

## Ciné-Bulles

### La formation : Transmission(s)

Nicolas Gendron

---

Profession acteur

Volume 29, numéro 1, hiver 2011

URI : [id.erudit.org/iderudit/61060ac](http://id.erudit.org/iderudit/61060ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Gendron, N. (2011). La formation : Transmission(s). *Ciné-Bulles*, 29 (1), 23–27.

---

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

La formation

# Transmission(s)

NICOLAS GENDRON

Il existe deux croyances populaires sur le métier d'acteur fortement ancrées dans les mentalités, qui plus est, à l'opposé l'une de l'autre. D'aucuns croient qu'il relève d'une qualité innée, qui ne peut s'enseigner, sinon en bonifiant un talent brut. D'autres demeurent persuadés qu'il s'agit là d'un métier de facilité, en quelque sorte d'un jeu d'enfant, où l'habit fait le moine. La vérité n'est certes pas si extrême et emprunte surtout plusieurs visages. Non seulement les secrets du métier peuvent se transmettre, pour peu que la passion y soit, mais la paresse s'avère l'un des pires ennemis de celui qui voudrait s'y plonger. D'autant plus que cette profession s'inscrit viscéralement dans la pratique et que l'apprentissage d'un comédien ne saurait être définitif, diplômé ou non. Nous vous proposons, outre un bref survol des institutions d'enseignement québécois en interprétation théâtrale, le point de vue de trois praticiens et pédagogues réputés — deux comédiens et un réalisateur — qui forment les acteurs de la relève au jeu à la caméra.

## Terrains de jeu

Syndicat québécois formé d'environ 11 500 membres, l'Union des artistes (UDA) compte en son sein 7 800 comédiens. Mais l'UDA ne tient aucune statistique quant au pourcentage d'autodidactes et de comédiens formés dans les écoles de jeu. S'il existe des autodidactes notoires, parmi lesquelles Pascale Bussièrès, Marina Orsini et Karine Vanasse, l'école de théâtre reste la porte d'entrée la plus reconnue vers ce métier.

Il existe six écoles professionnelles de théâtre de langue française sur le territoire québécois, dont les formations s'échelonnent sur trois ou quatre ans. Et n'y entre pas qui veut. Chaque année, des centaines d'aspirants comédiens se prêtent aux rigoureuses auditions d'entrée; une dizaine d'entre eux gradueront par école, pour un total de 60 à 75 finissants par année. Nommons ces institutions dans l'ordre chronologique de leur fondation: le Conservatoire d'art dramatique de Montréal

(CADM), 1954; le Conservatoire d'art dramatique de Québec (CADQ), 1958; l'École nationale de théâtre du Canada (ENT), 1960, qui a entamé les festivités de son 50<sup>e</sup> anniversaire l'automne dernier; l'Option-Théâtre du Collège Lionel-Groulx, 1968; l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe, 1968 et l'École supérieure de théâtre de l'UQAM (EST), 1985. Ailleurs au pays, on soulignera l'apport des universités d'Ottawa et de Moncton à la formation en français. Dresser un réel profil de ces institutions nécessiterait un dossier en soi, nous nous contenterons donc d'une brève énumération de quelques diplômés de chacune d'elles qui donnera un aperçu de leur caractère respectif — même si l'on dit souvent que c'est l'élève qui fait l'école, et non l'inverse. Du CADM, citons Anne Dorval, Luc Picard et Paul Ahmarani; du CADQ, Rémy Girard, Robert Lepage et Céline Bonnier; de l'ENT, Gilles Renaud, Élise Guilbault et Roy Dupuis; de Lionel-Groulx, Danielle Proulx, Marc Béland et Robin Aubert; de Saint-Hyacinthe, Yves Jacques, Sylvie Léonard et Antoine Bertrand; et de l'EST, Claudine Mercier, Paul Doucet et Sylvie Moreau. De la mise en scène à l'humour, du cinéma à la télévision, les finissants se démarquent dans les sphères culturelles les plus variées. Sur le versant anglophone, contentons-nous de mentionner qu'à Montréal, les collègues John Abbott et Dawson ont un département de théâtre professionnel, sans oublier l'Université Concordia, réputée en la matière. La référence demeure toutefois la section anglophone de l'ENT. On compte parmi ses plus célèbres diplômés August Schellenberg, Colm Feore et Sandra Oh.

