

La Méthode Strasberg Jeu et authenticité

Luc Laporte-Rainville

Volume 29, numéro 1, hiver 2011

Profession acteur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61061ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

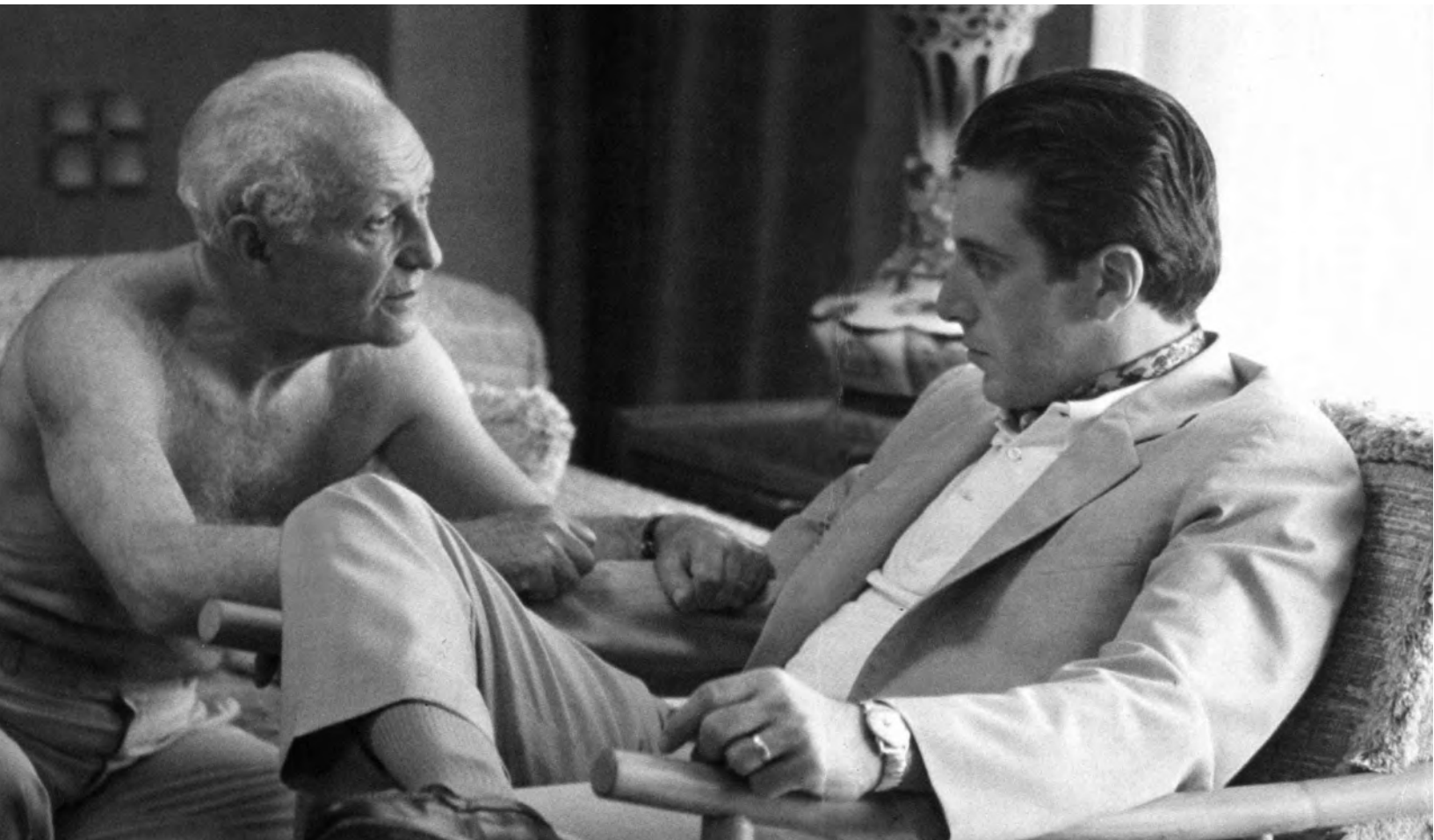
0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laporte-Rainville, L. (2011). La Méthode Strasberg : jeu et authenticité. *Ciné-Bulles*, 29(1), 28–31.



