

Entretien avec Anne-Marie Cadieux et James Hyndman

Marco de Blois

Number 107-108, Fall 2001

Les acteurs et le cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23896ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

de Blois, M. (2001). Entretien avec Anne-Marie Cadieux et James Hyndman. *24 images*, (107-108), 30–35.

Entretien avec
ANNE-MARIE CADIEUX ET
JAMES HYNDMAN

PROPOS RECUEILLIS PAR MARCO DE BLOIS

24 IMAGES: *Le décès, il y a deux ans, de Jean-Louis Millette — ce grand comédien dont le talent et la personnalité n'ont jamais su être exploités au cinéma — est venu ranimer à la revue l'impression que nous avons déjà que les acteurs au Québec sont mieux servis par le théâtre que par le cinéma. Qu'en pensez-vous?*

JAMES HYNDMAN: C'est vrai que beaucoup de gens dans le milieu du cinéma — notamment les producteurs — sont frileux par rapport aux acteurs de théâtre qui ne sont pas connus du grand public parce qu'ils ne font pas de télévision. Il y a encore des gens qui pensent que certains noms peuvent, à eux seuls, faire courir les foules, alors qu'au Québec, ce n'est pas le cas. De toute façon, ça n'a aucun bon sens de fonctionner ainsi. J'ai revu *Les ordres* récemment et la force, non seulement du film mais surtout du jeu des acteurs, est extraordinaire. Tout l'héritage du documentaire québécois y est visible, tant dans la manière de concevoir le film, de traiter le sujet, que dans le jeu des acteurs. Or, c'est quelque chose qui, pour moi, n'existe plus dans le cinéma québécois. Les scénarios sont devenus extrêmement « scénarisés », très écrits, il y a de moins en moins de place pour l'improvisation sur les plateaux, ce qui limite l'acteur, le contraignant, sans compter les journées qui sont de plus en plus chargées. Alors, les possibilités pour un acteur de se voir offrir, au départ, un matériau qui soit riche, de s'approprier un rôle, de travailler avec



James Hyndman dans *Le polygraphe* (1996) et Anne-Marie Cadieux dans *Le confessionnal* (1995), tous deux de Robert Lepage.

un metteur en scène ayant assez de marge de manœuvre pour arriver au plus près de quelque chose de vivant, de vrai, quitte à s'éloigner de ce qui avait été prévu dans le scénario, toutes ces conditions qui peuvent permettre un niveau de jeu comme celui que l'on retrouve dans *Les ordres*, sont très, très peu souvent réunies dans notre cinéma aujourd'hui. Pour ces raisons, les acteurs sont effectivement mieux servis par le théâtre où le temps de travail est beaucoup plus important. Les textes y sont aussi plus forts et les rôles, par le fait même, riches et complexes. Et puis, beaucoup de réalisateurs ne savent pas travailler avec les acteurs, ne comprennent pas trop com-



Anne-Marie Cadieux et James Hyndman.

ment ceux-ci fonctionnent et ont donc du mal à tirer d'eux le meilleur parti.

ANNE-MARIE CADIEUX: Pour ma part, je suis incapable de séparer l'acteur des problèmes auxquels est confronté notre cinéma. Les acteurs y sont moins bien servis parce que c'est très difficile pour les réalisateurs aussi. Au Québec, on est un peu orphelin d'une vraie cinématographie. Si un réalisateur comme Wang Kar-wai vivait ici, il ne pourrait jamais réussir à financer ses films. On ne peut pas non plus trouver d'exemples ici d'actrice qui, comme Isabelle Huppert, aurait une vraie carrière au cinéma, avec grands rôles.

J'ai eu des rôles plus intéressants au théâtre parce que les pièces dans lesquelles j'ai joué sont elles-mêmes plus intéressantes. Beaucoup plus de rôles qu'on m'offre au théâtre représentent des défis, me permettent de me déployer. Pour cette raison, je me considère davantage comme une actrice de théâtre, et cela probablement par défaut, ce qui est un peu triste. Mais quand, tout à coup, on voit un film comme *La femme qui boit*, qui est à la fois un film d'actrice (Élise Guilbault) et d'auteur (Bernard Émond), on se dit que c'est donc possible. Il est rare ici d'assister à cette symbiose, puisque dans un film l'acteur et l'auteur sont inséparables: il ne peut pas y avoir de grande performance dans un mauvais film.

