

Ben Cross

Dominique Benjamin

Number 133, March 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50666ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Benjamin, D. (1988). Ben Cross. *Séquences*, (133), 28–32.

BEN CROSS

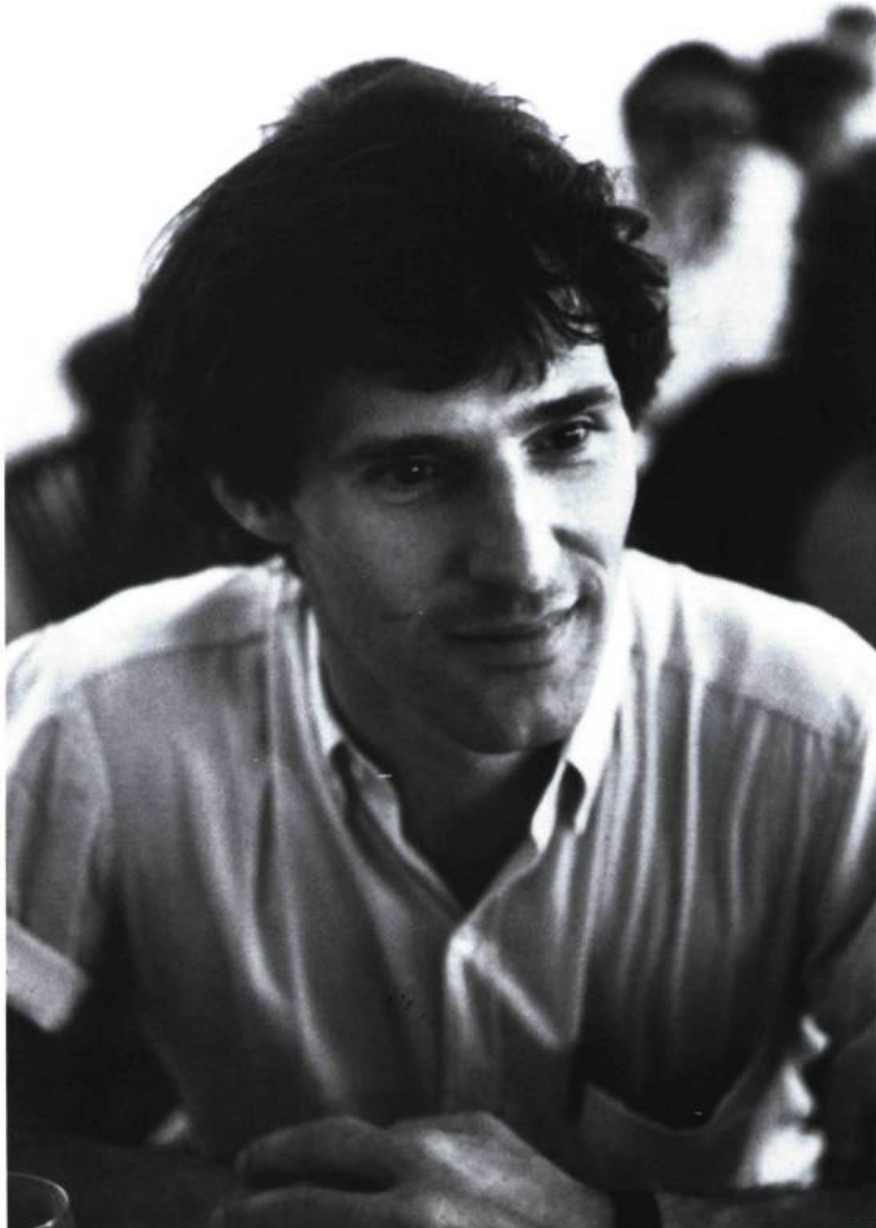


Photo Séquences, de René De Carufel

Pour la plupart des cinéphiles, Ben Cross s'est d'abord fait connaître en 1982 sous les traits du bouillant Harold Abrahams de *Chariots of Fire*. Dans les années qui ont suivi, il a tenu le rôle principal dans les téléseries *The Citadel* et *The Far Pavilions*, ainsi que dans les longs métrages *The Assisi Underground*, *The Lie*, *The Unholy*.

Nous avons rencontré Ben Cross à deux reprises, alors qu'il était de passage à Montréal en août 1985 pour la présentation de *The Assisi Underground* au Festival des films du monde, puis en 1987, pendant le tournage de *The Jeweller's Shop*. Il nous a entretenu de son expérience au cinéma, de la difficulté que constitue l'après-*Chariots of Fire*, et nous a fait partager ses vues sur son métier, les critiques et la situation du cinéma britannique actuel.