Ancienne directrice de la section française de l'ENT, la comédienne Michelle Rossignol a déjà exprimé cette pensée qui pourrait englober toute école d'art dramatique: «L'enseignement d'une école doit être réaliste: d'une part, il doit tenir compte des conditions immédiates du milieu dans lequel les finissants plongeront, et, d'autre part, n'en pas tenir compte du tout et considérer les éléments culturels plus largement; poser un regard sur le siècle, comme dit Gatti; "c'est ainsi qu'à travers



« À la scène, il y a une complicité avec le public, surtout en comédie. À la caméra, le quatrième mur est fermé, sauf dans de rares exceptions. »

Jean-Pierre Bergeron dans **Filière 13**

son histoire et les modes qui l'ont traversée, l'École n'a jamais cessé de faire travailler Molière, Racine, Tchekhov, Shakespeare<sup>1</sup>... » Il en va de même pour chacune des écoles, toutes dirigées par des praticiens de la scène culturelle. Elles se définissent autant par les professeurs qui y enseignent — et leurs maîtres, tous redevables à plus ou moins grande échelle aux penseurs du dernier siècle théâtral, les Stanislavski, Grotowski, Brecht, Lecoq et autres Boal — que par les étudiants qui s'y confrontent à eux-mêmes, bientôt transmetteurs, à leur tour, de leur art. L'acteur se forme non pas tant en gobant toute matière, mais en creusant les avenues et les outils qui l'interpellent le plus. Les écoles, en ce sens, s'assurent d'offrir un éventail de cours pratiques qui entraînent l'acteur (voix, diction, dramaturgie, ballet, mouvement, improvisation, tragédie, comédie, création, etc.) afin qu'il se sente suffisamment libre, après s'être approprié les techniques, pour s'abandonner à sa personnalité d'interprète. Dès lors, les terrains de jeu(x) n'ont pour frontières que celles de l'imaginaire.

### *Apprivoiser la caméra*

Les écoles de théâtre, par définition, se concentrent davantage sur le jeu scénique en particulier et sur les composantes de l'art dramatique en général. Cependant, les notions de jeu à la caméra y sont souvent abordées de manière à préparer l'acteur à ce champ d'activités non négligeable et — ne nous le cachons pas — le plus lucratif du métier. Tantôt ces ateliers-laboratoires sont donnés par des acteurs (Louissette Dussault, Hubert Fielden, Luc Picard, etc.), tantôt ils le sont par des réalisateurs,

1. GARNEAU, Michel et Tom HENDRY. Sous la direction de Jean-Louis ROUX. *L'École, le premier quart de siècle de l'École nationale de théâtre du Canada*, Montréal, Stanké, 1985, p. 69.

tels Ann Arson, André Melançon, Johanne Prigent et Patrice Sauvé. Si le finissant n'a pas la chance de visiter régulièrement les plateaux pour apprivoiser la caméra de façon concrète, il est fréquent qu'il s'inscrive à des cours spécialisés en dehors du cadre scolaire. Depuis les années 2000, le comédien Jean-Pierre Bergeron et le réalisateur Robert Favreau sont des figures de proue de cette pratique.

