

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES DIFFÉRENCES DE PRATIQUE DU JEU D'ACTEUR, DANS LES
CRÉATIONS DE JEU DE FICTION, EN FONCTION DE LA SCÈNE ET DE
L'ÉCRAN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR
ÉMILIE MARCADÉ

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier tout particulièrement ma mère qui s'est montrée présente pour m'écouter, me conseiller et relire mes écrits. C'est en grande partie grâce à sa bienveillance et à sa patience que j'ai pu progresser à mon rythme et arriver là où j'en suis aujourd'hui. Je remercie également mon père qui a toujours cru en moi et grâce à qui j'ai eu la chance de venir étudier au Canada.

Je tiens à remercier sincèrement Pierre Barrette et Denis Chouinard qui ont permis d'affiner et de structurer le cheminement de ma pensée et qui ont cru en mes capacités. Leur ouverture d'esprit a été un tremplin pour me surpasser dans le processus d'écriture de ce mémoire. Merci également à mon jury de mémoire, Margot Ricard et Loïc Guyot, pour leur aide précieuse et leurs conseils durant notre rencontre.

Je tiens à remercier tout particulièrement tous les répondants de ma recherche pour le temps précieux qu'ils m'ont offert avec beaucoup de générosité et de gentillesse. C'était une réelle chance de les avoir rencontrés, et leurs propos ont participé activement à la réussite de ce projet.

Je tiens également à remercier mes amis montréalais et mes amis de France qui ont toujours su transformer les périodes difficiles en moments de joie et de folie. Un merci tout particulier à Margueu Neknel pour son humour hors du commun et pour avoir animé mes pauses d'études avec bravoure.

Enfin, les mots me manquent pour exprimer mon extrême reconnaissance envers Armand, qui a toujours su m'épauler avec beaucoup d'amour, de douceur et d'enthousiasme. Il a été pour moi mon compagnon, mais aussi mon ami et mon confident. Merci pour ses relectures et son soutien aux moments qu'il fallait.

J'ai eu la très grande chance d'être bien entourée par des personnes toujours positives. Je percevais le processus d'écriture d'un mémoire comme une montagne insurmontable, mais, petit à petit, je l'ai gravie, en bonne partie grâce à elles.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	6
PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE	6
1.1. <i>Problématique de recherche</i>	6
1.1.1 <i>L'acteur perçu comme un mythe</i>	6
1.1.2 <i>L'évolution des médias à l'écran et sur scène</i>	7
1.1.2.1 <i>Une concurrence des médias</i>	7
1.1.2.2 <i>L'intermédialité, un cas particulier</i>	9
1.1.2.3 <i>Un rapprochement entre la télévision et le cinéma</i>	10
1.1.2.4 <i>L'acteur dans ces deux moyens de transmission</i>	12
1.1.3 <i>Relation entre le directeur d'acteur et l'artiste-interprète</i>	13
1.1.4 <i>Problématique de recherche et sous-questions</i>	16
1.2 <i>Méthodologie de recherche</i>	18
1.2.1. <i>Design de recherche</i>	18
1.2.2 <i>Composition de l'échantillon</i>	20
1.2.3 <i>Cueillette des informations et traitement de données</i>	22
1.2.4. <i>Guides d'entretien</i>	25
1.2.5 <i>Analyse des données</i>	28
1.2.6 <i>Considérations éthiques liées à la méthode</i>	30
CHAPITRE II.....	31
CADRE THÉORIQUE.....	31
2.1 <i>Les théories du jeu d'acteur</i>	32
2.1.1 <i>La distanciation</i>	32
2.1.1.1 <i>Vsevolod Meyerhold</i>	32
2.1.1.2 <i>Denis Diderot</i>	33
2.1.1.3 <i>Louis Jouvet</i>	34

2.1.1.4 Bertold Brecht	35
2.1.2. Les théories liées à la psychologie	35
2.1.2.1 Constantin Stanislavski	36
2.1.2.2 Lee Strasberg	38
2.1.2.3 Stella Adler	40
2.1.2.4 Judith Weston	43
2.2 Notions	48
2.2.1 Acteur, comédien, interprète	48
2.2.2 La notion de présence	49
2.2.3 La notion d'énergie	57
CHAPITRE III	66
ANALYSE DES ENTRETIENS	66
3.1 Biographie des membres de l'échantillon	66
3.2. Analyse des entretiens	70
3.2.1 Acteur et directeur d'acteur, un apprentissage à partir d'une formation d'acteur et d'expériences vécues	70
3.2.1.1 Acteurs et directeurs d'acteurs	70
3.2.1.2 Choisir un comédien	74
3.2.1.3 Qualités d'un comédien présentes au fil du temps	76
3.2.2. Les différences fondamentales entre un comédien à l'écran et sur scène	79
3.2.2.1. Aborder et diriger un personnage	79
3.2.2.2. L'utilisation des théories d'acteur	80
3.2.2.3 Le rapport à l'émotion	81
3.2.2.4 La Liberté de création du comédien	83
3.2.2.5 L'importance du texte et du sous-texte	86
3.2.2.6 L'espace et le temps, deux notions importantes dans le jeu sur scène et à l'écran	92
3.2.2.7 Répétitions	96
3.2.3. Deux notions importantes dans le jeu d'acteur : l'énergie et la présence	101
Présence	101
Énergie	105

3.2.4. <i>Détente</i>	106
3.2.5. <i>Impossibilité de figer réellement le jeu d'acteur d'une pièce de théâtre</i>	107
3.2.6. <i>Évolution du métier depuis 20 ans</i>	110
3.3. <i>Réponse à la question de recherche</i>	113
CONCLUSION	118
ANNEXES	121
BIBLIOGRAPHIE.....	137

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

NTE : Nouveau théâtre expérimental

UQÀM : Université du Québec à Montréal

CERPE2 : certification d'éthique de la part du Comité

UDA : Union des Artistes

RÉSUMÉ

Par cette recherche, nous désirons identifier les différences de la pratique du jeu d'acteur, dans des créations de fiction, en fonction de la scène et de l'écran. Nous tentons d'abord de revenir, à partir d'une revue de littérature, aux différentes théories du jeu d'acteur existantes et de définir en détail les notions de « présence » et « d'énergie » chez un comédien. Nous comparons ensuite les propos de sept acteurs et/ou directeurs d'acteurs reconnus au Québec. Cela nous permet de découvrir et de définir les aspects les plus significatifs de la question. Notre étude est de type qualitative, c'est pourquoi nous convenons que cette dernière contient certaines limites. En effet, l'entretien est semi-directif et les questions sont ouvertes. Ainsi, la subjectivité des répondants ne permet pas un résultat totalement objectif. Cependant, l'expérience de ces derniers apporte une réelle crédibilité à notre recherche.

MOTS CLÉS : cinéma, télévision, théâtre, médias, acteur, comédien, direction d'acteur.

INTRODUCTION

« Notre art exige de l'acteur une participation active de sa personne tout entière, et qu'il abandonne corps et esprit à son rôle ». (Stanislavski, 1984)

Dans l'inconscient collectif, être acteur est perçu comme un métier particulièrement privilégié. L'acteur posséderait une « vie de rêve », voyageant de ville en ville, de pays en pays, lors de tournées de pièces ou pour participer à des tournages. Il est admiré, parfois envié par son public qui chercherait à lui ressembler ou bien rêverait de mener la même vie. Le métier d'acteur est régulièrement fantasmé, notamment dans la société occidentale, et, en tout cas, ne laisse personne totalement indifférent.

D'où vient cette fascination pour un métier dont la technique et l'apprentissage semblent souvent, par manque de connaissance, accessibles à tous ? En effet, la manière dont la société perçoit souvent l'acteur est une réelle illusion. Il s'agit d'une profession à part entière. Ce que le public ne voit pas, c'est l'engagement personnel absolu du comédien dans son travail, et ce quel que soit son talent au départ. Simultanément, la passion et la confiance lui sont indispensables pour enjamber les périodes creuses, les moments de doute, et pour résister aux critiques parfois négatives. Serait-ce le fait de voir l'acteur à travers l'écran, de manière virtuelle et non de manière réelle, qui donne cet effet de prestige, ce côté intouchable, précieux ou encore merveilleux ?

Parallèlement, depuis une vingtaine d'années, les différents médias qui composent nos sociétés sont en constante évolution. Les moyens de communication se simplifient et rendent le contenu de plus en plus accessible pour le public. De plus, la qualité

technique de l'image se perfectionne. Auparavant, l'acteur était un comédien au théâtre. Depuis la fin du XIXe siècle, il commence à travailler dans d'autres médias avec l'apparition du cinéma, puis quelques années plus tard celle de la télévision, et enfin la naissance de l'internet. L'arrivée d'internet a permis la création progressive de séries web, de plateformes de diffusion d'oeuvres cinématographiques et télévisuelles, ainsi que la diffusion d'entrevues journalistiques avec les acteurs. Le visionnement de films devient de plus en plus simple et accessible et donne l'impression à l'audience d'être de plus en plus proche de l'acteur. Nous pouvons diviser les différents médias cités en deux groupes. D'une part, le médium scénique, c'est-à-dire le théâtre, et d'autre part les médias liés à l'écran, c'est-à-dire, le cinéma, la télévision, et l'internet. L'acteur représente un outil de communication et évolue ainsi dans ces deux types de diffusion. Nous constatons que malgré le fait qu'il interprète un rôle avant tout, il ne pratique pas son personnage exactement de la même manière, étant donné qu'il doit s'adapter pour jouer devant une caméra ou bien face au public.

Ainsi, le comédien doit se familiariser et s'adapter à l'évolution constante des types de productions et de transmission qui changent avec le média. D'une part, chaque mode de transmission évolue à sa manière. Par exemple, le cinéma et la télévision sont deux modes de transmission à l'écran, et pourtant, le temps de tournage pour la télévision est de plus en plus court tandis qu'au cinéma, le temps de production est plus long. Malgré cette distinction que nous avons exprimée, le comédien élabore sa propre relation avec chaque médium. Ainsi, certains acteurs apprécient prendre leur temps sur un tournage, tandis que d'autres se sentent mieux lorsque la rapidité de celui-ci les pousse à donner le meilleur d'eux-mêmes. Il en est de même pour le jeu sur scène ou à l'écran. En effet, certains aiment avoir un contact direct avec le public, tandis que d'autres préfèrent le fait de créer une relation avec le public par l'entremise de la caméra. En réalité, chaque acteur est unique et se nourrit de ses expériences vécues dans le milieu artistique pour créer un personnage et communiquer celui-ci au

spectateur. Ajoutons également que l'artiste-interprète est dirigé par un réalisateur ou un metteur en scène. Ainsi, chaque relation est différente entre un acteur et celui qui le dirige et cet échange, travail collectif unique à chaque fois, modifie la manière dont l'acteur travaille. Cependant, il est certain que malgré l'influence qu'un directeur d'acteur peut avoir sur son comédien, chaque artiste a sa propre manière de travailler un personnage à partir d'une technique, même si cette manière peut se modifier avec le temps, l'expérience, le vécu.

C'est à partir de cette réflexion que nous avons formulé notre question de recherche : dans quelle mesure, dans des créations de fiction, le jeu de l'acteur se modifie-t-il en fonction de l'écran et de la scène ? Notre problématique soulève un grand nombre de sous-questions. Le moyen de transmission influence-t-il le jeu d'un acteur ? L'approche de jeu d'un acteur aura-t-elle une influence sur sa relation avec la caméra ou la scène ? La relation d'un comédien avec la caméra versus la relation d'un acteur avec son public possède-t-elle certaines différences ? Quelles sont les théories majeures du jeu d'acteur existantes ? Enfin, le rapport au temps et à l'espace est-il différent suivant les médias concernés ?

Il existe de nombreuses différences dans la manière de travailler un personnage en fonction du mode de production. Par exemple, un acteur exagère ses gestes et émotions au théâtre, il est plus spécifiquement axé sur un jeu extraverti, tandis que le jeu à la caméra cherche d'emblée un jeu plutôt naturel et plus introverti. Autrement dit, la caméra va chercher par elle-même les facettes du comédien et celui-ci n'a en réalité pas à trop exprimer ses émotions. Beaucoup d'autres aspects du jeu sont différents et c'est pourquoi il devient intéressant de travailler à partir de la problématique de cette recherche. À travers nos travaux, nous verrons que les théories de jeu d'acteur déjà existantes permettent de déterminer une multitude de manières de travailler un personnage. Chaque théoricien propose sa propre technique et s'attache à certains

aspects en particulier, parfois à partir d'autres théories existantes, nous pensons notamment au « système » de Stanislavski que nous verrons en détail dans ce projet. Par exemple, Lee Strasberg, créateur de l'Actor Studio, s'attache à la notion de « mémoire affective » de Constantin Stanislavski pour créer sa méthode. En plus des théories, un grand nombre d'aspects seront importants à comprendre. Ainsi, faut-il construire le personnage par rapport à soi ou chercher à le distancier de sa propre personne ? Est-il important de répéter intensément avant de jouer, ou cela retire-t-il un aspect naturel et spontané dans le jeu d'un acteur ? L'acteur a-t-il besoin d'une grande liberté pour travailler son personnage à sa manière et lui donner la couleur et les aspects qu'il souhaite ?

Le premier chapitre de notre travail est consacré à la présentation de notre problématique et de notre démarche méthodologique. Ainsi, nous présenterons d'abord une mise en contexte de notre sujet de recherche. Nous aborderons notamment la question de l'évolution des modes de transmission depuis vingt ans, et l'aspect relationnel entre l'acteur et son directeur. Puis, nous nous attacherons à comprendre ce qui nous a amenés à nous intéresser aux différents aspects du jeu d'acteur. Enfin, nous présenterons notre méthodologie de recherche dans son intégralité. Cette partie nous permettra de découvrir de quelle manière et pourquoi nous décidons de répondre à notre question à partir d'une recherche documentaire et d'entretiens semi-directifs. Nous présenterons également le cheminement que nous avons suivi pour choisir l'échantillon de professionnels à rencontrer, ainsi que l'apport du caractère unique de chacun d'entre eux pour cette recherche.

Le deuxième chapitre présente la revue de littérature et les notions clés de cette recherche. Débutant par un examen de l'état des connaissances quant aux différentes théories d'acteur existantes, nous diviserons celles-ci en deux parties. D'une part, nous découvrirons les théories axées sur le caractère de distanciation que peut avoir un acteur

avec son personnage. D'autre part, nous aborderons celles qui font intervenir l'aspect psychologique dans le jeu d'acteur. Cela nous permettra de prendre connaissance de la multitude de théories existantes et d'envisager différentes manières de construire un personnage. Dans le cadre de cette recherche, nous nous situons davantage dans un rapport psychologique à l'émotion. Dans la suite de ce chapitre, nous nous intéresserons en détail à deux notions que nous percevons comme primordiales pour un acteur. Nous aborderons ainsi les notions de « présence » et « d'énergie » et découvrirons les nombreuses façons de définir ces aspects du jeu. En effet, il semblerait que chacun perçoive ces notions en fonction de son expérience et de sa vision du monde et de l'humain en général.

Le troisième chapitre est constitué de la présentation de l'échantillon de recherche et de l'analyse des entretiens. Nous avons choisi les répondants dans le but de créer une réelle diversité. Ainsi, nous verrons les différentes expériences et caractéristiques qui les rapprochent et les distinguent. Nous analyserons ensuite en profondeur les données récoltées. Une liste de questions ouvertes a été soumise aux répondants. Chacun s'est attaché à y répondre de manière approfondie et distincte en fonction de son parcours artistique. Nous avons par la suite comparé les différentes réponses. Nous constaterons que certains aspects spécifiques du jeu d'acteur sont au-delà des théories abordées dans la revue de littérature.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE

1.1. Problématique de recherche

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous intéressons à la manière dont un comédien pratique le jeu d'acteur et aux différences entre le jeu d'acteur à l'écran et sur scène. Afin de comprendre l'intérêt d'un tel sujet, nous vous proposons de découvrir la réflexion qui nous a amenés à sa formulation.

1.1.1 L'acteur perçu comme un mythe

Être acteur peut être perçu comme un métier privilégié. La société éprouve intérêt et respect pour ceux qui pratiquent cette profession. Aujourd'hui, l'acteur fait partie intégrante de la culture d'une société. Il offre une partie de lui-même dans son jeu, créant chez le spectateur une sensation de proximité et de familiarité. Cette relation indirecte entre le comédien et son public peut susciter chez ce dernier une sorte de fascination. À tel point que le public peut croire ou désirer connaître personnellement l'interprète. Pour sa part, le comédien ne connaît pas tout son public. L'acteur est ainsi perçu comme fabuleux, intouchable, précieux. D'où vient cette fascination qu'un certain public peut avoir pour l'acteur ? Avec l'évolution des technologies, l'acteur s'exprime dans le cadre d'entrevues journalistiques, mais aussi sur les réseaux sociaux.

Ces plateformes offrent une plus grande proximité entre le public et le comédien. En effet, c'est l'acteur et non le personnage qui communique.

Les médias font maintenant partie intégrante de la société. Dans le cadre de son métier, l'acteur développe une relation de plus en plus importante avec les médias, et sa pratique de jeu est en évolution constante. Les médias connaissent une transformation particulièrement intense depuis vingt ans. Nous pensons notamment au fait qu'en l'an 2000, la série télévisée en France devient le principal « programme d'appel » (Esquenazi, 2014, p.7). Autrement dit, elle connaît un grand succès dans différents pays, tels que la France, l'Amérique ou encore l'Angleterre. La série de fiction télévisée se rapproche progressivement de la forme et de la qualité des productions cinématographiques. La technologie du matériel évolue, et les moyens de diffusion sont de plus en plus nombreux. Nous pensons également à l'évolution fulgurante de nouvelles plateformes sur internet. C'est d'une part le cas de Netflix, qui propose une navigation simple pour regarder des films, séries, etc. D'autre part, c'est le cas de multiples séries web réalisées avec un budget moindre, et qui permettent à tout le monde de créer un projet qui soit accessible à un grand nombre de personnes. Au Québec *La pratique du loisir au Canada* (2016) ou encore à *Connexion en cours* (2016) en sont des exemples. Cette situation ouvre de nouvelles perspectives à l'acteur.

1.1.2 L'évolution des médias à l'écran et sur scène

1.1.2.1 Une concurrence des médias

Ainsi, depuis vingt ans, les médias se transforment rapidement. Le matériel utilisé s'améliore, la durée des tournages raccourcit. Le théâtre, le cinéma, la télévision et internet sont quatre médias qui ont développé des liens de plus en plus forts. D'abord

naît le théâtre au VI^e siècle avant J-C., puis le cinéma à la fin du XIX^e siècle et, quelques années plus tard, la télévision fait son apparition. À ses débuts, le cinéma prend une place importante, supplantant le théâtre. Il crée, sous une autre forme, une histoire narrative grâce à un dispositif différent. Enfin, la naissance de la télévision empiète à son tour sur la place qu'occupe le cinéma. Avec l'arrivée du cinéma et de la télévision, et l'accessibilité de plus en plus grande à leurs produits, une concurrence se met en place entre les différents médias, et le théâtre n'est plus au premier plan : « La concurrence des médias audiovisuels consommés à domicile laisse le théâtre en retrait. La télévision s'est emparée de l'audience (...), le théâtre (...) n'a pas, pour les heures où nous écrivons, trouvé une façon à lui de se réaliser sur le net » (Viala et Mesguich, 2011, p109). Depuis une vingtaine d'années, internet développe la diffusion de films, de séries, et de vidéos humoristiques. N'importe qui peut désormais publier et partager ses projets personnels et se faire connaître. Nous parlions précédemment de l'entreprise américaine Netflix présente dans un nombre croissant de pays. Les films proposés permettent au public d'avoir accès à un choix varié de programmes, sans contrainte d'horaire. Au Québec, il existe différentes plateformes qui rediffusent des projets télévisuels et cinématographiques, mais aussi des web-séries, qui sont exclusivement présentes sur internet. Nous pensons d'une part à *Webséries Québec* qui regroupe une grande partie des séries web québécoises. Nous pensons d'autre part à des chaînes télévisuelles telles que *TV5* ou bien *ICI Tou.tv* qui rediffusent leurs émissions à la demande. On supprime ainsi l'aspect de rendez-vous de la télévision. En conséquence, l'audience n'a plus à se mobiliser à une heure précise.

