

Bois, chair, inox

Petite histoire des comédiens dans le cinéma québécois

Marco de Blois

Numéro 107-108, automne 2001

Les acteurs et le cinéma québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23892ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Blois, M. (2001). Bois, chair, inox : petite histoire des comédiens dans le cinéma québécois. *24 images*, (107-108), 7–10.

le cinéma québécois

BOIS, CHAIR, INOX

PETITE HISTOIRE DES COMÉDIENS DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

PAR MARCO DE BLOIS

*Le cinéma québécois n'aime pas les acteurs.
C'est un fait. Il aime les cinéastes.*

Jean-Claude Germain, 1984

Spécialiste de la formule accrocheuse, Jean-Claude Germain a sans doute raison. L'absence d'ascendant littéraire et théâtral sur le cinéma québécois et la forte tradition documentaire ont longtemps entraîné, sur les plateaux, une méconnaissance de ce qu'est un acteur, assez souvent réduit à un sujet, sinon à un objet. La situation s'est un peu améliorée, bien que les comédiens restent, assez souvent, les plus grands incompris des tournages. On leur demande de livrer la marchandise, moins souvent de réfléchir. Ainsi, il n'est pas rare d'apprendre, à l'occasion de la sortie d'un film, que le réalisateur a laissé le comédien libre de faire ce qu'il voulait, avec euphémisme signifiant qu'il n'y a pas eu de communication entre eux. Jamais un tel laxisme n'existerait en théâtre.

Guy L'Écuyer dans *La vie heureuse de Léopold Z.* de Gilles Carle.

Tout de même, il y a eu un moment assez court (une quinzaine d'années) où une sorte de relation amoureuse est apparue entre les comédiens et les films. Ce moment porte un nom: les années 70. Durant cette décennie euphorique, des noms importants se sont imposés comme de grandes créatures du cinéma, dont les plus célèbres représentants seraient Guy L'Écuyer et Luce Guilbeault. Étroitement associés à des réalisateurs, ces acteurs ont prêté aux cinéastes leur corps, leur esprit et leur image, devenant par le fait même indissociables de l'univers ainsi créé. Ce phénomène peut se comparer à la façon dont certains acteurs de renom (Marcello Mastroianni, notamment, inséparable de l'univers de Fellini) ont su imprégner de leur personnalité les films dans lesquels ils ont joué. D'ailleurs, à ce sujet, il faut jeter un coup d'œil aux deux documentaires de l'ONF produits récemment pour la télévision, *Luce Guilbeault, exploratrice* et *Sincèrement, Guy L'Écuyer*, afin de se rendre à l'évidence que durant ces années-là, il s'est passé quelque chose. Des conditions de tournage favorables ont permis aux comédiens d'être à leur meilleur, même si la plupart des réalisateurs n'avaient aucune connaissance réelle du jeu dramatique.

Bois

Cette quinzaine d'années survient après deux décennies marquées par un recours prononcé aux stéréotypes: les années 40 et 50. Cela peut paraître incongru de revenir sur cette période, mais en y réfléchissant un peu, on constate qu'elle ne diffère pas tant que cela de celle qu'on traverse maintenant: un cinéma de producteurs, souvent standardisé, conçu pour plaire au public.

Les films de ces années-là (*Le curé de village*, *La petite Aurore l'enfant martyr*, *Le rossignol et les cloches*, *Un homme et son péché*, alouette!) se caractérisent par une approche calquée (maladroïtement) sur le classicisme cinématographique français: gestuelles et postures stéréotypées, diction pointue, etc. Les acteurs s'acquittent de leurs rôles en ayant recours aux conventions — un bourgeois se joue de telle façon, une veuve explorée d'une autre. Par exemple, dans *Le père Chopin*, les paysans sont joués avec truculence (de façon

pittoresque et savoureuse, pour ne pas dire caricaturale, avec l'accent du terroir s'il vous plaît) alors que les personnages principaux s'expriment en français dit international. Les comédiens d'alors viennent tous du théâtre et plusieurs avaient une bonne expérience du radio-roman, transportant à l'écran leur élocution radio-canadienne.

