

Entretien avec Louise Marleau

Marie-Claude Loiselle

Numéro 66, avril-mai 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22744ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loiselle, M.-C. (1993). Entretien avec Louise Marleau. *24 images*, (66), 12-15.

LOUISE MARLEAU

propos recueillis par Marie-Claude Loiselle

Il y a des gens pour qui les mythes ont la peau dure; comme celui qui voudrait que Louise Marleau soit une femme distante et inaccessible. Élégante, elle l'est, mais avec ce naturel spontané qui n'appartient qu'aux plus grands. Brillante, lucide et d'une extrême modestie (comme les gens qu'elle estime le plus), son verbe est précis et d'une désarmante franchise. Il n'y a qu'à la rencontrer pour aussitôt comprendre d'où lui vient la force de son talent. Jean-Claude Guiguet ne s'y est pas trompé en voyant en elle l'interprète de Maria Tümmler.

24 IMAGES: Quel a été l'élément déclencheur qui vous a fait accepter le rôle de Maria Tümmler sans même avoir pu rencontrer Jean-Claude Guiguet ?

LOUISE MARLEAU: C'était un très beau scénario, puis avec le nom de Thomas Mann, je voyais là une sorte de *Mort à Venise* au féminin... Et j'avais quand même vu tous les films de Guiguet. C'était une occasion en or, d'autant plus que vous savez comme moi que les premiers rôles dans les films français pour les Québécois, ce n'est pas très courant. C'était aussi une chance extraordinaire pour acquérir un passeport français, parce que même si on est connu au Québec, que nos films sortent en France, ça ne compte pas. On a beau envoyer un CV de cinq pages serrées sur vingt ans de carrière, ça n'existe pas pour eux. Au Québec, nous sommes tous pris un peu avec le même problème qui est d'opérer en milieu restreint, de retravailler toujours avec les mêmes personnes. Sortir du milieu, ça m'a toujours apporté beaucoup. On rencontre des gens nouveaux, qui ont des exigences nouvelles. Même si, par affinité, j'aimerais beaucoup faire du cinéma en Europe, c'est bien plus l'approbation des gens d'ici qui me touche que l'approbation des étrangers. Je vous dirai que j'avais plus le trac quand j'ai tourné le Forcier que ce film-ci...

Guiguet avait vu *Une histoire inventée* de Marc-André Forcier. Je ne sais d'ailleurs pas comment, en voyant ce film, il a pu penser que je pouvais jouer Madame Tümmler... mais enfin! Il avait été très sensible à la scène où Gaston meurt dans mes bras. Avant même qu'on se rencontre, il m'a écrit des pages et des pages sur ce grand moment de cinéma. C'est un être assez particulier Guiguet; c'est un homme d'une culture et d'une sensibilité...! Il est d'un autre monde, d'un autre siècle; de ce genre d'individu qu'on ne rencontre plus. J'ai une correspondance avec lui, qui précède le film, absolument extraordinaire. Il m'a écrit, écrit, écrit...

Un élément qui a aussi été déterminant pour moi, c'est le monologue. Quand j'ai lu le scénario et ce monologue cornélien de trois pages... On voit rarement ça au cinéma! Il est comparable pour moi à un monologue de *Bérénice*: «Est-ce que je dois, est-ce

que je ne dois pas; je l'aime, mais...» C'était tellement risqué, et en même temps, ça m'est apparu comme un défi absolument extraordinaire! Un peu comme la scène du suicide dans *La femme de l'hôtel* qui, d'ailleurs, avait aussi été tournée en plan-séquence. La caméra a tourné pendant une dizaine de minutes. En plus, cette scène devait se faire après trois ou quatre semaines de tournage mais à cause d'un problème, elle m'est arrivée après quelques jours seulement. Lorsqu'on m'a dit le soir: «Demain on tourne le monologue», j'ai eu terriblement la trouille! Je ne l'avais pas appris — j'apprends toujours mes rôles la veille.

C'est Noiret qui disait d'ailleurs en entrevue que lorsqu'il a commencé à jouer, il apprenait ses textes, par cœur, longtemps d'avance, et que plus un comédien devient habile avec les années, plus il doit se méfier d'être trop préparé au cinéma. Il faut toujours être un peu déstabilisé pour inventer et être vraiment là, présent dans l'instant: qu'il y ait un danger. Lorsqu'on est habitué à jouer au théâtre, à se lancer pour une aventure de deux heures et demie où il est absolument impossible de revenir en arrière, on se sent très en sécurité au cinéma où il y a toujours la possibilité de pouvoir recommencer. Donc, garder cette fragilité d'un texte fraîchement appris qu'on invente presque au fur et à mesure, je crois que ça donne quelque chose de très vivant. C'est un des privilèges que l'on a au cinéma: de pouvoir jouer sur ce danger-là, ce qu'on ne peut pas faire au théâtre.

Comment se prépare-t-on à un rôle comme celui de Maria Tümmler, dans un film qui est tellement hors du monde, hors du temps?

