

## La direction d'acteur Jouer de confiance

Zoé Protat

---

Volume 29, numéro 1, hiver 2011

Profession acteur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61063ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Protat, Z. (2011). La direction d'acteur : jouer de confiance. *Ciné-Bulles*, 29(1), 38-41.



Lyne Charlebois sur le tournage de **Borderline**

## La direction d'acteur *Jouer de confiance*

ZOÉ PROTAT

À chaque réalisateur sa méthode de travail avec les acteurs. Pour certains, les discussions de préparation viendront définir le jeu tandis que d'autres préféreront attendre le tournage même, ses imprévus, son adrénaline. Il y a des interventionnistes qui s'assument, d'autres qui sont plutôt partisans d'une liberté contrôlée... Une constante: une association privilégiée, pétrie de confiance, qui se doit d'exister entre les individus. Les questions se compliquent davantage dans certains cas spécifiques. Comment diriger des enfants, des non-professionnels? Comment être à la fois devant et derrière la caméra? À travers les expériences aussi différentes que complémentaires de Philippe Falardeau, Léa Pool, Denis Côté, Lyne Charlebois et Micheline Lanctôt, petit portrait (forcément lacunaire) de la direction d'acteur dans le cinéma québécois.

Le choix des comédiens s'avère déterminant pour plusieurs cinéastes. Micheline Lanctôt estime que 90% de son travail de cinéaste se fait à cet instant précis: « Je choisis les meilleurs et j'essaie de ne pas me mettre dans leurs jambes, pour paraphraser Stanley Donen. » Pour Philippe Falardeau, c'est ce choix initial qui viendra dicter le ton du film. Travailler, d'un projet à l'autre, avec la même directrice de *casting* lui permet de bien cibler l'orientation retenue. Ensuite arrivent les auditions, moment privilégié pour entamer la direction d'acteur. Le réalisateur rencon-

tre tous les interprètes et envoie à chacun le scénario en entier — une question de logique. Lyne Charlebois estime que les auditions lui permettront d'établir la couleur de chaque personnage, par la discussion, mais également par certains exercices. En demandant, par exemple, à un comédien de tenter une approche qui, de prime abord, paraît contraire au rôle, la réalisatrice peut évaluer sa capacité d'écoute, l'étendue de sa palette de jeu, ainsi que ses aptitudes d'innovation et sa débrouillardise.

Pour Léa Pool, l'amplitude de la préparation sera directement proportionnelle à la difficulté des thématiques abordées dans le film. Elle encadrera davantage les comédiens qui interprètent de petits rôles, qui débarquent pour un ou deux jours de tournage et arrivent souvent d'un autre plateau. Pour assurer la cohésion générale du jeu, la réalisatrice doit alors opérer un ajustement sonore et rythmique. Elle effectuera toujours quelques lectures de scénario avec les comédiens. « La préparation a surtout une importance humaine. Il faut sentir comment chacun est dans la vie, parfois même nous reconforter les uns les autres! » Autant Léa Pool que Lyne Charlebois insistent sur la grande confiance qu'elles accordent aux interprètes. Selon la réalisatrice de **Borderline**, « les acteurs sont plus à même de donner l'essence du personnage, car ils incarnent, ils sont dans le concret » qu'un réalisateur confiné dans sa position d'imagination. Se considérant comme une instinctive, elle ne préconise pas une approche « psychologisante » du jeu, favorisant plutôt le langage direct et la volonté d'être claire et limpide.

Micheline Lanctôt cumule quant à elle les rôles d'actrice et de réalisatrice. Elle dit s'être mise à l'écriture par ennui, les rôles qu'on lui offrait étant de moins en moins intéressants... mais estime que diriger les autres a incontestablement eu un effet positif sur son jeu. En passant derrière la caméra, il faut apprendre à accepter une certaine perte de contrôle : on fait alors preuve de davantage de compréhension, on devient plus patient, plus souple. Et qu'en est-il de la préparation? « L'acteur doit arriver sur le plateau vierge de toute préparation, comme un tableau blanc », explique Lanctôt. À la limite, elle ira jusqu'à interdire aux acteurs d'anticiper quoi que ce soit : si tout venait à changer à la dernière minute, un travail préparatoire trop poussé pourrait se révéler paralysant. La réalisatrice est présente pour répondre aux questions, mais sur le plateau, ce sera du sans filet. Lanctôt attend des comédiens une disponibilité complète : à elle de leur offrir l'environnement le plus stimulant possible pour éviter qu'ils se limitent.