Dominique Benjamin

AOÛT 1985

Séquences — Vous avez d'abord travaillé en coulisses comme machiniste au théâtre avant d'aborder la scène comme acteur.

Ben Cross — Vous savez, dans mon pays, il y a un système qui veut que l'on n'obtienne pas automatiquement sa carte syndicale à la sortie de l'école d'art dramatique. On vous donne un permis provisoire et vous devez aller travailler en province. Lorsque vous avez accumulé quarante semaines de travail, pas nécessairement consécutives, ce qui peut prendre quelques années, vous obtenez la carte réglementaire qui vous permet de travailler à Londres. Avant l'école d'art dramatique, j'ai travaillé comme maître-menuisier pour la Welsh National Opera Company, puis comme accessoiriste à Birmingham, mais comme je ne tenais pas à poursuivre ce genre de carrière, je suis revenu à Londres pour m'inscrire à la Royal Academy of Dramatic Art. C'était en 1970.

— Après la RADA, il a donc fallu retourner en province.

— Oui, pendant deux ans. C'est là que j'ai fait ma première émission de télévision, **The Melancholy Hussard**, d'après les **Wessex Tales** de Thomas Hardy pour la B.B.C. C'était Mike Newell (**Dance with a Stranger**) qui en faisait la mise en scène. Nous avons fait un bout de chemin depuis.

En 77, j'ai travaillé sept mois avec la Royal Shakespeare Company à Londres. J'ai aussi fait beaucoup de répertoire avec diverses troupes. Entre deux emplois, j'écrivais de petites pièces qu'on jouait au théâtre le midi.

— Vous avez aussi touché à la comédie musicale.

— Oui, c'était **I Love My Wife**, mis en scène par Gene Saks⁽¹⁾. J'ai ensuite fait quelques émissions de télévision du genre **Starsky & Hutch** qui me hantent encore, puis est venue une autre comédie musicale, **Chicago**, dans laquelle je jouais Billy Finn. Lorsque j'ai quitté après neuf mois à la fin de mon contrat, je disais à qui voulait bien m'entendre que tout ce qui me restait à faire, c'était de décrocher un premier rôle dans un film ou d'aller m'inscrire au chômage. Mais avant de quitter cette production, je savais plus ou moins que j'allais faire **Chariots of Fire**.

(1) Réalisateur de *Barefoot in the Park* et *The Odd Couple*.

The Assisi Underground d'Alexander Ramati





Chariots of Fire

— Aviez-vous déjà passé une audition?

— J'avais déjà rencontré le réalisateur. L'audition se situait à deux points de vue: le talent d'acteur et la performance physique. On nous faisait courir et on enregistrait les essais sur vidéo. C'était très fatigant. Hugh Hudson m'a appris par la suite que, dès que je suis entré dans la pièce la première fois, il a su que j'étais le bon type pour le rôle. J'avais bien quelques traits de caractère qui s'accordaient avec le personnage mais, de prime abord, je n'avais rien en commun avec cet homme que j'allais incarner. Je n'ai jamais fréquenté une « public school », encore moins l'université, j'ai quitté l'école à l'âge de quinze ans. Je suis catholique et pas juif. Je viens d'une famille d'origine modeste, pas d'une famille riche. Et je n'étais pas vraiment porté vers l'exercice physique.

— Mais vous avez pourtant dû avoir à vous entraîner un peu?

— J'ai passé l'audition en janvier et le tournage devait se faire en mars et avril. Avant même d'avoir la réponse finale, j'ai commencé à m'entraîner. Je n'avais jamais fait ça auparavant. J'avais trente-deux ans à l'époque et je devais jouer un personnage âgé de dix-neuf à vingt-quatre ans. C'est dire que je devais vraiment être en forme. Je me suis donc entraîné pendant deux mois et demi avant de commencer de façon officielle avec un entraîneur de niveau olympique, ce qui devait occuper les six semaines précédant le tournage. Ça m'a permis d'être à la hauteur et même un peu plus. J'avais pris l'habitude d'y consacrer cinq heures par jour.

— Est-ce une habitude que vous avez conservée par la suite?

— Non, après tout je ne suis pas un athlète. Je ne peux pas vraiment prétendre connaître les pressions que subissent les athlètes, mais je sais que j'ai atteint mes limites, au point de vomir de douleur littéralement. La première semaine de tournage a été terrible. Après avoir terminé le film, la simple vue d'une espadrille me donnait la nausée. J'ai tout arrêté. Mais depuis, j'ai recommencé à fréquenter le gymnase régulièrement, juste pour garder la forme. Surtout, en fait, parce que j'ai tendance à jouer des personnages de huit à dix ans plus jeunes que moi. Je dois donc surveiller mes intérêts.