J'ai passé deux semaines avec Guiguet et Fabienne Babe à revoir tous les dialogues, entre autre pour essayer de trouver une cadence qui me soit propre car c'est ce qui intéressait Guiguet: d'avoir quelqu'un qui parle français sans accent mais avec une autre façon de parler que les Parisiens. Puis, j'ai passé quand même pas mal de temps sur place, au lac Léman, avant le tournage, à prendre connaissance des lieux, mais surtout à apprendre à connaître Guiguet. Je crois que j'ai été échaudée assez souvent par de



PHOTO : BERTRAND CARRIÈRE

bons scénarios mais où il s'avérait après coup que je n'avais aucun atome crochu avec le réalisateur, ce qu'il faisait du film au niveau du montage, de la musique, du traitement caméra...

Ce qui, d'autre part, pouvait me causer un problème — Guiguet avait très peur que je refuse à cause de ça — c'est l'âge du personnage et ce qu'elle vit qui me fait faire un petit saut de cinq ans en avant. Un saut qui est plus douloureux dans ces années-là qu'à trente ans... parce que c'est une femme vraiment d'âge mûr, que je sens beaucoup plus âgée que ce que j'ai l'habitude de jouer ici. Je me suis un peu interrogée puisqu'il ne s'agissait pas non plus d'un rôle de composition où on me vieillissait volontairement.

Il y a aussi le fait que Maria meure à la fin. Est-ce quelque chose de très difficile à jouer? Il me semble que le cinéma contemporain met très peu en scène la mort des femmes et beaucoup plus souvent celle des hommes.

Je suis morte quelques fois au théâtre, dans *Roméo et Juliette* par exemple, mais une mort très douce comme celle-là, je n'avais jamais joué ça. Il régnait d'ailleurs une atmosphère absolument particulière sur le plateau parce que c'était le dernier jour de tournage. Il y avait beaucoup de tristesse en nous. Je me souviens que c'était un jour de très très grande émotion — j'en ai encore des frissons quand j'en parle... Malgré que ce soit une mort joyeuse, c'était vraiment la fin d'un moment qui avait été magique. Rarement j'ai vécu quelque chose d'aussi parfait: dans le lieu, dans les rapports avec les gens, dans le respect, et tout cela bien sûr chapeauté par la personnalité de Guiguet.

Les comédiens dans ce film ont une façon de jouer, de parler, qui n'a rien de naturaliste. Avez-vous perçu une différence entre la façon dont Guiguet conçoit la direction d'acteurs et ce que vous aviez connu ici?

La direction d'acteurs, je vous dirais que c'est essentiellement une question de chimie entre deux êtres, une confiance mutuelle. Parce que, sans vouloir être mauvaise tête, quand un metteur en scène ne laisse pas cheminer un acteur d'une façon naturelle — et cela est vrai autant au théâtre qu'au cinéma —, s'il ne le laisse pas explorer ses propres inspirations par rapport à un rôle et qu'il l'enferme trop tôt dans une façon de faire, je crois qu'il se prive de l'instinct de l'acteur qui n'est quand même pas à négliger. Et comme nous sommes très obéissants, et que pour la plupart nous ressentons beaucoup d'insécurité, que nous sommes très inhibés, si un metteur en scène est très directif, nous devenons des enfants, des singes savants qui allons essayer de faire du mieux que nous pouvons ce qui nous est demandé. Mais si on laisse l'acteur explorer, quand il sera arrivé au bout de son cheminement, là on pourra lui faire faire un pas en avant. Mais certains metteurs en scènes veulent être absolument sûrs que tout ce qu'il y a dans le film vient d'eux; ils ont des preuves à faire et ont un rapport de force à établir. Le metteur en scène doit savoir ce qu'il veut, mais pas forcément chercher à exercer un pouvoir. Ce qui apparaît à

l'écran, c'est quand même un travail collectif et il faut tous le faire avec beaucoup d'humilité. Ne pas se demander d'où viennent les idées mais les utiliser toutes. Guiguet, lui, est très respectueux et a une vraie relation avec les acteurs. J'ai connu le même type de relation avec Léa Pool mais aussi — à un tout autre niveau, d'une tout autre façon — avec Marc-André Forcier, où à travers un humour et beaucoup de confiance mutuelle, on arrive à un travail qui nous satisfait tous sans que nous nous demandions qui a raison, qui a tort.

Forcier est aussi quelqu'un de très particulier. Il a tellement de modestie que lorsqu'il m'a téléphoné pour me proposer le rôle d'*Une histoire inventée*, sur le moment, je n'ai pas cru que ça pouvait être lui. Il me dit au bout de la ligne (il avait pris un petit verre de trop...): «Mon nom est Marc-André Forcier. Je suis cinéaste. Je fais des films à l'ONE. J'aurais un scénario à vous faire lire. Si ça vous intéresse, c'est parfait, sinon, c'est pareil.» Il me donne rendez-vous dans un bar gay et quand j'arrive il me dit: «Je voulais voir si les clients allaient se retourner sur votre passage, parce que lorsque Florence Desruisseaux passe, TOUS les hommes doivent se retourner...»