Depuis vingt ans, l'évolution des techniques pour produire et diffuser un film transforme les différents médias. L'acteur évolue et s'adapte aux techniques du médium. Le théâtre est un cas à part du cinéma, de la télévision et de l'internet. Il existe sous forme de spectacle vivant et a pour but d'être regardé en direct et sur place. Il est intéressant de constater que les styles de pièces changent en fonction des époques. En

effet, « les styles du théâtre changent radicalement avec les années, car les techniques du théâtre sont des techniques de communication. Et les méthodes changent pour répondre aux besoins d'une époque et d'un lieu donnés » (Féral, 2003, p.12). Après le théâtre classique, suivi du théâtre contemporain, apparaissent de nouveaux genres tels que le théâtre documentaire.

1.1.2.2 L'intermédialité, un cas particulier

Malgré son mode de production et de diffusion totalement différent du cinéma et de la télévision, le théâtre peut être relié à des projets filmiques. Certaines pièces sont adaptées au cinéma : on pense notamment à *Carmen*, ou encore à *Cyrano de Bergerac* (Viala et Mesguich, 2011, p. 109), ou plus récemment *Le prénom* (2012). Une pièce de théâtre peut être filmée, ce qui permet de la regarder ensuite à la télévision. Dans le cas du théâtre filmé, le souci est de réussir à transmettre l'énergie, la chaleur de la pièce, le côté « spectacle vivant » (Bazin, 1976, p. 162). Est-il réellement possible de transmettre la chaleur et l'énergie d'un spectacle vivant à travers l'écran ? L'acteur, au théâtre, a un jeu extraverti, tandis qu'à l'écran, l'interprétation cherche à être naturelle. Dans l'idée inverse, il existe certaines pièces de théâtre qui mêlent jeu sur scène et écran intégré à la pièce de théâtre. Dans le cadre de sa maîtrise en cinéma, recherche et création, Charlotte Gagné-Dumais met en scène une pièce de théâtre intitulée « Persona », inspirée du film d'Ingmar Bergman. L'étudiante offre un spectacle qui mêle cinéma et théâtre et qui reprend les deux personnages principaux du film. Sur scène, l'actrice joue le rôle de l'infirmière Alma, et à l'écran, sur six écrans distincts, elle joue le rôle de l'actrice Élisabeth qui ne parle plus. Les deux personnages se répondent ainsi entre l'écran et la scène. Il est intéressant de voir que pour former un spectacle comme celui-ci, qui paraît si épuré, il y a eu un travail phénoménal en amont. L'actrice principale a toujours joué au théâtre et a été ici confrontée au langage de la

caméra, qu'elle ne connaissait pas. Elle ne comprenait pas la technique. Comme le mentionne Daniel Mesguich, jouer à l'écran et sur scène est différent, chacun demande des responsabilités différentes à l'acteur :

Tout est différent, le corps ne se joue pas de la même façon, la voix non plus. L'économie du travail n'est pas la même, que ce soit dans la préparation ou dans le moment du jeu. Le rapport au temps, aux partenaires, etc. (...), l'acteur de théâtre est peut-être mieux armé pour s'adapter que l'inverse. Mais je crois que l'un comme l'autre, s'il se confronte pour la première fois à l'exercice dont il n'a pas l'habitude, sera complètement perdu... (Sojcher, 2008, 163).

De plus, lors du tournage, la metteuse en scène n'avait pas encore totalement terminé le scénario, et l'actrice ne pouvait donc pas se référer à une scène en particulier. C'est pourquoi elle a dû faire confiance à Charlotte et lâcher prise totalement. Toujours dans cette idée d'intermédialité, Patrice Chéreau a mis en scène la pièce « Le temps et la chambre » qui mêle jeu sur scène et captation filmique. Il explique que la grande différence entre les deux médias est l'utilisation de la voix. Ainsi, ses acteurs « ont dû faire un exercice absolument acrobatique qui consistait à arrêter de jouer pour le théâtre et à jouer pour la caméra. Cela peut provoquer une grande frustration, parce que cela veut dire réduire la voix » (Sojcher, 2008, p.55)

1.1.2.3 Un rapprochement entre la télévision et le cinéma

Au cinéma, les techniques pour filmer évoluent, et rendent l'image de plus en plus travaillée et de qualité. Cependant, depuis deux décennies, le cinéma et les séries télévisées sont de moins en moins distincts. En télévision, le début des années 2000 est ce qu'on peut appeler le nouvel « âge d'or » des séries, car celles-ci deviennent le principal « programme d'appel » (Esquenazi, 2014, p. 7). Autrement dit, la série télévisée connaît un grand succès et devient le type d'émission le plus regardé,

notamment en France. En effet, « en période hypermoderne, le film de cinéma n'est plus le spectacle préféré des (...) spectateurs, lesquels se tournent fréquemment vers les oeuvres de fiction télévisuelles » (Lipovetsky et Serroy, 2007, p.239). L'arrivée d'internet et le phénomène de « binge-watching » [le phénomène selon lequel un individu regarde en continu plusieurs épisodes d'une même série], sont peut-être les raisons de ce succès des séries télévisuelles. Depuis plusieurs années, le format des séries semble se resserrer et tendre vers une « sensation d'unité » (François Theurel, 2017). Par exemple, la minisérie *Black Mirror* (2011-) offre une histoire et des personnages différents à chaque épisode. De plus, il semble que le nombre d'épisodes par saison pour un grand nombre de séries diminue. Cela permet aux créateurs de privilégier la qualité sur la quantité :

Ces séries du câble ont donné lieu à des saisons plus courtes que celles du réseau ordinaire de la télévision – douze ou treize épisodes au lieu de vingt-deux – (...) Concrètement, les chaînes ont pris moins de risques financiers, ce qui s'est traduit par une plus grande audace dans l'écriture. (Brett Martin, 2014, p19).

Cependant, cette observation n'est pas valable pour toutes les séries d'actualité. Ainsi, la série *Jane the Virgin* (2014-), comme bien d'autres, garde le format initial, et propose 22 épisodes par saison.

L'acteur, dans les séries télévisées, joue des personnages récurrents : « Les téléspectateurs (...) aiment retrouver les « héros » auxquels ils sont accoutumés, avec leurs traits et leurs environnements spécifiques » (Lipovetsky et Serroy, 2007, p.240). Au cinéma, l'acteur joue également le même personnage dans l'oeuvre entière. Aujourd'hui, l'acteur de cinéma joue de plus en plus dans des séries télévisées. Ainsi, pour plusieurs raisons, le cinéma influence la télévision, et ce rapprochement peut perturber la distinction entre un film et une série télévisée. Cela incite donc l'acteur à devenir polyvalent. Malgré ces rapprochements entre le cinéma et la télévision, leurs

moyens de diffusion primaires sont toujours distincts. Une oeuvre cinématographique est destinée à la projection en salle de cinéma, tandis qu'une série télévisée est diffusée d'abord sur petit écran à la télévision. Bien entendu, comme nous le mentionnions précédemment, certaines plateformes internet rediffusent une grande partie des films. Si les séries télévisées ressemblent à des films de cinéma, où est la différence entre ces deux médias ? Et pour l'acteur, le médium de diffusion primaire influencera-t-il son propre jeu ?

1.1.2.4 L'acteur dans ces deux moyens de transmission

Ainsi, l'acteur, de plus en plus polyvalent, devient une des figures centrales au cinéma, à la télévision, sur des plateformes internet et au théâtre. Il semble que la différence la plus importante se perçoive entre le théâtre et les trois autres modes de diffusion. En effet, le jeu au théâtre se fait sur scène, devant un public. Au cinéma, à la télévision, et dans les séries web, la production se réalise sur un plateau de tournage. L'acteur joue devant la caméra, sans adresse physique directe au spectateur. Tel que le soutient Patrice Chéreau, « Le jeu d'acteur, ça se réduit souvent à cacher ce qu'on joue » (Sjocher, 2008, p.70). Autrement dit, dans son jeu, l'acteur ne devrait pas essayer d'extérioriser ses émotions, mais bien au contraire de les réduire, de les sentir à l'intérieur de son corps, sans les laisser paraître. Ces propos étaient-ils vrais il y a vingt ans comme ils le sont aujourd'hui ? Aussi, si le jeu face au public et le jeu à la caméra sont deux pratiques différentes, est-ce que le travail est différent aussi pour l'acteur ? Depuis vingt ans, la pratique du jeu d'acteur est-elle différente selon les médias ? En effet, dépendamment des périodes durant lesquelles l'acteur interprète un rôle, les dispositifs techniques du cinéma et de la télévision ne sont plus les mêmes. Par exemple, il y a vingt ans, au cinéma, tout était fait minutieusement, plan par plan. À la télévision, on filmait plus rapidement dans une recherche de continuité. Aujourd'hui,

les caméras et les éclairages sont encore plus performants. Par exemple, certains projets tournent avec plusieurs caméras en même temps pour réduire le temps de production.

Malgré le fait que la polyvalence chez le comédien soit perçue comme une richesse, certains voient l'acteur de film comme inférieur à l'acteur de théâtre. Par exemple, Sacha Guitry « parla avec virulence d'un cinéma en conserve, privé de vitamines, mettant en scène des acteurs qui ne jouent, mais « ont joué » ». Fabrice Luchini pense pour sa part que tout « véritable apprentissage se fait au théâtre » (Nacache, 2003, p.25). Le travail du comédien au théâtre demanderait un vrai talent et une réelle prise de risque. En effet, l'acteur au théâtre joue la pièce du début à la fin, sans interruption, n'a pas le droit à l'erreur et aux reprises, et ne peut pas recommencer s'il est face à un imprévu. Au cinéma, la possibilité existe de refaire une prise et d'arrêter de tourner la scène. Pour Sacha Guitry, il y a un réel danger au théâtre de ne pas réussir, tandis que l'acteur de cinéma ne prend pas autant de risque : « Au cinéma, aucun acte périlleux n'est digne d'admiration, car la réussite est assurée ; au théâtre, c'est la possibilité même de l'échec qui rend les choses admirables ». Pour Fabrice Lucchini, la bonne volonté « n'intéresse pas le cinéma ». Isabelle Huppert reprendra ce propos en exprimant l'idée selon laquelle même si le théâtre peut être plus à risque que le jeu devant la caméra, le cinéma demande un jeu naturel car la caméra filme les moindres détails : « [le] théâtre, où l'on travaille sans filet, sous les yeux de tous, est évidemment plus périlleux. Pourtant, n'est-ce pas au cinéma qu'il faut être vrai et jouer parfois « sans filet » ? » (Nacache, 2003, p.25). Ainsi, le comédien n'aurait pas de contrôle face à la caméra. Celle-ci capture les moindres détails et révèle probablement certains aspects du comédien que celui-ci souhaitait garder secrets. Comme le souligne Patrice Chéreau, « il faut contrôler l'absence de contrôle » (Sjocher, 2008, p.67).

1.1.3 Relation entre le directeur d'acteur et l'artiste-interprète

La relation qu'entretient l'acteur avec le metteur en scène/réalisateur aura d'emblée une influence sur son jeu. En effet, chaque production est différente, car la relation dépend du metteur en scène avec lequel l'acteur travaille, de ses expériences en tant que metteur en scène, de sa personnalité, de sa manière de travailler. Tel que le mentionnait l'étudiante Charlotte Gagné-Dumais lors d'une discussion, un metteur en scène ou un réalisateur utilise ses propres mots pour communiquer avec un corps et une voix. À l'écran, il utilise un langage différent pour parler à un corps qui n'est pas le sien, mais bien celui de l'acteur. C'est pour cette raison qu'il est important que ce soit le réalisateur ou le metteur en scène qui choisisse lui-même l'acteur, car lui seul peut déceler s'ils auront une bonne relation de travail. Bien entendu, chaque relation est différente. Certains metteurs en scène laissent plus ou moins de liberté au comédien pour créer, s'exprimer, et faire des propositions. Selon Isabelle Huppert, « ce qui se joue pour un acteur sur un plateau de cinéma, ce n'est pas tant une relation entre un acteur et un rôle, c'est la relation qui s'établit entre le metteur en scène et l'acteur à travers ce rôle. » (Huppert, 2017, janvier). La technique de jeu de l'acteur peut être différente en fonction de son réalisateur. Car chacun peut envisager la direction d'acteur de façon particulière. Certains d'entre eux accordent plus d'importance à l'artiste-interprète que d'autres. Cela dépend de la manière dont il perçoit le projet. En effet, dépendamment du genre du projet, des aspects qu'il considère plus importants à l'image, de l'importance des rôles, le directeur d'acteur accordera plus ou moins d'importance au comédien. Cela dépend également de ses connaissances et de ses expériences connexes. En effet, le metteur en scène ou le réalisateur aura peut-être plus d'intérêt pour l'acteur s'il sait de quelle manière il souhaite le diriger. Il semblerait qu'une grande partie des réalisateurs ne connaissent pas assez la manière dont un acteur travaille son rôle et ainsi ne sont pas à l'aise dans la direction : « Many directors come from a technical background and know very little about how actors work » (Weston, 1996, p.2).

Aussi, objectivement, à comparer une pièce de théâtre et un film, un metteur en scène n'aura pas la même fonction qu'un réalisateur. Au théâtre, la plus grande partie du travail se fait durant les répétitions, c'est-à-dire plusieurs semaines avant la représentation. Les pratiques de théâtre privilégient en général un échauffement corporel particulièrement prisé. De surcroît, l'acteur travaille seul avec le metteur en scène et son assistant, s'il en a un, tandis que dans les films, il y a moins, voire pratiquement aucune répétition avant le tournage :

Au théâtre, il y a des répétitions, tout passe en amont, avant, puis entre les représentations. Au cinéma, il y a aussi une préparation avant le tournage, qui est trop rarement étudiée et tout ce qui peut se passer dans ce lien extrêmement intime entre les prises. (Sojcher, citation de Jacqueline Nacache, 2008, p.46).

Bien que le réalisateur et son équipe travaillent intensément en préproduction pour définir tous les aspects créatifs et techniques, et bien que le réalisateur rencontre parfois l'acteur avant le tournage, la plus grande partie du travail avec l'acteur se fait durant le tournage. D'une part, le travail se fait pendant ce que l'on appelle la « mécanique » [c'est-à-dire que les comédiens et le caméraman répètent les mouvements, les déplacements, et les dialogues]. D'autre part, le jeu est ajusté entre les prises. C'est pourquoi, en général, un plan se tourne en plusieurs prises. De plus, durant le tournage, le réalisateur doit gérer ses comédiens [définir le jeu qu'il souhaite et faire des commentaires pour ajuster le jeu d'acteur], et parallèlement, il doit s'occuper de l'équipe technique [direction de la photographie, costumes, coiffure, maquillage, direction artistique, son, etc.]. Autrement dit, « les techniques de travail varient, bien sûr, en fonction de chacune [des metteurs en scène] et dépend[ent] non seulement des esthétiques privilégiées, mais aussi de la vision que chaque metteur en scène se fait de son métier » (Féral, 1997, p40).

Ainsi, la relation d'un acteur avec son metteur en scène variera, notamment en fonction du médium, en fonction de sa manière de travailler, de sa vision de l'oeuvre, et de sa qualité de direction et d'écoute.

1.1.4 Problématique de recherche et sous-questions

Il est donc intéressant de constater que plusieurs aspects du jeu d'acteur peuvent être modifiés en fonction du médium. Nous pensons aux notions de « présence » et « d'énergie » que le comédien communique au public de manière directe ou bien par l'entremise d'une caméra. Nous pensons aussi aux multiples théories sur l'approche du jeu d'acteur. Néanmoins, il semblerait que chaque acteur ait en réalité sa manière de travailler et possède son propre rapport avec les différents médias, indépendamment des théories d'acteur existantes. Peut-on dire que l'approche qu'utilise un acteur dans son travail d'interprétation aura une influence sur sa relation avec un médium ?

Après avoir constaté que dans le cadre de projets de fiction, l'acteur est en quelque sorte celui qui transmet au public l'univers du film et de son personnage, nous avons choisi de nous centrer sur la pratique du jeu d'acteur sur scène et à l'écran. En effet, l'acteur doit modifier sa pratique en fonction du moyen de transmission et ces deux formes de communication diffusent l'information de manière distincte. Effectivement, comme nous l'avons énoncé précédemment, la télévision, le cinéma, les séries web sur internet sont en constante évolution quant à la qualité des techniques et du rythme des productions. Le théâtre, pour sa part, n'a pas de dispositif technique similaire. Une pièce se joue sur scène, le public est présent physiquement durant le processus de production. C'est un médium éphémère, car lorsque la pièce est terminée, il ne reste plus que des souvenirs. C'est pourquoi la problématique de recherche peut se formuler ainsi :

Dans quelle mesure le jeu de l'acteur se modifie-t-il, en fonction de la scène et de l'écran, dans le cadre de la création de fictions ?

Cette problématique soulève une série de sous-questions. Quelles sont les théories majeures du jeu d'acteur existantes ? Le moyen de transmission influence-t-il le jeu d'un acteur ? L'approche de jeu d'un acteur a-t-elle une influence sur sa relation avec la caméra ou la scène ? Quelles sont les différences entre la relation qu'un comédien entretient avec une caméra et la relation d'un acteur avec son public ? Le médium induit-il un rapport différent entre l'espace et le temps ?

Cette problématique peut être détaillée en plusieurs objectifs spécifiques :

- À partir d'une recherche documentaire, mettre en évidence certains aspects du jeu d'acteur à partir des théories déjà existantes.
- À l'aide d'une méthode documentaire, analyser et comprendre les différentes dimensions des notions de « présence » et « d'énergie ».
- Soumettre une grille d'analyse des aspects les plus importants du jeu et à partir d'entretiens semi-directifs, recueillir le point de vue de différents acteurs et réalisateurs ou metteurs en scène québécois.

1.2 Méthodologie de recherche

1.2.1. Design de recherche

Notre méthode est d'ordre qualitatif, c'est-à-dire qu'elle correspond à des procédures « intuitives (...), souples (...) adaptables à des indices non prévus ou à l'évolution des hypothèses » (Bardin, 2009, p.147). Celle-ci se révèle structurée autour de deux analyses. D'une part, une analyse documentaire, qui permet de mettre en exergue les connaissances autour du jeu de l'acteur, et son rapport avec différents médias. D'autre part, à partir de l'analyse du contenu d'entretiens individuels semi-dirigés, nous pourrions étudier en profondeur le rapport que certains comédiens, réalisateurs et metteurs en scène entretiennent avec le jeu scénique et le jeu caméra. En effet, plutôt que de proposer une cueillette de données de type statistique, cette recherche considère les différents points de vue dans leur subjectivité et leur spécificité. Dans les deux cas, notre approche prend en compte l'avis de l'émetteur, donc l'acteur et/ou le réalisateur, et non celui du récepteur, c'est-à-dire le public. Il est important d'énoncer que ces deux analyses ne sont pas totalement indépendantes et qu'elles se relient et se nourrissent l'une de l'autre par le biais d'une logique causale.