Malgré le vieillissement qu'ils accusent aujourd'hui, ces films marquent le public de l'époque et ce, davantage par leurs comédiens que par la réalisation. Les Ovila Légaré, Hector Charland, Nicole



Le père Chopin de Fédor Ozep (1944).
Une époque marquée par un jeu stéréotypé.

Germain, Juliette Béliveau, Lucie Mitchell jouent des rôles marquants. Alors que plusieurs comédiens se sont tournés par la suite vers le téléroman ou sont tombés dans l'oubli, il y en a un, un seul, qui a réussi, fort discrètement mais avec constance (bien que Denys Arcand et Jean Pierre Lefebvre lui aient donné des rôles plus substantiels), à exercer son art jusqu'aux années 80: J.-Léo Gagnon, indéfectible force tranquille de l'imaginaire cinématographique québécois, qui a joué aussi bien dans *Le père Chopin* que dans *Au clair de la lune* d'André Forcier. Mais le cas de Gagnon est unique, les deux périodes ayant des esthétiques irréconciliables.

Chair

Les premières entreprises privées de l'industrie du cinéma québécois disparaissent dans les années 50. Avec elles s'éteint l'espoir d'une édifiante cinématographie canadienne-française catholique. Au même moment, l'ONF vit d'intenses bouillonnements. Le cinéma direct émerge. En 1965, dans l'esprit de cette mouvance, apparaît une fiction nouveau genre: *La vie heureuse de Léopold Z.*, portée par un acteur, Guy L'Écuyer, qui fait don de sa personne, avec une saisissante générosité, pour en faire un personnage. Dans ce film, l'acteur semble tout à coup libre, affranchi des conventions qui lui allaient comme un corset. Il n'est pas vissé sur une sorte de scène de théâtre comme pouvaient l'être ceux des décennies précédentes; les

éclairages n'ont pas été placés autour de lui de manière à lui donner une stature, à en faire une sorte d'incarnation surnaturelle. La réalisation et le scénario visent à lui donner l'image d'un homme semblable aux autres, ayant ses faiblesses, ses défauts, sa part d'obscurité.

Dans l'esprit du cinéma direct, les acteurs abandonnent les postures, les gestuelles contrôlées et offrent leur corps à la caméra. Paradoxe: alors que l'on nage en plein réalisme, les personnages prennent des couleurs, se développent, les acteurs percent l'écran en explorant davantage toutes les facettes de leur travail qui vise pourtant à créer l'illusion... Provenant pour la plupart du théâtre et de la télévision, ils portent le renouveau du cinéma québécois sur leurs épaules. Chez les Arcand, Carle, Forcier, Mankiewicz, les Luce Guilbeault, Frédérique Collin, Gabriel Arcand, Marcel Sabourin, Guy L'Écuyer et compagnie sont à leur meilleur. Claude Jutra offre à Jean Duceppe, estampillé «comédien de théâtre», un rôle mémorable dans *Mon oncle Antoine*, qui restera unique dans sa carrière (Duceppe, contrairement à ses camarades, n'ayant jamais été choyé par le cinéma), et Jean Beaudin réalise son meilleur film, *J.A. Martin photographe*, coscénarisé et joué par Marcel Sabourin. En outre, il arrive à des artistes du music-hall et des variétés de percer à l'écran (Jean Lapointe, Denis Drouin, Denise Filiatrault, Willie Lamothe). À ce sujet, Gilles Carle est probablement celui qui a le plus contribué à remettre en cause le statut d'acteur professionnel, offrant des rôles à des comédiens d'horizons très divers, les réunissant dans le même film, inventant même une catégorie étrange, le «non-acteur» (Donald Pilon).