— Après Chariots of Fire, il semble que vous ayez tenté de vous dissocier le plus possible de ce personnage.

— C'est assez étrange, mais ça me suit partout. Lorsque je vais dans un bar, je suis sûr d'entendre le thème de **Chariots**. Je crois que ce film va me suivre et me hanter jusqu'à la fin de mes jours. Bien sûr, c'est une formidable entrée sur la scène internationale, mais ça peut être dangereux de commencer avec un premier rôle dans un excellent film. C'est un palier difficile à surpasser. Il faut persévérer. J'ai refusé cent fois plus d'offres que je n'en ai acceptées, simplement parce qu'elles ne me paraissaient pas satisfaisantes. Mais je peux très bien en arriver à un point où j'arrêterai de refuser du travail parce que je me serais fait des illusions sur mon compte.

— Y a-t-il des projets que vous avez ensuite regretté d'avoir refusé?

— Non, et c'est assez étonnant. En voyant ce qu'il est advenu de ces projets, je me dis que j'avais parfaitement raison de les refuser.

— Après Chariots, vous avez joué le rôle du Dr Andrew Manson dans la télésérie The Citadel.

— Cela représente six mois de travail. Bien que ce soit extrêmement exigeant physiquement et que ça demande beaucoup d'endurance, après un certain temps, le personnage prend un peu vie tout seul. Vous en venez à savoir comment il va se comporter dans telle ou telle situation. Évidemment **The Citadel** c'était au départ un roman d'Archibald Joseph Cronin bien connu depuis une quarantaine d'années. Dans le doute, on pouvait toujours se référer au livre.

Comme vous l'avez peut-être remarqué, nous avons eu deux réalisateurs qui ont tourné chacun cinq épisodes. Lorsque le second est arrivé, il n'avait pratiquement qu'à décider de son plan de tournage puisque nos personnages étaient déjà bien établis. Mais son travail a été plutôt compliqué par une grève des électriciens. Ce sont des cadres qui se sont occupés de l'éclairage des quatre derniers épisodes et, si on y regarde bien, on voit que l'image est plus foncée et que l'éclairage est un peu inhabituel.

— Vous avez ensuite tourné la télésérie The Far Pavilions.

— C'était une production HBO pour la télévision américaine qui est sortie sur les écrans en France sous forme de long métrage. Il y avait au départ deux histoires parallèles, la relation de mon personnage avec l'armée britannique et sa liaison avec une princesse indienne. Dans la version française écourtée, l'armée disparaît complètement et il ne reste plus que l'histoire d'amour. Personnellement, je ne vois pas comment ils ont pu y arriver.

— Le tournage a-t-il été une expérience positive?

— Une expérience formidable! J'adore l'Inde. J'essayais de m'immerger dans la musique indienne pour tenter de m'imprégner de cette culture qui était celle de mon personnage.



The Far Pavilions

— **Combien de temps a duré le tournage?**

— Quatre mois, mais mon entraînement équestre avait déjà commencé quatre semaines plus tôt. Il fallait choisir la monture, apprendre à maîtriser les allures militaires, le maniement du sabre.

— **Vous aviez déjà de l'expérience dans ce domaine?**

— Oui, en 72, à l'époque où je faisais **The Melancholy Hussard**, j'avais été formé par un sergent-major de la Royal Horse Artillery.

— **Êtes-vous satisfait dans l'ensemble de ce rôle?**

— Le résultat aurait pu être bien meilleur. Je crois que les critiques ont été justes, dans l'ensemble. Elles ont peut-être été méchantes pour certaines personnes, mais ça c'est de rigueur et on doit apprendre à l'accepter. Lorsque j'ai joué **The Caine Mutiny** sur scène à Londres, au début de 85, les critiques anglais m'ont reproché mon accent américain « trop chargé », alors que les Américains l'ont trouvé impeccable. Allez-y voir. J'aimerais en arriver à un point, avec le temps et l'expérience, où je me sentirais assez blasé pour ne plus les lire du tout. Je n'ai rien personnellement contre eux, mais il y a énormément de profiteurs dans ce métier. Ils existent seulement parce que nous sommes là et ils sont beaucoup trop puissants aux États-Unis. Ils ont transcendé leur propre mythologie; ils sont devenus réels. Ils rivalisent de bons mots aux dépens des autres pour mousser leur prestige. C'est très malheureux.