Lee Strasberg et Al Pacino dans **The Godfather Part II** — Photo : Moviestore collection Ltd / Alamy

La Méthode Strasberg *Jeu et authenticité*

LUC LAPORTE-RAINVILLE

École fondée en 1947 par Elia Kazan, Cheryl Crawford et Robert Lewis, l'Actors Studio est une des plus importantes institutions états-uniennes du dernier siècle. Sa philosophie du jeu de l'acteur est en bonne partie redevable de la méthode de Lee Strasberg, directeur artistique de l'établissement de 1951 à 1982. Quête intérieure, naturalisme et souci d'authenticité forgent cette démarche particulière qui tire parti des théories du jeu élaborées par le metteur en scène russe Constantin Stanislavski. Un rapide coup d'œil permet de témoigner de cette influence. En 1923, Strasberg assiste à une représentation new-yorkaise de la compagnie du Théâtre d'Art de Moscou dont le maître d'œuvre est Stanislavski. Attiré par l'art dramatique, il s'inscrit à la Clare Tree Major School of Theater pour ensuite auditionner (et être accepté) au Théâtre-Laboratoire américain dirigé par deux anciens membres du Théâtre d'Art, Richard Boleslavski et Maria Ouspenskaya. C'est la révélation! L'homme passe de spectateur à apprenti acteur et s'initie aux techniques de Stanislavski. Il possède dès lors les outils nécessaires pour élaborer sa conception de l'art dramatique, laquelle marquera autant le théâtre que le cinéma. Certes, il serait présomptueux et peu utile de tenter de circonscrire chacun des éléments de cette approche du jeu. Nous n'en retiendrons que l'essentiel.

Le point de départ de Strasberg est fidèle à l'enseignement du maître russe : la relaxation. Il est en effet important pour Stanislavski de sonder l'état du comédien avant chaque séance de formation, une bonne dose de relaxation étant garante de la qualité du jeu. Strasberg poursuit dans la même veine en affirmant que la détente est la base de (presque) tout le travail de l'acteur. Et d'ajouter que cette détente doit être bénéfique tant sur le plan physique que mental. Contrairement à Stanislavski, qui prône un contrôle total du corps pour gérer les tensions, Strasberg concentre son attention sur trois régions qui altèrent les capacités essentielles de penser et de sentir : les tempes, la zone allant des ailes du nez aux paupières et la bouche. Pour la première région, l'acteur doit se concentrer à détendre les nerfs et les vaisseaux sanguins — tous connexes au cerveau — afin d'éviter les maux de tête. Dans la seconde, l'acteur travaille à contrer les réactions automatiques de son corps. Il doit gérer la tension normale qui se situe autour des paupières et qui les fait se fermer à l'arrivée d'un danger potentiel (un doigt, un objet, etc.). Une façon de perdre le contrôle de soi pour s'ouvrir aux manifestations extérieures. Finalement, la troisième région, soit celle de la bouche, doit être moins tendue qu'à l'accoutumée. Il faut la détendre et revenir à cet état de l'enfance où l'être parlait sans contraintes et sans inhibitions. L'acteur doit arriver à se départir d'une tension qui s'apparente à une censure qu'on s'impose.

Une fois ce travail accompli, les séances de formation se poursuivent par l'entremise d'exercices de remémoration. Le but est de permettre aux comédiens de faire appel à leurs expériences personnelles afin de créer une émotion précise lors d'une scène donnée. Pour Strasberg, la tâche de l'artiste est double; il doit faire appel à sa mémoire sensorielle de même qu'à sa mémoire affective. La première est simple, dans la mesure où elle se réfère aux souvenirs des objets de la vie courante. La comédienne Delphine Seyrig (**India Song** de Marguerite Duras, 1975) s'est déjà exprimée sur le sujet en donnant l'exemple d'un verre de vin à déguster. Son travail consistait à se départir de l'objet matériel afin de se remémorer son goût en bouche, sa température, etc. Elle devait ensuite reproduire pour elle-même, et les autres étudiants, l'idée du verre... mais sans l'objet. Autrement dit, si l'alcool était agréable en bouche, elle devait recréer le plaisir de la dégustation tout en se remémorant les qualités matérielles du verre. C'est la manière la plus efficace de transmettre le ressenti au public.

