

Entretien avec Gabriel Arcan

Marco de Blois

Numéro 107-108, automne 2001

Les acteurs et le cinéma québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23897ac>

[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 Gabriel Arcan. *24 images*, (107-108), 36–39.

Entretien avec **GABRIEL ARCAND**

GABRIEL ARCAND A RÉPONDU PAR ÉCRIT AUX QUESTIONS SOUMISES PAR MARCO DE BLOIS

24 IMAGES: *Durant les années 70 et 80, vous étiez lié à un cinéma québécois d'auteur. Vous avez notamment apporté votre contribution à quelques-uns des films les plus marquants de Denys Arcand et de Gilles Carle. Cette période, qui s'étend de La maudite galette au Déclin de l'empire américain, en passant par L'âge de la machine et Les Plouffe, correspond-elle à l'idée que vous vous faites du cinéma? En d'autres mots, qu'est-ce qui vous a attiré dans les films de cette période et que, peut-être, vous ne retrouverez plus aujourd'hui?*

GABRIEL ARCAND: Je ne me fais aucune idée particulière sur le cinéma. Mais il me permet heureusement de rencontrer parfois des originaux. Depuis *Le déclin...*, j'ai eu l'occasion de collaborer avec Francis Mankiewicz, Hubert-Yves Rose, Robert Favreau, Claude Gagnon, Isabelle Poissant, Yves Dion, Louis Bélanger et Pierre Houle. Le cinéma, c'est vraiment la création d'un seul, avec plusieurs. Et je participe avec tous les autres à la mise en images du rêve d'un auteur. En ce sens, c'est une démarche qui est à l'opposé même du théâtre, où la création est le résultat d'un processus de concertation et où l'acteur se retrouve toujours en première ligne, du lever du rideau à la fin de la pièce.

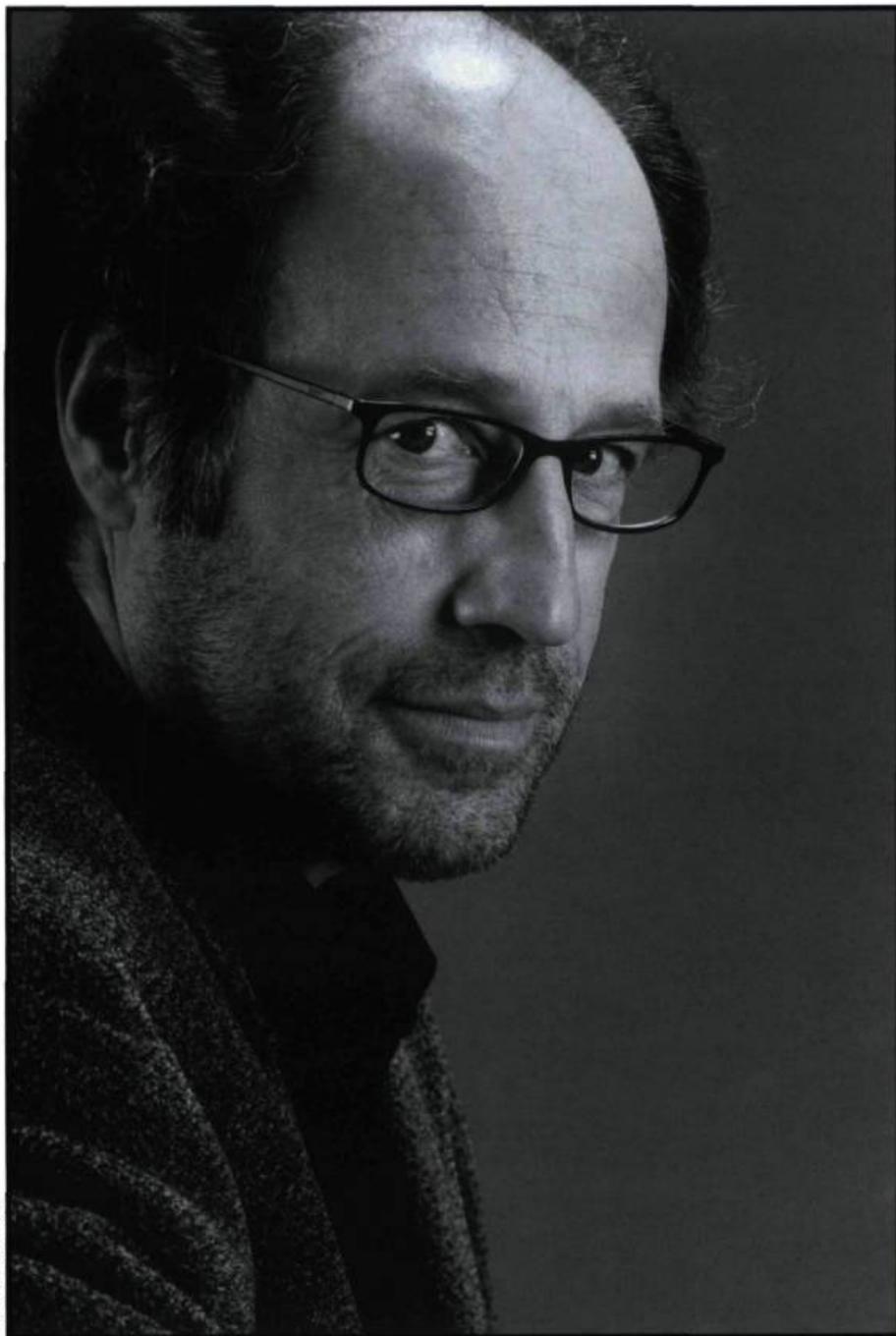
J'ai joué au cinéma parfois pour m'amuser, parfois pour de l'argent, mais surtout et toujours parce que le cinéma me permet de pratiquer mon métier d'acteur dans un registre différent du théâtre: l'expression condensée, la concentration et l'écoute de mes partenaires. Je décline, par intuition, les rôles qui ne m'apprendront rien ou que j'ai déjà joués. Lorsqu'on sollicite ma participation, j'espère seulement qu'il y aura une idée neuve dans le scénario. Pour toutes ces