En première partie, je souhaite traiter l'information écrite rassemblée autour de mon sujet de mémoire, la « remettre en forme » afin de la « représenter autrement par des procédures de transformations » (Bardin, 2009, p.50). Autrement dit, à l'aide de documents exposant des points de vue et des informations ontologiques sur l'acteur à l'écran et sur scène, je souhaite formuler une réflexion sur la manière dont la pratique du jeu se modifie chez un acteur en fonction du médium.

La seconde partie de ce mémoire consiste en l'analyse d'une série d'entrevues individuels semi-directifs qualitatifs. L'échantillonnage regroupe sept répondants, acteurs et/ou réalisateurs faisant leur carrière au Québec. Le choix de ces deux types de métiers est motivé par le fait d'analyser deux points de vue différents sur un même sujet. Le réalisateur/metteur en scène est la personne la plus proche de l'acteur dans son travail d'interprétation. Ainsi, nous pensons que choisir des professions différentes est un atout pour cet aspect de la recherche, car cela offrira des points de vue riches et variés sur le sujet. Il est également important que chaque répondant exerce le métier depuis plus de vingt ans. En effet, cela lui aura permis d'avoir une certaine distance sur sa carrière et d'exprimer un point de vue et une réflexion aboutie. Ces entrevues permettent d'envisager le jeu d'acteur comme une pratique complexe, qui repose sur une multitude de notions et de thèmes. Par les entrevues, nous cherchons à démontrer que chaque acteur est unique et singulier au point de ne pas ressentir et comprendre sa pratique de manière universelle. C'est pourquoi nous souhaitons approfondir le point de vue et le ressenti personnel de chaque interviewé. Cela permet d'examiner la vision propre à chacun de la pratique du jeu d'acteur, d'en pointer les points communs et les différences.

Le fait de procéder à des entretiens paraît essentiel pour ce mémoire, car le sujet appelle à des réflexions subjectives. En effet, les entrevues ont pour but de découvrir un ensemble d'expériences vécues, de rapport aux sens et à la logique des acteurs : « Sous l'apparent désordre thématique, il s'agira de rechercher la structuration spécifique, la dynamique, personnelle, qui en filigrane du flot de paroles, orchestre le processus de pensée de l'interviewé » (Bardin, 2009, p.97). Ainsi, chacun est singulier, unique, et chaque entretien se fait avec une « logique propre » (Bardin, 2009, p.97).

Il est certain que le processus d'entretien est plus difficile que d'autres méthodes de cueillettes d'informations. C'est pourquoi je choisis l'entretien semi-directif. Cela

permet de diriger la parole du répondant, étant donné que l'entretien est un discours « spontané plutôt qu'un discours préparé » (Bardin, 2009, p.97). Il s'agit donc, au fur et à mesure de l'entretien, de savoir rediriger l'acteur interrogé avec des questions plus précises. Aussi, il faut pouvoir par la suite analyser chaque silence, chaque remise en question, chaque hésitation ou incohérence du répondant, en tant que personne unique qui utilise son propre langage : « la richesse de cette parole, sa singularité individuelle, mais aussi l'apparence parfois tortueuse, parfois contradictoire, « à trous », avec digressions incompréhensibles, dénégations troubles, retours en arrière, raccourcis, échappés, fuyantes ou clartés trompeuses » (Bardin, 2009, p94).

Les entretiens réalisés permettent de récolter et d'analyser des informations essentielles dans le cadre de cette étude.

1.2.2 Composition de l'échantillon

Notre échantillon de répondants est constitué d'une sélection de sept personnes ayant un parcours intéressant en tant qu'acteurs ou directeurs d'acteur, et travaillant depuis plus de vingt ans dans le milieu. Le but de cette recherche est de comparer leurs réponses détaillées et subjectives. C'est pourquoi il est important d'interroger des personnes qui ont eu le temps de vivre et d'évoluer durant plusieurs décennies dans ces métiers. Le fait de choisir des acteurs et directeurs d'acteurs travaillant au Québec est un choix délibéré. En effet, sélectionner un échantillon provenant de plusieurs pays, tels que la France ou encore les Etats-Unis, demande ensuite des comparaisons en profondeur de l'échantillon en fonction de la culture de chacun, de leur société, et de la hiérarchie qui existe sur un tournage ou sur scène. Ainsi, cet aspect aurait modifié le sens de notre recherche. Cela n'exclut pas le fait de comparer, dans le cadre d'un futur

projet, ce qui différencie le travail des acteurs et directeurs d'acteurs en fonction du pays dans lequel ils évoluent et travaillent.

À présent, découvrons brièvement ce qui différencie le profil des intervenants de cette recherche. La particularité de chaque répondant offre à cette enquête un échantillon de personnes avec un parcours artistique riche et diversifié. Néanmoins, nous pouvons regrouper certains d'entre eux. Cinq d'entre eux dirigent des acteurs et jouent. C'est le cas d'Alexis Martin, Danielle Fichaud, Claude Desrosiers, René Richard Cyr et René Gagnon. Chacun a un parcours particulier. Claude Desrosiers réalise des documentaires et des longs-métrages de fiction au cinéma. Il réalise également un grand nombre de séries télévisées. Il a étudié le théâtre au cégep de Sainte-Hyacinthe, et le passage d'acteur à réalisateur a été un choix délibéré de sa part. René Richard Cyr et Alexis Martin réalisent des films et séries télévisées, et sont metteurs en scène. Alexis Martin joue dans un grand nombre de projets au cinéma, au théâtre, à la télévision et met en scène un très grand nombre de pièces de théâtre. Pour sa part, René Richard Cyr est principalement metteur en scène. Il a dirigé plus de soixante-dix pièces de théâtre, la plupart ayant été jouées dans les théâtres les plus prestigieux de Montréal. Danielle Fichaud et René Gagnon enseignent et forment des acteurs. Danielle Fichaud a son propre atelier appelé *Les Cours Danielle Fichaud*, et René Gagnon a dispensé un grand nombre de cours de diction et de jeu pour la caméra. Ils sont tous les deux également acteurs au théâtre, à la télévision et au cinéma. Pour sa part, Anne-Marie Cadieux est l'unique répondante qui pratique le métier de comédienne et ne dirige pas d'acteur. Sa carrière débute en 1983. Depuis, elle joue dans de nombreux projets au théâtre, au cinéma ainsi qu'à la télévision. Enfin, Léa Pool réalise des films et ne joue pas. Son parcours artistique affiche une dizaine de longs-métrages riches et originaux. Nous consacrons une partie où nous élaborons plus en détail le parcours de chacun au début du chapitre quatre « Analyse des données ».

1.2.3 Cueillette des informations et traitement de données

Les répondants ont été minutieusement choisis dans le but d'offrir un échantillon équilibré de points de vue et comportant des expériences variées. D'abord, une liste de plusieurs participants potentiels a été créée. Le choix final a ensuite été fait, regroupant sept répondants. Ceux-ci ont été contactés par email. Le message a été rédigé de la manière suivante :

À l'attention de ...,

Bonjour,

Étudiante en maîtrise de cinéma à l'UQAM à Montréal, je m'intéresse dans le cadre de mon mémoire, aux différences dans la pratique du jeu d'acteur en fonction du jeu à l'écran versus le jeu théâtral.

Je suis dirigée par Pierre Barrette et Denis Chouinard et j'ai pour jury Margot Ricard et Loïc Guyot.

Si je vous écris, c'est parce que dans le cadre de ma recherche, je procède à des entretiens d'environ six acteurs[trices]/ réalisateurs[trices] qui travaillent activement dans le milieu depuis plus de vingt ans. Ainsi, je recherche des répondants qui ont le goût de communiquer leurs connaissances et leur vision sur le jeu d'acteur. L'entretien se déroulerait idéalement durant les mois de Juin et/ou de juillet par Skype, téléphone, ou bien en personne, et durera entre trente et quarante-cinq minutes. Je suis très flexible pour les dates.

Si je vous contacte aujourd'hui, c'est parce que je serais fortement honorée de vous compter parmi mes répondants dans le cadre de mon projet. C'est au cours d'un échange avec les membres du jury et le directeur et codirecteur du projet que nous avons mentionné un intérêt tout particulier pour vous compter parmi les répondants de la recherche.

En effet, (...) (exemple : votre parcours artistique dans le domaine de l'écran est particulièrement prodigieux. Il me semble que votre spécialisation et votre réflexion personnelle comme (...réalisatrice(eur)/actrice(eur)...) offre une vision profonde et originale du jeu d'acteur). Il me paraît ainsi idéal dans le cadre de ma recherche de vous proposer cette entrevue.

En attente de votre réponse, veuillez agréer mes sincères salutations,

Émilie Marcadé

tél : +1 514 651 7890

email : emiliejulie.marcade@gmail.com

J'ai eu la chance de recevoir de tous une réponse positive. Dans le cadre de cette recherche, leurs noms complets sont révélés, car leurs multiples expériences professionnelles et leurs carrières originales contribuent à la richesse de leur réflexion.

Avant de les rencontrer, j'ai jugé important de parcourir plus en détail le cheminement artistique de chacun afin de préparer notre échange. Certains entretiens ont été faits en personne, et d'autres réalisés via internet, à partir du logiciel de vidéoconférence Skype. Le fait de les voir physiquement s'exprimer a permis de prendre en compte certaines données extratextuelles telles que l'intonation, les silences, les reformulations d'idées ainsi que la gestuelle. Ce dernier aspect était moins perceptible via le logiciel Skype. Au début de chaque entretien, le chercheur a expliqué à nouveau le but du projet de recherche et ce que cela impliquait. Chaque rencontre a été enregistrée de manière audio, et ensuite retranscrite. Chaque répondant a offert une réflexion profonde et singulière sur le jeu d'acteur. Les entrevues se sont déroulées durant deux semaines et les questions ont été définies à l'aide d'un guide d'entretien. Cela a permis de structurer les questions de manière ouverte tout en gardant en tête les thèmes importants à aborder. Le choix de faire des entretiens individuels a été motivé par le fait d'avoir la réflexion propre de chaque répondant, afin qu'elle ne soit pas déviée ou modifiée par un point de vue différent. En effet, les entrevues collectives ne permettaient pas d'avoir plusieurs points de vue subjectifs, mais bien de diriger la discussion vers des accords et des désaccords communs. De plus, le fait de rencontrer personnellement les répondants sans caméra a permis de les mettre à l'aise, afin qu'ils s'expriment avec naturel et spontanéité.

1.2.4. Guides d'entretien

Cette méthode utilisée pour les entretiens impliquait la préparation d'une grille comportant plusieurs points pour chaque question. D'abord, nous avons tenté de définir l'objectif des informations que je souhaite récolter à travers la question. Ensuite, nous posons des questions ouvertes pour laisser l'acteur répondre librement. Enfin, nous permettons au répondant de proposer des thèmes ou idées à approfondir. Ce dernier point permet de rediriger l'acteur si son discours devient contradictoire, redondant, ou ne concerne pas la finalité de ma question. Cette grille de questions s'organise sous forme « d'entonnoir ». Autrement dit, les premières questions comportent des sujets plus généraux, et à mesure qu'on progresse, les questions sont plus spécifiques. La dernière question prend la forme d'une conclusion, ce qui permet au répondant d'ajouter des éléments qui lui semblent importants concernant les sujets abordés.

Au cours de cette recherche, le guide d'entretien a évolué. Nous nous sommes notamment aperçus que de nouveaux thèmes qui n'étaient pas encore abordés dans ce mémoire paraissent importants (D'Astous, 2005). C'est le cas, par exemple, de la notion de répétitions au théâtre, au cinéma et à la télévision, qui est apparue assez tard dans le processus de recherche. Le guide d'entretien prend la forme d'une grille de questions. Elle permet d'évaluer les perceptions de l'acteur quant à sa pratique de jeu dans le cadre de son interprétation sur scène ou à l'écran. Les informations récoltées permettent d'avoir une perspective plus globale et précise. Une fois les entretiens terminés, le travail d'analyse débute. Le chercheur regroupe les réponses aux questions en fonction des sujets qui reviennent le plus souvent. Ici encore, sous forme d'entonnoir, nous passons du général au particulier. Les entretiens concernent des acteurs et réalisateurs très informés. Certains d'entre eux travaillent à la fois pour la scène et pour l'écran.

Notre questionnaire se constitue de onze questions ouvertes et correspond à une rencontre d'une durée d'environ quarante-cinq minutes. Sachant qu'il s'agit d'acteurs et de réalisateurs, ou de personnes pratiquant les deux métiers, nous avons créé trois guides d'entretiens, l'un pour l'entrevue avec un(e) acteur(trice), un autre, dans le cadre d'une entrevue avec un(e) réalisateur(trice) ou metteur en scène. Le dernier regroupe les questions des deux autres grilles, il est spécifiquement créé pour ceux qui pratiquent le jeu et la mise en scène et/ou la réalisation. Chaque questionnaire a été construit dans le but de solliciter la réflexion profonde et unique de chacun des répondants. Chaque question, dans l'ordre, porte sur le même sujet pour les trois grilles d'entretien. Les informations recueillies à l'aide de la littérature académique ont permis de définir les questions des trois questionnaires types de la manière suivante :

- La question 1 porte sur le profil du répondant. Elle vise à synthétiser le parcours d'études et de profession artistique de l'acteur/ du réalisateur, et ses expériences vécues à l'écran et à la scène jusqu'à aujourd'hui. Cela permet de situer le répondant et son rapport avec la direction d'acteur. Il peut de lui-même ajouter quelque chose à cette synthèse.
- La question 2 cherche à connaître, d'une part, quelle technique de jeu utilise l'acteur pour travailler son personnage, et d'autre part comment le metteur en scène/réalisateur a appris à diriger ses acteurs. Il est intéressant de découvrir si celui qui pratique les deux métiers propose une réflexion différente sur le sujet. Cela soulève plusieurs sous-questions telles que le fait de savoir si le répondant est familier des différentes théories du jeu d'acteur et s'il les utilise. Cela nous permet de comprendre d'emblée de quelle manière l'interprète utilise son corps dans l'espace, ou bien comment le réalisateur fait travailler le corps de son acteur, avec les émotions par exemple, ou bien sans prendre en compte l'aspect psychologique.
- La question 3 vise à connaître la manière dont le répondant travaille non seulement le texte, mais aussi le sous-texte. Cette question permet d'approfondir encore un peu la question précédente. Le répondant utilise-t-il des procédés en particulier, tel

que la formation d'objectifs pour une scène, ou encore l'appel à des images intérieures ? Apporte-t-il beaucoup d'importance à cette notion de sous-texte ?

- La question 4 porte sur l'organisation des répétitions. Il sera donc intéressant de découvrir plus en détail la manière dont sont organisées les répétitions, et si les différences sont fondamentales entre la scène et l'écran. De plus, on demande si le répondant a déjà « *coaché* » des acteurs ou a déjà été formé lors de tournages.
- La question 6 porte sur la façon dont le répondant dirige un acteur et/ou aborde un personnage à la scène ou à l'écran. Cela suppose de définir quelles sont les différences fondamentales d'un acteur entre la scène et l'écran. De plus, les répondants sont amenés à préciser s'ils voient une différence dans la notion d'espace et de temps sur ces deux types de plateformes.
- Dans la question 7, le répondant définit « avoir de la présence » sur scène ou à l'écran, et jusqu'où cet aspect est important. De plus, il peut approfondir sa réflexion s'il perçoit une relation quelconque entre la présence et la distance.
- La question 8 porte sur la manière dont le répondant travaille l'énergie à l'écran ou sur scène dans son jeu et/ou dans sa direction d'acteur. Nous demanderons également à celui-ci quelle relation il perçoit entre la notion d'énergie et de silence. Dans les questions 7 et 8, il est possible que le répondant ne soit pas familier avec les notions exposées. Si c'est le cas, je lui poserai des questions connexes afin d'amener le sujet de manière différente.
- Dans la question 9, le répondant parlera de la manière dont son jeu ou son travail de direction d'acteur a évolué depuis vingt ans. En effet, pour chacun, certains aspects auront changé et les auront éventuellement touchés. Il sera intéressant en sous-question de demander quelles sont, selon eux, les qualités d'un acteur qui sont toujours présentes au fil du temps.
- Le point suivant sera un résumé de la discussion.
- La question 11 sera une forme de conclusion. Le correspondant pourra approfondir un sujet abordé, ou bien développer sur un sujet non évoqué dans l'entretien.

Notre questionnaire a été construit et structuré pour apporter une suite logique aux questions. Cependant, celles-ci n'ont pas forcément été posées dans cet ordre, puisqu'il était important de suivre le fil de pensée unique de chaque répondant. Autrement dit, il arrivait souvent à chacun de répondre par une question avant même que je ne la pose. Ainsi, chaque entretien avait sa propre construction et le questionnaire est resté flexible.

1.2.5 Analyse des données

L'analyse des données est faite de manière inductive, c'est-à-dire que nous partons des discussions durant les entretiens pour définir des hypothèses concernant le sujet de recherche. La principale tâche dans l'analyse des entretiens est de lire et de déchiffrer attentivement ce que dit, veut dire, sous-entend, exprime le répondant dans ses réponses. En effet, il est important de garder en tête l'idée selon laquelle « la lecture est à la fois « syntagmatique » (suivre le cheminement, unique et réalisé dans un entretien) et « paradigmatic » (avoir à l'esprit l'univers des possibles : cela n'est pas dit là, mais cela pourrait l'être) » (Bardin, 2009, p.99). Nous sélectionnons ensuite les points saillants, les idées les plus citées des discussions afin de les mettre en avant. Cela permettra de mettre de côté ce qui paraît secondaire. Ensuite, à l'aide d'une grille d'analyse, le but est de regrouper les thèmes et de comparer les différentes idées exprimées. Certaines questions concernent des thèmes et notions précises qui se retrouvent dans le jeu de l'acteur, telles que « l'énergie », « la présence », « le temps et l'espace ». Toute réponse possède une part de subjectivité et il semblerait que les notions énumérées ci-dessus tendent vers une réponse propre à la vision personnelle du répondant. C'est pourquoi il est intéressant de découvrir si, en fonction du jeu à l'écran ou sur scène, ces notions forment un raisonnement différent selon les acteurs et les réalisateurs. Il est important de spécifier qu'il y a des modifications dans le plan de l'analyse des données par rapport au plan du guide d'entretien. En effet, les questions

sont ouvertes et l'entretien semi-directif. Cela sous-entend que les répondants ont apporté des sujets, des thèmes, de nouvelles idées, que nous n'avions pas prévus. Ainsi, le plan de l'analyse des données n'est pas repris fidèlement tel le guide d'entretien, il est davantage organisé en fonction des réponses et réflexions exprimées au cours des entrevues.

Durant les entrevues, plusieurs choses ont été prises en compte pour permettre de passer un moment agréable et détendu. D'abord, durant les entretiens, il a été important de manifester de la gratitude pour la présence de chacun des répondants. En effet, les acteurs et réalisateurs ou metteurs en scène de cette recherche sont extrêmement sollicités au quotidien pour répondre à des entrevues dans divers médias. Ainsi, cela est une grande chance pour moi d'avoir pu les rencontrer en tête à tête. Chacun a pris du plaisir à partager sa passion et à communiquer sa réflexion sur le jeu d'acteur. Ensuite, il a été important de montrer que j'appréciais à leur juste valeur les artistes présents et que je suivais leur cheminement artistique avec une indéniable admiration. Cela m'a permis de rebondir sur leurs propos, de créer une réelle discussion, et de masquer le fait que cette discussion se déroulait à partir de questions prédéfinies. Au fur et à mesure des entretiens, de nouvelles sous-questions apparaissaient en fonction de ce qui avait été dit durant les autres entrevues. C'est à partir de cette technique que nous avons réellement pu comparer les discours, et amener de nouvelles pistes de réflexion et de perceptions qui n'étaient pas prises en compte au départ dans le guide d'entretien.