Mais au moment du travail sur la mémoire affective, la formation se corse. Plus qu'une simple remémoration, celle-ci engage personnellement l'acteur à faire resurgir des expériences

profondément enfouies. Il s'agit de se souvenir de choses entendues, vues ou touchées afin de recréer une émotion précise. Si l'on prend la colère en exemple, il faut, selon la Méthode, se souvenir d'un moment personnel évoquant cette émotion. Il ne s'agit pas tant de se remémorer cette colère que de s'attarder à des détails concrets du souvenir de sa manifestation : les vêtements qu'on portait, le temps qu'il faisait, etc. À force de

Mais au moment du travail sur la mémoire affective, la formation se corse. Plus qu'une simple remémoration, celle-ci engage personnellement l'acteur à faire resurgir des expériences profondément enfouies. Il s'agit de se souvenir de choses entendues, vues ou touchées afin de recréer une émotion précise.

chercher dans les détails surgira inévitablement le sentiment originel. Il ne faut donc pas tant se concentrer sur l'émotion que sur le souvenir des objets et des éléments associés à cette expérience. D'où l'importance de maîtriser la mémoire sensorielle. Elle est le chemin menant à l'intériorité individuelle. L'approche mise de l'avant à l'Actors Studio n'est pas pour autant le mode d'emploi exclusif du parfait comédien. Elle est plutôt la quête intérieure de ce dernier, une plongée dans son univers mental afin de mieux appréhender son expérience mémorielle pour la mettre au service de son art. Comme le disait Strasberg : « Les acteurs ont l'essence. J'essaie de leur donner la voiture. » Au final, le jeu gagne en naturel et en véracité. Une sorte de vérité qui se situe quelque part entre les comportements de la vie quotidienne et l'artificialité des conventions théâtrales. Un jeu stylisé qui favorise l'identification du spectateur à un personnage. Il faut cependant préciser que l'atteinte de cet équilibre n'est pas chose facile et que la possibilité de sombrer dans l'exagération (ce que Strasberg appelle la *forcing*) ou l'artificialité pure (fabriquer des réactions en fonction des scènes à jouer) menace constamment l'interprète. D'où l'importance de toujours se fier à ses impulsions, car ce sont elles qui le guideront vers l'authenticité.

La Méthode de l'Actors Studio a influencé une bonne partie de la vie culturelle états-unienne... particulièrement dans le domaine du cinéma. Les raisons de cela sont évidentes : le

cinéaste Elia Kazan fut l'un des membres fondateurs de l'école et c'est par son entremise que les enseignements de Strasberg gagnent le milieu cinématographique. Il n'est pas étonnant de constater que de nombreux acteurs de cinéma des années 1950 se ruent à New York pour étudier à l'Actors Studio. Si plusieurs d'entre eux deviennent élèves de l'établissement après des auditions préalables (James Dean, Rod Steiger, Julie Harris, Paul Newman, Marilyn Monroe, etc.), d'autres assistent aux séances à titre d'observateurs (Anthony Quinn, Yul Brynner, Grace Kelly, Laurence Olivier, etc.).

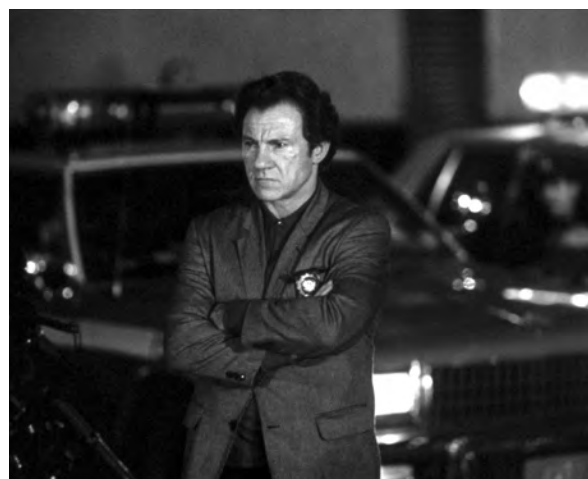
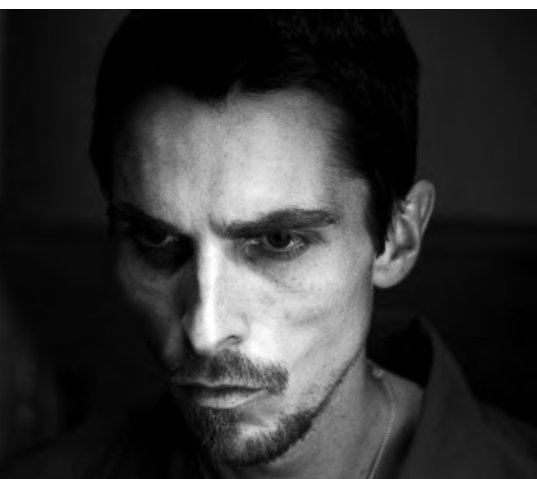
Chose certaine, l'importance de l'Actors Studio ne cesse alors de s'accroître. À un point tel que son rayonnement dépasse les frontières états-uniennes. Il y a bien sûr la française Delphine Seyrig déjà mentionnée, mais également Gérard Philippe et le cinéaste Alain Resnais qui effectuent quelques voyages à New York pour assister aux cours donnés par Strasberg. Parmi les québécois rompus à cette approche, mentionnons le comédien Marcel Sabourin qui a participé à des séances à New York. Lorsqu'il apprendra plus tard que Bill Greaves, un ancien disciple de la Méthode, réside à Montréal, il s'empressera de lui demander de donner des cours à un petit groupe composé de Luce Guilbeault, Monique Mercure et lui-même. Bref, l'influence de l'Actors Studio ne connaît pas de frontières.