Acteur prolifique, Jean-Pierre Bergeron est de la promotion 1971 de l'ENT. Au grand écran, on l'a vu, entre autres, dans **L'Eau chaude, l'eau frette, Les Bons Débarras, Matusalem, Sur le seuil** et **Les Doigts croches**. À l'École, ses mentors étaient les comédiens Pierre Boucher et Jean Doat, qui insistaient sur le naturel et l'authenticité de

l'acteur. Dans les années 1980, il se perfectionne au HB Studio de New York, auprès du couple de fondateurs, Uta Hagen et Herbert Berghof. Ce dernier, un immigrant d'Europe de l'Est, avait été influencé par l'enseignement du Russe Constantin Stanislavski. « Stanislavski n'a pas inventé les règles de l'art, mais il en a déduit un solfège, explique Bergeron, en trouvant des dénominateurs communs au jeu d'acteurs russes qu'il trouvait bons et crédibles. » (Voir à ce sujet les célèbres ouvrages *La Formation de l'acteur* et *La Construction du personnage*.) Si Stanislavski a aussi inspiré Lee Strasberg et l'Actors Studio (voir le texte suivant du dossier), le HB Studio préconisait une approche moins psychologique basée sur l'instant présent. « On me demandait de mettre de côté tout ce que je savais, précise Bergeron. De travailler le plus possible sur l'innocence et d'être moi-même en jouant. » Dès lors, ayant grandi dans une famille d'enseignants, l'acteur sait qu'il enseignera à son tour. Il a d'ailleurs été professeur à l'ENT, à Lionel-Groulx et à Saint-Hyacinthe, avant de fonder en 2000 les Ateliers Jean-Pierre Bergeron, spécialisés en jeu à la caméra et en voix hors champ pour la publicité.

Robert Favreau démarre sa carrière de réalisateur en documentaire (**Le Soleil a pas de chance**), puis réalise des courts et des moyens métrages, avant de se dédier à la fiction, qu'elle soit télévisuelle (*L'Ombre de l'épervier*) ou cinématographique (**Portion d'éternité, Nelligan, Les Muses orphelines, Un dimanche à Kigali**). Au début des années 1990, la coopérative Les Films de l'Autre lui demande de donner un atelier de direction d'acteur. Puis, il y a sept ans, l'UDA, sans formateur pour le jeu à la caméra, lance un appel à l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. Robert Favreau saisit l'occasion. « Comme le téléphone arabe est percutant chez les ac-

teurs, avance Favreau, les ateliers n'ont cessé de grandir» et ils sont devenus un incontournable de la formation continue offerte aux membres de l'UDA. Cinq phases furent créées au fil des années, la dernière baptisée *Jeu et Gym*, en hommage au **Jules et Jim** de Truffaut. S'il a aussi enseigné la réalisation à l'UQAM et à l'INIS, il prend davantage plaisir à la formation d'acteur. «C'est ce qui me ramène au plus proche des situations de tournage, dit-il. Il y a une scène, un défi, un inconnu. Il faut arriver à faire lever une scène ou à comprendre pourquoi elle stagne. Étant donné que je tourne au moins trois longs métrages par année, blague-t-il, cela me permet de garder la forme, l'acuité du regard!»



« La projection appartient à l'acteur au théâtre, alors qu'au cinéma elle appartient au spectateur. »

Robert Favreau — Photo: Éric Perron

### Les débrouillards

Travaille-t-on avec les autodidactes de la même façon qu'avec les diplômés? Qu'ils aient 18 ans ou qu'ils auditionnent sur Broadway, Jean-Pierre Bergeron insiste pour dire qu'il enseigne à tous selon le même cadre de référence. «La plupart du temps, je ne sais même pas s'ils ont fait une école ou non; cela ne change absolument rien. C'est ce que j'ai appris à New York. J'étais déstabilisé de voir dans ma classe à la fois des néophytes et un acteur qui avait tourné avec Carlos Saura. Parfois, il arrivait que la scène qui fonctionnait le mieux soit celle de la personne la moins expérimentée.» Robert Favreau ne change pas non plus sa façon d'enseigner en fonction du cursus des étudiants, mais il observe que leurs parcours peuvent être de natures diverses. «Les autodidactes ont souvent un solide instinct de jeu, croit Favreau. Je les aide à mieux l'encadrer, à le structurer. Tandis que les étudiants des écoles doivent trouver de nouveaux repères, ceux pour la scène pouvant même leur nuire au cinéma.» Les deux formateurs notent également un bel esprit d'émulation quand un professionnel établi du milieu s'inscrit au cours pour parfaire son jeu, prouvant du coup qu'il y a toujours à apprendre dans ce métier.