Jusqu'à **Suzie** (2009), Micheline l'actrice et Lanctôt la réalisatrice sont demeurées à distance. Tout en reconnaissant que certains excellent au double rôle d'acteur et de réalisateur, elle considère que ce sont des fonctions foncièrement incompatibles. Jouer dans son film peut parfois paraître commode (on connaît très bien les personnages), mais peut aussi générer beaucoup d'angoisse. Toujours dans l'instant présent, l'acteur-réalisateur tourne les scènes sans pouvoir les diriger à distance, ni les commenter : une situation qui frôle parfois la schizophrénie. Les autres comédiens, inquiets de l'opinion du réalisateur et sensibles au manque d'attention, peuvent s'en trouver fragilisés. Dans tous les cas, l'acteur-réalisateur aura besoin d'un grand soutien de son équipe. Il ne faut surtout pas que

Sur le plateau, Léa Pool laisse les acteurs faire une suggestion, puis s'ajuste. Certains comédiens trouvent rapidement le ton juste puis offrent un jeu très égal d'une prise à l'autre. D'autres varient davantage : au montage, il s'agira alors de moduler les différentes propositions — un travail d'ajustement qui, souvent, se révèle passionnant.

quelqu'un d'autre s'imagine pouvoir prendre sa place. Et pour demeurer réalisateur, l'acteur doit réussir à s'abstraire de son propre jeu : un défi de taille.

Une fois les interprètes choisis, le rêve de Philippe Falardeau serait de se permettre des répétitions sur les lieux mêmes du tournage (et en costume), ce qui est généralement impossible. Le travail de répétition peut cependant se révéler à double tranchant : certains comédiens au jeu très spontané pourraient « trop donner » et brûler leurs munitions pour la suite. Une crainte que partage Lyne Charlebois : « Je crois à la technique du peu de mots : une idée, une émotion, un geste, et mes comédiens ont tout compris. » À ce sujet, Falardeau mentionne l'exemple des deux acteurs principaux de **Congorama** (2006), Paul Ahmarani et Olivier Gourmet, dont l'énergie de jeu s'exprimait de manière différente. Là où Ahmarani devait être dirigé « en amont » par le travail préparatoire, Gourmet était plutôt un acteur à encadrer au moment présent. Il aimait faire des essais lors des premières prises et réajuster le tir au fur et à mesure ; ainsi dirigé « en aval », Gourmet pouvait donner la pleine mesure de son talent, sans perdre sa liberté et son naturel.



Philippe Falardeau dirigeant des jeunes sur le plateau de **Bashir Lazhar** et Léa Pool discutant avec Gabriel Arcand lors du tournage de **Maman est chez le coiffeur** — Photos: Véro Boncompagni

Une majorité de cinéastes considère la direction d'acteur comme une collaboration avant tout et apprécie écouter le fruit des réflexions des comédiens. À ce sujet, Micheline Lanctôt se situe dans le pragmatisme absolu : si elle juge que les propositions d'un comédien apportent quelque chose au film, elle n'aura aucun scrupule à effectuer des modifications. Elle revendique aussi le droit de changer d'idée, de tout bouleverser. Une position partagée par Lyne Charlebois : tout est bon pour évoluer et ne pas faire de surplace. Sur le plateau, Léa Pool laisse les acteurs faire une suggestion, puis s'ajuste. Certains comédiens trouvent rapidement le ton juste puis offrent un jeu très égal d'une prise à l'autre. D'autres varient davantage : au montage, il s'agira alors de moduler les différentes propositions — un travail d'ajustement qui, souvent, se révèle passionnant. L'insécurité du plateau est alors compensée par de belles trouvailles qui colorent une interprétation et ajoutent beaucoup de subtilité. Sinon, Pool juge « très important de laisser les acteurs occuper leur espace. La liberté et le naturel de leur jeu en dépendent ». Au final, elle ne se considère pas comme directive et doute que l'être puisse conférer davantage de personnalité à un réalisateur.