Cette effervescence se vit dans la souplesse: comme il y a rarement d'auditions, les réalisateurs communiquent directement avec les comédiens, leur offrant même parfois un rôle à la dernière minute.



Mon oncle Antoine de Claude Jutra (1971),
un rôle mémorable pour Jean Duceppe.

Les tournages s'effectuent à la bonne franquette, même si certains comédiens, qui se sentent parfois comme un chien dans un jeu de quilles, n'hésitent pas à exprimer leur désapprobation car ils sont conscients de l'aspect crucial de leur travail.

L'état d'osmose réunissant acteurs et cinéma durera jusqu'au début des années 80; on peut dire, en effet, que *Les bons débarras* (1979), avec ses personnages puissants interprétés par Marie Tifo, Roger Le Bel et, pour la première fois à l'écran, Charlotte Laurier, et *Au clair de la lune*, qui marque la fin de la carrière de Guy L'Écuyer et de J.-Léo Gagnon, sont les dernières manifestations de cette histoire d'amour. Luce Guilbeault passe ensuite au téléroman (*Des dames de cœur*), Marie Tifo tombe progressivement dans un quasi-oubli, Gabriel Arcand et Frédérique Collin se font de plus en plus rares.

Cette décennie fait éclater le mythe selon lequel un acteur doit se prêter à plus de 80 prises sous l'œil d'un réalisateur acharné à donner le meilleur de lui-même. Il n'est pas réellement nécessaire d'avoir lu tout Stanislavski pour pouvoir diriger un acteur; il suffit de prendre le temps de discuter avec lui, et c'est sur ce point que Jean-Claude Germain se méprend un peu (bien que la décennie suivante lui donnera raison). L'ambiance de tournage, l'amitié avec le réalisateur, la confiance accordée à l'acteur (qui lui-même devenait parfois un peu scénariste), un esprit d'équipe et un peu d'anarchie dans la hiérarchie suffisent pour que l'acteur prenne l'entier contrôle de son personnage et l'inscrive, par sa participation active, dans la réalisation. Par exemple, dans *Sincèrement*, Guy L'Écuyer, André Forcier évoque ses «brosses» mémorables avec son acteur fétiche, comme si cela faisait partie d'une sorte de processus créatif. L'art s'enrichit de cette connivence toute simple mais combien fondamentale. À noter que cette «liberté» n'est pas synonyme de laisser-faire; dans *Sincèrement*, Guy L'Écuyer, Jean-Claude Germain évoque la scène du «tournoi de bowling» dans *Au clair de la lune* et fait remarquer que chaque geste du comédien est placé, calculé, voulu.

Inox

Au début des années 80 apparaissent des films qui, de qualités et de styles différents, se font un peu plus distants avec les comédiens: *Sonatine*, de Micheline Lanctôt (1984), *La femme de l'hôtel*, de Léa Pool (1984), *La dame en couleurs*, de Claude Jutra (1985). Dans un autre registre, *Les Plouffe* (1981), de Gilles Carle, lance des vedettes (Serge Dupire, Anne Létourneau) et marque l'avènement d'un cinéma confectionné sur mesure pour plaire (avec talent dans ce cas-ci). La comédie effectue un retour en force avec *Cruising bar* (1989), de Robert Ménard. Évidemment, ces films ne sont pas représentatifs de l'ensemble de la production des années 80, mais ils constituent le signe d'une mutation qui va en s'accéléralant. Les méthodes du direct appliquées à la fiction les sous-tendent. Les structures de production se développent, d'autres intervenants s'introduisent dans la chaîne de fabrication d'un film, les rapports entre les membres de l'équipe deviennent moins personnels et plus professionnels.