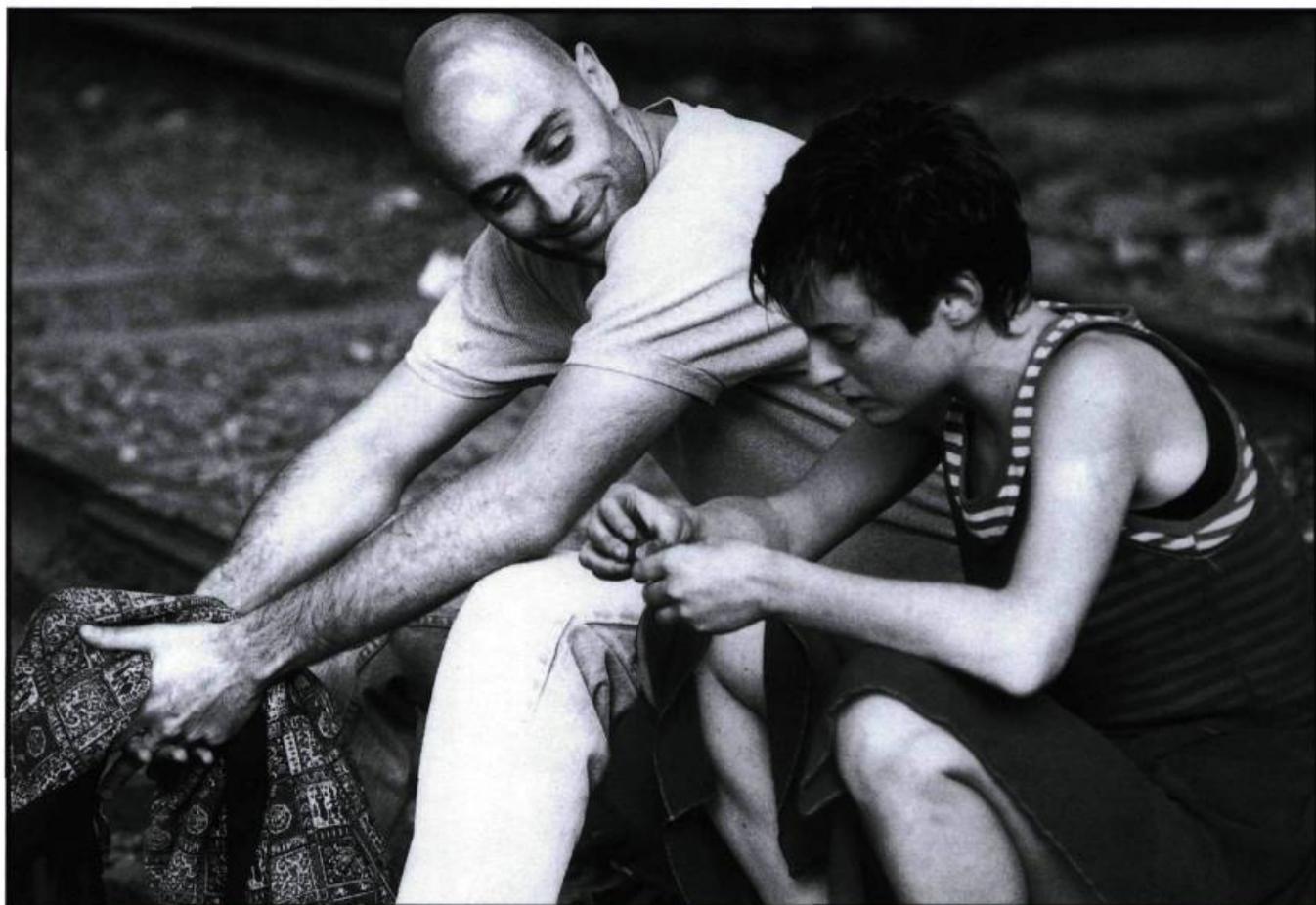
Il y a une idée assez fréquente dans le milieu du cinéma qui est qu'en augmentant le budget des films on en augmenterait aussi la qualité, alors qu'il n'y a pas de lien entre les deux...

A.-M. CADIEUX: Évidemment! Il faut avant tout qu'existe un terrain propice au développement d'une parole. Si, par exemple, on présentait ici un projet sans dialogues, on se ferait dire que ce n'est pas un scénario, alors que le cinéma est avant tout un langage visuel qui repose sur une mise en scène.