Pour un cinéaste comme Denis Côté, la question de la direction d'acteur s'envisage à l'évidence sous un jour complètement différent. Le réalisateur a travaillé autant avec des comédiens de métier (**Nos vies privées**, **Elle veut le chaos**, **Curling**) qu'avec des non-professionnels (**Les États nordiques**, **Carcasses**), voyageant entre un cinéma indépendant radical et des projets à la structure plus traditionnelle : « Je suis un formaliste, ce sont la mise en scène et le langage cinématographique qui comptent. L'acteur n'est pas l'âme du film. » Ce dernier doit faire preuve d'une certaine humilité : la « star », c'est le cinéaste, et c'est d'ailleurs à lui que la presse souhaitera s'adresser à la sortie du film. Côté soutient qu'un réalisateur qui fait appel à des non-professionnels développe parfois un sentiment de supériorité agréable. Grand patron, voire dictateur de son plateau, il n'a personne pour le confronter ou le remettre en question. Même avec des comédiens de métier, dont les ressources sont surprenantes, Côté n'effectue ni auditions, ni lectures.

Certains en sont déstabilisés et le réalisateur avoue que son attitude très directe est parfois mal perçue. Avec des acteurs professionnels, les faux pas peuvent se révéler difficiles. Le cinéaste ne fait pas davantage de préparation avec les non-professionnels. Ni dialogues ni actions ne sont imposés : c'est du sans filet. Contrairement à Robert Bresson, Côté travaille avec les non-professionnels « sans vouloir changer leur véritable nature. Il faut plutôt travailler avec leur nature », précise-t-il. Ces interprètes sont choisis pour ce qu'ils sont dans la réalité. Les habitants du village des **États nordiques** « jouent » ainsi tous leur propre rôle. Certains adorent d'instinct l'attention que leur procure la caméra. D'autres pensent qu'être filmés équivaut à donner un spectacle : lorsque le réalisateur leur demande simplement d'« être », ils sont surpris, trouvant le tout banal, sans magie.

D'autre part, avec les amateurs, il est impossible d'expliquer en détail la démarche artistique du film ou d'intellectualiser la direction d'acteur. Il s'agit pour le réalisateur de passer un contrat humain avec les interprètes, en évitant au maximum les zones d'ombre. Il faut être conscient que certains comédiens ne « comprendront » jamais le film : c'était le cas pour les jeunes trisomiques protagonistes de **Carcasses**. Se pose alors la question de l'exploitation. Le non-professionnel agit-il en tant que simple marionnette? Côté soutient que malgré tous ces questionnements idéologiques, l'important est de toujours rester dans le respect de l'autre. Une approche qui se situe dans le sillon du cinéma direct : il faut garder les yeux ouverts, car face à la caméra, tous les « accidents » peuvent se révéler bons à garder. Le film s'écrira alors sur la table de montage.

Le travail avec les enfants constitue une autre particularité de la direction d'acteur. Au Québec, le cinéma a connu une grande tradition de jeunes comédiens, notamment dans la série des *Contes pour tous*. Récemment, et après avoir révélé une Karine Vanasse de 15 ans dans **Emporte-moi** (1999), Léa Pool a dirigé plusieurs jeunes dans **Maman est chez le coiffeur** (2008). Après **C'est pas moi, je le jure!** (2008), Philippe Falardeau s'est attaqué, pour sa part, à l'adaptation de la pièce de théâtre



Denis Côté (à droite) sur le tournage d'**Elle veut le chaos**



Micheline Lanctôt dirigeant les comédiens (dont Sylvie Drapeau) pendant le tournage du **Piège d'Issoudun** — Photo: Collection Cinémathèque québécoise

d'Évelyne de la Chenelière, **Bashir Lazhar** (la sortie de ce film est prévue pour 2011), dont l'action se situe dans une école primaire. Les deux réalisateurs ont choisi de faire appel à des *coachs* (Félix Ross, Myriam Houle et Louise Laparé), qui sont aussi comédiennes. Dans tous les cas, elles interviennent d'abord en répétition. Également présentes au tournage, elles peuvent ainsi seconder un réalisateur déjà très sollicité en « préparant » les enfants entre les prises. Pour Falardeau, cette présence est indispensable, car elle enrichit la direction d'acteur. Ces *coachs* de métier connaissent et perfectionnent des « trucs » adaptés aux jeunes comédiens, car il ne s'agit pas simplement d'encourager le mimétisme, mais plutôt de travailler un ton juste propre à chacun.