Puis, presque simultanément, en 1986, un nouveau produit télévisuel voit le jour: *Lance et compte*, réalisé par Jean-Claude Lord et produit par Claude Héroux. Il s'agit d'une date mémorable dans l'histoire de la télévision québécoise, de l'audiovisuel québécois et peut-être même du cinéma québécois, car elle marque l'avènement d'une confusion entre la nature du cinéma et celle de la télévision. Les réalisateurs (Jean-Claude Lord, François Bouvier, Jean Beaudin, André Melançon, Johanne Prigent, François Labonté) et les techniciens passent au petit écran. Contrairement au téléroman, la télé-série est diffusée sur une période relativement courte (quelques mois), elle n'est pas un long fleuve narratif qui prend des années avant de se tarir, se concluant généralement à la fin d'une saison, et, surtout, elle adopte le langage du cinéma. Alors que le téléroman est filmé comme un téléthéâtre (les scènes sont tournées sans interruption), la télé-série est tournée comme un film (c'est-à-dire le produit «film» comme le conçoit l'industrie): plateaux élaborés, discontinuité dans l'ordre des plans lors du tournage, équipe technique «professionnalisée» et hiérarchisée, etc. Les télé-séries ont sur l'ensemble de la profession, de même que sur le public, un effet considérable. Elles constituent un véhicule neuf pour les comédiens (*Duplessis* et *Riel* ont été les ancêtres du genre, à la différence qu'elles ne constituaient pas un recyclage de procédés hollywoodiens). *Lance et compte* connaît un immense succès, puisque plusieurs autres séries, conçues de la même manière, prolifèrent ensuite, depuis *Scoop* jusqu'à *Emma* en passant par *Urgence*, *Les filles de Caleb* et *Marguerite Volant*.

Les cotes d'écoute sont éloquentes, l'argent suit. Il faut bien commencer à nourrir cet estomac gourmand qu'est la télé-série. L'industrie du casting prend son envol presque à la même époque, avec son lot d'agents d'acteurs et de directeurs de casting. Des vedettes calibrées pour la télé-série sont découvertes: Macha Grenon, Marina Orsini. Bien qu'il ait une formation en théâtre, Roy Dupuis devient un acteur désigné pour ce genre de production. Les comédiens y trouvent un excellent débouché tandis que les écoles de théâtre refusent davantage de candidats qu'elles en acceptent. Les acteurs voient leur métier se professionnaliser et ont dorénavant à gérer leur image. Plus possible maintenant d'exercer ce boulot sans l'aide d'un agent qui sait tenir un agenda bien rempli. Car en plus du théâtre (pas payant), le travail se partage entre le cinéma (une fois tous les cinq ans...), la télé-série, la publicité, une voix off par-ci et un doublage



Élise Guilbault dans *La femme qui boit* (2001) de Bernard Émond.
Une rencontre comme on en voit rarement aujourd'hui entre une actrice
et un réalisateur.

© BERTRAND CARRIÈRE

par-là. La multiplication des téléromans et des téléseries permet d'offrir davantage de visibilité aux comédiens. Ceux-ci se font alors plus actifs à la télévision qu'au cinéma. Si bien que l'expression «acteur de cinéma» a aujourd'hui peu de sens — il faudrait peut-être inventer une formule comme «acteur de l'audiovisuel».

L'incapacité chronique du cinéma (et de l'audiovisuel) québécois à enrichir sa palette d'acteurs ne cesse de surprendre. L'une de ses constantes consiste à composer un casting en fonction de la popularité immédiate d'un comédien; c'est ainsi que, de Pierre Curzi à David La Haye, en passant par Rémy Girard et Luc Picard, nous avons droit régulièrement à une nouvelle tête que l'on nous sert pendant plusieurs films et téléseries. Si le cinéma (et l'audiovisuel) québécois n'aime pas les acteurs, il a néanmoins convenu, en ces années d'inox, d'un arrangement avec eux, comme le font les couples en instance de divorce. Ainsi, jamais les acteurs n'auront été autant mis à leur avantage que dans les téléseries. En effet, le public se souvient davantage de Roy Dupuis dans *Les filles de Caleb* que dans *Cap Tourmente*... Il n'y a presque aucun lien affectif entre les réalisateurs et eux, mais tout est conçu pour mettre les personnes (et les personnages) en valeur. Les rôles de composition sont privilégiés, les éclairages appuient l'émotion de la scène, les gros plans abondent. Certains, exclus du cinéma, livrent là de convaincantes performances (Micheline Lanctôt dans *Scoop*, Jean-Pierre Bergeron dans *Omertà*). Bref, tout le monde est content, aussi bien les comédiens que les directeurs de casting, les agents, les réalisateurs, les producteurs et le public. L'industrie roule, comme dans les années 40 et 50, même si on assiste à un retour à la standardisation et aux stéréotypes. À un tel point qu'un théâtre institutionnel comme le TNM, il y a quelques années, concevait une campagne publicitaire misant sur la renommée télévisuelle de ses acteurs pour promouvoir sa prochaine saison.