Au-delà de ces faits historiques, une icône demeure (et demeurera) associée à la Méthode : Marlon Brando, ce qui peut paraître paradoxal. Il faut savoir que l'Actors Studio est fondé à une époque où plusieurs artistes et théoriciens s'opposent au conservatisme et au commercialisme qui règnent à Broadway. En effet, ce type de théâtre favorise non seulement le vedettariat et les mises en scène complexes, mais néglige par le fait même les réalités politiques et sociales (exemples : les hiérarchies sociales, la guerre, etc.). Ainsi, des groupes se forment pour libérer le jeu de ces conventions archaïques. En 1940, le Dramatic Workshop d'Erwin Piscator propose avant Strasberg des pratiques novatrices en matière d'interprétation, à commencer par le jeu distancié hérité du « théâtre épique » de Bertolt Brecht, ami de Piscator. C'est à cette école que la future « star » hollywoodienne fait ses premières armes. Dès lors, on constate que les influences premières de l'artiste ne sont pas celles de la Méthode. Certes, il fréquentera plus tard la célèbre association fondée par Kazan et compagnie, mais n'adhérera jamais totalement à la Méthode conçue par Strasberg. Trop dogmatique, dira-t-il. Pas assez ouvert à l'imagination du comédien. Strasberg est à ce point convaincu de l'efficacité de ses techniques de jeu qu'il laisse peu de place à l'imaginaire des artistes. Comme si la Méthode était devenue une institution véhiculant la « vérité » du jeu. Brando préférera suivre les enseignements d'Elia Kazan qui, pour des raisons similaires, prendra de plus en plus ses distances des préceptes de la Méthode.

Néanmoins, nombre de rôles mythiques incarnés par Brando au cinéma demeurent attachés à la Méthode et témoignent de l'influence de son passage à l'Actors Studio. Pensons au personnage de Terry Malloy dans **On the Waterfront** d'Elia Kazan (1954). La façon dont Brando a élaboré son personnage avec authenticité en est la meilleure preuve. Par exemple, dans une scène où il discute avec Edie Doyle (Eva Marie Saint), on peut voir l'acteur manipuler distraitement les gants de sa compagne. Il émane de cette scène l'envie du personnage de communiquer des sentiments affectifs au-delà des mots. Tel le cri du cœur d'un homme timide et maladroit, le geste de Brando caressant ses gants exprime son brûlant désir de toucher Edie. Cette extériorisation de la psychologie du personnage, par une gestuelle discrète et significative, est en droite lignée avec l'intériorisation du comédien valorisée par la Méthode afin de trouver la manière la plus authentique de rendre l'émotion.

On trouve une intériorisation plus saisissante encore dans **Last Tango in Paris** de Bernardo Bertolucci (1972). En ouverture, Brando, qui interprète un dénommé Paul, laisse échapper un cri cathartique au cœur de la Ville lumière. Ce hurlement de désespoir est immédiatement suivi d'une lente promenade où le regard éteint et la posture crispée de l'acteur se conjuguent pour cristalliser la douleur de vivre du personnage. Il y a quelque chose de stupéfiant dans la façon dont Brando passe du registre emphatique à celui du refoulement émotionnel. Surtout que la scène, très peu découpée, permet au comédien de faire étalage de son talent sans jamais s'interrompre. L'impression qui se dégage de cette scène en est une d'impulsivité. Brando semble interpréter son personnage en répondant à son instinct. Il ne fabrique pas l'émotion, mais se laisse guider par ses impulsions afin de rendre véridique la douleur de vivre de Paul. Et cela rappelle la pensée de Strasberg exprimée dans *Travail à l'Actors Studio* : « Un acteur est vrai dans la mesure où son expression s'harmonise avec les impulsions de son imagination. » En somme, il faut toujours être à l'écoute de ses impulsions et de ses expériences pour toucher l'authenticité. Dans le cas contraire, les différentes expressions du comédien semblent forcées, voire fabriquées.