J. HYNDMAN: L'intérêt des films ne dépend effectivement pas d'une question d'argent. Par contre, les sommes investies étant importantes, on considère comme menaçant de prendre certains risques. Le théâtre, lui, est un lieu de recherche et d'exploration, un lieu de liberté extraordinaire, où tout est possible, où l'on prend le temps de chercher et de trouver une forme, un ton, une complicité les uns avec

les autres, et ce travail-là peut donner lieu parfois à de grandes choses, qui s'offrent comme une expérience forte tant pour ceux qui jouent la pièce que pour ceux qui y assistent. Ce que je trouve difficile au cinéma, c'est que j'ai rarement eu ce sentiment d'être dans un lieu où l'on peut chercher et où on a droit à l'erreur. En répétition au théâtre, on peut passer une semaine à errer, à se planter, à réfléchir sur les raisons qui font que ça ne fonctionne pas, puis on progresse à la lumière de ces erreurs permettant à quelque chose de nouveau de se déployer. Quand il n'y a pas de possibilité de faire des erreurs, les chances de trouver des choses insoupçonnées, magiques,

© BERTRAND CARRIÈRE



James Hyndman et Pascale Bussières dans *Eldorado* (1995) de Charles Binamé.

sont beaucoup plus minces. Au cinéma, la contrainte de temps et d'argent, les contraintes techniques, les pressions des producteurs restreignent la place de l'acteur. Sur un plateau, le temps consacré à la technique est beaucoup plus important que celui qui est pris pour répéter les scènes et les travailler. Il y a une nécessité pour l'acteur de livrer rapidement un résultat. Si au bout de quatre, cinq prises, tu n'as pas réussi à en mettre une en boîte qui a du bon sens, tu ne te sens pas bien, et personne ne se sent bien sur le plateau. Cela entraîne une perversion qui est de jouer *safe*. Je rêve d'un plateau où on pourrait jouer sans trop savoir comment les choses vont se passer, où on prendrait le temps d'essayer des choses, ce qui veut dire pouvoir faire dix, quinze prises. Dans la mesure où, pour un acteur, le cinéma consiste à essayer de capter l'instant, un moment de vérité, et que cela n'arrive pas toujours sur commande, il faut essayer de réunir le maximum de conditions qui vont permettre que ce moment arrive. Et c'est précisément ce qu'on n'a pas le temps de faire.

A.-M. CADIEUX: Tout ce que tu dis là est vrai, mais ça demeure un aspect technique. Pour ma part, je suis plus préoccupée de savoir si je travaille à élaborer une œuvre. Y a-t-il un vrai langage, un véritable matériau qui peut créer un grand film? Ce que je trouve le plus intéressant comme actrice, c'est de m'inscrire dans une vision et non pas seulement de tourner des scènes. Si cette vision existe à la base, je peux supporter toutes les contraintes, même si ce n'est pas agréable. Il faut dire que l'art cinématographique appartient avant tout au réa-

lisateur alors qu'au théâtre, si important que soit l'apport du metteur en scène, une fois que nous sommes sur scène, c'est sur nos épaules que repose toute la performance. Au cinéma, le montage, mais surtout la vision du cinéaste peuvent rendre un acteur meilleur. Si bon que soit le scénario, on sent tout de suite si le réalisateur en est dépourvu. Ce qui compte avant tout, c'est l'envie d'explorer quelque chose avec quelqu'un, et, quand on a vraiment envie de travailler avec une personne, à la limite, on n'a même pas besoin de lire le scénario, comme Mastroianni le disait au sujet de Fellini. Un acteur est très stimulé dès qu'il a le sentiment de s'inscrire dans une vision, dans un univers bien personnel, comme celui d'un Forcier par exemple. Je crois que les petits pays comme le nôtre ne peuvent s'en sortir et rayonner qu'en faisant du cinéma d'auteur. Et il faudrait que la télé encourage un tel cinéma — un peu comme Channel 4 le fait en Angleterre — plutôt que les grosses productions, les comédies qui, de toute façon, peuvent rouler d'elles-mêmes. Il faut absolument encourager la parole d'auteur si on veut avoir une cinématographie forte.