Autrement dit, plusieurs aspects absents du guide d'entretien et définis par certains répondants font à présent partie intégrante de l'analyse des données. Afin de nous assurer de la véracité subjective de leurs pensées, nous avons pris la précaution de reformuler les propos qu'ils exposaient au fur et à mesure qu'ils s'exprimaient. Enfin, durant les entrevues, il était également important pour le chercheur d'adopter un point

de vue neutre, et ainsi de ne jamais juger ou jauger une réponse, un propos. Cela permettait de pousser le répondant à aller plus loin dans la discussion et ceci de la manière la plus objective possible.

1.2.6 Considérations éthiques liées à la méthode

Dans le cadre de cette recherche, nous avons dû obtenir une certification d'éthique de la part du Comité (CERPE2) de l'UQÀM pour l'évaluation des projets étudiants qui impliquent de la recherche avec des humains. Vous trouverez le certificat d'éthique en annexe. En effet, on se doit dans une recherche de respecter les droits et le bien-être des personnes, c'est-à-dire qu'il faut respecter trois exigences : « sauvegarder les droits, les intérêts et la sensibilité des sujets ; communiquer les objectifs de la recherche et l'importance de leur collaboration ; assurer la confidentialité » (Baribeau et Boyer, 2012). En matière de confidentialité, le contenu de ces entretiens sera uniquement utilisé dans le cadre de ce mémoire et aucun enregistrement audio des entretiens ne sera diffusé. Nous devons ainsi instaurer un respect et une relation de confiance avec les répondants, en évitant tout discours normatif ou jugement de notre part. C'est pourquoi il était important d'expliquer en détail la recherche que nous exerçons, en nous assurant de leur compréhension et de leur accord. Avant l'entretien, chaque répondant a lu et signé un formulaire de consentement énonçant de manière claire les détails de notre recherche. Ils pouvaient poser des questions supplémentaires s'ils en avaient, afin de nous assurer qu'ils comprenaient leur implication dans la recherche.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Notre cadre théorique se développe en deux parties distinctes. Dans la première partie, nous nous intéresserons à une sélection de théories sur le jeu d'acteur : d'abord, celles liées à l'aspect corporel, proposant une distanciation entre l'acteur et son personnage. Ainsi, nous parlerons de la biomécanique de Vesvolod Meyerhold, du paradoxe de Diderot, de la désincarnation chez Louis Jouvet, et de la distanciation chez Brecht. Puis, nous explorerons les théories de jeu d'acteur en rapport avec l'émotion et la psychologie. Nous nous attarderons à cette occasion sur le système de Stanislavski, sur la méthode de l'Actor's Studio et sur la technique de Stella Adler. Ces théories, créées dans un contexte théâtral, ont été ensuite adaptées pour le jeu à la caméra. Nous nous pencherons également sur la pensée de Judith Weston, théoricienne américaine du jeu d'acteur à l'écran.

La deuxième partie de notre cadre théorique portera sur les notions clés de l'*acteur*. En nous appuyant sur les définitions théoriques, nous chercherons les convergences et divergences avec les notions de comédien et d'interprète. Puis, nous tenterons de définir et de cerner les notions de *présence* et d'*énergie* émanant de la pratique du jeu d'acteur.

2.1 *Les théories du jeu d'acteur*

2.1.1 *La distanciation*

Les théories de Meyerhold, de Diderot, de Louis Jouvet et de Brecht, sont des représentations plutôt objectives de l'art de l'acteur. Ces trois auteurs penchent pour un modèle qui privilégie un jeu intellectuel, dans lequel l'acteur fait un travail de distanciation avec son personnage et l'imité sans en ressentir les émotions. Leurs théories sont essentiellement créées dans un contexte théâtral, puis ont été adaptées avec l'apparition du cinéma. En effet, c'est une pratique issue de formes théâtrales plus anciennes telles que l'art du comédien chinois, le théâtre de foire occidental. Leur but était de « créer une distance entre les événements et le spectateur, de rendre au spectateur sa liberté de critique devant le récit, de cultiver son attitude d'observateur actif en dissipant le phénomène d'identification (sans pour autant censurer tous ses sentiments) » (Dictionnaire Universalis, 2017).

2.1.1.1 *Vsevolod Meyerhold*

Avant tout, tentons de cerner le portrait de Meyerhold (1874-1940), dramaturge et metteur en scène russe, prestigieux étudiant de Constantin Stanislavski. Sa technique d'apprentissage, la *biomécanique*, rompt avec l'aspect émotif, réaliste et psychologique de son maître. Meyerhold trouvait ce réalisme « démodé et abrutissant en regard du théâtre idéal de l'avenir qu'il espérait réaliser » (Baldwin et Syssoeva, 1999, p.135). Ainsi, son approche propose une distance entre l'acteur et le personnage. Le jeu est plastique, le corps et le geste dominant, et il s'agit donc d'un travail d'extériorisation. Autrement dit, l'acteur aborde l'émotion à travers son physique et non à partir de son

monde intérieur. Le corps n'est pas libre dans son expression. Ces mouvements sont précis, et se forment à l'aide d'un entraînement de gymnastique et d'athlétisme : « l'acteur vise à acquérir de l'expressivité à travers le développement harmonieux et équilibré de sa sensibilité, de sa dextérité, de sa coordination, de sa souplesse et de sa force dans toutes les parties de son corps. » (Baldwin et Syssoeva, 1999, p.141). Les acteurs ici travaillent à deux ou en groupe, car « le biomécanicien tâche de devenir complètement sensible non seulement à ses partenaires, mais à toute l'ambiance scénique, à l'espace, au décor et au public » (Baldwin et Syssoeva, 1999, p.141).

Malgré leurs différences, Stanislavski et Meyerold créent deux méthodes qui se répondent, se complètent : « nourries et transformées par les idéologies et la pensée de leur temps, elles sont l'une vis-à-vis de l'autre dans un rapport complexe de proximité et d'opposition, et c'est de cette façon qu'elles modèleront l'esthétique théâtrale tout au long du XXème siècle. » (Nacache, 2003, p. 31). Les propos de Jane Baldwin et Kathryn Mederos Syssoeva dans l'article *La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet*, vont en ce sens. Selon elles, le théâtre aux États-Unis prône plus volontiers le réalisme, et les écoles omettent la dimension d'illusion, du « faire semblant ». Cela limiterait les acteurs et les metteurs en scène dans leur « compréhension de la fonction du théâtre » (1999, p.139).

2.1.1.2 Denis Diderot

Intéressons-nous à présent à Diderot (1713-1784) écrivain, philosophe et encyclopédiste français des « Lumières ». Dans son oeuvre *Le paradoxe du comédien*, Diderot cherche à atteindre « la nature première, intangible, qui n'a rien à voir avec ce qui est illusoirement vécu, dans l'espace social, comme *la* réalité » (Gilot, 1992, p. 153). Selon lui, le personnage est distinct du comédien. L'acteur fait un effort de

distanciation avec le rôle et reste dans l'imitation des émotions. L'acteur ne doit pas ressembler à son rôle sinon il le jouerait mal. Autrement dit, si l'acteur incarne un personnage proche de sa personne, il sentira le besoin de se cacher lorsqu'il devra jouer des actions qui ne sont pas proches de lui-même (Larouche, 2011).

2.1.1.3 Louis Jouvet

Louis Jouvet (1887-1951), acteur français de théâtre et de cinéma, metteur en scène, et directeur de théâtre, possède lui aussi une approche du jeu d'acteur qui tend vers la distanciation. Il traduit ce terme par la *désincarnation* du comédien. Son diplôme de pharmacien en poche, il est refusé trois fois au conservatoire d'art dramatique de Paris, L. Jouvet entre dans la troupe de théâtre *Les vieux-colombiers* dirigée par Jacques Copeau. Quelques années plus tard, il dirige la *Comédie des Champs-Élysées* et le *Théâtre des Champs-Élysées*. Enfin, il prend, jusqu'à son décès, la direction du théâtre d'*Athénée*. Son credo : l'acteur doit être désincarné. C'est-à-dire qu'il doit prendre de la distance avec lui-même avant de pouvoir jouer son personnage. L'acteur ne doit pas plonger tout de suite dans le rôle, bien au contraire, et pour se désincarner, il fera l'effort de se déshabiller de ses propres émotions, pour endosser celles de son personnage, il évitera que les émotions viennent de son propre intérieur. Fabrice Luchini explique l'idée selon laquelle « Jouvet voulait que l'acteur se contente de dire à un tel point d'exigence que sa personnalité, son ego, son identité deviennent inexistantes ». L'acteur doit alors tendre vers un « état de vacance (...) un dépassement de soi ». L'important est d'avoir la passion de l'auteur et d'être au service du texte. Ainsi, pour Jouvet, un acteur jouera seulement s'il comprend « que c'est en te [se] dépersonnalisant, en étant impersonnel que tu [qu'il] atteindras la symphonie des écrivains » (Dingofan, 2016).

2.1.1.4 Bertold Brecht

L'approche de Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturge, metteur en scène, poète allemand, est similaire à celle de Diderot, car il propose également la notion de distanciation avec le personnage. Il cherche à ce que le spectateur se questionne. Plusieurs principes de Meyerhold se retrouvent dans son approche du jeu d'acteur. Selon lui, l'acteur expose une facette de jeu qu'il a choisie parmi un éventail de possibilités. Ainsi, les gestes de l'acteur sont exacts et ne font pas appel à une illusion ou identification intérieure. (Nacache, 2003, p.39). Cet ensemble de choix se fait en utilisant la procédure du « Gestus social », par laquelle l'acteur établit un rapport social avec son personnage. Il modifie l'attitude, le regard, la voix, etc. Pour lui, l'acteur fait disparaître une « réalité physique et humaine ; il est réduit à l'abstraction d'une idée, à la plastique d'un contour » (Nacache, 2003, p.39). Aujourd'hui, nous retrouvons des traces de la distanciation de Brecht dans les spectacles du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine.

2.1.2. Les théories liées à la psychologie

Nous avons vu que certaines théories demandent à l'acteur de jouer de manière intellectuelle et non psychologique. Cependant, certains théoriciens s'opposent à cette notion d'imitation, perçue comme un paraître dans lequel aucun sentiment n'est exprimé. C'est le cas de Constantin Stanislavski, Lee Strasberg, Stella Adler et Judith Weston. Ces techniques de jeu d'abord créées dans un contexte théâtral sont ensuite adaptées au jeu à la caméra (cinéma, télévision).

2.1.2.1 Constantin Stanislavski

Constantin Stanislavski (1863-1938) est acteur, metteur en scène et directeur de théâtre russe. Il se représente comme « proche des naturalistes [et] influencera l'occident (plutôt les Anglo-Saxons que les latins) » (Roubine, 2014). Sa théorie de jeu d'acteur est fondamentale et très prisée dans le monde de la scène et de l'écran. Stanislavski est le premier à créer une théorie de jeu d'acteur basée sur la psychologie et reliée à l'émotion, à l'intériorité. Les autres théories psychologiques seront un prolongement de la pensée de C. Stanislavski. Il développe une technique qui prône le rapport avec l'intériorité, appelée le *système*, que Lee Strasberg traduira par sa *méthode* (Method Acting). Le comédien intériorise son rôle pour ensuite l'extérioriser physiquement. Dans cette perspective, la vie et l'art sont fusionnés. L'acteur doit observer les expériences de la vie de manière passive et créer avec l'art de manière active. C'est cet équilibre entre la vie et le jeu d'un interprète qui forme son art. Ainsi, sur scène, l'acteur utilise la psychotechnique, c'est-à-dire qu'il se fond avec son personnage (Bradby, 1993). C. Stanislavski crée le système à partir d'expériences vécues et de faits réels. Deux ouvrages majeurs exposent sa théorie de jeu : *La Formation de l'Acteur* (2001, 2d éd.) et *La Construction du personnage* (1984). Selon lui, la « matérialisation » physique du personnage créé émerge spontanément dès que les valeurs internes ont été établies et ont trouvé une justesse. Un acteur oublie son don naturel lorsqu'il joue, c'est pourquoi il réapprend à vivre sur scène. La construction extérieure d'un personnage peut se réaliser par l'intuition ou bien par des moyens extérieurs, techniques, mécaniques. (Stanislavski, 1984, Chap. I). Selon lui, pour incarner un personnage, l'acteur se doit de jouer dans de bonnes conditions. Avant toute chose, Stanislavski privilégie la relaxation. Détendre ses muscles permet au comédien d'être dans le contrôle de son corps et de son esprit. Il doit également user de son imagination pour déterminer les aspects de son personnage qui, pour la plupart, ne sont pas inscrits dans le texte.

Ainsi, pour travailler un personnage, l'acteur explore toute une gamme d'exercices liés au corps et à l'esprit. D'abord, il doit constamment être dans ce que Stanislavski appelle un *état créateur*, c'est-à-dire être à l'écoute de son instrument spirituel (ses sentiments, ses pensées, etc.), et de son instrument corporel. À partir de cette présence en lui-même, il utilise son imagination, il observe des situations de la vie, il améliore sa concentration. Si l'on suit les propos du metteur en scène et professeur de théâtre Alain Knapp, alors il ne faut pas confondre *état créateur* et *acteur-créateur*. Pour Stanislavski, l'état créateur permet au comédien d'améliorer sa concentration et son imagination. Être un acteur-créateur demande d'aussi « bien maîtriser l'interprétation de textes que de créer des improvisations » (Féral, 1997, p.143). Concernant l'aspect spirituel, plusieurs éléments sont à déterminer. Le comédien doit trouver une ligne de pensées et de comportements qui soit continue, une perspective qui soit logique, pour offrir au rôle une certaine crédibilité : « Tout arrive en fonction de ces deux notions, perspective et ligne d'action continue. Elles contiennent la signification principale de la faculté créatrice, de l'art, de notre conception du jeu de l'acteur » (Stanislavski, 1984, p.210). Dans le but de créer cette logique, l'acteur définit un objectif pour l'ensemble de la pièce. Il appelle cela un *super-objectif*. Aussi, il explique que le texte d'une pièce doit être divisé en plusieurs *séquences*. Pour chacune d'entre elles, l'acteur doit attribuer un objectif à son personnage.

Concernant les spécificités physiques et le caractère d'un personnage, C. Stanislavski propose à l'acteur trois étapes pour cerner et affiner le personnage. La première étape consiste pour l'interprète à définir le personnage dans sa forme sociale ou professionnelle : un paysan, un aristocrate, un boulanger, etc. Lors de la deuxième étape, l'interprète choisit le genre du personnage. Par exemple, s'il doit interpréter le rôle d'un paysan, il détermine quel type de paysan il est. À la troisième étape, l'acteur crée une gestuelle unique à son personnage. Autrement dit, il lui donne des traits

propres (un nom, une histoire, un geste particulier). Pour travailler en profondeur l'aspect physique de son personnage, l'interprète doit se pencher sur plusieurs aspects de son jeu tels que les intonations, les accentuations, et les silences du texte. Les mots ont une importance capitale dans le jeu selon Stanislavski : « D'abord, donnez au mot la signification dont la nature l'a doué. Donnez au mot la pensée, le sentiment, l'idée, l'image qui lui appartiennent. Ne le réduisez pas à une simple série d'ondes sonores venant frapper le tympan » (Stanislavski, 1984, p.179). Les mouvements du corps et l'attitude corporelle de l'acteur sont aussi une caractéristique à prendre en compte pour son rôle. En effet, le corps doit être une forme d'expression de son personnage. L'acteur doit travailler ses muscles, et savoir contrôler ses faits et gestes. En particulier, il épure le plus possible les gestes qui paraissent propres à sa personne et inutiles pour le rôle.

2.1.2.2 Lee Strasberg

Originaire d'Ukraine, Lee Strasberg (1901-1982) est acteur, metteur en scène et praticien de théâtre. Il émigre aux États-Unis en 1909 et est naturalisé en 1939. Alors qu'il n'est pas encore célèbre, sa rencontre avec le théâtre de Stanislavski en 1923 est une révélation qui changera le cours de sa vie. On lui doit notamment la fameuse méthode américaine de l'*Actor Studio*. Il rejoint en 1925 l'*American Laboratoire Theatre* à New York, une école et compagnie de théâtre. Puis, membre du collectif de théâtre *Group Theatre* à partir de 1931, il y côtoie Cheryl Crawford (1902-1986) et Harold Clurman (1901-1980), et développe sa théorie de jeu à partir du système de Constantin Stanislavski. En effet, l'ensemble des membres du *Group Theatre* se base sur un jeu naturaliste et sur la méthode de Stanislavski. Ils y créent ensemble ce que l'on appelle maintenant *The American Acting technique*.

L'Actor Studio est un laboratoire théâtral créé en 1949 par Elia Kazan (1909-2003), Cheryl Crawford, et Robert Lewis (1917-1983). Strasberg y entre dès 1949 et en deviendra le seul professeur et le directeur artistique. Il y affine son processus intellectuel à partir du système de Stanislavski ainsi que de ses expériences personnelles de la scène. C'est de là que naît la « méthode » d'Actors Studio, comme technique de jeu d'acteur. En tant qu'enseignant, L. Strasberg privilégie le travail sur soi des comédiens en profondeur avant de se préoccuper du texte, « la rencontre avec l'ennemi intérieur » dira Robert Hethmon. Ainsi, chaque acteur est différent et la direction d'acteur ne sera pas la même pour tous. La « méthode » souhaite aussi se différencier des spectacles de Broadway alors en vogue à cette période et catégorisé[s] comme plus conservateur[s], « mou[s] » et « commercial[aux] » (Strasberg, 1969, p. 20). Donc, l'idée ici est de créer un message et d'offrir un sens engagé à la pratique théâtrale. Le travail du jeu qui puise à l'intérieur de soi est primordial et le comédien offre à son personnage une partie de lui-même avec la plus grande justesse possible.

Dans son enseignement, Lee Strasberg utilise la relaxation avant la pratique. Il emprunte cette activité au système de Stanislavski. Trois zones de tensions sont importantes à relaxer. D'abord, les tempes, pour détendre les nerfs et les vaisseaux sanguins reliés au cerveau, cela évite les maux de tête. Ensuite, les zones qui vont des ailes du nez aux paupières, ce qui permet d'aller à l'encontre des réactions automatiques du corps. C'est « une façon de perdre le contrôle de soi pour s'ouvrir aux manifestations extérieures ». Enfin, la bouche est importante à détendre, car cela permet de retourner à un état de l'enfance où « l'être parlait sans contrainte et sans inhibition ». L'acteur doit arriver à effacer cette tension qui vient d'une censure personnelle (Laporte Rainville, 2011). Le but de la *méthode*, comme celui du *système*, est de créer une émotion juste et réelle. Ainsi, plusieurs points sont importants. D'abord, l'imagination, à travers trois aspects : l'impulsion, la conviction et la concentration. Le dernier aspect demande à l'interprète d'avoir confiance en lui, car

« l'acteur ne peut penser en scène que s'il est vraiment concentré et il ne peut être concentré que s'il pense vraiment » (Strasberg, 1969, p97).

