui est à la fin du film et qu'au deuxième jour on tourne une scène du milieu. Il faut être en contrôle d'une façon différente. Et il faut se fier au réalisateur, à celui que j'appelle le pilote. Il faut développer une autre façon de travailler. J'ai vu des choses très difficiles. À la télévision, dans *l'Héritage*, de Victor-Lévy Beaulieu, la mort du père s'est faite en deux fois, à six mois d'intervalle. J'étais curieux de voir le résultat final. Je pense que Gilles Pelletier, Yves Desgagnés et le réalisateur devaient être en état de grâce.

Vous faites beaucoup de télévision.

J.-L. M. – Ça fait partie de la nécessaire polyvalence dont je parlais au début. C'est du *fast-food*. Il faut apprendre à patiner vite, d'autant plus qu'on sabre en ce moment dans les heures de répétition. Mais on n'en sort pas : si on fait ce métier, le gagnepain, c'est la télévision. Là aussi, il faut bien faire ses devoirs. Et il ne faut pas avoir peur de cet objet de métal apparemment très froid qu'est la caméra. À la télévision comme au cinéma, l'acteur doit savoir apprivoiser la caméra. En entrant chez vous, j'ai vu une biographie d'Ingrid Bergman¹ que je viens moi-même de lire. Voilà une actrice qui s'entendait à merveille avec la caméra. Une femme remarquable. J'ai de bons souvenirs d'elle au cinéma.

Un défi propre au cinéma et à la télévision, c'est la nécessité d'être là, tout de suite. La nécessité d'être instantanément habité d'une émotion. Sur quel bouton intérieur dois-je peser pour en arriver en quelques secondes à être en situation sans perdre la présence ? Il faut que la caméra soit à mon service et que je sois à mon avantage. Au

théâtre, j'arrive de bonne heure pour m'emparer des lieux, pour m'approcher du personnage. Je m'enferme dans une bulle. Hier, je tournais à la télévision pour *Bouscotte*. Ils sont trente personnes autour de moi, tout le monde parle. Quelqu'un fait à haute voix le compte à rebours. « Trente secondes ! »... « Quinze secondes ! » Ça parle toujours. « Fermez vos gueules, cinq secondes ! » À zéro, il faut partir. Pas facile dans ces circonstances de se concentrer, d'aller chercher l'émotion en soi. Et il faut être bon en plus.

Il m'est arrivé une aventure fantastique, il y a assez longtemps. Je jouais pour la télévision avec Monique Mercure dans *Tchin-Tchin*, de François Billeloux. Le réalisateur Louis-Georges Carrier nous a dit : « Après le décompte, on laisse rouler. Prenez trente secondes, prenez une minute, ça n'a pas d'importance. Trouvez ce que vous avez à trouver et vous partirez quand vous serez prêts. » Du coup, silence absolu sur le plateau. Extraordinaire. C'est la seule fois où ça m'est arrivé.

1. *Ingrid Bergman*, Donald Spoto, Presses de la Cité, 1997.



Et l'acteur polyvalent que vous êtes fait aussi du doublage.

J.-L. M. – J'en fais. Par exemple, cette semaine, on m'a téléphoné pour le doublage du récent long métrage *les Misérables*, dont je ne sais encore rien, qui aura lieu chez Astral. Dans la série d'animation *les Simpson*, je fais trois rôles. Il faut travailler fort, mais c'est une partie de plaisir. Je préfère de beaucoup les dessins animés aux séries policières.

C'est encore une autre facette du métier d'acteur qui demande une technique très différente. Il y a des gens qui ne l'auront jamais. C'est comme la danse : il y a des gens qui n'ont pas de rythme et qui ne sauront jamais danser le tango. On peut très rapidement savoir si « on l'a ». Évidemment, on s'améliore avec la pratique et on perfectionne cette technique. Souvent, on arrive même à bonifier l'acteur anglais qu'on double ! Il reste que je m'en méfie un peu. Si je consacre toute ma semaine à ne faire que de la synchro, je trouve que ça peut déformer l'acteur. Et sans être inélégant (je ne nommerai personne), je peux dire qu'il y a des gens qui sont déformés par le doublage à un tel point que lorsqu'on les voit à l'écran ou sur une scène de théâtre, ce ne sont que des voix. Ils n'ont plus de présence. Car, en synchro, on n'est qu'une voix, on ne joue qu'avec la voix.

Vous avez travaillé avec une vingtaine de cinéastes, mais vous semblez avoir eu un contact privilégié avec Yves Simoneau, pour qui vous avez joué, de 1983 à 1989, dans Pourquoi l'étrange monsieur Zolock s'intéressait-il tant à la bande dessinée ?, Trouble, Pouvoir intime, les Fous de Bassan et Dans le ventre du dragon.

J.-L. M. – Ma rencontre avec Yves a été importante. Son producteur de Québec voulait que je fasse son premier long métrage, *les Yeux rouges*, mais je n'étais pas disponible. Il s'est ensuite attaqué à ...*Zolock*..., un documentaire sur la bande dessinée et m'a demandé d'en être. *A priori*, comme je ne suis pas amateur de bandes dessinées, je ne voyais pas ce que j'allais faire dans ce film. Je lui ai tout de même dit : « Convainquez-moi. » Yves Simoneau est un gars intelligent, qui a du talent et du charme. Il m'a dit : « Je voudrais essayer de faire des images comme Fritz Lang. » Ç'a été le déclencheur ; j'ai embarqué. Sur le plateau, les dialogues arrivaient au fur et à mesure. C'est déséquilibrant pour un acteur. Mais l'accrochage (ce mot n'est pas péjoratif dans ma bouche) s'est produit, une sorte de coup de foudre amoureux. C'est formidable de voir un gars de cette génération (je pourrais être son père) me dire : « Je t'adopte. » Et ç'a continué, d'un film à l'autre, jusqu'à ce qu'il parte pour Los Angeles.

Des fois on me demande : « Que voulez-vous jouer ? », et je ne sais pas quoi répondre. Ce qui m'intéresse d'abord, c'est le geste d'un metteur en scène qui me dit : « J'ai besoin de toi. Je respecte ton travail. *I need you, I love you.* » C'est ça le bonheur pour un acteur. Tant mieux, bien sûr, si la pièce ou le film est intéressant et le rôle juteux. Mais c'est d'abord ce geste-là qui est important pour moi. La confiance et l'affection que me porte Simoneau sont plus importantes que le rôle qu'il va me confier. Dans ces conditions, c'est évident qu'on va arriver à faire du bon travail. Et, croyez-moi, c'est exceptionnel dans une vie d'acteur. **J**

Illustration : Amélie Gariépy.