On comprend d'autant que Brando ait été associé à la Méthode que ses rôles attachés aux techniques de Strasberg ont fortement influencé la génération d'acteurs qui a suivi. Robert De Niro, Al Pacino, Harvey Keitel, Dustin Hoffman, pour ne nommer que ceux-là, sont autant d'héritiers légitimes de Brando et, par extension, des enseignements de Strasberg (Pacino a été l'un des disciples du maître). Par leur attachement à un jeu authentique, ils ont su se jouer du système hollywoodien, durant les années 1970, en malmenant les codes du « star-system », en imposant une vision moins idéalisée et en remettant en question l'image des vedettes au joli minois. De belles vedettes em-



Marlon Brando (**On the Water Front**), Robert De Niro (**Raging Bull**), Christian Bale (**The Machinist**), Al Pacino (**Serpico**) et Harvey Keitel (**Bad Lieutenant**)

pêtrées dans des productions luxueuses et désincarnées où la réalité sociale n'avait aucune valeur. Le cinéaste John Cassavetes peut par ailleurs se targuer d'avoir été à cet égard un précurseur, lui qui laissait les acteurs libres d'improviser les scènes de son film **Shadows** en 1960.

Plusieurs acteurs se sont imprégnés des expérimentations de Brando. Il suffit d'évoquer cette anecdote célèbre, alors que le mythique comédien a côtoyé des handicapés et des amputés pour préparer un rôle de soldat paraplégique dans **The Men** de Fred Zinnemann (1950) pour s'en convaincre. Cette intense recherche de réalisme a donné naissance à des modes préparatoires extrêmes afin de se rapprocher au plus près de l'authenticité du personnage préconisée par Strasberg. C'est Robert De Niro prenant 60 livres pour incarner un Jake La Motta sur le déclin dans **Raging Bull** de Martin Scorsese (1980); c'est Harvey Keitel s'injectant de l'héroïne pour préparer son personnage dans **Bad Lieutenant** d'Abel Ferrara (1992). Lorsqu'on compare ces deux exemples à la notion de mémoire affective de Strasberg et à la fréquentation d'handicapés par Brando, on peut se demander si certaines limites n'ont pas été franchies dans la quête d'identification de l'acteur à son personnage. Ne flirte-t-on pas dangereusement avec les frontières de la déraison dans ce qu'il conviendrait de désigner comme le naturalisme pur et dur dont De Niro est le principal chantre? Une

confusion, dans l'esprit du spectateur autant que celui de l'acteur, entre jeu et réalité par l'instauration d'exploits physiques et extrêmes n'est-elle pas à craindre?

Aussi, on ne sera pas surpris de constater que certains acteurs influencés par la Méthode aient un goût et un don particuliers pour la tragédie. Ils embrassent les formes d'un jeu naturaliste pour ensuite lui donner de la noblesse, voire une profondeur qu'ils veulent mythique. Le désespoir et la culpabilité sont récurrents dans le jeu de plusieurs d'entre eux, comme Pacino dans **The Godfather Part III** de Francis Ford Coppola (1990). Récemment, on a pu voir Christian Bale qui, sans doute influencé par Robert De Niro et quelques autres, avait perdu plusieurs kilos pour attiser le tragique de ses personnages dans **Rescue Dawn** de Werner Herzog (2007) et **The Machinist** de Brad Anderson (2004). À n'en pas douter, les interprètes d'aujourd'hui demeurent influencés, de près ou de loin, par les grands de la Méthode. La propension au naturalisme et l'obsession de la réalité qu'on connaît aujourd'hui ne viendront pas démentir une tendance de fond qui s'est sans cesse affirmée depuis le milieu du XX^e siècle. Reste à savoir si ce désir d'authenticité demeurera encore longtemps ancré dans l'art cinématographique... ▀