

## Gabriel Arcand Éloge de la raideur

Marco de Blois

---

Numéro 86, printemps 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23586ac>

[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. (1997). Gabriel Arcand : éloge de la raideur. *24 images*, (86), 16–18.

# Gabriel Arcand Éloge de la raideur

PAR MARCO DE BLOIS

Quelques grands comédiens ont marqué le cinéma québécois par leur corps: la rondeur de Guy L'Écuyer nous a amusés; la grâce charnelle de Luce Guilbault nous a séduits; puis il y a la raideur de Gabriel Arcand, qui nous trouble. Elle nous trouble surtout chez Denys Arcand, Gilles Carle et Hubert-Yves Rose, où le comédien a trouvé quelques-uns de ses meilleurs rôles. Homme de main impassible et peu rassurant, grand sensible protégeant sa vulnérabilité sous des allures «intellectuelles» ridicules, «gars de bicycle» tout en nerfs, père de famille angoissé par l'idée de la mort; dans les quatre cas, une constante: Gabriel Arcand joue des personnages raides de corps.

La raideur de Gabriel Arcand est impressionnante parce qu'elle s'exprime par une tension du corps. Ne la confondons pas avec le maintien élégant des Gregory Peck, Cary Grant et autres acteurs hollywoodiens d'avant l'Actor's Studio, où elle est la pose décontractée qu'exige le statut de star. Ni avec la prestance des Jean Marais, Donald Sutherland et Burt Lancaster, où elle est naturelle, transparente, non énergique, allant de soi. Car Arcand s'écarte d'une esthétique de l'apparat et du psychologisme; son jeu est moderne, la forme et le fond s'y confondant. Stanislavski, qui constitue encore pourtant une référence dans les écoles, écrivait (je résume grossièrement) que les gestes du corps, pour paraître justes, devaient être motivés par une intention. Arcand, lui, s'écarte de ce parcours univoque allant de la tête au corps, pour laisser la psychologie et les mouvements se nourrir l'un l'autre. Il est un cas unique dans le cinéma québécois, et c'est probablement pourquoi on l'y voit si peu.

Dans *La maudite galette*, de son frère Denys, Arcand joue un malfrat, une vermine impliquée dans le meurtre de J.-Léo Gagnon, le «monocle» riche. Il apparaît peu souvent, mais le film mérite quand même qu'on s'y arrête, puisqu'il annonce ce que sera *Réjeanne Padovani*. Extrêmement distancié, tourné en cinémascope et en plans d'ensemble, sans mouvements de caméra, *La maudite galette* se regarde avec l'impression d'assister, de loin, à un règlement de comptes à la fois sauvage et absurde. En contraste avec le verbiage de René Caron et Luce Guilbault, il y a le silence et l'immobilité de Marcel Sabourin, silence inquiétant, couvant une colère sourde, une frustration profonde, d'un personnage important puisque aussi opaque et inexpressif (en apparence) que le film lui-même. Gabriel Arcand a un rôle semblable dans le film suivant du réalisateur, *Réjeanne Padovani*, sauf qu'il s'agit cette fois-ci d'un personnage périphérique à l'action (Carlo Ferrara). Cependant, encore une fois le corps

Gabriel Arcand en «gars de bicycle» au côté de Louise Portal, dans *Le déclin de l'empire américain* de Denys Arcand (1986).





Anne Létourneau et Gabriel Arcand dans *Les Plouffe* de Gilles Carle (1981).

de l'acteur, tout en faisant contraste, est comme en symbiose avec celui du film.

On s'en souvient, c'est un des films dont on a le plus parlé dans le cinéma québécois. Le réalisateur y met en scène une réception de bourgeois et l'intérieur d'une grosse maison de banlieue sert de toile de fond. Le rez-de-chaussée accueille les maîtres (Vincent Padovani et ses invités), tandis qu'au sous-sol sont confinés chauffeurs, waitress et autres domestiques. C'est dans cette partie de la maison qu'apparaît, dans le coin droit du cadre, Carlo Ferrarra, assis, lisant. On ne sait trop quel est le métier exercé par le personnage, sinon qu'il exécute des travaux et rend toutes sortes de services. Alors que tous autour festoient en se racontant des blagues «cochonnes», lui demeure immobile. Réapparaissant régulièrement, incrusté dans la profondeur de champ, il devient comme une présence parasitaire. Et même

absent, il est toujours là, puisqu'il imprime sur la réalisation sa raideur corporelle; portant en lui la violence sourde de l'œuvre. Vers la fin, le patron le charge de tuer Réjeanne, la femme de Padovani. Aussitôt dit, aussitôt fait: il oriente vers Luce Guilbault un fusil de chasse et la tue. Filmée en contre-plongée, l'image a quelque chose de saisissant: le fusil a la même raideur que l'acteur. C'est que dans ce film, Arcand est comme une arme chargée: on n'a qu'à appuyer sur la gâchette pour déclencher instantanément une mise à mort.