Avec Louise Portal dans *Le déclin de l'empire américain* (1986) de Denys Arcand.

raisons, vous comprendrez aisément que mon gérant de banque soit en train de perdre la boule.

Le cinéma de fiction auquel j'ai d'abord collaboré était une pratique artisanale, exercée par des bandes isolées qui s'amusaient à rêver ensemble. Après 1980, le milieu s'est «modernisé». Les tournages ont bénéficié de répartitions de tâches très structurées, de moyens considérables et d'outils techniques hyper sophistiqués; et tout cela, dans un laps de temps très court. Le cinéma fait vivre beaucoup de gens aujourd'hui. Alors, personne n'a le droit de se plaindre. Mais cette amélioration des conditions ne change rien aux vrais problèmes de la création, à savoir: qu'est-ce qu'on raconte et de quelle manière s'y prend-on? Autrefois, c'est l'aventure qui excusait les ma-



Gabriel Arcand.

ladresses et qui pouvait justifier le plaisir même qu'on prenait à faire un film. Aujourd'hui, on a plus ou moins les mêmes outils que tout le monde et les tournages coûtent plus cher. Donc, chaque page du scénario compte. Personnellement, ça n'a rien changé à mon travail. J'y participe encore quand cela m'est possible et que le projet n'est pas trop indécent.

On vous voit régulièrement au théâtre, mais peu souvent au cinéma ou à la télévision. Au cinéma, ces dernières années, Post mortem a permis l'une de vos rares apparitions. Comment expliquer votre rela-

tive absence du petit comme du grand écran? S'explique-t-elle par le fait que le milieu du cinéma se désintéresse des comédiens de théâtre?