La méthode travaille également le principe de remémoration à travers la mémoire sensorielle et la mémoire affective. D'abord, la mémoire sensorielle qui passe par les cinq sens : la vue, l'audition, le toucher, l'odorat, le goût. Donc, l'acteur détermine les sensations qu'il éprouve face à l'objet, puis il les recrée en pratique sans avoir l'objet en main. Selon Strasberg, c'est la meilleure manière de transmettre au public un ressenti. Ensuite, avec la mémoire affective, comme nous l'avons vu avec le système Stanislavski, dont le but est de se remémorer des expériences vécues et enfouies à l'intérieur pour recréer une émotion : « L'important (...) est de maintenir la concentration, non pas sur l'émotion, mais sur les objets sensoriels ou les éléments qui font partie de l'expérience originale qu'on se remémore » (Stanislavski, 1984, p. 112). Cependant, Strasberg utilise la mémoire affective d'une autre manière que celle de Stanislavski. Ce dernier ne l'utilise pas seulement en allant chercher des souvenirs antérieurs, en faisant appel à l'imagination. Lorsque L. Strasberg découvre qu'il s'éloigne du point de vue de Stanislavski, il annonce qu'il travaille à partir de ce qu'il appelle la méthode, et non plus à partir du système de Stanislavski. Katherine Cortez Dulnemer exprime bien le rôle du metteur en scène dans ce coaching : « Il pose question sur question, pour te forcer à descendre de plus en plus profondément en toi, jusqu'à arriver finalement à ce point sensible qui s'expose, et à partir de ce point, tu joues » (Beaven, 1997).

2.1.2.3 Stella Adler

Stella Adler (1901-1992) est actrice et professeur d'art dramatique américaine. Née à New York, elle est la fille de Sara Adler et Jacob P. Adler, tous deux très impliqués dans le monde du théâtre juif. Elle débute le théâtre dès l'âge de quatre ans dans une

production de son père. Elle étudiera à New York University, puis à l'American Laboratory Theatre. En 1931, elle entre dans *The Group Theatre*, où elle rencontrera notamment Lee Strasberg, ainsi qu'Harold Clurman qui deviendra son mari. Selon elle, la mémoire affective est une technique qui peut, a posteriori, devenir dangereuse pour celui qui la pratique : « It can be dangerous. » (Weston, 1996, p.154). En effet, aller puiser dans les souvenirs enfouis de l'enfance est une forme de thérapie et cela peut être difficile à vivre pour certains comédiens. De plus, selon elle, si l'acteur joue à partir de ses souvenirs, il n'interprète pas à partir de la situation du texte. Alors, il se concentre moins sur la scène et la situation en tant que telle, car son esprit est plongé ailleurs (Weston, 1996, p.154).

Génée par l'importance de la « mémoire affective » de Lee Strasberg lorsque ce dernier la met en scène, elle part en Europe, et rencontre Constantin Stanislavski à Paris. Ce dernier explique qu'elle n'a pas utilisé le concept comme lui l'entendait. Ils travaillent une scène en particulier durant cinq semaines pour intégrer la technique de jeu qu'il préconise. Il lui apprend à quel point il est important, pour lui, de travailler à partir de son imagination, et créer des circonstances dans le jeu : « He made very clear to me that an actor must have an enormous imagination that is free and not inhibited by self-consciousness. (...) He then explained in detail how important it was to use the circumstances » (Adler, 1988, p.120). Ainsi, avec une autre approche que celle de Lee Strasberg, Stella Adler travaille sur la mémoire affective à partir d'une combinaison entre la mémoire et l'imagination : « All the emotion required of him can be found through his imagination in the circumstances ». C'est pourquoi le comédien puise dans une action qu'il a vécue afin d'en retranscrire l'émotion ressentie : « He can be back to his own life, not for the emotion but for a similar action » (Adler, 1988, p.47).

En 1949, elle ouvre son propre laboratoire de jeu, appelé *Adler Acting Studio*. (Adler, 1988, p.127-132). Elle devient ainsi l'un des professeurs de théâtre les plus reconnus

d'Amérique. Elle sera notamment l'enseignante de Marlon Brando, de Robert De Niro et de Warren Beatty. Dans son ouvrage *The Technique Of Acting* (1988), elle expose sa théorie d'un point de vue méthodologique. Découvrons à présent l'importance de travailler avec l'imagination et avec ce qu'Adler appelle les circonstances, ou *circumstances* en anglais. Pour Stella Adler, quatre-vingt-dix-neuf pour cent de ce qu'un acteur voit ou utilise sur scène vient de son imagination : « Every word, every action, must originate in the actor's imagination » (Adler, 1988, p.17). Ainsi, le comédien doit travailler son imagination. Les exercices qu'elle propose dans son ouvrage permettent à l'acteur de décrire et visionner en détail et avec rapidité des éléments présents dans la pièce. Le but à atteindre est d'avoir des réactions rapides : « The imagination can alert the actor toward immediate reactions. He can see fast, think fast, and imagine fast. For exercises to stimulate the imagination, I look for instantaneous reactions from the actors to whatever objects they are working with » (Adler, 1988, p.18).

Il est important pour l'acteur de créer des circonstances, c'est-à-dire d'imaginer tous les éléments du lieu et du moment où la scène prend place. D'abord, il imagine dans quel lieu il se trouve, à quel endroit exact et ce qu'il y a autour de lui. Ensuite, il définit ce qu'il fait, sa manière de vivre et d'agir dans ce lieu, ces actions vécues et la façon de les mettre en place. Par la suite, il imagine à quel moment se passe la scène (l'année, la date, l'heure, la saison). Enfin, il détermine l'ambiance de ce lieu. Tous ces éléments permettent à l'acteur d'être totalement à l'aise dans la situation de la scène. Bien évidemment, au théâtre, le décor est différent qu'au cinéma et à la télévision. En effet, sur scène, il peut ou non y avoir un décor, et celui-ci donne l'illusion d'être à un endroit précis. Au cinéma ou à la télévision, la caméra filme directement à l'endroit dans lequel la situation se produit (dans une maison, une salle d'attente, dans la rue, etc.). Ainsi, sur scène, un acteur doit imaginer et percevoir où il se trouve. Imaginer des circonstances lui permet d'être dans le moment présent, et il sera plus crédible :

« “Where am I” is the first question you must ask to yourself when you go onstage. Walking on the stage to locate the imaginary setting makes you feel at home. (...) Relaxation comes from your recognition of the truthfulness of the circumstances » (Adler, 1988, p.31).

Les deux théories américaines du jeu d'acteur dont nous venons de parler sont des méthodes qui permettent aux acteurs de faire un réel travail sur eux-mêmes, avant de se présenter à la caméra ou au public. Comme le mentionne Patrice Chéreau, « ce qui rend les acteurs américains et anglais très forts, c'est qu'on leur transmet une méthode de travail qui consiste à leur apprendre à apprendre (...). C'est ça, je trouve, la très grande force de l'école » (Sojcher, 2008, p.83).

2.1.2.4 Judith Weston

Dans son ouvrage *Directing Actors*, Judith Weston, théoricienne du jeu d'acteur à l'écran, s'intéresse à la performance d'un acteur et à la relation de communication et de confiance qu'un acteur devrait entretenir avec un réalisateur. En effet, il semblerait qu'un grand nombre de réalisateurs ne sont pas assez informés de la manière de communiquer avec un comédien. La direction d'acteur est pourtant une tâche très importante dans le cadre de projets filmiques et scéniques. Dans cet ouvrage, l'auteur dresse un tableau de la méthode de travail d'un acteur et des caractéristiques qui forment son métier. Malgré l'intérêt que nous portons à l'ensemble de l'oeuvre et à la pensée de l'auteur, nous ne définirons que deux aspects de son ouvrage. Dans un premier temps, nous verrons en quoi Judith Weston justifie l'importance du « moment by moment » dans le jeu d'acteur. Puis, nous nous intéresserons à son attachement au sous-texte, qu'elle appelle « through lines ».

Judith Weston exprime l'idée selon laquelle le moment présent, ou « moment by moment » en anglais, est un élément fondamental pour jouer de manière juste et naturelle : « « Moment-by-moment » work makes an actor look lifelike and natural even in an extreme plot situation » (Weston, 1996, p.58). Être dans le moment présent demande à l'acteur, non pas d'apprendre le texte une fois pour toutes, mais plutôt, de le jouer chaque fois comme si c'était la première fois. Ainsi, l'interprète évitera de mettre des intonations prédéfinies dans son texte. (Weston, 1996, p.74). L'auteur propose quatre suggestions pour rester dans le moment présent. Le comédien doit écouter ses envies ; il faut qu'il prenne du temps pour ressentir ses émotions ; il ne doit pas réagir, bouger, avant qu'il n'en ressente le besoin ; et enfin, il doit se pardonner ses erreurs (Weston, 1996, p.63-66). La relation entre l'acteur et le réalisateur est importante. Selon Judith Weston, le réalisateur doit comprendre cette notion « moment by moment » pour y entraîner le comédien.

Pour être dans le moment présent, J. Weston parle d'abord de « fear and control » (Weston, 1996, p.50). L'acteur doit se détacher de sa timidité pour avoir de la spontanéité : « Self-conscious acting is fussy, stained, thin, actorish ; it lacks texture and spontaneity » (Weston, 1996, p50). Il choisira volontairement un objet ou une pensée sur lesquels focaliser sa concentration : « The antidote is to put his concentration someplace other than on himself ». (Weston, 1996, p51). Ensuite, le comédien s'efforcera de prendre des risques plutôt que d'être prudent. Autrement dit, l'acteur va ainsi exposer sa plus grande intimité, ne rien cacher : « Cautious acting is not very good acting because in real life people incautiously make a lot of mistake ». (Weston, 1996, p51). De plus, dans la perspective selon laquelle un acteur porte un masque social dans la vie, il s'attachera à ôter ce masque pour être prêt à jouer. C'est en ouvrant son côté créatif et en laissant de côté ce masque qu'il sera dans le moment présent.

Aussi, l'interprète cherche à avoir un jeu honnête. Autrement dit, sans prétendre jouer un rôle, il deviendra le personnage et choisira sa manière de penser pour être en adéquation avec le texte. Être honnête pour un acteur demande beaucoup d'humilité et n'est pas donné à tout le monde : « Simple, honest acting is the biggest risk, because being honest means the actor has to use himself, make his work personal » (Weston, 1996, p55). L'auteur expose deux manières d'explorer le personnage dans le but de trouver de l'honnêteté. D'une part, l'acteur lit le texte et cherche une connexion avec sa propre personne. D'autre part, il analyse le texte de manière objective puis cherche à ressentir le rôle de manière organique (Weston, 1996, p56). Aussi, le fait de donner de la liberté à un acteur peut lui permettre d'être dans le moment présent : « I have seen it over and over again as an acting teacher - that the solution to most blockages for actors is *more freedom* » (Weston, 1996, p.70). Pour finir, être dans le moment présent demande à l'acteur de parvenir à se concentrer. Pour certains théoriciens tels que Stanislavski ou Strasberg, la relaxation augmente la concentration. Pour J. Weston, l'art de se concentrer ne se fait pas uniquement par la relaxation, mais aussi par le fait de se focaliser sur une tâche en particulier : « Many people have the idea that you can't concentrate unless you are relaxed, but it's really the other way around : having a simple task to concentrate on is relaxing » (Weston, 1996, p.71).

À présent, découvrons l'importante du sous-texte, appelé « through-lines », pour Judith Weston. Le réalisateur et le comédien ont pour objectif de structurer le scénario sur lequel ils travaillent. Chaque scène comporte un éventail d'éléments, tels que l'évènement central, le rythme, les évènements secondaires portant chacun leur propre rythme, ainsi que les sous-entendus du personnage (Weston, 1996, p.135). Judith Weston insiste sur le fait qu'une scène comporte toujours des transitions : « a transition is an emotional event. Sometimes, it is called a « moment » or a « beat change » » (Weston, 1996, p.134). En d'autres termes, cet élément représente un moment où le rythme change dans la scène et fait apparaître une nouvelle émotion. Dans la vraie vie,

les transitions ne sont pas prévues, elles sont spontanées. Au théâtre, elles doivent être préparées et l'acteur doit faire preuve d'honnêteté pour agir de manière organique : « transitions, or shifts in thought or feeling, in real life are utterly unconscious, one of the most spontaneous, organic things to do » (Weston, 1996, p.133). Judith Weston précise qu'il ne faut pas confondre une transition avec « a moment » qui est pour sa part un événement et non une émotion (Weston, 1996, p.135). Judith Weston, pour sa part, n'utilise pas la notion de mémoire affective. Elle préfère que l'acteur puise dans sa pensée à partir d'une relation, d'un besoin, d'un objectif, plutôt qu'à aller chercher une émotion.

L'acteur a besoin d'avoir une réelle connexion avec ce qui l'entoure lorsqu'il joue. Il a besoin de « connection, engagement, a willingness and ability to affect each other and to be affected, to deal with each other and with the environment. » (Weston, 1996, p.135). Pour descendre plus en profondeur dans son personnage et pour mener à bien les transitions d'une scène, l'interprète adopte ce qu'on appelle un « sous-texte ». Cet aspect du travail permet à l'acteur de cerner plusieurs éléments tels que l'histoire ou encore les lignes intérieures du personnage qui ne sont pas présentes dans le script. Il fait ainsi appel à sa créativité et à sa compréhension du texte pour définir des éléments du sous-texte. Ce travail de fond est notamment réalisé durant les répétitions : « Rehearsal is the place to try ideas » (Weston, 1996, p.253). Le sous-texte se pratique avec l'aide de différents matériaux : « a through-line can be an objective (spine/need), a verb, an adjustment, a problem, a given circumstance (fact), a subtext, an image » (Weston, 1996, p.137). Il n'y a pas un moyen mieux qu'un autre et il est important d'en utiliser un à la fois : « Use only one of these tools at a time (...). Whatever you do, don't give the actor laundry list all at once, of backstory *and* objective *and* ajustement *and* action verbs *and* images *and* physical life, etc. » (Weston, 1996, p.256) Ainsi, l'acteur peut, par exemple, définir un objectif et décider comment y parvenir : « instead of discussing what the character's like, look at his behavior — what he wants and what

he is doing to get what he wants». (Weston, 1996, p.255). Ou bien, il peut aussi changer l' « action verb » à un moment de la scène, c'est-à-dire modifier son action et donc son comportement pour manifester une transition. Ou encore, l'acteur peut assimiler ses réactions à des images intérieures pour les transcrire dans son jeu. Si les formes d'assimilations intérieures ne fonctionnent pas, l'acteur peut également définir des mouvements physiques pour marquer la transition. Par exemple, il peut se lever s'il était assis sur une chaise.

Dans le travail des transitions et l'utilisation de sous-texte, Judith Weston exprime l'importance du rôle du réalisateur. En effet, ce dernier a la possibilité de poser des questions à l'acteur pour le faire aller plus loin dans sa réflexion, et éventuellement formuler une idée si celui-ci n'en a pas. Le metteur en scène peut donc travailler sur deux facettes différentes. D'un côté, il laisse à l'acteur la liberté de définir les choix du personnage, et d'un autre côté il doit aussi être présent pour le diriger dans ses choix, s'il en ressent le besoin : « Asking questions is a good direction technique, even if you have some ideas about what you think the answer might be. We want the actors to make the direction their own, even feel it was their own idea » (Weston, 1996, p.254). Cependant, le metteur en scène ne peut pas savoir si une idée fonctionne avant d'avoir vu l'acteur l'essayer.

Ces quatre théories que nous venons d'exposer privilégient l'aspect psychologique dans le jeu d'acteur. Elles sont aujourd'hui plus souvent utilisées que les théories axées sur la distanciation, que ce soit dans le cadre d'une pièce de théâtre, ou à l'écran. En effet, dans le cadre de projet télévisuel ou cinématographique, la plupart des acteurs cherchent à ressentir intérieurement les émotions qui les traversent. Ils explorent leur personnage en fonction de qui ils sont, de ce qu'ils ressentent. Bien qu'une grande partie des comédiens et metteurs en scène utilisent ces théories, ce n'est bien évidemment pas le cas de tous. L'auteur dramaturge, pionnier du théâtre avant-gardiste,

Richard Foreman, ne veut pas utiliser ces théories, car il souhaite utiliser des outils personnels pour mettre en scène sa propre voix : « Je n'ai pas de théories de jeu sur l'acteur (...). Peut-être parce qu'avec les pièces que j'écris, j'essaie simplement de montrer ma propre voie sur scène » (Féral, 1997, p.119).

2.2 Notions

À présent, intéressons-nous à plusieurs notions importantes en relation avec le jeu d'un acteur. D'une part, nous définirons la notion de l'*acteur*, sa relation avec ce que sont un comédien et un interprète. D'autre part, nous éclaircirons les notions de *présence* et d'*énergie* de la pratique du jeu d'acteur. Cet échantillon choisi de notions relatives à l'acteur n'est, bien entendu, pas exhaustif. Nous aurions pu parler de l'écoute, de la justesse du jeu, du charme, et nous avons fait certains choix afin de prendre le temps de définir la *présence* et l'*énergie* en détail.

2.2.1 Acteur, comédien, interprète

Le terme *acteur*, vient du latin *actor*, qui veut dire « celui qui agit ». Nous entendons souvent dire qu'un *acteur* est une personne qui interprète devant la caméra, donc au cinéma ou à la télévision, et qu'un *comédien* joue seulement au théâtre. Voici les propos de Daniel Mesguich à ce sujet :

De façon arbitraire (...), on a coutume de dire aujourd'hui que le comédien est plus celui qui se transforme (...), alors que l'acteur serait celui qui (...) joue toujours le même personnage (...). Ou bien, on prétend parfois que « comédien », c'est le mot du théâtre, et « acteur », celui du cinéma. (...) C'est absurde. (...) L'idée même qu'il y aurait des acteurs qui ne se servent

que d'eux-mêmes, qui ne « composent » rien, est une idée qui me paraît idiote. Et, de la même façon, l'idée qu'il y en aurait qui « composent » entièrement n'a aucun sens. (Sojcher, 2008, p.139).

Ainsi, l'idée selon laquelle l'acteur joue au cinéma, et le comédien au théâtre, ne semble pas correcte. Selon le dictionnaire français Larousse, un acteur est une « personne dont la profession est d'être l'interprète de personnages à la scène ou à l'écran ; comédien » (Dictionnaire Larousse, 2017). Synonyme d'artiste, interprète ou comédien, l'acteur est donc celui qui joue dans une pièce de théâtre ou dans un film. Comédien, metteur en scène, directeur de théâtre, et professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Louis Jouvet faisait une distinction entre l'acteur et le comédien. Selon lui, « l'acteur ne peut jouer que certains rôles ; il déforme les autres selon sa personnalité. Le comédien, lui, peut jouer tous les rôles. L'acteur habite un personnage, le comédien est habité par lui. » (Jouvet, 1938). Pour Jouvet, l'acteur construit son personnage en fonction de lui, de sa propre technique de jeu, tandis qu'un comédien doit s'effacer, se distancier du personnage et utiliser son imagination pour créer un personnage. Cette définition de l'acteur date de 1938 ; aujourd'hui, cette distinction n'est plus aussi importante qu'à l'époque, car elle a évolué avec le cinéma et l'arrivée de la télévision. Malgré cette distinction faite par Louis Jouvet, nous respecterons notre première définition de l'acteur. Autrement dit, dans ce mémoire, les termes *acteur*, *comédien* et *interprète* signifieront dans tous les cas des personnes qui interprètent un personnage sur scène ou à l'écran, donc au théâtre au cinéma ou à la télévision.

