

Méthodes, approches et théories

François Jardon-Gomez

Numéro 169 (4), 2018

Formation de l'acteur et de l'actrice

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89440ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jardon-Gomez, F. (2018). Méthodes, approches et théories. *Jeu*, (169), 14–19.

MÉTHODES, APPROCHES ET THÉORIES

François Jardon-Gomez

L'histoire du théâtre regorge d'approches différentes du jeu. De Diderot au non-jeu, en passant par Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski, Strasberg ou la découverte des théâtres orientaux, l'art du comédien a subi moult transformations. De ces méthodes, approches ou théories, que reste-t-il dans les écoles de théâtre du Québec au moment de former les futurs comédiens et comédiennes?

Qu'enseigne-t-on? Y a-t-il encore des méthodes de jeu qui prédominent? À l'inverse, que considère-t-on comme étant dépassé ou ne correspondant plus à la pratique contemporaine? De quelle manière les écoles préparent-elles les futurs acteurs et actrices à la réalité du milieu professionnel? Rencontres et bilan pour faire le point sur ces questions avec Bernard Lavoie et Ghyslain Filion, de l'École de théâtre professionnel du Collège Lionel-Groulx, Frédéric Dubois, de l'École nationale de théâtre du Canada (ÉNT), Luce Pelletier, de l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe, Jacques Leblanc, du Conservatoire d'art dramatique de Québec (CADQ), Benoît Dagenais, du Conservatoire d'art dramatique de Montréal (CADM), et Lise Roy, de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM.

MÉTHODES D'ENSEIGNEMENT

Si aucune des écoles ne se restreint à une seule méthode, l'héritage stanislavskien reste

très présent dans plusieurs institutions: «Même si l'approche de jeu dominante est celle du travail autour des actions, cher à Stanislavski, nous amenons les étudiants à connaître les grandes lignes de l'évolution des approches du jeu théâtral en Occident à partir du 20^e siècle», expliquent Bernard Lavoie et Ghyslain Filion dans un courriel signé conjointement. Même son de cloche du côté du CADQ: Jacques Leblanc note aussi l'importance de «la méthode de jeu stanislavskien». De son côté, Benoît Dagenais précise qu'au CADM l'insistance est moins directement liée à Stanislavski qu'à l'une de ses suites: «On enseigne aux élèves une idée qui est dans l'héritage de l'Actors Studio: être vrais et crédibles. On les entraîne à s'incarner à travers les mots d'un auteur, à s'investir. Nous sommes une école de jeu, et jouer, peu importe la plateforme et le style, c'est entrer en relation avec l'autre, être vrai.»

Tous s'entendent pour privilégier la polyvalence des types de jeu enseignés. Luce Pelletier mentionne que les professeurs, au







« Les diverses productions annuelles, souvent dirigées par des metteurs en scène invités, mènent les étudiants à s'ouvrir à des méthodes, des intentions et des styles différents. »



Cégep de Saint-Hyacinthe, « ont développé leur propre enseignement en s'inspirant des différentes méthodes ». À l'ÉNT, la perspective est légèrement différente, plus malléable pour chaque cohorte, puisque les professeurs invités changent d'une année à l'autre, comme l'explique Frédéric Dubois : « L'ADN de l'ÉNT n'est pas fait d'une méthode. Dès la fondation de l'École, il a été souhaité que les artistes en formation soient initiés à diverses approches du jeu théâtral. Pas de rapport de maître à élève donc, mais plutôt d'artiste à artiste. Ce programme n'est cependant pas définitif : il est préparé de toutes pièces en partenariat avec les professeurs invités à chaque nouvelle année. »

Sans surprise, tous rappellent que les élèves apprennent par la pratique et la répétition plutôt que par la théorie. En ce sens, les diverses productions annuelles, souvent dirigées par des metteurs en scène invités, mènent les étudiants à s'ouvrir à des méthodes, des intentions et des styles différents. Comme le souligne Lise Roy, l'approche stylistique importe moins que le travail relationnel avec les étudiants : « Ce qu'on attend des acteurs, c'est de plus en plus quelque chose d'authentique et de réel, de juste. On est obligés d'avoir une perspective personnelle et directe sur l'individu, en sachant que c'est un territoire inconnu. »