— **Dans The Assisi Underground, vous jouez le rôle d'un moine franciscain. Ça vous change un peu...**

— Oui, je voulais éviter qu'on me case dans une catégorie de personnages bien définie, le genre humain-très-moral-mais-faible. D'ailleurs, le film que j'ai tourné ensuite, **Le Mensonge**, d'après un roman d'Alberto Moravia, était également très différent. Il contient des scènes d'amour plutôt explicites qui vont peut-être choquer parce qu'après **Assisi Underground**, j'aurai laissé l'impression de quelqu'un de très religieux. Incidemment, la presse et la publicité ont énormément exagéré à ce sujet et ont rapporté des paroles que je n'ai jamais dites.

Je crois que **Assisi Underground** aurait pu être mieux fait d'un point de vue technique, mais cela en aurait augmenté le coût et le film n'aurait jamais pu se faire. Il a coûté moins de trois millions de dollars. **Chariots of Fire**, à six millions, était déjà bon marché, il y a cinq ans.

— **Comment aborde-t-on un personnage en soutane de nos jours?**

— Je voulais le rendre humain, éviter que la soutane ne le rende ennuyeux. Comme préparation pour le rôle, j'ai vécu deux semaines avec les moines à San Damiano, l'église construite par saint François. Pas de téléphone, pas de contact avec l'extérieur. D'abord, ils ont été distants, puis ils ont vu que j'étais sérieux. Je suivais leur routine chaque jour. J'étais le seul à porter la tonsure puisqu'elle a cessé d'être obligatoire dans les années 70. Cela me singularisait. On me prenait pour un fanatique religieux lorsque je me promenais dans les rues.

Dans un sens, c'est un peu pour cette raison que j'ai tourné **Le Mensonge** juste après. J'ai co-produit ce film réalisé par Giovanni Soldati, le fils de Mario Soldati, et filleul d'Alberto Moravia. Je suppose, bien honnêtement, que je pourrai en venir à regretter d'avoir fait ce film, d'un point de vue professionnel, mais il y a toujours eu une raison positive pour tout ce que j'ai fait jusqu'à présent et je n'ai eu à regretter aucun de mes films. J'aimerais que ce film sorte en même temps que **Assisi Underground**. Je suis intrigué par le saint et le pécheur. Je me refuse à être stéréotypé.

AOÛT 1987

— **Dans votre choix de personnages, vous recherchez les contrastes. En quoi ce personnage que vous interprétez dans The Jeweller's Shop est-il différent?**

— C'est la première fois que je vieillis à l'écran, d'une bonne vingtaine d'année, soit de l'âge d'environ vingt ans à quarante-cinq ans. Dans ce film, il est question de gens qui apprennent la sagesse et le désintéressement. Mon personnage subit des transformations au cours des années de sorte qu'à la fin du film il en vient à reconnaître ses lacunes.

— **On note une certaine répétition de thèmes religieux dans votre filmographie. Dans The Assisi Underground et votre tout dernier film, The Unholy, vous jouez le rôle d'un prêtre, et maintenant The Jeweller's Shop, texte écrit par Karol Wojtyła...**

— Oui, mais dans **The Citadel** et **The Jeweller's Shop**, j'incarne un docteur. Mais surtout dans **The Unholy**, j'utilise pour la première fois à l'écran un accent américain. À mon avis, ça ne sert à rien de tenter une chose comme ça si le film n'est pas vu par un large public. Et comme **The Unholy** doit prendre l'affiche dans plus de mille salles le même jour, je sais qu'il sera vu.

The Unholy de Camillo Vila



— **Était-ce votre première expérience avec des effets spéciaux?**

— Oui, en fait c'est assez particulier parce qu'on doit réagir à des choses qui ne sont pas là et qui seront ajoutées à la pellicule plus tard. Mais je me suis rendu compte que si les spécialistes des effets spéciaux doivent s'ajuster à votre réaction, ce qu'ils ajoutent sur l'écran ne peut être ni plus ni moins effrayant que ce que votre jeu suggère, et que vous leur dictez en quelque sorte un certain degré de tension dramatique.

— **Le cinéma britannique semble avoir retrouvé une certaine vigueur dans les années 80, avec des films comme *Chariots of Fire*, par exemple; à votre avis, peut-on parler de « renaissance » du cinéma britannique?**

— Quelle « renaissance »?