2.2.2 La notion de présence

Maintenant que nous avons défini le mot acteur et son rapport aux termes « comédien » et « interprète », nous allons tenter de comprendre la notion de *présence*. Cet aspect est

central dans la réflexion autour de l'acteur. Il peut arriver à l'écran ou au théâtre qu'un acteur retienne l'attention du public, indépendamment de l'importance de son rôle. Sa présence est multipliée par ses mouvements, ses silences, ou encore à travers ses actions dans le temps et l'espace. Il plaît, il hypnotise, il séduit, et tout cela avec justesse. Il paraît mystérieux et fait sortir de lui une présence, une énergie, une aura. Comment peut-on définir la présence et est-il réellement possible de l'expliquer ? Généralement, nous définissons la présence comme le fait d'être présent physiquement ou bien le fait de ne pas être transparent ou d'être charismatique. Cependant, ce terme ne semble pas correspondre à une définition unique. Comme le dit Daniel Mesguich, « la *présence* est un mot pénible, parce que c'est à la fois un mot savant et un mot que n'importe qui emploie un peu n'importe comment. C'est un mot compliqué de ce fait » (Féral, 1997, p.197). Pour certains, cette notion n'a pas la même importance et la même définition à l'écran et sur scène. S'il y a une différence de présence entre les deux formes de transmissions, c'est probablement parce que le jeu d'acteur de théâtre appelle à extérioriser les sentiments, tandis que le jeu à la caméra privilégie l'intériorisation, le but étant de jouer de manière naturelle et réaliste. Ce sont donc deux styles de jeu différents.

D'abord, intéressons-nous à l'acteur de cinéma. Jacqueline Nacache, y consacre un ouvrage : *L'acteur de cinéma* (2003). Dans ce médium, l'acteur ne serait pas le centre du film. Les décors, les effets, les souffles et les mouvements sont eux aussi perçus comme des acteurs. (Nacache, 2003, p. 19). Vachel Lindsay est aussi de cet avis : « Là où le théâtre s'indigne qu'un décor puisse voler son importance au comédien, l'acteur de cinéma, lui, n'est que « l'humeur de la foule, du paysage ou du grand magasin devant lequel il se tient, réduit à un hiéroglyphe unique » » (Nacache, 2003, p.22). D'autres voient une réelle présence de l'acteur à travers l'image. Pour André Bazin, l'écran offre cet aspect du comédien comme un miroir qui, à travers le reflet, transmet cette présence. Il serait faux de dire que « l'écran » [est] absolument impuissant à nous mettre en présence de l'acteur ». L'acteur est présent à la manière d'un miroir « dont on accordera qu'il relaie la présence de ce qui s'y reflète, mais d'un miroir au reflet

différé, dont le tain retiendrait l'image » (Bazin, 1957, p.152). Il me semble que cette idée est intemporelle et reste vraie encore aujourd'hui. Le scénariste et réalisateur français Michel Deville exprime l'idée selon laquelle c'est la caméra qui montre si un acteur a de la présence ou non. En effet, « on en a une intuition, mais c'est la caméra qui nous dira si ce comédien qui n'est peut-être pas brillant dans la vie, qui n'est pas forcément beau, a une présence. (...) Quand quelqu'un vous charme dans la vie, vous émeut, cela se retrouve sur l'écran » (Sojcher, 2008 p.107). La présence d'un acteur à l'écran est difficile à définir car ce dernier n'est présent ni dans le temps, ni dans l'espace, pour le spectateur et pourtant il projette une fascination auprès de son public. En effet, le naturel du comédien et l'éloquence « de ses gestes peuvent être d'un corps si éloigné, dans l'espace, dans le temps, et qui pourtant frappe si fort le regard et l'imaginaire » (Nacache, 2003, p.23).

Pouvons-nous réellement déterminer quand un acteur a de la présence ? Nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle cette qualité est innée chez certains, et absente chez d'autres. Comme le propose Judith Weston, avoir de la présence demande plusieurs qualités, telles que l'honnêteté et la concentration. La présence d'un acteur dépend-elle également de son aisance face à la caméra et aux techniques de tournage ? On peut le croire puisque le jeu à la caméra comporte un aspect technique et impose à l'interprète une limite dans l'espace et le temps. D'une part, l'acteur est limité à un espace plus ou moins grand en fonction du cadrage. D'autre part, le tournage divisé en séquences distinctes peut perturber l'acteur. Autrement dit, les plans sont rarement tournés de façon chronologique, il n'existe donc pas au cinéma de continuité comme au théâtre. Cependant, le jeu à l'écran offre, comme le dit l'acteur, réalisateur, et metteur en scène Patrice Chéreau (1944-2013), un espace très riche : « on l'utilise comme on veut, dans le sens qu'on veut, on le traverse comme on veut, et il y a une richesse supplémentaire ». Au théâtre, tout est montré, car le décor est fixe. Au cinéma, les plans permettent de cacher des choses, « le hors champ est une chose absolument

vertigineuse au cinéma » (Sojcher, 2008, p.54-55). Alors, la présence d'un acteur dépendrait-elle de sa concentration, de sa relation avec la caméra, avec le cadre, le décor, de son aisance avec les délimitations du temps et de l'espace ?

La présence est sous l'entière responsabilité de l'acteur lors d'une représentation scénique, car son metteur en scène ne peut pas intervenir dans le processus. Au cinéma, le réalisateur peut modifier la dimension d'un acteur grâce au montage. Comme le dit Patrice Chéreau, « la représentation, elle se déroule que je sois là ou pas, et je ne peux pas intervenir (...) alors qu'ils sont dans mes mains au montage puisque je peux couper, (...) je peux les montrer dans une autre dimension que celle qu'ils imaginaient » (Sojcher, 2008, p.59). Bien sûr, celui-ci ajoute qu'il ne faut pas entrer dans la manipulation lors du montage, il y a bien entendu un respect mutuel entre l'acteur et son réalisateur.

Enfin, centrons-nous sur l'acteur de théâtre. Dans la littérature, la notion de présence est beaucoup utilisée lorsqu'il s'agit de théâtre. Dans son Tome 1 de *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Josette Féral interroge dix-sept metteurs en scène sur les notions du jeu d'acteur au théâtre. Concernant la question de présence, Josette Féral s'interroge : « La présence est-elle un don inné ? Le résultat d'un travail ? Une maîtrise des moyens de l'artiste ? Peut-elle être développée ? Entretien ? » (Féral, 1997, p.47). Malgré certains propos contradictoires sur la question, l'auteure constate que tous les répondants sont d'accord pour dire que certains acteurs ont plus de présence que d'autres. Et d'autres disent que la présence ne s'apprend pas et qu'elle « nous est donnée » (Féral, 1997, p.133)

Selon René Richard Cyr, la présence est « très personnelle, très individuelle ». Cette notion est distincte du fait d'être performant : « Il y a des comédiens qui vous touchent et qui ne me touchent pas. Mais nous nous accorderons pour dire que ce sont de bons

acteurs » (Féral, 1997, p.111). Ainsi, une personne qui sait jouer ne sera pas toujours au goût du public. Si cette notion de présence est individuelle, peut-on tout de même dire objectivement que quelqu'un possède de la présence ? Si c'est le cas, alors cette qualité serait innée. Si elle est innée, est-elle perfectible par la pratique du jeu ?

Revenons aux propos de Josette Féral. L'acteur de théâtre a une importance centrale dans une pièce. De manière générale, pour l'auteur, la présence de l'interprète surgit en fonction de la *justesse* de son jeu, de sa *relation* avec d'autres aspects d'une *représentation*, de la *sensibilité* du *public*, et donc de *l'époque* à laquelle la pièce est jouée :

Elle répond, bien sûr, à un jeu particulièrement juste de l'acteur, au sentiment d'une adéquation parfaite entre l'interprète et les divers aspects de la représentation, mais elle répond aussi à une sensibilité particulière du spectateur qui survient à un moment spécifique de l'histoire du théâtre. (Féral, 1997, p. 48)

La notion de justesse mentionnée dans cette citation est très intéressante. En effet, être juste est un élément essentiel du jeu d'un acteur. Jacques Lassalle associe la justesse d'un comédien au réalisme de son interprétation. Le comédien fait un travail d'observation et utilise sa sensibilité et son équilibre pour travailler sa gestuelle physique, ce que l'auteur appelle « geste juste » (Lassalle, 2004, p.50). Pour illustrer cette idée, il donne l'exemple de travailler le personnage d'un alcoolique en train de boire : « Les comédiens le font souvent frénétiquement, alors que l'observation d'un alcoolique dans un bar le montre attentif, précautionneux, discret, mesuré même, et presque cérémonieux » (Lassalle, 2004, p.51). Ainsi, la justesse d'un acteur se travaille à partir de l'observation et de la pratique. Cette qualité de travail lui permet d'accéder à une justesse dans les gestes de son corps qui conduira à la présence : « La présence réelle d'un corps humain fait que la question du réalisme se pose et doit toujours être

posée, quelle que soit l'esthétique du spectacle, naturaliste, symboliste, burlesque, etc. » (Lassalle, 2004, p.51). Il est important de mentionner qu'un acteur aura souvent plus de justesse si son partenaire en a aussi. En effet, « il y a alors un équilibre à trouver. Le partenaire, en jouant bien, en étant juste, c'est comme un musicien dans un duo, si l'un joue juste, je pense que son partenaire sera plutôt juste aussi » (Sojcher, 2008, p.108).

Dans le tome 1 de *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Josette Féral divise ses résultats d'analyses d'entretiens en deux parties. Dans une première partie, elle note l'idée selon laquelle la qualité de présence vient pour certains de la *personnalité de l'acteur* et de ses « qualités personnelles et psychologiques » (Féral, p49, 1997). C'est le cas de Charles Dullin, ami de Louis Jouvet, pour qui la présence est avant tout une qualité de l'*âme*. Cette qualité impose l'acteur, qui transmet inexplicablement une certaine énergie à son public. Pour exprimer ce même sentiment, d'autres utiliseront les termes « d'aura (Philippe Sireuil), (...) de lumière (Claude Poissant), de génie (Jacques Nichet) » (Féral, 1997, p. 48). Pour Jacques Lassalle, la présence vient de la personnalité de l'acteur et de son bagage de vie. Dans un même ordre d'idée, Daniel Mesguich définit la présence comme « la part *distracte* de l'acteur ». Autrement dit, une part absente de sa conscience qui lui échappe alors qu'il joue : « ça pourrait être son épaule droite pendant qu'il parle. (...) Cette épaule ne joue pas ; c'est un bout de sa présence » (Féral, 1997, p197). Pour Richard Foreman, la présence est aussi le résultat de la concentration, de la réaction et de l'écoute des autres. C'est une « qualité animale, comme le sex-appeal » (Féral, 1997, p.133). Jorge Lavelli définit la présence comme une forme de fragilité et de sensibilité. (Féral, 1997, p.173). Tous ces aspects font partie de la personnalité même de l'acteur. Certains les possèdent, d'autres non. Ainsi, la présence peut être manifestée par l'aspect psychologique de l'acteur, quelque chose qu'il ne contrôle pas, mais qui vient de son âme, son aura. Cette part d'aura peut-

elle réellement s'expliquer étant donné que chacun utilise des idées et un vocabulaire différents pour parler du même sujet ?

Dans une seconde partie, Josette Féral exprime que pour d'autres, la *présence* d'un interprète vient de ces *aptitudes dans le milieu professionnel* et de sa « sensibilité aux mécanismes de la scène » (Féral, 1997, p.49). Cette idée sous-entend plusieurs aspects tels que la confiance en soi, l'aptitude à être dans le moment présent, la disponibilité, la capacité d'écoute, ou encore la concentration. Clarifions ces aspects. La confiance de l'acteur en lui-même lui permet d'installer une présence, sinon il force son jeu et perd sa présence, car il n'est pas dans le moment : « When actors lose trust in the process, they begin to push, force, reach for, or indicate what the character is thinking and feeling. They look like actors, and the audience becomes distanced from them and from the stories they are enacting. » (Weston, 1996, p60). Aussi, plus il connaît son corps, sa voix, et est familier avec les différents aspects de la scène, plus il est en contrôle de son jeu et peut créer, trouver des réponses aux problèmes. Alice Ronfard fait remarquer « qu'un acteur sans présence est quelqu'un qui n'a pas trouvé sa raison d'être sur le plateau. Ce n'est que lorsque l'acteur s'est trouvé lui-même qu'il peut y avoir présence » (Féral, 1997, p.50). Pour Charles Dullin, la présence est aussi le fait d'être présent sur le moment, et ainsi d'être familier aux techniques de jeu sur scène. Dans le même ordre d'idée, Alain Knapp définit la présence comme « être présent à l'instant même de l'acte de jeu », « être là ». Pour lui, le comédien doit donc être *disponible* [dans le sens « présent à l'acte »] et *fluide*. En effet, la fluidité est une capacité qui permet de gérer des obstacles inhérents à tout genre de rôle (Féral, 1997, p.146).

L'écoute est aussi une façon d'être disponible, et fluide dans son jeu, procurant une forme de présence. Selon Judith Weston, l'écoute est l'aspect le plus important d'une performance (Weston, 1996, p.89). Cette immersion dans le moment présent permet

donc d'avoir une présence et un charisme naturel : « « Moment-by-moment » work makes an actor look lifelike and natural event in an extreme plot situation » (Weston, 1996, p.58). L'écoute permet également de créer une relation avec l'autre personnage et d'exprimer des émotions naturelles. Ainsi, le public croit volontiers à ce qu'il voit. Dans une scène dramatique, sans écoute, les acteurs récitent leur texte : « my turn to talk ; your turn to talk » (Weston, 1996, p.77). Le fait de se regarder dans les yeux facilite l'écoute de deux comédiens. Nous pouvons nous demander lorsqu'un acteur manque de présence si le fait qu'il développe son écoute lui confèrera plus de présence ? Josette Féral reprend les propos de Dullin sur cette question:

Il y a des acteurs (...) qu'on n'écoute pas... Ils ont de fortes belles voix, une diction impeccable ; ils sont beaux à voir ; on leur confie des rôles avantageux ; dès leur entrée en scène, on est attentif ; on dit : « qu'il est beau, ou qu'elle est belle », et au bout de cinq minutes toute votre attention est accrochée par un partenaire inconnu qui joue un personnage subalterne et qui possède ce don merveilleux qu'est la présence. Le premier est un mannequin, le second est un comédien. (Féral, 1997, p.47).

Jacques Lassalle pense que la présence est multiple : « Le grand acteur est dans un état (...) de présence multipliée : présent à la pensée du texte, à la plus ou moins grande qualité d'écoute des partenaires et du public, présent tout autant aux pensées et sentiments qui, dans le même temps, le traversent » (Lassalle, 2004, p53). Ce qui implique que la présence est aussi liée à la concentration et à la disponibilité du comédien dans toutes ses formes. Peter Brook relie la présence à d'autres aspects du jeu d'acteur. D'abord, la présence apporte de la justesse à l'acteur. La justesse est le fait d'être rationnel dans son jeu. Pour cela, il a besoin d'une part de la distance, et d'autre part de la présence : « La distance, c'est s'en remettre totalement au sens ; la présence, c'est s'en remettre au moment présent ; les deux vont ensemble » (Peter Brook, 2014, p.66). Ainsi, pour Peter Brook, jouer avec justesse demande d'associer la notion de présence à celle de distance. Ainsi, pour faire appel à ses sens, l'acteur a

besoin d'une certaine distance, une distance avec sa vie, avec son masque social, et une distance avec sa propre personne. Prendre du recul sur son corps permet en effet de réveiller la conscience de soi. Tant bien qu'ils soient inséparables, ces deux aspects du jeu sont aussi aux antipodes. En effet, de manière imagée, ils forment tous deux les limites d'un spectre, dans lequel le comédien cherchera toujours à trouver une intensité, un équilibre. De plus, entre ces deux extrémités se trouvent différentes balises ou notions telles que la performance, le jeu, ou encore l'écoute, l'imagination, et la concentration.

Ensuite, la présence est reliée à l'énergie. Cette notion d'énergie est importante dans la réflexion sur le jeu d'acteur.

2.2.3 La notion d'énergie

L'énergie est un terme emprunté à la science et à la physique. C'est à partir de la fin du XIX^e siècle que ce terme prend une connotation psychique. C'est pour cela qu'il « n'est pas étonnant de voir que chacun l'utilise dans un sens qui lui est propre, selon qu'il se réfère à la physique mécanique, à la psychologie, ou à la philosophie orientale » (Féral, 1997, p.44-45). La présence et l'énergie sont deux notions liées : « la question de l'énergie est intimement liée à celle de la présence » (Féral, 1997, p.47). Ces deux notions sont complexes à exprimer, car comme le dit Isabelle Huppert, « jouer, c'est aller au-delà des apparences, vers quelque chose d'invisible, qui reste caché » (Sojcher, 2008, p.27). Ainsi, ces aspects du jeu qui sont parfois inexplicablement sensibles et beaux à voir sont exprimés avec une certaine subjectivité. Par conséquent, l'énergie est un terme complexe à définir, mais objectivement, elle fait partie du corps et se manifeste chez tous à divers degrés. Elle peut être pour certains le point de départ du jeu d'un acteur. Elle est « comme l'énergie du soleil. Elle est au point de départ de toute

activité artistique » (Féral, 1997, citation d'Anatoli Vassiliev, p.297). Dans les différentes versions de ce qu'est l'énergie, nous constatons qu'une partie des réflexions sont axées sur l'énergie physique, et une autre partie tourne autour de son aspect mental.

L'énergie physique passe par le corps. Comme le dit Pol Pelletier, elle passe par un travail musculaire dans lequel l'énergie devient un outil dynamique. Pour Eugenio Barba, l'énergie est un « ensemble de tensions musculaires et nerveuses » (Féral, 1997, p45). Ainsi, l'acteur connaît des changements de tonicité qui permettent de créer « un corps-en-vie. (...). Les tensions cachées qui soutiennent notre façon d'être présents physiquement dans la vie normale, affleurent chez l'acteur, deviennent visibles, imprévues. » Aussi, selon lui, on ne travaille pas sur un corps ou une voix, mais plutôt sur des énergies : « Il n'existe pas d'action vocale qui ne soit aussi action physique ; de même, il n'existe pas d'action physique qui ne soit aussi mentale » (Barba, 1985, p42). L'auteur fait également une distinction entre l'énergie *animus* et l'énergie *anima*, qui sont les aspects féminin et masculin de chacun des individus. Jacques Nichet voit l'énergie comme un concept presque métaphysique : « cela vient (...) de l'échauffement du corps ». Aussi, cette notion est ce qui permet de « faire », d'agir, car « c'est bien parce qu'il y aura l'énergie de l'acteur, du metteur en scène, la volonté de l'équipe de telle ou telle ville, que pourra exister le théâtre » (Féral, 1997, p.211). Selon Alice Ronfard, l'énergie est le corps d'un acteur dans l'espace, mais aussi dans le texte. En effet, le texte est le principal pilier d'une oeuvre, c'est à partir de lui que l'acteur envisage les principales caractéristiques de son personnage. De plus, l'écrit impose un certain rythme à l'oeuvre : « Quand je travaille un texte, j'essaie toujours de chercher ces contre-rythmes » (Féral, 1997, p.251), et ceux-ci permettent de faire basculer le personnage et donc de travailler son énergie.