POSITIONNEMENT DES ÉCOLES DANS LE MILIEU

Les différences entre les écoles sont, somme toute, assez minimes en ce qui concerne les méthodes. Lise Roy insiste sur l'importance d'apprendre aux jeunes « à travailler et à remettre sur le métier. Faire un exercice une fois ne suffit pas, il faut y revenir, c'est quelque chose de très dur à apprendre », perspective assez commune aux différentes écoles. Benoît Dagenais abonde dans le même sens, croyant que « les élèves de toutes les écoles doivent avoir à peu près le même bagage, sans avoir

les mêmes manies ». Certains répertoires s'imposent inévitablement, au vu de leur importance dans l'histoire du théâtre. Tant le jeu stanislavskien que le répertoire classique (tragédies et comédies) sont considérés comme incontournables. À partir de ces approches, les écoles s'entendent pour favoriser la diversité. Luce Pelletier, par exemple, explique que les textes à travailler dans les cours « sont choisis de façon à permettre aux étudiants et aux étudiantes d'explorer différentes dramaturgies, allant du réalisme québécois à l'absurde, en passant par les classiques et les contemporains étrangers ». Par contre, pour elle, l'héritage de Stanislavski, soit « jouer avec vérité, incarner avec foi, chercher un supplément d'âme, développer sa sensibilité, avoir de l'imaginaire, de la présence, un corps et une voix entraînés », reste essentiel et prédominant au Cégep de Saint-Hyacinthe, contrairement à ce qui est envisagé ailleurs.

Néanmoins, certaines écoles développent des spécificités à l'intérieur de leur cursus, ce qui leur permet de se distinguer les unes des autres. Au CADM, on insiste sur le jeu devant la caméra (cinéma et télévision) pour qu'à leur sortie de l'école les diplômés arrivent sur un plateau de tournage en connaissant les rouages du métier. À cette réalité s'ajoutent des stages qui font la particularité du CADM, soit un stage en France et un séjour d'observation à l'Actors Studio. La réalité de l'ÉNT étant différente, en raison du cursus variable, il va de soi que la pluralité de genres et d'artistes est l'idée directrice. « Nous avons une grande souplesse quant au temps alloué aux exercices à cause du contexte d'enseignement qui n'est pas permanent », mentionne Frédéric Dubois.

PRÉPARER LES ÉLÈVES À LA VIE PROFESSIONNELLE

Il y a d'abord la nécessité technique de passer par les bases, qui restera toujours essentielle. Pour Lise Roy, « on ne passe pas à côté de



Agnita de François Godin, mise en scène de Marilyn Perreault (École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe, 2016). © Marie-Andrée Lemire

la diction, de la phonétique, du b.a.-ba de la formation, sans compter les exigences d'éthique, de générosité, de ponctualité, qui sont celles de l'acteur et de l'actrice». Même si les appellations diffèrent (jeu stanislavskien, jouer vrai, construction du personnage, etc.), elles désignent toutes d'une manière ou d'une autre un type de jeu «réaliste», qui prédomine sur les planches, mais aussi au cinéma et à la télévision. En ce sens, l'insistance sur ce type de pratique prépare les élèves à ce qui les attend.

Par ailleurs, la plupart des personnes interrogées insistent sur l'importance du travail collectif à la fin de la formation. Au CADQ, explique Jacques Leblanc, «nous avons une dernière année où les élèves jouent et font la conception scénographique de quatre spectacles—trois pièces du répertoire mondial et une création collective». De même, les occasions de stages et de réseautage sont abondantes dans toutes les écoles, notamment en ce qui concerne les demandes de subvention, la fiscalité, la formation

d'une compagnie, etc. C'est d'ailleurs le souhait de Benoît Dagenais que d'inscrire officiellement au programme du CADM un cours d'introduction à la vie professionnelle. Frédéric Dubois rappelle que l'École permet également de se créer un réseau, par «la quantité d'artistes rencontrés» grâce auxquels les étudiants sauront se diriger, au gré de ce qu'ils auront appris sur leurs désirs artistiques.

Du côté du Collège Lionel-Groulx, la préparation à la vie professionnelle se fait sur deux axes: «cheminement artistique et entrepreneuriat» ainsi que «jeu et média». D'une part, l'élève est «initié aux techniques de création et il stimule son esprit d'entrepreneuriat, qui conçoit, trace et pratique l'ensemble des chemins qui vont de la création à la diffusion, et ce, dans une communauté ciblée»; d'autre part, l'élève pratique «les techniques de jeu reliées aux médias actuels (caméra, surimpression vocale, doublage) et se prépare aux exigences des auditions en télévision et en cinéma».