J. HYNDMAN: Même s'il y a beaucoup de jeunes réalisateurs qui ont du talent et qui vont probablement produire des choses intéressantes dans les prochaines années, je trouve que notre cinématographie actuelle est marquée par bien des gens qui ont une envie féroce de faire du cinéma mais qui ne savent pas encore exactement ce qu'ils ont envie de dire, qui n'ont pas un besoin impérieux de dire



Anne-Marie Cadieux dans *Nô* (1998) de Robert Lepage.

quelque chose, de livrer leur vision du monde. Ils ont une envie de «faire du cinéma», d'être dans le septième art et de «tripper» — ce qui m'apparaît parfaitement légitime —, mais si tout cela n'est pas profondément motivé par une nécessité de proposer un regard sur le monde, les gens, il ne restera que des images, des moments forts, mais pas une œuvre. Sans tomber dans le passéisme et la nostalgie, il faut quand même se rendre compte que le cinéma québécois des années 70 avait donné de grandes œuvres. Ou encore, quand je vois des petits films comme *Mifune* — qui fait partie du Dogme — où on trouve, derrière une histoire toute simple qui se passe dans la campagne danoise, un regard vraiment particulier, je me dis qu'il n'y a pas de raison qu'on ne puisse pas réaliser de tels films ici. Comment se fait-il qu'il n'y en ait pas?

Cela s'explique probablement en partie par le fait que l'on ne forme pas ici des artistes, mais des professionnels.

A.-M. CADIEUX: Mais c'est un problème majeur, et comme il provient de la base, eh bien, ça s'explique tout! Une formation en cinéma devrait avant tout permettre d'apprendre à créer un langage. Ça me fait rire de voir qu'au Québec on organise des stages pour enseigner à écrire de bons scénarios, les «scénarios bétons» comme on les appelle. Je trouve ça complètement fou! Qu'est-ce que ça veut dire? Et puis, comment lire un scénario? Même pour un acteur, c'est très difficile — tout comme une pièce de théâtre d'ailleurs — parce qu'il

faut surtout essayer de saisir ce que le cinéaste veut en faire. C'est très complexe.

J. HYNDMAN: Il est tout à fait clair que le problème, c'est notre système de production, qui est une calamité! Il n'y a pas d'autres mots pour le décrire. C'est une catastrophe nationale! Dans un tel contexte, il devient pratiquement impossible de faire du cinéma qui ait du bon sens. Que des réalisateurs, des artistes soient obligés par exemple de soumettre leur scénario à des fonctionnaires m'apparaît comme une aberration. Certains de ces fonctionnaires sont peut-être de vrais cinéphiles, certains sont peut-être compétents. Je n'en sais rien, je ne les connais pas. Et comme il n'y a pas de productions privées possibles, ce qui condamne notre cinéma à être un art subventionné, nous n'avons évidemment pas le choix qu'il y ait des comités de sélection. Mais que ces fonctionnaires aient un droit de regard sur l'écriture, qu'ils puissent demander à des réalisateurs de modifier telle ou telle scène, de faire ceci ou cela, c'est invraisemblable. Et Dieu seul sait combien de bons scénarios ont pu finir à la poubelle à cause de ce système-là.

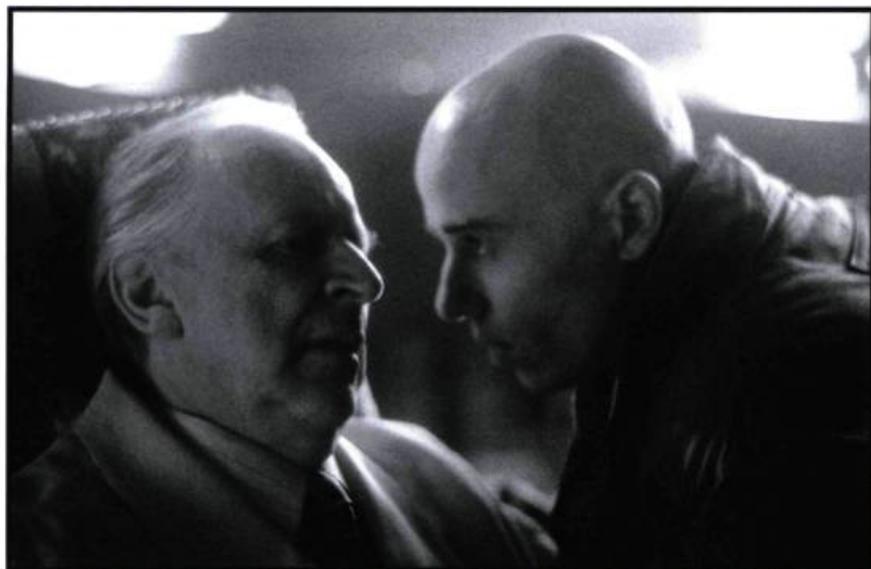
A.-M. CADIEUX: Jamais on ne dirait à un peintre, par exemple: «Oui, mais le côté gauche en haut de ta toile, fais-moi donc ça jaune...» Pourtant, on agit ainsi avec les cinéastes! Il y a une ingérence totale, et ceux qui pratiquent cette ingérence sont-ils plus qualifiés que les cinéastes? J'ai souvent entendu des gens se plaindre qu'il n'y a pas de parole forte au Québec. Mais elle ne peut pas naître dans un système comme celui-là! Je suis sûre qu'à cause de cela, bien des paroles sont condamnées avant même d'avoir vu le jour. Et puis, un jeune cinéaste au Québec, c'est vieux! Il n'arrive pas à faire un premier long métrage à moins de traverser tous les dédales du système. Il faut dire aussi que l'ONF n'est plus, comme à l'époque, un lieu propice au jaillissement de nouvelles paroles.