Dans son système, Stanislavski accorde une grande importance au corps et à l'échauffement physique. Un comédien doit connaître son corps et le sculpter pour avoir de la force. Selon lui, bien que certains danseurs ou artistes utilisent leurs beautés corporelles, ils doivent se soucier du contenu de leurs gestes, et d'autre part ces gestes doivent être intelligents. Les danseurs et les bons acteurs ont tant acquis de technique que leur corps devient leur seconde nature. Leur « énergie n'est pas vide, elle est au contraire chargée d'émotions, d'intentions, de désirs, qui en font un courant frémissant orienté vers telle ou telle action. » (Stanislavski, 1984, p.71). Pour ce théoricien, l'énergie d'un acteur passe dans tout le corps et anime les muscles. Il explique qu'en retravaillant tous les membres de son corps, le comédien devient plus habile et vivant. C'est pourquoi le travail du jeu d'acteur a une dimension d'apprentissage. Le comédien réapprend à marcher, à vivre, ou encore à s'exprimer. Il propose un exercice dans lequel un centre, qu'il appelle *mercure imaginaire*, se déplace en différents endroits à l'intérieur du corps. Le but de cet exercice est de dessiner une continuité du corps à travers les mouvements. Pour travailler certains aspects du corps extérieur, il existe la danse et la gymnastique. Ces exercices privilégient la dimension interne du corps, et permettent de fonder une « ligne intérieure » au mouvement. Cette dimension corporelle représente pour Stanislavski « la base de la plasticité » (Stanislavski, 1984, p.92). Il propose aux comédiens de faire un geste à partir d'une suite de mouvements saccadés que l'acteur a travaillés à partir d'un rythme, comme le rythme d'une musique. Ils doivent ainsi être à l'écoute de leur corps, attentifs à leur énergie : « évidemment, le secret ne réside pas dans l'expression vocale mais dans *l'attention* que vous fixez sur la direction du courant de votre énergie » (Stanislavski, 1984, p.88). Sa mélodie et son rythme aident l'énergie du corps à circuler : « c'est ce courant d'énergie qui crée la fluidité, la plasticité du mouvement corporel, qui nous est nécessaire » (Stanislavski, 1984, p.89).

L'acteur, auteur et metteur en scène Michael Chekhov (1891-1955) a été l'étudiant le plus brillant de Constantin Stanislavski. Dans son ouvrage *Être acteur* (2007, 4^e éd.), il explique qu'un acteur a besoin d'un physique en bonne santé et un d'équilibre entre corps et esprit. Comme il le mentionne, « le corps peut-être notre meilleur ami comme notre pire ennemi » (Chekhov, 2007, 4^e éd., p.19). Pour trouver cette harmonie, l'acteur doit acquérir une « extrême sensibilité du corps » lui permettant de répondre à toutes les impulsions créatrices de l'esprit. Il doit également avoir une « vie psychologique intense » ; il manifestera donc sa curiosité pour divers centres d'intérêt tels que la manière de penser selon les époques, les sociétés, les pays, ou encore les cultures. Enfin, l'acteur doit favoriser une « soumission totale du corps et de l'esprit à sa volonté », c'est-à-dire qu'il doit maîtriser son corps et son esprit afin d'acquérir de l'assurance, de la liberté et de l'harmonie (Chekhov, 2007, 4^e éd., p.120-124). Pour travailler et posséder ces outils, Michael Chekhov s'inspire de l'idée du *mercure imaginaire* de Stanislavski et propose au comédien de travailler ce qu'il appelle le « centre imaginaire ». Cette notion est le fait d'utiliser son énergie pour faire des mouvements. Il la définit à travers une série d'exercices. L'interprète imagine d'abord une force qui émane de la poitrine, appelée ici le *centre*, « d'où part l'impulsion qui commande chacun de vos [ses] gestes ». Ainsi, la force énergétique vient du coeur et circule dans le reste du corps pour accompagner les mouvements. Le comédien imagine ensuite son corps comme une forme mobile, son but étant de créer des mouvements harmonieux et naturels dans l'espace : « Chacun de mes gestes est une petite oeuvre d'art et je les exécute comme ferait un artiste. Mon corps est un instrument parfait pour sculpter l'espace et créer des formes ». Ces outils regroupés en deux exercices instaurent un sentiment de liberté et d'équilibre pour préparer l'acteur à être à l'aise lors d'une représentation. Alors que le comédien communique au public son énergie et sa force intérieure, il possède une réelle qualité de présence sur scène. Le praticien propose une suite d'exercices pour poursuivre le travail, mais dans le cadre du *centre imaginaire*, ces derniers sont les plus importants. (Chekhov, 2007, 4^e éd., p.24-29)

L'énergie revêt également un aspect mental en lien avec la personnalité et l'intellect de l'acteur. D'où vient cette énergie psychique et peut-on la définir ? Selon Iouri Lioubimov, chacun naît avec un potentiel d'énergie qui peut être développé par la suite, « c'est cela qui différencie les êtres » (Féral, 1997, p.185). Certains ont déjà l'énergie et d'autres doivent l'acquérir si et seulement si l'acteur éprouve un plaisir pour jouer et une passion pour communiquer. (Féral, 1997, p.151). Si l'énergie vient d'une partie de l'esprit, alors, elle permet à l'acteur de posséder une force intérieure. Comme le dit Jorge Lavelli, l'énergie, « c'est le secret de l'acteur. Où il prend cette énergie ? Dans sa tête, dans son imagination, dans ses expériences. C'est une réserve où il cherche son inspiration, ou il puise sa force » (Féral, 1997, p.173). D'autres notions peuvent encore définir l'énergie. Josette Féral, en synthétisant les propos de ses répondants, voit l'énergie comme la « volonté (...), [l'] urgence dans l'action », mais aussi comme « disponibilité, (...) abandon, confiance de l'acteur » (Féral, 1997, p.46). Plusieurs metteurs en scène tels André Brassard, Richard Foreman, Lorraine Pintal, pensent que l'énergie est liée principalement à la concentration. Richard Foreman n'utilise pas la notion d'énergie, mais bien celle de concentration, car l'énergie est avant tout « une question de degré de concentration ». (Féral, 1997, p.133). Pour Lorraine Pintal, l'énergie *est* la concentration, car il faut utiliser la concentration pour générer l'énergie qui circule à l'intérieur de soi. René Richard Cyr et Jacques Nichet associent ce terme à la générosité. L'énergie qui permet de livrer une partie de soi au public. En effet, selon René Richard Cyr, l'énergie est « l'envie d'être là », sur scène, et de jouer. Cette envie à un rapport avec la générosité et l'investissement de soi, car c'est également « vouloir donner aux autres » sans parcimonie (Féral, 1997, p.112). Dans la même idée, Alice Ronfard définit le terme énergie comme « la démesure » et le fait de « donner » (Féral, 1997, p.251), donner aux autres, offrir ses émotions, et son être au service d'un personnage.

Eugenio Barca définit deux énergies psychiques chez l'acteur. L'une d'elle, le *Kras*, évoque l'énergie vigoureuse. L'expression est utilisée pour des personnages guerriers ; l'autre, le *manis* est une énergie souple, douce, terme utilisé pour les personnages féminins. Comme se le demande Josette Féral, « les qualités d'énergie seraient-elles donc une simple question d'intensité ? » (Féral, 1997, p46). On pourrait citer plusieurs extensions de l'énergie, mais l'aura est la plus perceptible :

L'aura est un lieu spirituel qui enveloppe l'acteur comme une bulle. Cette idée d'aura est très proche de celle d'énergie. Elle est intrinsèque à l'individu et change selon l'humeur. Cela pourrait être aussi une sorte de magnétisme, comme un attrait mystérieux exercé par l'acteur sur son public. Le magnétisme de l'acteur peut être développé, entre autres par les exercices de Michael Chekhov. L'énergie, c'est le mystère, le charme, la présence et l'aura combinés. (Larouche, 2011)

L'énergie serait-elle également liée au moment présent ? René Richard Cyr exprime l'idée selon laquelle l'énergie n'est là qu'une seule fois, à un moment donné : « Jouer peut être facile, mais rejouer, c'est plus difficile ». (Féral, 1997, p.113). Ainsi, l'acteur doit être dans son personnage et ne pas penser, être concentré, dans le moment présent. Il existe des outils qui permettent à l'acteur de donner des caractéristiques particulières à son personnage. Pour Jorge Lavelli : « un acteur révèle de l'énergie lorsqu'il peut jouer deux choses différentes (...). Jouer une situation et son contraire au même moment. Jouer une chose au physique et une autre au psychologique » (Féral, 1997, p.173). Cette technique permet d'apporter une énergie qui sera toujours intéressante dans le jeu d'un acteur. Bien entendu, cela n'empêche pas que chaque représentation scénique soit différente, car l'acteur joue et reste dans le moment présent.

Il est intéressant de constater que l'énergie et l'émotion sont deux notions liées. Lorraine Pintal pense que les qualités de l'acteur sont « un mélange d'émotion et

d'intelligence ». Selon André Brassard, l'émotion est comme dans le cadre de la musique, une vibration qui frappe et résonne à l'intérieur de l'acteur : « La vibration qui est provoquée quand notre âme est frappée par quelque chose qui vient de l'extérieur » (Féral, 1997, p.91). Cette vibration est peut-être une forme d'énergie. Par ailleurs, le texte est aussi vecteur d'émotion. Chaque acteur a son propre registre émotionnel et l'émotion est ainsi ressentie de manière différente et à une intensité différente pour chacun. Il faut de l'énergie pour ressentir les émotions : « Si l'acteur sur un plateau a un comportement naturel et détendu, ce n'est pas intéressant parce qu'il n'a pas assez d'énergie. » Il doit « extraire des essences d'émotions (...) pour arriver à une espèce de concentration ». (Féral, 1997, p.95). Pour allier l'émotion à l'énergie, l'acteur, selon A. Brassard, se doit d'être disponible, investi et concentré : « L'énergie est aussi une friction des contradictions qui habitent l'acteur. C'est aussi la rage, la peur, le refus du monde » (Féral, 1997, p.96). Pour Judith Weston, l'acteur ne peut se satisfaire d'être uniquement dans l'intellect, il cherchera à offrir une émotion honnête : « Whatever truth an artist gives us must be true on a feeling level, not just an intellectual level. An actor needs to surrender to the emotional honesty that is required for a role rather than cran up its emotional intensity » (Weston, 1996, p.152).

Enfin, l'énergie peut dépendre de la relation entre le metteur en scène/réalisateur et son interprète. En effet, la relation entre un acteur et son réalisateur est très intime. Comme le dit Charlotte Gagné-Dumais, une étudiante en maîtrise recherche et création en cinéma à l'UdeM, le réalisateur doit prêter son propre langage à un corps et une voix qui ne sont pas siens. Ainsi, pour se comprendre et communiquer, le comédien et son réalisateur/metteur en scène vont établir une vraie relation de confiance. Un comédien expose-t-il une énergie différente dans son jeu en fonction du metteur en scène avec lequel il travaille ?

À la lumière de ces propos, nous comprenons que chacun naît avec plus ou moins d'énergie, mais que celle-ci est malléable, mobile. Pour Judith Weston, le problème que peut engendrer trop d'énergie, c'est le surjeu, et donc le manque de justesse. Ainsi, l'énergie serait-elle simplement une question d'intensité ? Son extrémité serait-elle le silence ? L'acteur doit-il gérer son intensité de son jeu entre les deux antipodes que sont le silence et l'énergie ?

L'énergie a donc deux faces. D'abord, elle se caractérise par un aspect physique. Elle passe par des tensions musculaires, par les mouvements et le travail sur plusieurs propriétés du corps, telles que la voix. Certains utilisent la visualisation pour faire circuler l'énergie et leur permettre de s'exprimer avec naturel et harmonie. Par exemple, c'est ce que Tchekhov propose en travaillant à partir du ventre qui est le *centre* imaginaire. Enfin, l'énergie est reliée au mental, elle se perçoit en fonction de la disponibilité, de l'abandon, de la générosité ou encore de la concentration de l'acteur. Comme nous l'avons vu, la notion d'énergie est interreliée avec d'autres notions telles que *la présence* et *l'émotion*. L'énergie physique et l'énergie psychique sont liées. Selon Judith Weston, le jeu à la caméra contient de plus grandes difficultés que le jeu sur scène. Dans le cadre du jeu à la caméra, l'acteur doit rester physiquement dans le cadre. Il est compliqué pour lui d'accéder à son énergie et à son centre intérieur : « Sometimes, actors dissipate their energy with aimless movement; sometimes they get stuck emotionally because they are stuck physically ». (Weston, 1996, p.269).

Il faut bien entendu noter que certains metteurs en scène ne travaillent ni avec la notion de présence, ni avec celle d'énergie. Par exemple, Richard Forman pense qu'il ne faut pas trop accorder d'importance aux termes présence et énergie, car cela serait une technique utilisée par certains metteurs en scène pour laisser de côté d'autres aspects du texte et de la mise en scène : « Ce que je déteste chez d'autres metteurs en scène, c'est qu'ils essaient de cacher d'autres problèmes, d'éviter d'autres implications du

texte et d'autres aspects de la mise en scène, en essayant de donner à leurs acteurs une présence et une énergie que je trouve factices » (Féral, 1997, p.133).

CHAPITRE III

ANALYSE DES ENTRETIENS

3.1 Biographie des membres de l'échantillon

L'échantillon regroupe un ensemble de sept répondants, composé de trois femmes et quatre hommes. Le parcours artistique de chacun offre une variété de points de vue. Tous les répondants possèdent leur propre approche intellectuelle et une réflexion particulièrement développée sur le jeu d'acteur.

René Richard Cyr

René Richard Cyr est un acteur, metteur en scène et auteur québécois. Il obtient son diplôme de comédien à l'École Nationale de Théâtre de Montréal puis joue dans plusieurs productions théâtrales dont *Les Feluettes* de Michel-Marc Bouchard mise en scène par André Brassard en 1986, et *Hosanna* de Michel Tremblay, mise en scène par Lorraine Pintal en 1991. Très vite, il est appelé à écrire des pièces. À partir de 1995, pendant plusieurs années, il ne travaille plus comme acteur. Ça n'a pas été par choix : « je suis devenu metteur en scène par un heureux dépit. Ce n'était pas une décision de ma part d'arrêter de jouer ». De 1990 à 2007, il met en scène plus de soixante pièces de théâtre s'inscrivant dans différents genres tels que le théâtre classique, le répertoire québécois ou encore le genre musical. Il est également acteur, réalisateur et auteur au cinéma et à la télévision :

Je me suis retrouvé à travailler dans le show-business avec des chanteurs, chanteuses. Je me suis retrouvé à réaliser, créer des concepts d'émissions de variétés, des pièces de théâtre dont j'avais fait la mise en scène que j'ai adaptée pour la télévision (...). J'ai eu les pieds au bon moment au bon endroit.

Ainsi, dans le cadre de ce projet, il était pertinent d'avoir son avis en tant que metteur en scène et acteur ayant travaillé au théâtre, au cinéma, et à la télévision. Ses propos ont davantage porté sur des domaines tels que l'art de la scène, car il travaille beaucoup plus au théâtre qu'à la caméra.

Danielle Fichaud

Danielle Fichaud est formatrice, comédienne et *coach* sur des plateaux de tournage professionnels. Elle obtient son diplôme d'actrice au conservatoire d'art dramatique de Montréal en 1976. Depuis 1988, elle dirige *L'Atelier Danielle Fichaud*, où elle enseigne avec d'autres professeurs. Elle y offre une variété de cours, dont certains sont axés sur la scène, tels que « l'analyse de texte », « la construction de personnages », « diction et voix », « improvisation par le corps ». D'autres sont axés sur le jeu à l'écran. C'est le cas des cours intitulés « jeu à la caméra », « techniques d'audition, » ou encore « la direction d'acteur ». Elle a également enseigné à L'INIS. En tant que comédienne, elle joue à la télévision, notamment dans *Unité 9* (2012-), au cinéma, notamment dans *La Passion d'Augustine* (2015) de Léa Pool, dans quelques courts métrages, ainsi qu'au théâtre. Récemment, elle a interprété le rôle de Johanne dans *Les laissés pour contes* (2016) au théâtre de la Chapelle. Elle est *coach* sur plusieurs projets cinématographiques et télévisuels, notamment sur des films de Léa Pool, dans *La Passion d'Augustine* (2015) et *Au pire, on se mariera* (2017).

Claude Desrosiers

Claude Desrosiers est un réalisateur québécois. À ses débuts, il souhaite devenir acteur et suit les cours d'option théâtre au cégep de Sainte-Hyacinthe. Il joue ensuite dans

plusieurs pièces de théâtre. Cependant, il n'était pas pleinement satisfait : « je n'étais pas destiné à ce métier-là, car je n'étais pas si à l'aise avec tout ce qu'il y avait autour. Mais j'adorais le travail de construction de personnage » (Claude Desrosiers). Il poursuit ainsi un cours d'été intensif à l'Université de New York et ses rencontres lui font découvrir un goût pour la réalisation. Ainsi, il réalise plusieurs documentaires, puis amorce un virage vers la fiction. Il réalise deux longs-métrages, *Dans une galaxie près de chez vous* (2004) puis *L'Empire Bossé* (2012). Il réalise également un grand nombre de séries télévisées. Il a parallèlement dirigé des étudiants de l'École Nationale de théâtre et du conservatoire de Montréal.

Léa Pool

Léa Pool est une cinéaste, réalisatrice et auteure d'origine suisse. Après l'obtention d'un diplôme en éducation à Lausanne en 1970, elle émigre à Montréal où elle complète un baccalauréat en communication à l'Université du Québec à Montréal en 1978. Elle débute alors sa carrière, et réalise une dizaine de longs-métrages qui possèdent chacun une réelle originalité. Plusieurs thèmes ponctuent ses films, tels que l'enfance, l'adolescence, la vieillesse, l'identité sous toutes ses formes, l'identité de la femme, l'homosexualité, ou encore l'amour. Elle donne des formations d'acteur, dans lesquelles elle enseigne plusieurs aspects du jeu qu'elle juge primordiaux. Selon elle, « le plus important, ce sont les mentras ». Elle donne également des formations à l'INIS et à l'UDA.

Anne-Marie Cadieux

Anne-Marie Cadieux, québécoise, est comédienne au cinéma, à la télévision et au théâtre. Son père, Germain Cadieux possédait un cinéma de répertoire et lui fait découvrir des films lorsqu'elle est très jeune. À 15 ans, elle entre à l'Université d'Ottawa et poursuit un baccalauréat en théâtre. Elle aime la fiction car c'est un moyen pour elle « d'échapper à la tyrannie du réel. Ça me plaisait de m'imaginer dans un autre

monde ». Cinéphile avant tout, elle nourrit un désir « de femme, de spectatrice ». Sa passion pour le théâtre se développe par la suite. À sa sortie de l'université, elle décroche un contrat de deux ans dans un collectif en Ontario. Elle s'engage ensuite dans du théâtre institutionnel, où elle est mise en scène par André Brassard. Puis, avec l'obtention d'une bourse, elle voyage en France où elle va étudier au conservatoire de Paris, puis à New York au HB Studio. Elle bénéficiera notamment de l'enseignement de Carol Rosenfeld qui lui transmettra un théâtre réaliste, axé sur la recherche constante de la vérité et de la justesse. Très vite, elle joue dans des pièces de théâtre avec de prestigieux metteurs en scène tels que Robert Lepage ou Brigitte Haentjens. Elle a joué dans une vingtaine de films depuis 1990, une quarantaine de pièces de théâtre depuis 1983, et obtient un grand nombre de contrats à la télévision depuis 2005.