Un film comme Le mirage ne vient-il pas confirmer que toute la question du cinéma de femmes — qui supposément exprime des émotions et explore des sujets auxquels les hommes ne sont pas ouverts — est un faux débat? qu'en fait, c'est d'abord et exclusivement une question de sensibilité et d'écoute — et je dirais même de talent pour savoir exploiter cette sensibilité?

Oui, je crois aussi cela. Je vous dirais même qu'au théâtre, la plus belle scène que je connaisse entre deux femmes, c'est Tchekhov qui l'a écrite dans *Oncle Vania*. Souvent le manque de sensibilité est dû essentiellement à un manque d'humilité; chez les hommes comme chez les femmes d'ailleurs. Certains font des «power trip» et ont besoin d'avoir raison. Leur vanité les empêche d'être à l'écoute.

On sait que Le mirage a eu un accueil très favorable en Europe, mais vous êtes-vous interrogée sur la réception d'un tel film au Québec?

C'est très difficile pour tout le cinéma actuellement. C'est certain aussi que lorsqu'on s'embarque dans une aventure comme celle-là, on ne s'attend pas à faire autant d'entrées que *Rambo*... Ce cinéma s'adresse à un public plus restreint, mais il faut se faire plaisir de temps en temps. Il y a une immense transposition dans *Le mirage*, bien qu'il y soit question de choses très simples. Je crois que beaucoup de cinéastes savent très bien parler du quotidien, mais très peu savent atteindre cette dimension-là. Au départ, c'était beaucoup plus littéraire que ce ne l'est aujourd'hui et j'ai voulu adopter davantage un langage parlé, mais, à un certain moment, je me suis dit «ça suffit», parce qu'en voulant trop rapprocher les dialogues du quotidien, on risquait de les dénaturer. Mais Guiguet est vigilant et il savait très bien ce qu'il voulait, au niveau du texte comme au niveau de l'image.

Louise Marleau dans *Le mirage*

Ce que je crains le plus concernant le cinéma, c'est qu'il n'y ait pas de relève pour ce genre de films. On propose aux jeunes tellement de choses faciles. Il y a vingt ans, aller au cinéma avait beaucoup plus de signification que maintenant où on va louer une cassette qu'on regarde en causant avec ses amis, en faisant autre chose. On ne pose pas un acte délibéré en regardant un film, alors que le théâtre garde cette qualité de décision privilégiée. Mais aussi, quand nous allions à l'Élysée voir les Bergman et tous les films des grands cinéastes, la télévision avait fait moins de ravages. Il y a un goût qui se forme à travers le contact quotidien avec cette petite boîte. Le goût se fait ou se défait, selon l'angle duquel on le regarde. On a perdu la capacité d'attention et la patience.

Jean Larose, dans *L'amour du pauvre*, fait une très belle analyse de notre culture, où elle en est, etc. Enfin un Québécois qui parle, qui a un souffle! Pour aborder un thème comme celui-là, il devait être en possession de sa langue, de sa pensée, avoir le souffle pour en parler avec véhémence et aller jusqu'au bout. Mais surtout, avoir la langue pour soutenir son discours, et il l'a! S'il est contesté, c'est sans doute qu'aux yeux de certains, lui-même conteste trop; bien des gens se sentent visés parce que tous les secteurs y passent. Ici, tout ce qui dépasse, on le coupe. On ne peut pas faire d'autocritique, on ne peut pas parler de la médiocrité... on ne veut pas l'entendre. Ce n'est partout que de l'autoglorification: «Hé qu'on est fins! On est encore si petits pis on est bons!» On ne fait aucune autocritique...

Mais tout va dans ce sens-là au Québec. Quelqu'un qui ose s'interroger et remettre des choses en question, est vite qualifié d'intellectuel...

... comme si c'était une tare! Quand j'ai lu le bouquin de Jean Larose, je me suis dit: «On va en faire un emblème!» Ce qu'on pense... enfin, ce que quelques-uns pensent depuis très longtemps, lui il le dit; mais c'est malheureusement *quelques-uns*. Moi je croyais vraiment, honnêtement — mais là c'était de la naïveté pure —, qu'on allait faire de ce livre notre bible, le faire lire à tous les jeunes et enfin oser dire: «Oui, d'accord, on peut parler notre langue, le québécois, le joul. Elle a UNE place, mais cela n'empêche pas que l'on appartient aussi à une grande culture. Il y a des Camerounais qui pensent comme ça, et il ne faut pas oublier que notre grand-père, c'est Racine.» C'est extraordinaire qu'il dise ça!

Mais c'est comme s'il y avait une sorte de trahison envers le fait québécois à penser ainsi; comme si ça nous enlevait quelque chose...

Moi qui croyais que c'était terminé ce temps-là! Je me disais: «Puisqu'il arrive à exprimer ça aujourd'hui, c'est qu'on est rendu là, collectivement...» ■