Dans ce contexte, le temps accordé à la préparation d'un rôle est court et vise à l'immédiate efficacité. En revanche, certains projets cinématographiques plus personnels n'arrivent pas à aller au bout de leurs promesses à cause, d'une part, des pressions exercées par les multiples intervenants (le producteur, le distributeur, l'investisseur, le roi, sa femme et le petit prince...) qui se permettent d'exiger un casting «vendeur» et, d'autre part, d'un manque de temps qui afflige également tout le monde. Par ailleurs, si l'industrie de l'audio-

visuel rend possible la poursuite d'une carrière prospère, le cinéma, lui, évite de prendre des risques. Les conditions de tournage ne le permettent pas et les cinéastes et tous les membres de l'équipe technique, atteints parfois d'«auteurite» aiguë, tendent trop souvent à se mettre en vedette au détriment des comédiens, qui n'ont pas d'espace pour respirer et qui ne semblent pas habiter l'espace (Jean-Claude Germain approuverait probablement). Les Pascale Bussièrès, Louise Marleau, Louise Portal, France Castel, Luc Picard, Tony Nardi, Alexis Martin et autres peuvent difficilement ainsi devenir de «grandes créatures de cinéma». Le plus souvent, reste sur les écrans une pièce d'inox, plus brillante que le bois. Sur ce point, si l'on compare *Les bons débarras* avec *Les portes tournantes* (Mankiewicz), de même que *Mon oncle Antoine* avec *La dame en couleurs* (Jutra), films de chair contre films en inox, on saisit mieux l'effet sur le cinéma que peut avoir le fait de «gérer les images».

En 1984, Raymond Cloutier, aujourd'hui disparu du cinéma et assez porté sur la polémique, disait à l'occasion d'une table ronde organisée par la revue *Copie Zéro*: «Les acteurs, ici, ne tiennent pas un rôle essentiel dans la production des films. C'est une des raisons du peu de succès du cinéma québécois.» Pourtant, Cloutier disait cela à une époque qui, rétrospectivement, apparaît presque comme un éden... Au cinéma, les rencontres du genre Bernard Émond et Élise Guilbault sont rarissimes. Dans *La femme qui boit*, on retrouve un peu de cet état d'osmose propre aux années 70. Chez les acteurs, on sent, ici et là, comme une mélancolie. Comme une nostalgie aussi, bien que l'on évite d'employer ce mot. Le cinéma québécois n'aime pas les acteurs, à bien y penser il n'aime pas non plus les cinéastes, mais il aime ceux qui performant: les *wonder boys* et les *wonder girls*. La chaîne de montage du cinéma québécois est aujourd'hui devenue à ce point performante qu'il est impossible pour qui que ce soit d'en ralentir le rythme, ni même de le briser, à moins d'être Charlot et d'avoir le pouvoir de Charlie Chaplin. De plus, l'industrie est en forme. Si bien que tout un chacun accepte d'y participer. Contre rémunération, bien entendu. ■

Les années 80 ou le cinéma confectionné sur mesure pour
plaire. Michel Côté dans *Cruising bar*.