Je crois que le problème ne s'est jamais posé. Au début, les réalisateurs engageaient les acteurs qu'ils avaient vus dans d'autres films ou à la télévision. La sélection était plus limitée et on faisait rapidement le tour du jardin des interprètes, surtout parmi les plus âgés. Et trente ans plus tard, il y a les agences de casting qui s'occupent de trouver les candidats susceptibles d'intéresser les cinéastes. Il y a beaucoup de jeunes comédiens qui sortent chaque année des écoles de théâtre. Avec la présence des agents d'artistes qui s'interposent un peu partout, beaucoup de réalisateurs estiment sans doute qu'ils n'ont toujours pas besoin d'aller au théâtre pour y trouver l'inspiration. Le théâtre leur sert à trouver des acteurs, pas des idées. Ironiquement, le théâtre qui s'écrit et se pratique depuis deux mille cinq cents ans s'occupe précisément de raconter des histoires avec des personnages inventés.

Mais votre question rappelle également les aptitudes requises pour jouer au cinéma. La caméra agit comme une loupe. Donc, on vous engage pour l'émotion que dégage votre physionomie et pour votre capacité à intérioriser vos émotions. C'est peut-être pour cette même raison que peu d'acteurs de cinéma ont du succès au théâtre; ils sont souvent incapables de s'exprimer autrement que de l'intérieur.

Le théâtre attend de l'acteur une compréhension de la pièce. Même un petit rôle participe à la totalité de l'ensemble. C'est un rythme de travail plus lent, mais qui requiert de la constance sur une longue période dans le partage de cette aventure. Au cinéma, l'acteur se présente où et quand on le lui demande, il joue ses scènes avec des partenaires qu'il ne reverra peut-être jamais, il tourne parfois ses scènes sans ordre chronologique. Tout y est condensé. C'est un travail d'artisan, comparable à la fabrication d'une paire de souliers, jour après jour. C'est un processus de création qui m'améliore comme acteur et qui m'éclaircit comme être humain.

Au théâtre, l'acteur est le moteur de l'événement fictif. Au cinéma, si le metteur en scène est doué et sait comment tourner, il y a

beaucoup de chances que son film fonctionne bien. Ça n'a pas à voir avec les acteurs d'abord. Le cinéma est une série de préméditations mises en place par le metteur en scène et arrangées plus tard avec le monteur. L'acteur est un outil de cette « machination ». C'est pour cela qu'on voit parfois un grand acteur de théâtre paraître médiocre dans un film tourné par un réalisateur sans talent. L'acteur français Michel Bouquet (qui a beaucoup tourné avec Claude Chabrol, entre autres) disait que ce qui différencie fondamentalement l'acteur de cinéma de l'acteur de théâtre est que l'acteur de cinéma a une intuition profonde et solide de ce qu'il est. Il sait qui il est, ce qu'il pense de la vie et il peut en restituer les facettes les plus secrètes. Donc, la tâche de l'acteur de cinéma est de se préoccuper de lui-même. Au cinéma, il n'y a pas de travail en profondeur à faire sur l'auteur, sur la pièce. Alors que

le public de théâtre vient d'abord pour voir la pièce, au cinéma, c'est le contraire. Souvent, les spectateurs de cinéma vont voir d'abord un acteur. On veut savoir ce qui va arriver à Pascale Bussières ou à Michel Côté, et non pas à leurs personnages. Ainsi est né le star-system. Au cinéma (et plus encore à la télé), on confond le personnage avec la personne. Ce n'est pas ainsi au théâtre. Pourtant au théâtre, tout dépend de l'acteur et de son travail.

Un film est la création d'un artiste, avec lequel collaborent un grand nombre de personnes. Le théâtre, au contraire, existe d'abord par un ensemble de personnages (au moins deux). Dans une époque qui survalorise la réussite individuelle, l'existence même du théâtre apparaît saugrenue et un peu archaïque, avec son petit public et ses personnages de chair. C'est une démarche qui est à contre-courant des techniques désincarnées de la création, tout simplement parce qu'elle vise à toucher à la fois plus intensément et plus concrètement. Il y a encore parfois des traces de l'humain au théâtre. Comme dans l'objet artisanal. C'est une idée délirante que de s'engager aujourd'hui au théâtre dans l'espoir d'y faire sa réputation, à moins d'être auteur dramatique ou metteur en scène. Et la mise en scène est elle-même une invention très récente. Avant Meyerhold (vers 1925), on jouait une pièce avec des acteurs dirigés par l'acteur principal qui était aussi chef de la troupe, et avec qui plusieurs membres avaient la plupart du temps des liens de parenté. Bergman a réalisé la presque totalité de ses films avec ses acteurs du théâtre. Comme si, chez lui, la vie du théâtre avait littéralement débordé sur l'écran.