— **A-t-il jamais été mort?**

— A-t-il jamais été vivant? Je vous le demande. J'aimerais qu'on tourne suffisamment de films en Angleterre pour que je puisse y travailler à l'année. Une fois par année, quelquefois deux avec un peu de chance, nous produisons un film digne d'être représenté aux Oscars. Il y a eu *Chariots*, puis *Gandhi*, *Mona Lisa*, *A Room with a View*. Ce n'est pas suffisant. La plupart de ces films ont l'air de « travelogues ». Ils sont conçus comme des articles d'exportation alors que nous devrions avoir le courage de faire des films sur l'Angleterre, sur les gens, quelle que soit leur race, en se disant bien que si l'histoire est assez bonne, le film trouvera son public, partout dans le monde.

— **Est-ce à dire que vous vous sentez plus près de films comme *My Beautiful Laundrette* que de drames épiques comme *Gandhi*?**

— Ce n'est pas une question de préférence. *Gandhi* est un excellent film, mais je voudrais qu'on puisse tourner dix *Gandhi* en un an. J'aimerais que le choix aux nominations soit plus difficile parce que, dans la situation actuelle, à chaque année, si un film britannique doit être en lice, ça devient vite évident, parce qu'en général il n'y en a qu'un.

— **Quels sont vos projets après ce tournage?**

— Il y en a bien un qui, s'il se réalise, pourrait m'ouvrir de tout nouveaux horizons parce que c'est un rôle unique. Je n'en dis pas plus. Si ça ne devait pas se faire, je ne serais pas trop déçu parce que je me suis rendu compte, au fil des années, que ma carrière ne connaîtrait pas une ascension rapide et fulgurante, bien qu'au début j'aurais bien aimé avoir tout, tout de suite. L'important c'est d'être encore là dans trente ou quarante ans.

LA MUSIQUE VOCALE

ses origines - son essor - son évolution

Le succès remporté par mes séries précédentes au Collège Français et au cinéma Ouimetoscope m'incite à offrir cette fois-ci une véritable découverte de trois siècles de répertoire lyrique, depuis *l'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607) jusqu'à *Gloriana* de Benjamin Britten (1953), dans une perspective à la fois historique, sociale, et, bien sûr, musicale.

Une fois encore, le Vidéo-Club ORPHEE (Lettre-Son Musique, 5054 avenue du Parc), le seul à Montréal à comporter plus de titres exclusivement consacrés à l'opéra, au ballet et à la musique instrumentale, apporte sa collaboration.

Mais ce qui change complètement la présentation, c'est la qualité exceptionnelle de l'environnement technique. En effet, c'est désormais chez AUDIO D'OCCASION, 1793 rue Saint-Hubert, que l'on pourra voir Découvertes Vidéo-Flash. Cette maison de prestige, aussi compétente qu'avant-gardiste, AUDIO D'OCCASION, a mis à notre disposition ses nouveaux locaux (inaugurés le 7 décembre dernier) et pourvus des plus récents perfectionnements audio-visuels.

Les présentations, au rythme d'une tous les quinze jours, débiteront en mars 1988, et comprendront les éléments suivants:

2 mars: Monteverdi. Le premier opéra: naissance, perspectives culturelles.

9 mars: Récitatifs et action scénique: Purcell (*Didon et Enée*), Haendel (*Julius Caesar*), Mozart (*Idomeneo*) et l'opéra seria.

16 mars: Le merveilleux et le légendaire: *Die Zauberflöte* (La Flûte enchantée) de Mozart, et prépondérance à l'opéra allemand.

23 mars: La comédie de caractères et ses séquences: *Così fan tutte* de Mozart, *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss et *The Rake's Progress* d'Igor Stravinsky.

30 mars: L'avènement du bel canto: Donizetti (*La Favorita*, *Anna Bolena*), et Rossini (*Le Barbier de Séville*, *L'Italienne à Alger*, *La Cenerentola*).

8 avril: Les livrets et l'action dramatique: Verdi-Shakespeare, une rencontre au sommet: *Macbeth*, *Otello* et *Falstaff* et la puissance expressive.

13 avril: Les écoles nationales et la redécouverte du folklore et des musiques traditionnelles: *Carmen* de Georges Bizet et son impact.

20 avril: L'éveil des écoles nationales: l'opéra en Russie au XIXème siècle, Moussorgsky (*Boris Godounov* et *La Khovanchchina*) et Tchaïkowsky, (*La Dame de Pique* et *Eugène Onéguine*).

27 avril: Le renouvellement de l'opéra allemand: Richard Strauss (*Elektra*, *Salomé*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*).

4 mai: Une interprète inégalable, une figure légendaire: Maria Callas comme vous ne l'avez jamais vue...

Patrick Schupp