### De la scène à l'écran

On en vient au fameux clivage entre le jeu théâtral et le jeu au cinéma. «La caméra doit venir te chercher, rappelle Jean-Pierre Bergeron. Non seulement c'est important que tu ne projettes pas vocalement, mais qu'il n'y ait pas non plus de volonté de projection.» Robert Favreau complète l'idée: «La projection appartient à l'acteur au théâtre, alors qu'au cinéma elle appartient au spectateur» qui se projette dans l'écran. Bergeron in-

siste pour dire que le théâtre requiert autant de sincérité, mais qu'on y trouve plus souvent une certaine stylisation du jeu et des mouvements, comme dans la *commedia dell'arte*. «À la scène, la stylisation passe aussi par l'échange "d'électricité", une énergie motrice pour le comédien, prétend-il. Cela ressemble à donner une conférence. La caméra, c'est passer un test de polygraphe. À la scène, il y a une complicité avec le public, surtout en comédie. À la caméra, le quatrième mur est fermé, sauf dans de rares exceptions. En général, c'est un travail plus microscopique. Un regard, c'est déjà beaucoup. Il y a une intimité possible à la caméra qui n'existe pas, ou peu, au théâtre.» Robert Favreau souligne néanmoins qu'il y a des lois dramatiques communes au théâtre et au cinéma, dont celle, primordiale à ses yeux, qu'une bonne scène réunit deux personnages aux objectifs contraires.

### Le squelette

Quant à la structure des cours, Robert Favreau consacre les deux premières phases de la formation qu'il dispense à jeter les bases du jeu à la caméra à partir de scènes travaillées en continuité. Mais qu'arrive-t-il quand on fragmente les scènes? C'est justement l'enjeu de la troisième phase. «On tourne une scène de trois minutes, mais coupée en plusieurs plans, puis plusieurs prises. Cela crée un formidable impact sur le jeu de l'acteur, à la fois sur la gestion de son énergie et de sa continuité émotionnelle.» Si ce travail d'équipe s'articule en une heure et demie pour une seule scène, dans la réalité, «il faut qu'en 15 ou 20 minutes, la scène soit prête à tourner, rappelle Favreau. C'est l'objet de la quatrième phase et ce qui est entretenu dans *Jeu et Gym*. Je dis "entretenu", parce qu'une des situations les plus difficiles pour les acteurs, c'est de ne pas jouer pendant



Entretien avec Louise Laparé



Comédienne issue de la première cohorte de l'Option-Théâtre du Collège Lionel-Groulx, Louise Laparé a une vaste expérience des plateaux—on la verra prochainement dans **La Vérité** de Marc Bisailon et dans **Coteau Rouge** d'André Forcier. Ces dernières années, elle a développé une expertise de *coaching*, en amont et/ou en aval des tournages, avec les enfants ou les non-acteurs, que ce soit le danseur Nico Archambault dans **Sur le rythme** ou les autochtones de **Nana Mesnak – Les adieux de la tortue**. Son savoir-faire a profité aux films **L'Ange de goudron**, **Familia**, **La Rage de l'ange**, **Dédé à travers les brumes** et **La Dernière Fugue**, entre autres. Par un concours de circonstances, elle a *coaché* l'humoriste Marie-Lise Pilote, en quête de **L'Homme idéal**, initiant ainsi un métier parallèle inexistant ici à l'époque.

Même après 25 films, Louise Laparé ne se considère pas théoricienne. « J'aime travailler à la pièce, avec l'humain devant moi, avoue-t-elle. Dans l'action, il faut tout de suite aller vers la vérité. » Un bon *casting* ne nuit pas. « Généralement, les rôles sont distribués selon ce qui nous rapproche du personnage, une énergie, une façon d'être. » Selon elle, « la première étape pour bien se saisir d'un personnage, c'est d'avoir une approche analytique du texte. C'est un préalable à tout, comprendre ce qu'on va jouer. Plus on en connaît, plus on se libère ». Il serait facile de se perdre dans l'évolution d'un personnage quand les scènes sont tournées aléatoirement. Comme outil premier, Laparé propose un système de fiches « sur lesquelles toutes les scènes sont résumées brièvement, au JE du personnage, avec ses états d'âme. À la moindre inquiétude, l'acteur peut vite se situer ».