À l'étranger, on peut trouver plusieurs exemples d'échanges entre cinéma et théâtre. Il y a d'abord les réalisateurs qui sont également metteurs en scène au théâtre. Nommons Ingmar Bergman, Patrice Chéreau, Rainer Werner Fassbinder, Bob Fosse, Elia Kazan, David Mamet, Luchino Visconti, etc. Ici, le seul à faire le pont entre théâtre et cinéma est Robert Lepage, mais son approche qui repose largement sur le work in progress constitue un cas à part. Alors que ces



Post mortem (2000) de Louis Bélanger.

échanges paraissent naturels à l'étranger, quelle est la raison, à votre avis, qui expliquerait le peu d'intérêt manifesté par les réalisateurs pour le théâtre au Québec?

Vous avez omis le plus colossal, Orson Welles et son Mercury Theatre. Et, à part Bob Fosse qui était danseur et chorégraphe, ceux que vous nommez ont d'abord — il me semble — pratiqué la mise en scène au théâtre (et Mamet, la dramaturgie). Ici, le théâtre (je ne parle pas des revues et du burlesque) apparaît plus ou moins avec Gratien Gélinas et le Père Émile Legault, et le cinéma avec les curés qui filmaient les terres en friche avec leurs paroissiens. Ce sont des aventures d'à peine soixante ans. Vous citez des artistes éduqués dans les grandes traditions européennes (Visconti, c'est la haute noblesse italienne), qui portent en eux depuis le lycée les auteurs, les peintres et les compositeurs du dernier millénaire. Je ne dis pas qu'ils sont plus doués ou qu'ils ont plus d'imagination que nous, mais ils ont été forcés de se constituer un bagage de toutes ces traditions dès l'école. Faire sa vie professionnelle dans une discipline artistique est une réalité reconnue depuis la Renaissance. En Europe (et ailleurs dans le monde), traditionnellement, un acteur est d'abord formé au théâtre et un metteur en scène dirige d'abord sur une scène (je mets à part les nouvelles écoles de cinéma et une nouvelle génération de cinéastes qui n'ont jamais fréquenté l'art dramatique). Et ceux qui ont commencé par la scène ont été obligés d'apprendre les fondements de la direction d'acteurs et l'usage de l'espace scénique, de connaître leurs auteurs, de les décoder pour les rendre intelligibles à un public; en d'autres mots, d'exercer toutes leurs facultés créatrices sur des matériaux inépuisables et de s'en inspirer.

Et puis, il y a le phénomène du « choc des idées ». L'Europe est un petit territoire extrêmement peuplé. Les artistes et les cultures s'y confrontent davantage, comme les États-Unis avec leurs immigrants; il y a un va-et-vient des courants et des influences qui sont le résultat de fréquentations réciproques entretenues au fil des siècles, souvent à cause de guerres interminables. (C'est peut-être dans



La ligne de chaleur (1987) de Hubert-Yves Rose.

l'espoir de susciter de semblables secousses que plusieurs cinéastes d'ici tourment aujourd'hui dans une autre langue?)