Vu leur âge, les jeunes comédiens en sont souvent à leurs premières armes. Ils ont alors une approche naturelle du jeu qui fait merveille. Cette pureté des premières fois constitue une grande richesse car, selon les deux réalisateurs, le jeu des enfants acteurs de métier, souvent passés par les plateaux des téléromans, « est contaminé par la télévision qui leur fait vite adopter un phrasé chantant ainsi qu'une tendance à surjouer », explique Falardeau. Il s'agit alors de déterminer si l'enfant est capable de se défaire de ces automatismes pour regagner un certain naturel — travail que Falardeau effectue au préalable, en audition. Pool passe également de longs moments avec les jeunes afin d'évaluer leur pouvoir de concentration, la constance de leur jeu, ainsi que leur capacité d'écoute : des qualités qui ne peuvent être appréciées à leur juste mesure qu'avec le temps. Au final, elle avoue cependant choisir les jeunes acteurs pour leur personnalité : avec les enfants, il vaut parfois mieux changer un détail de scénario que de tenter de contrecarrer la nature. Finalement, Falardeau loue la désinvolture de certains enfants par rapport au milieu du cinéma : ils ont encore la naïveté de ne pas être « corrompus » par l'aura, le *glamour* ou les mythes du métier.

Lorsqu'il s'agit d'aborder les scènes impliquant des sentiments ou des réactions matures, Pool tente de chercher dans la vie de l'enfant des sensations qui s'en rapprochent. Il s'agit de déni-

cher une clé de jeu que l'enfant comprendra et qui lui permettra d'atteindre l'émotion souhaitée. Pour **C'est pas moi, je le jure!**, le défi principal de Falardeau était de trouver des jeunes capables de dégainer des répliques très littéraires. En contrepartie, l'imaginaire des jeunes personnages se trouvait incarné dans des scènes oniriques, ce qui contribuait à créer une résistance au concret. **Bashir Lazhar** étant au contraire un projet au ton résolument naturaliste, impossible alors d'esquiver la dureté des situations par la forme ou par la narration. Cette difficulté à s'évader de la réalité a été une véritable épreuve pour le réalisateur. Le travail avec des enfants acteurs implique aussi une dynamique de plateau différente de celle du travail avec des adultes. Le rythme est ralenti, souvent allégé. Falardeau souligne « l'importance d'instaurer un climat ludique qui permet d'éviter bien des tensions », et ce, malgré une « discipline » nécessaire! Pour **Maman est chez le coiffeur**, Léa Pool avait convié à l'avance tous les petits comédiens afin de passer une journée complète dans la maison du film. Une activité de détente qui a permis de tisser de véritables relations humaines.

Les rapports entre un réalisateur et un acteur se révèlent souvent complexes. Dans l'imaginaire collectif, ce couple cinématographique conjugue l'amour et la haine selon deux archétypes : l'adorateur d'acteur, écrasé par l'intensité de l'aura de la vedette, et le cinéaste-dictateur, considérant les interprètes comme de simples véhicules de la toute-puissance de sa pensée. Entre ces deux extrêmes, se situe une réalité pétrie de nuances. À la lumière des témoignages recueillis, la direction d'acteur semble un travail conjoint, parfois réfléchi, parfois instinctif, mais toujours basé sur l'humain. Et malgré la variété des expériences et les spécificités de chacun, ce travail présente une constante : la confiance mutuelle. À qui accorder alors la paternité de la performance ou de l'œuvre finale? À des créateurs dont les idées et les sentiments devraient, dans l'absolu, battre à l'unisson. ■