Laparé admet avoir eu des chances inouïes, comme celles de *coacher* une malentendante pour **Un crabe dans la tête** et des Africains sur **Le Journal d'un coopérant**. Elle commence toujours par transmettre les notions de *Cinéma 101* aux non-acteurs. À l'époque d'**Un dimanche à Kigali**, il n'y avait qu'un cinéma au Rwanda! « La seule notion de jeu qu'on pouvait partager, c'était le jeu de l'enfance. » Elle propose alors à Robert Favreau des ateliers en circuit fermé, avec une caméra et une télévision, afin que les Rwandais puissent se voir à l'écran. Avant de se prêter à « un vieil exercice d'acteur, qui s'est avéré une mine d'or », soit d'imaginer le passé du personnage. Naturellement, ils y incorporaient leurs souvenirs, s'appropriant ainsi leur rôle.

Elle s'assure aussi que les enfants prennent plaisir à jouer, malgré l'exigence des plateaux. « Je suis comme un mousquetaire. Je veille à leur donner confiance. Qu'ils puissent se dire: J'ai tout donné! » Elle note par ailleurs qu'ils maîtrisent rapidement le langage cinématographique, qu'ils en mangent. Elle cite les qualités requises chez un néophyte, à savoir la créativité, la sensibilité, la concentration, l'ouverture et la capacité d'exister dans un personnage. Elle évoque le talent naturel de Marianne Fortier (**Maman est chez le coiffeur**) et d'Alice Morel-Michaud (**Je me souviens**), qu'elle a vues grandir depuis **Aurore**, de même que celui d'Antoine Pilon (**Frissondes-Collines**) et de Maxime Desjardins (**Le Ring**), « un petit Robert De Niro ». « Je redécouvre mon métier à travers chaque enfant. C'est ma fontaine de Jouvence. En leur donnant des ailes, je m'en donne aussi. » Un juste retour d'ascenseur. (N. G.)

quatre mois parce que le téléphone ne sonne pas, et tout d'un coup d'avoir une audition et de voir alors la tension monter instantanément. Comme un joueur de tennis qui ne jouerait pas des mois durant et se retrouverait en tournoi du grand chelem. Une fois sur le terrain, il sera perdu. »

À sa manière, Jean-Pierre Bergeron emprunte des voies similaires et, dans les niveaux avancés de ses ateliers, invite des figures connues du milieu — réalisateurs ou directeurs de *casting* — pour permettre aux étudiants d'avoir un point de vue différent du sien. Bien sûr, une caméra capte les essais-erreurs des participants, de sorte qu'ils puissent par la suite regarder leur cheminement avec une certaine distance. « Quand les gens ne jouent pas, ils apprennent beaucoup en regardant ce qui se passe dans le moniteur, ajoute Jean-Pierre Bergeron. Les apprentissages se font de manière vicariante. C'est un terme pédagogique pour signifier que tu apprends en observant les autres. » En cela, on peut dire que l'interprétation se rapproche des jeux d'enfant.

### *L'acteur à l'œuvre*

Robert Favreau est depuis longtemps fasciné par le jeu d'acteur. Pour connaître celui-ci de l'intérieur, il a fréquenté durant cinq ans les Ateliers Warren Robertson, (héritier de l'Actors Studio, Robertson a contribué à former plus de 20 000 acteurs à New York, à Montréal et à Vancouver). Il y a joué des extraits des pièces *Cyrano de Bergerac* et *Scènes de la vie conjugale*, de même que du film **Beauté américaine**. « Cela m'a aiguisé le regard, a développé ma sensibilité, se souvient-il. Je voyais quand il y avait des inhibitions ou non, des tensions ou des crispations qui n'appartenaient pas au personnage, mais à l'acteur. Cela me passionne toujours de voir les gens évoluer à travers leurs explorations et leurs audaces. »