Croyez-vous que la surexposition de certains acteurs puisse avoir un effet nocif sur leur carrière? Pensons à Rémy Girard que l'on voyait partout pendant quelques années, puis presque plus aujourd'hui.

J. HYNDMAN: On ne peut pas calculer ce genre de choses. On a reproché à Pascale Bussières de décrocher plein de rôles, mais n'importe quel acteur aurait accepté tous les rôles que Pascale a acceptés. Surtout qu'au Québec les offres ne sont pas si fréquentes, étant donné qu'il n'y a pas tant de films qui se tournent. Il peut arriver que l'on refuse un rôle, mais on a aussi envie de prendre de l'expérience, d'accumuler des heures de plateau devant une caméra pour apprendre, pour devenir bon, pour que le jour où une vraie rencontre avec un personnage se présentera, on puisse être au rendez-vous.

A.-M. CADIEUX: Quelque chose aussi a changé. Il y a quelques années le cinéma et la télé ne couchaient pas encore ensemble. Les acteurs ne passaient donc pas de l'un à l'autre. Maintenant, on va chercher pour les films des acteurs de télé dans le but d'augmenter les recettes, et ça, c'est un phénomène récent que l'on retrouve aussi aux États-Unis.

Cela entraîne une confusion entre le cinéma et la télévision. Les réalisateurs et les techniciens aussi passent de l'un à l'autre. On imagine alors que le tournage d'un film ou d'une minisérie doivent pas mal se ressembler...



Marcel Sabourin et James Hyndman dans *Souvenirs intimes* (1998) de Jean Beaudin.

J. HYNDMAN: Curieusement, non. Enfin, oui et non... D'abord, la plupart des miniséries aujourd'hui se tournent en vidéo numérique, avec deux, trois caméras et l'éclairage n'est pas du tout le même étant donné qu'en vidéo, on éclaire moins. On le sent quand même quand on est sur un plateau de cinéma. Lorsque je tourne un film, je le sens et mon état n'est pas le même.

Bien que notre cinéma ait toujours été un cinéma réaliste, on remarque aussi aujourd'hui que ce réalisme est, de plus, stéréotypé.

A.-M. CADIEUX: Oui, et justement ce qu'on considère comme réaliste, c'est ce qu'on retrouve à la télé, alors que ça n'a rien à voir avec le réalisme. Le véritable réalisme peut être quelque chose de très excitant à explorer. Et puis, comme nous venons d'une tradition docu-

Pascale Montpetit et Anne-Marie Cadieux dans *Le cœur au poing* (1997) de Charles Binamé.



mentaire, je trouve intéressant, sans s'y soumettre complètement, de continuer à être ancré dans le réalisme, un peu comme Louis Bélanger dans *Post mortem*. On a, en fait, complètement perdu de vue le vrai réalisme. Alors que les films se tournent presque tous à Montréal, y a-t-il un seul film qui soit réellement ancré dans la réalité montréalaise, comme les films de Woody Allen dans celle de New York?