D'autres formes de contrastes sont en jeu dans *Le déclin de l'empire américain*. Gabriel Arcand y interprète Mario, un «gars de bicycle» ayant une liaison sadomasochiste avec Louise Portal. Il adopte ici un jeu excité; il faut dire qu'il arrive à un point nodal du récit, son personnage ayant comme fonction de mettre en cause, par une proposition

crue de passage à l'acte, les discours ronronnants sur le sexe qui se tiennent autour de la table. Les autres acteurs se meuvent tous d'une façon fluide, les gestes sont posés, élégants, les mouvements de la caméra également, et le sommet de cette fluidité est atteint lors de la danse des hommes qui se moquent de la drague dans les discothèques. Puis Gabriel Arcand arrive. Premier choc: l'acteur est utilisé à contre-emploi. Lui qu'on associait aux personnages d'introvertis déchirés (tous avaient connu, quelques années plus tôt, Ovide Plouffe), le voici en motard. Cela crée un effet de surprise auquel s'ajoutent les gestes cassants et nerveux du comédien. Ce corps «agressant» n'appartient pas à l'univers moelleux du film: il crée une rupture de ton embarrassante et finira d'ailleurs par être rapidement expulsé.

Arcand chez Arcand a joué l'immobilité et le mouvement, et à chaque fois, sa

PHOTO: PAULÉMIE RIOUX



Adéquation intégrale entre le corps de l'acteur et la réalisation: *La ligne de chaleur* d'Hubert-Yves Rose (1987).

présence constitue un contrepoint esthétique. Or, dans *Les Plouffe* de Gilles Carle, tout en ayant un rôle plus psychologique que physique, il passera de manière spectaculaire, à l'intérieur d'une même scène, de l'immobilité au mouvement. Ovide Plouffe est un intellectuel complexé dont le corps s'affirme naturellement dans la raideur. Mais c'est aussi un mal aimé; alors, vient le jour où il n'en peut plus. Il éclate. À sa famille stupéfaite réunie autour de lui, il déclare (la phrase l'a d'ailleurs fait connaître auprès du public, tellement le moment est pathétique): «Y'a pas de place pour les Ovide Plouffe du monde entier!» À ce moment, non seulement le personnage est désemparé, mais il est ivre. Il n'a plus le contrôle de sa raideur. Ses gestes deviennent comme aléatoires. On sent alors que le corps de l'acteur casse; en effet, non seulement Ovide s'effondre-t-il psychologiquement, mais physiquement aussi. Ce qui est ici particulièrement brillant, c'est qu'un changement du maintien corporel entraîne une transformation radicale du personnage. De caricatural qu'il

était, il devient tout à coup infiniment attachant. Car il y a dans cette scène célèbre une impudeur surprenante, comme si le personnage exhibait tout à coup son corps désarticulé pour mieux nous montrer son désarroi extrême.

Il existe une adéquation intégrale entre le corps de l'acteur et la réalisation de *La ligne de chaleur*, film méconnu d'Hubert-Yves Rose. On dirait que le comédien y joue sur des charbons ardents. Les gestes sont précis et lents, l'atmosphère est lourde et tendue. Ici, la présence parasitaire ne s'incarne pas par le corps d'Arcand, lequel fusionne parfaitement avec le projet de Rose, mais dans celui de l'Américain «sympathique» rencontré en cours de route. Le jeu naturaliste de ce dernier s'oppose de façon telle à l'interprétation quasi expressionniste de l'autre que sa présence devient inquiétante. Son corps, dodu, tout en rondeurs, exprime une chaleur, voire une familiarité désagréable, tandis que la silhouette anguleuse d'Arcand ne suggère que froideur. Mais tout comme pour Ovide Plouffe, on

finira par voir cette froideur-raideur casser, cette fois-ci dans la scène de la rencontre avec le fantôme du père. Le résultat est cependant moins spectaculaire que chez Carle; en fait, c'est dans l'apparition de sécrétions (les larmes) que l'on sent cette brisure, et dans le fait que le personnage soit en position horizontale, couché dans le lit du motel.

Gabriel Arcand impose à l'écran une présence puissante. Contrairement au roseau de la fable qui se fait une gloire de pouvoir plier sous le vent, il cultive la raideur imperturbable du chêne, quitte à devoir craquer un jour. Or, cette façon d'affirmer son corps, de le maintenir debout contre vents et marées, a pour effet de créer au sein de la mise en scène une force centripète, comme si l'acteur aspirait vers lui l'énergie de l'œuvre.

Robert Favreau l'a compris en lui faisant jouer un rôle secondaire (mais très important) dans *Nelligan*, celui du Père Seers, inspirateur du jeune poète. Indéniablement, le choix de casting s'explique ici par la notoriété d'Arcand, qui s'ajoute à celle du prêtre, mais il y a plus, puisque cette rencontre entre deux passionnés de littérature, maître et disciple, peut aussi se lire comme un dialogue entre deux acteurs, l'un prodiguant à l'autre (Marc Saint-Pierre, alors débutant) de précieux conseils sur l'art de jouer. Le comédien est exigeant dans le choix de ses rôles; on ne le voit jamais d'ailleurs faire de publicités ni de téléroman, ce qui lui vaut parfois une réputation de diva. Dans *Les matins infidèles*, Jean Beaudry et François Bouvier, eux, ont vu juste en lui offrant un tout petit rôle qui le décrit bien. Assis dans un wagon de métro, il porte sur ses genoux un bonsaï. Cet arbre lui ressemble, en effet, car ce n'est pas une vulgaire plante d'intérieur, c'est une pièce unique, toute en contorsions raides, faite de douleur et de vie. ■