Dans un monde idéal, Jean-Pierre Bergeron croit que l'acteur ne devrait pas avoir l'impression d'être quoi que ce soit d'autre que lui-même en jouant. « Les acteurs en développement, la plupart du temps, ont besoin d'apprendre à être davantage eux-mêmes, à ne pas manipuler ce qu'ils font comme si le personnage était une marionnette », dit-il. D'un rôle à l'autre, l'acteur ne ferait pas appel à la même région de lui-même, parfois ce sera le Saguenay, parfois la Gaspésie en lui! « Anne Dorval se transforme, mais je n'ai jamais l'impression qu'elle force, qu'elle est en train de fabriquer quelque chose, poursuit Bergeron. Dans **Les Amours imaginaires**, je vois un personnage un peu ringard, une fille de party; dans *Les Parent*, une mère de famille. De la même façon, Élise Guilbault peut jouer la mère, la putain, la bonne épouse, la maîtresse dangereuse. » Certains acteurs excellent dans un type de rôle qui ne leur ressemble pas du tout au quotidien. « Cela veut dire que le moi que l'acteur

utilise n'est pas nécessairement une version de lui-même connue par son entourage, mais une version parfois souterraine et néanmoins authentique. »

Si la matière première est le comédien, Bergeron et Favreau s'entendent pour dire qu'ils ne sont pas là pour le diriger. « J'ai toujours un inconfort avec l'expression "diriger" des acteurs, avoue Favreau. Je suis plus à l'aise à diriger un film, car la vision vient de la réalisation. Mais un réalisateur qui dirige l'acteur à l'intonation, c'est absurde. Il devrait jouer le film lui-même! Les acteurs sont des créateurs stimulants, ils ont de l'imagination, une intelligence, un instinct. Quand je tourne un scénario personnel, l'acteur me fait découvrir le personnage, car il centre tellement son regard sur lui qu'il en arrive à décoder les vecteurs inconscients mieux que moi! »

Au final, enseigner à un acteur, c'est l'amener progressivement à être apte à répéter la même scène, de manière organique, avec détente et spontanéité. Sans se réfugier dans le dessin extérieur d'un personnage qui débiterait un texte machinalement. Bref, l'acteur, s'il doit rester conscient de l'environnement du plateau, doit s'abandonner à la scène, en ne se posant plus de questions au moment où il joue, si ce n'est celles de l'action dramatique en cours.

### *L'acteur usiné?*

Le constat semble clair pour les deux hommes: la compétition est plus féroce qu'auparavant pour les jeunes acteurs. Non pas qu'ils soient trop nombreux, mais on forme aussi malheureusement des chômeurs, *dixit* Robert Favreau. « Le système se coince de la façon suivante. Il y a plusieurs écoles d'acteurs. En même temps, il y a un phénomène d'attrition; de plus en plus souvent, ce sont les mêmes têtes qui reviennent; le système en place encourage cela. Quand on dépose un projet de film à Téléfilm Canada ou à la SODEC, on exige d'en préciser le *casting* et si ce sont des noms peu connus, le projet a beaucoup moins de chances d'être retenu. » En contrepartie, les formateurs s'étonnent du talent dont ils sont témoins en ateliers. « Il y a une pépinière de comédiens incroyables qui ne travaillent pas assez, s'emballe Favreau. Mais je me réjouis, plusieurs participants aux ateliers commencent à percer. » La persévérance et le cœur à l'ouvrage ont l'habitude d'être récompensés.

Enfin, les deux hommes conviennent surtout qu'enseigner a eu une influence positive sur leur pratique. Selon Favreau, l'enseignement, le jeu et la réalisation sont des interfaces qui se répètent, qui entretiennent le muscle! « C'est comme un vieux dicton chinois, conclut Bergeron, bon enfant. Si tu veux apprendre quelque chose, enseigne-le. » ■