Le cinéma au Québec a d'abord été documentaire: comment draver, planter des choux, pêcher la truite, etc. À une époque où Eisenstein a déjà achevé sa carrière et que Fritz Lang et Jean Renoir sont au milieu de la leur, on filme ici des tableaux champêtres sur la colonisation. L'appareil de prise de vues était aux mains de l'Église et des politiciens qui, l'une ou les autres, seront toujours et partout les adversaires les mieux intentionnés de l'imaginaire et de la création. Avec de pareils amis, vous n'avez pas besoin d'ennemis. Inévitablement, on verra pointer les lueurs du rêve, l'ouverture sur la fiction. Mais la grande floraison de personnages inventés passera d'abord par la télévision, qui avait alors pour mandat de rendre accessibles au grand public les œuvres de la culture canadienne et mondiale (par l'intermédiaire des réalisateurs, Paul Blouin, entre autres). Les romans de Lemelin, Guèvremont, Choquette et Grignon furent adaptés par leurs auteurs en feuilletons dramatiques pour la télé parce que leurs œuvres faisaient déjà partie du patrimoine. Marcel Dubé fut le premier dramaturge à écrire une œuvre originale directement pour la télévision. Pas pour le cinéma, qui n'existait alors plus ou moins qu'à l'ONF et qui n'était pas très perméable à la fiction. Les cinéastes finalement sortis de l'ONF créeront enfin leurs propres univers, scénarios et personnages, indépendamment des dramaturges qui, eux, trouveront refuge dans les théâtres et à la télévision.

Les cinéastes se trouvent sans doute moins inspirés par les grands (et les petits) textes de la dramaturgie et de la littérature que

par la vie quotidienne qui s'active autour d'eux, par ce qu'on raconte dans les journaux et à la télévision, par les expériences de leur vie personnelle. Pour eux, c'est là que se trouve l'expression de la vie et de là que jaillit leur imagination. Le passage de la littérature et de la dramaturgie au cinéma n'est pas une pratique courante. Comme l'adaptation d'un roman à la scène n'est pas non plus une habitude.

Pour plusieurs jeunes comédiens, la télévision — et surtout le téléroman — constitue un bon moyen de gagner sa vie. Les cachets sont intéressants, les tournages se font rapidement et les rôles sont généralement peu exigeants. Or, croyez-vous que le téléroman, à la longue, puisse avoir un impact sur le jeu des plus jeunes comédiens? A-t-on raison de croire que l'influence de ce type de production télévisuelle entraîne chez plusieurs une tendance au naturalisme plat? Et que cela se généralise jusqu'au point d'être enseigné dans les écoles?

Votre question touche deux aspects: d'une part, la qualité de l'enseignement qui est dispensé dans les écoles de théâtre et la qualité de ce que nous propose la télévision.

La première fonction d'une école est de former des artistes capables de jouer, de réfléchir

et de s'exprimer de manière articulée sur scène et dans la vie. De leur apprendre à lire, à s'intéresser à toutes les formes de la création ainsi qu'aux traditions artistiques d'autres cultures et d'autres époques. L'école est le premier endroit où doit s'ébaucher le sens d'une certaine qualité dans le jugement de l'élève, mais c'est au milieu professionnel de cultiver le sens de cette qualité chez les artistes. Si leurs repères sont médiocres, ils finiront par jouer comme ils pensent, c'est-à-dire avec mollesse et de manière stéréotypée.

La télévision constitue le seul média qui engage les acteurs en grand nombre et régulièrement: téléromans, téléseries, pub, etc. La plupart des émissions dramatiques présentées à la télévision sont de très bas niveau (comme partout ailleurs dans le monde) parce qu'elles sont conçues pour faire de l'argent rapidement et qu'elles perpétuent les stéréotypes et les modèles fondés sur la culture des émotions faciles et superficielles. Alors le jeune comédien qui arrive sur le marché du travail et désire rapidement gagner sa vie — avec les encouragements de son nouvel agent — pénétrera dans le cercle infernal de la production de masse. Alors je vous assure que, petit à petit, imperceptiblement, il désapprendra son métier. Après quelques années de ce travail infernal (mais payant), il sera incapable d'apparaître sur une scène et de créer autre chose que les stéréotypes qu'il répète inlassablement à la télévision. Cette notion convenue qu'est la «surexposition» de l'artiste cache un mal plus profond. Et le vrai drame de l'acteur que le public va «reconnaître» pour l'avoir vu dans une pub ou un téléroman est que cet acteur ne pourra plus rien jouer autrement, puisqu'il ne cultive qu'un seul vocabulaire et une seule manière d'exprimer sa réalité intérieure. ■

MICHEL CARON