DES THÉORIES RÉVOLUES ?

La majorité des intervenants consultés considèrent qu'il n'y a rien, *a priori*, qui soit exclu du programme de formation. «Cela dépend de l'enseignement de chaque collègue», explique Lise Roy. Ainsi, le travail ponctuel avec les metteurs en scène, lors des productions annuelles par exemple, ouvre toujours la possibilité qu'un style théâtral finisse par être enseigné. Comme l'explique Benoît Dagenais, «si un metteur en scène arrive avec une formation proche de chez Grotowski et annonce qu'il veut travailler dans cette veine, pourquoi pas?»

Néanmoins, des écoles excluent d'emblée certaines approches. Ainsi, Frédéric Dubois estime qu'on ne saurait «enseigner exactement ce que Stanislavski faisait pour que les élèves reproduisent cette méthode telle quelle en sortant de l'école», même s'il faut savoir qu'elle existe, parce que «les multiples filtres à travers lesquels cette conception du jeu est passée la rendent caduque». Du côté de Saint-Hyacinthe, Luce Pelletier mentionne que



Une classe du cours «Jeu circassien», donné par Olivier Normand aux élèves de première année du Conservatoire d'art dramatique de Québec.

les méthodes inspirées du jeu oriental et de Bertolt Brecht ne sont pas enseignées, «non pas qu'elles soient révolues, mais elles ne sont pas utilisées pour le moment». Enfin, Jacques Leblanc signale qu'au CADQ le mime et la pantomime ne font plus partie du cursus scolaire.

REPENSER LA FORMATION : UN PROCESSUS EN CONTINU

À la lumière des réponses obtenues, deux tendances se dégagent en ce qui concerne les changements apportés aux différents programmes d'enseignement: d'une part, il y a davantage d'importance accordée au travail du corps, notamment au Cégep de Saint-

Hyacinthe (formation de base en danse-théâtre) et au CADQ (cours d'initiation à l'acrobatie et au langage circassien); d'autre part, on note une présence accrue de tout ce qui touche à l'électronique (micro, caméra, présence de la vidéo). «Nous essayons de nous ajuster à la réalité du milieu, sans pour autant perdre ce que nous avons de bon», précise Benoît Dagenais.

En ce sens, les formations en interprétation sont toujours conçues comme des processus en continu. Parfois, les transformations sont majeures, comme au Collège Lionel-Groulx, où s'implante «un nouveau programme d'interprétation théâtrale qui incite les comédiens à devenir des créateurs

dynamiques dans le milieu en créant leurs groupes de création», expliquent Lavoie et Filion. Quant à l'ÉNT, elle a la particularité de fonctionner avec une direction artistique qui développe sa vision, comme celle d'un théâtre; alors, «la formation bouge au gré de cette direction, les priorités ne sont pas les mêmes, les approches et le corps professoral changent aussi», mentionne Frédéric Dubois. Ainsi, à l'image de la pratique théâtrale, elle-même toujours en évolution, la formation en interprétation ne cesse de se repenser. ●

OÙ ET COMMENT ONT-ILS ÉTÉ FORMÉS ?

Bernard Lavoie a suivi une double formation (Brecht suivi de Stanislavski-Strasberg). Ghyslain Filion a également reçu une formation double à l'Option-théâtre du Collège Lionel-Groulx (Stanislavski et théâtre du mouvement: Jacques Lecoq, Yves Marc, Paul-André Sagel). Frédéric Dubois a étudié au CADQ incluant une formation basée sur l'école de Jacques Lecoq, avec qui ses professeurs avaient étudié. Jacques Leblanc a été formé au CADQ avec des méthodes qui étaient semblables à celles enseignées aujourd'hui (Stanislavski était encore particulièrement à l'honneur). Lise Roy et Benoît Dagenais ont tous deux été formés au CADM.

François Jardon-Gomez est doctorant au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, où il s'intéresse à la violence du langage dans le théâtre québécois contemporain. On peut le lire dans *24 images*, *Spirale* et *Le Devoir*. Il est codirecteur aux Éditions Triptyque d'une collection théâtrale intitulée «Matériaux».