J. HYNDMAN: Si on considère le jeune cinéma français, des films comme *Y aura-t-il de la neige à Noël?*, les premiers longs métrages de

Laetitia Masson, *La vie de Jésus*, *Nationale 7*, *Ressources humaines*, tous ces films, et bien d'autres réalisés par de jeunes cinéastes ayant entre 25 et 35 ans, sont tous profondément enracinés dans un réalisme social. Autant le cinéma français des années 80 était devenu pourri et très centré sur Paris, autant maintenant on filme surtout la province, les régions ancrées dans la réalité, le travail. C'est très près par moments d'un certain cinéma-vérité ou documentaire, et en même temps ce sont des fictions puissantes, originales, inusitées, qui parlent des vraies gens, de la vraie vie. En plus, beaucoup de ces films-là sont réalisés avec très peu de moyens. Tous ces jeunes qui ont un regard, qui ont quelque chose à dire, et dont les films, originaux et personnels, prolifèrent, permettent l'existence d'une vraie cinématographie, et cela, même si ces films peuvent être quelquefois moins réussis. Voilà qui fait réfléchir!

A.-M. CADIEUX: Et c'est pourquoi il nous a fait du bien de voir ici un film comme *La moitié gauche du frigo*, tourné avec peu de moyens. On peut penser que ce film s'inscrit dans une mouvance comme celle-là.

Dans les années 80, nous avons assisté au Québec à la naissance d'un nouveau genre, celui de la miniserie. L'impact considérable obtenu par Lance et compte est venu orienter la production vers une prolifération de ces miniséries, mais a aussi entraîné une très grande professionnalisation jusque dans le milieu du cinéma. Les plateaux sont devenus extrêmement élaborés, nécessitant beaucoup de monde, une multitude de camions, et le casting s'est lui aussi transformé en industrie.

J. HYNDMAN: C'est ça qui était emballant avec *Eldorado*: on n'avait qu'un seul camion... Ça doit donc être encore possible!...



Hyndman et Cadieux dans *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg, mise en scène par Brigitte Haentjens (Espace Go, 2001).

En plus, il faut favoriser le nombre de films tournés. On ne peut pas rouler avec dix films par année. On ne peut pas non plus donner des budgets de cinq millions à tout le monde. Certains films peuvent nécessiter plus d'argent, mais il faut surtout qu'une plus large place soit faite à des films de 1/2 à 1 million \$, avec des équipes extrêmement réduites. Il faut absolument trouver le moyen de tourner pour moins cher. Finalement, je comprends les réalisateurs d'avoir tellement peur de se planter. Il leur faut quatre ans de travail, de scénarisation avant d'obtenir enfin les subventions permettant qu'un film se fasse. Ils tournent si peu que chaque film prend une importance énorme. Les erreurs sont plus vite oubliées lorsque l'on peut enchaîner rapidement avec un autre film. Il faut que des structures soient mises en place pour que plus de jeunes aussi puissent faire des films avec des budgets moindres. Commencer tout de suite avec des budgets de quelques millions les oblige à attendre très longtemps et à faire leurs preuves à gauche et à droite, dans la publicité, à la télé, avant qu'on leur consente un budget. Des réalisateurs m'ont dit avoir déposé des projets de 1,2 ou 1,5 million et ne pas avoir été pris au sérieux! Ils ont alors proposé un budget de 2,3 millions et l'ont obtenu!

A.-M. CADIEUX: On dirait qu'au Québec, on se retrouve toujours à parler de logistique, de subventions, de problèmes. On n'arrive plus à parler d'œuvres. L'avantage du théâtre, c'est qu'il n'y a pas d'argent à y faire. Ceux qui l'ont choisi l'ont vraiment fait pour poursuivre une démarche artistique; même si on y trouve toutes sortes de démarches, dont certaines avec lesquelles je suis moins d'accord. On ne veut pas juste faire de «bons» produits vendables. On veut laisser sa marque. On veut faire quelque chose qui restera. C'est toujours le rêve!

J. HYNDMAN: Oui, et faire partie de quelque chose qui nous dépasse. Quand on joue au théâtre le texte de grands auteurs, on se trouve en présence de quelque chose qui est beaucoup plus grand que soi. L'acteur est un vecteur, et si tu as bien travaillé, c'est l'univers de cet auteur-là que le spectateur reçoit et dans lequel il se retrouvera plongé. On a envie de ça au cinéma aussi. De sentir qu'on est sur un bateau et qu'une expérience unique est en cours... que ce soit réussi ou non. C'est ça qui est le plus enthousiasmant.

A.-M. CADIEUX: Comme spectateur aussi! ■

Transcription: Marie-Claude Loisel