René Gagnon

René Gagnon est acteur, metteur en scène et directeur d'acteur québécois. Il a été formé au Conservatoire de Montréal (1973), où il rencontre sa grande maître Monique Lepage. Il suit également une formation à Québec avec Danielle Suissa sur le Method Acting, système de jeu inspiré de la grande formatrice américaine Uta Hagen : « Cela permettait d'aller sur un jeu plus subtil et plus près du cinéma et de la télévision ». Celui-ci possède une très bonne maîtrise de la diction. Il a fait du doublage de voix dans un très grand nombre de films, et a enseigné la diction au Cégep de Sainte-Hyacinthe, où il remplaçait Huguette Uguay. Il a également enseigné au Cégep de Sainte-Thérèse en tant que formateur d'acteur, à L'École Nationale de théâtre, aux ateliers de Danielle Fichaud, à l'Union des Artistes, et au conservatoire où il donnait une formation de « voix et diction ». Il est à présent *coach* de voix et prépare de jeunes comédiens aux auditions de cinéma et de télévision ainsi que pour les auditions d'écoles de théâtre.

Alexis Martin

Alexis Martin est d'origine québécoise et est acteur en théâtre, cinéma et télévision. Il est aussi dramaturge, auteur et metteur en scène. Il est également le directeur artistique et codirecteur du Nouveau Théâtre Expérimental. Il a été *coach* de la Ligue Nationale d'Improvisation à partir de sa création par Robert Gravel. Il obtient un diplôme d'acteur au conservatoire d'art dramatique de Montréal en 1986. Il y rencontre son maître Jean-Pierre Ronfard, ainsi que son juge de fin d'études Robert Gravel, avec qui il travaillera beaucoup par la suite. Il poursuit une majeure en philosophie, et travaille à côté de R. Gravel et J-P Ronfard. À partir de 1998, il met en scène un grand nombre de pièces de théâtre. Dans ses mises en scène, il essaye « d'intégrer souvent des problèmes éthiques ou philosophiques dans des comédies, de les théâtraliser ». Il expérimente également des « jeux dramatiques avec des textes qui sont philosophiques (...) » Selon lui, il est « arrivé à une époque au Québec où cela se faisait moins » et où il a « développé cela et c'est devenu [m]on style ». Ainsi, il s'interroge sur des thèmes qui sont au centre de la pensée philosophique, tels que « des réflexions sur la spiritualité, ce qu'est le problème d'éthique, d'engagement ou de retrait ».

3.2. Analyse des entretiens

3.2.1 Acteur et directeur d'acteur, un apprentissage à partir d'une formation d'acteur et d'expériences vécues

3.2.1.1 Acteurs et directeurs d'acteurs

L'ensemble des comédiens de cette recherche s'entend pour dire que le métier d'acteur s'apprend d'une part « sur le tas », d'autre part par la formation d'école : « Il faut saisir les occasions (...). En étant là, on apprend » (Anne-Marie Cadieux). Anne-Marie Cadieux explique que pour apprendre le métier, il faut être curieux, ouvert, et s'inspirer

d'expériences qui permettent de réfléchir : « quand on est acteur, on absorbe beaucoup de choses, les voyages que l'on fait, les lectures, etc. Il faut s'abreuver à un peu tout. » Alexis Martin a appris à jouer à partir d'un « amalgame issu à la fois de mon expérience, que j'ai [qu'il a] reçu par transmissions, et à la fois les lectures que j'ai [qu'il a] faites (...). Je ne suis [il ne suit] pas un protocole précis ». Ainsi, il a appris par sa formation au conservatoire et à travers ses expériences avec de grands acteurs expérimentés, tels que Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel. Ils savent véhiculer des idées et transmettre leur point de vue :

J'ai été élevé par des vieux acteurs (...). Ils ont appris le Stanislavski, le *method acting* sans le savoir. (...). En général, c'est un art au Québec qui s'est transmis par émulation, et je pense que c'est la bonne façon de faire pour former des acteurs. Si tu tombes sur un bon ou un mauvais acteur, mais qui sait transmettre, c'est bon.

René Gagnon pour sa part, explique avoir réellement appris à travers une formation au conservatoire et grâce à son mentor Monique Lepage, avec qui il a joué un grand nombre de fois après ses études.

Parmi les six répondants qui dirigent les acteurs [nous ne prenons pas ici en compte Anne-Marie Cadieux qui est principalement comédienne], cinq sont avant tout des diplômés d'école de théâtre. Ici encore, l'apprentissage peut se faire à travers la formation d'acteur, ainsi que l'expérience. Il semblerait que ce soit un métier qui s'apprend en pratiquant, et en observant. Dans un premier temps, pour la plupart, l'apprentissage du jeu d'acteur est ce qui leur a permis de développer une bonne vision de la direction d'acteur. Par exemple, l'apprentissage de certains des directeurs d'acteurs qui travaillent sur scène et à l'écran s'est fait à partir de l'observation du jeu et de la mise en scène à l'école de théâtre. Danielle Fichaud était toujours présente durant la scène des autres étudiants. René Gagnon, pour sa part, était celui qui donnait

la réplique au plus grand nombre d'étudiants. Il avance qu'être acteur lui a permis de diriger des comédiens sur scène et à l'écran. Son expérience en formation d'acteur a changé sa manière de travailler en tant qu'interprète. Pour le réalisateur Claude Desrosiers, avoir fait une formation de comédien le rend plus proche de l'acteur sur les tournages : « j'ai eu une sensibilité, je connais le travail de l'intérieur. Je ne suis pas impressionné par le travail de l'acteur. Bien au contraire, je trouve ça passionnant. J'aime trouver une façon d'améliorer les choses ».

Dans le domaine du théâtre, le début de carrière des acteurs interrogés a été une période où la création collective était très présente, et où chacun devait savoir occuper les différents postes. Comme l'explique Alexis Martin, il y a plusieurs dizaines d'années, les metteurs en scène étaient avant tout des acteurs : « c'est arrivé très tard qu'il y ait de purs metteurs en scène, des intellectuels qui savent diriger les acteurs ». Pour les réalisateurs de films, les postes sont très spécifiques et techniques, ainsi chacun a le sien et l'acteur ne fait pas partie de l'équipe technique : « Pour moi, l'acteur n'est pas un « département ». Dans une série, j'ai direction photo, direction artistique, costumes, etc. et les acteurs. Pour moi, le jeu n'est pas un « département », mais une autre affaire » (Claude Desrosiers). Ainsi, certains réalisateurs de films n'ont aucune expérience d'acteur. Parmi nos répondants, c'est le cas de Léa Pool.

Dans un second temps, l'expérience artistique des directeurs d'acteurs permet d'apprendre à diriger. Tel que l'énoncent René Richard Cyr et Léa Pool, c'est un métier qui s'apprend « sur le tas ». Autrement dit, cela permet d'apprendre et d'améliorer la manière de diriger des acteurs. René Richard Cyr :

oserai[t] dire que le métier de metteur en scène est un peu comme un métier d'aboutissement. Être passé soit par l'interprétation, soit par la conception scénographique, soit par n'importe quelle autre avenue, tout à coup, cela donne une vision de l'intérieur de ce que peut être la mise en scène.

Durant les entrevues, il a souvent été mentionné qu'il existe un nombre infini de metteurs en scène et d'acteur qui travaillent différemment : « Tu ne diriges pas deux personnes de la même façon. Il n'y a pas une direction unique d'acteur. Pour moi, il y a autant de directions d'acteurs qu'il y a d'acteurs et autant de directions d'acteurs qu'il y a de réalisateurs. Cela fait beaucoup de paramètres. » (Léa Pool). René Richard Cyr se positionne dans une réflexion similaire. Il identifie le metteur en scène au réalisateur de film. Selon lui, « Il n'y a pas qu'une façon de faire un film », tout comme il n'y a pas qu'une manière de travailler avec les acteurs, ni une seule façon de mettre en scène une pièce.

René Richard Cyr compare différents types d'acteurs. Certains ont besoin d'être poussés par « des compliments et de l'amour », tandis que d'autres ont besoin d'une direction plus directe. Celui qui a besoin d'être poussé avec rigidité peut ne plus chercher à travailler si on lui donne trop de bons compliments. À l'inverse, celui qui a besoin de commentaires positifs et qui reçoit des paroles remplies de colère peut être paralysé et ne plus avancer dans son travail :

Il y a des acteurs à qui, à la fin de chaque répétition, l'on va dire « bravo, ça va bien », et ça va leur donner des ailes. Il y a aussi des acteurs à qui l'on va dire la même chose et qui vont s'asseoir sur leurs lauriers. Il y a d'autres acteurs à qui on va dire « Ah non, ce n'est pas ça, et ça, tu ne l'as pas encore » et qui, là, vont bûcher, et vont réussir à travailler. Il y en a d'autres que cela va complètement handicaper.

Pour sa part, Claude Desrosiers compare deux types de réalisateurs de films. Certains s'intéressent plus à des aspects techniques, tandis que d'autres sont très proches de l'acteur. En effet, il « pense que quand on voit un film, l'émotion qui nous appelle passe par l'acteur. D'autres pensent que cette émotion passe par l'image », c'est-à-dire que

l'acteur est un élément « plastique » qui ferait partie d'un décor pour d'autres. Il ne remet pas en question le choix des réalisateurs s'intéressant davantage aux éléments techniques, car selon lui « chacun a sa façon de raconter une histoire ».

Ainsi, il existerait autant d'acteurs que de directeurs d'acteurs. D'une part, chacun a sa personnalité et sa propre vision artistique, et d'autre part, cette pratique est d'abord une relation entre l'acteur et le metteur en scène. En effet, « à la base, la direction d'acteur, c'est une relation entre deux êtres » (Léa Pool). De plus, ce qui est important chez l'acteur « c'est de naviguer vers des visions de metteurs en scène » (Anne-Marie Cadieux).

3.2.1.2 Choisir un comédien

Étant donné que la base d'un projet se forme en fonction de la relation entre un acteur et son metteur en scène / réalisateur, le choix de l'acteur est important. De même, il est important que l'acteur apprécie le réalisateur / metteur en scène, autrement leur travail risque de ne pas évoluer en réelle communion. On dit souvent d'un metteur en scène qu'il doit posséder ce que l'on appelle les trois « P », qui correspondent à trois qualités essentielles. Celles-ci sont d'abord le Pouvoir, ou le fait de posséder certaines habiletés de leader, la Protection, c'est-à-dire « que si tu vas trop loin, je vais te protéger en te disant « attention, tu en fais trop » », et enfin la Permission. Cette dernière consiste à donner la possibilité au comédien « d'être ivre sur scène, de jouer l'ivresse sur scène (...). Je vais me lancer dans un climat de travail dans lequel tu vas te laisser aller, où tu sentiras en tant que créateur, interprète, la permission d'exagérer » (René Richard Cyr). Un acteur peut déceler chez un metteur en scène s'ils parviennent à bien communiquer ensemble, mais aussi, si ce dernier possède les trois atouts. Pour les réalisateurs et metteurs en scène de cette recherche, choisir un acteur est d'abord le

choix de la couleur qu'aura inévitablement le projet. En effet, « avoir choisi un acteur est d'abord avoir fait des choix. Un choix d'acteur, un choix de corps, un choix de sensibilité ». De plus, chaque acteur jouerait différemment un même personnage, c'est pourquoi il « faut que tu ailles chercher la personne que tu crois la meilleure pour le faire ». De plus, il sait toujours pourquoi il choisit spécifiquement une équipe de travail :

Il faut que je réussisse à nommer ce que je veux dire, pourquoi le public doit venir voir ce spectacle, pour des raisons politiques, humaines, sociales ? On a beau avoir les meilleures idées du monde, si l'on n'est pas capable de les formuler, ou de les partager, ça ne peut pas fonctionner (René Richard Cyr).

Dans ses projets de théâtre expérimental au NTE, Alexis Martin choisit aussi des acteurs pour leur sens des responsabilités : « les gens qui travaillent avec nous sont les responsables de tout le théâtre. On déteste l'attitude mercenaire du comédien qui dit qu'il joue juste sa partition. Non, tout le monde est responsable de l'ensemble du spectacle ». Pour sa part, dans ses films, Léa Pool choisit des acteurs et des personnages qu'elle apprécie :

Il faut que je les aime. Je ne peux pas travailler avec un acteur avec qui je n'ai pas d'affinité. J'ai toujours eu des personnages que j'aime, j'ai rarement eu des méchants dans mes films. Je pense que j'aurais bien de la difficulté à diriger un acteur qui a un rôle que je n'aime pas. Cela limite déjà un peu mon travail comme réalisatrice. Si je n'aime pas le personnage, je n'ai pas envie d'aller le diriger.

De plus, elle a besoin d'acteurs qui savent déjà bouger physiquement. En effet, « jouer avec les accessoires, le corporel, ça, moi je le choisis déjà en casting. On n'a pas le temps sur un plateau de demander à quelqu'un de bouger. (...) Il y en a qui ne l'ont pas, ils vont se lever au mauvais moment. » Claude Desrosiers, dans ses choix d'acteurs, recherche toujours celui qui possède l'intelligence du texte, des silences. Il

est également très important pour lui de choisir un acteur qui sait écouter : « Je suis le lien de l'acteur. Dans les premières scènes qu'on fait, s'il a l'impression que je l'écoute, je vais pouvoir le diriger. Mais si l'acteur a l'impression que je ne l'écoute pas, ça ne marche pas. Il le vérifie souvent ».

3.2.1.3 Qualités d'un comédien présentes au fil du temps

Pour aller plus loin dans cet aspect du travail du comédien, tous les répondants ont défini les qualités fondamentales toujours présentes chez un acteur au fil du temps. Léa Pool, Alexis Martin et Anne-Marie Cadieux pensent qu'un interprète doit être à l'écoute de son partenaire de jeu, de son metteur en scène ou réalisateur et des commentaires qu'il reçoit, mais également à l'écoute du public au théâtre. Claude Desrosiers, Danielle Fichaud et René Richard Cyr ont cité l'intelligence comme qualité principale. Cet aspect peut être défini par la capacité à chercher et comprendre l'histoire et son personnage : « il faut être capable de savoir à quoi l'on sert dans une histoire. Si tu ne saisis pas le rôle que tu as à jouer, tu vas être un acteur, mais pas un bon acteur. Si tu sais pourquoi tu fais le rôle, tu vas avoir un bon point de départ » (Claude Desrosiers). Autrement dit, c'est aussi savoir analyser et comprendre le texte en profondeur : « L'intelligence du texte est pour moi la plus grande qualité qu'un acteur peut avoir » (René Richard Cyr). Un acteur doit également être curieux, c'est-à-dire qu'il doit être ouvert à voir des choses qui font réfléchir : « Il faut s'abreuver à un peu tout. Il faut être très curieux » (Anne Marie Cadieux). De plus, la curiosité facilite le fait de « se projeter dans une histoire de fiction » (Anne-Marie Cadieux) et d'y croire. Le trait de caractère ludique est également une manière d'être curieux. En effet, cela permet d'avoir un côté « très juvénile, curieux, très jeune » (Anne-Marie Cadieux). La créativité et l'imagination sont deux qualités importantes, et qui se ressemblent. Pour être créatif, il faut avoir de l'imagination. Selon René Gagnon, c'est « la seule qualité

absolument essentielle (...). Il faut que l'acteur puisse croire à ce qui est écrit. Si il n'y croit pas, personne ne va y croire ». Être créatif serait le fait « d'être capable de s'imaginer être autre, d'avoir l'inventivité d'être créatif, d'être authentique, d'être près de soi » (Anne-Marie Cadieux). La générosité est également une qualité importante pour plusieurs des répondants. Léa Pool considère que « quelqu'un qui n'est pas généreux ne sera plus repris dans de nouveaux projets au bout d'un moment ». La générosité est une forme d'entraide et d'écoute des autres : « Si tu es face à un réalisateur, tu dois aussi aider les autres acteurs, jouer avec les autres, pas pour toi, mais jouer pour la scène, pour le moment présent (...). Il faut que la vérité du moment présent soit là ». La générosité est donc définie comme l'envie d'être là et de donner à l'autre.

La disponibilité est également une qualité majeure selon plusieurs répondants. Cela consiste à être au service des autres. Un acteur doit être « disponible de cœur, disponible d'esprit, disponible, ouvert » (René Richard Cyr) et donc, il doit avoir de « l'amour pour les êtres humains » (Danielle Fichaud). René Gagnon et Alexis Martin énoncent le fait de toujours essayer d'être disponible : « c'est le plus dur à maintenir d'être toujours disponible. En vieillissant, on s'accroche à des recettes. Avec des plus jeunes que soi, il faut leur laisser la chance de voir les choses autrement » (Alexis Martin). Disponible est également le fait d'être au service du metteur en scène, de ses partenaires et du public. L'acteur propose ses idées, est actif même s'il ne fait pas qu'exécuter les idées du metteur en scène : « L'acteur sert la vision de quelqu'un. Il navigue dans des scénarios différents, dans des esthétiques différentes, dans des visions différentes. C'est cette capacité de se mouler aux esthétiques et aux visions des gens devant nous ». Autrement dit, il « incarne la vision que le metteur en scène a du personnage, du projet, cette sensibilité. Il est au service de l'œuvre et de la vision du metteur en scène » (Anne-Marie Cadieux).

La plupart des répondants pensent qu'un acteur doit être responsable. Dans un premier temps, l'acteur doit être responsable dans le sens où il doit travailler professionnellement : « Qu'il connaisse son texte, qu'il soit à l'heure, qu'il soit respectueux, à l'écoute des commentaires, qu'il les intègre, les régurgite comme il faut » (Léa Pool). Tel que l'énonce René Gagnon : « Les acteurs que je respecte sont ceux qui ont de la discipline et qui travaillent (...). Il y a responsabilité quand tu es acteur d'arriver avec ton travail de préparation ». Ainsi, il doit être : « un acteur qui travaille, un acteur qui se pose des questions, à qui je dis des choses et qui va les pousser plus loin » (René Richard Cyr). Au Nouveau Théâtre Expérimental que codirige Alexis Martin, tout le monde est responsable : « On déteste l'attitude mercenaire du comédien qui dit qu'il joue juste sa partition. Tout le monde est responsable de l'ensemble du spectacle. Tout le monde, même les techniciens peuvent discuter du texte ».

Dans un second temps, l'interprète doit être responsable de ce qu'il offre aux spectateurs : « une responsabilité d'être celui qui a la chance d'être une tribune pour nommer les choses, pour poser les questions, pour ébranler, pour inquiéter ou questionner nos contemporains » (René Richard Cyr). Autrement dit, l'acteur doit être responsable du projet qu'il porte : « Je prends la responsabilité de te faire vivre quelque chose. Je prends la responsabilité d'amener le public en voyage émotif » (Danielle Fichaud).

Claude Desrosiers apporte toutefois une nuance à cette qualité. Selon lui, un acteur ne doit pas inévitablement être responsable : « Il y a tellement d'acteurs de toute sorte. Il y a de bons acteurs qui sont irresponsables, et d'autres qui sont délinquants. Il y en a qui sont vraiment scolaires, c'est aussi bon (...). Ils sont tous tellement différents ».

Léa Pool et René Richard Cyr pensent qu'un acteur doit aussi avoir du talent. René Richard Cyr la considère comme une des qualités la plus importante chez un acteur :

« Ce que je recherche avant tout chez un acteur, c'est son intelligence, sa curiosité, sa générosité. Après ça, je vais dire que c'est le talent ».

Nous venons de mentionner les qualités les plus citées durant les entretiens. D'autres qualités ont été citées telles que l'envie d'être en groupe, l'envie de jouer, l'humilité, l'intégrité, l'ouverture, le sens de l'équité, le doute ou encore la souplesse. Il semble que malgré la diversité des propos, ces qualités ont toutes un rapport avec le fait d'être impliqué dans l'œuvre et d'y mettre de l'amour, du courage et de la bonne volonté.

3.2.2. Les différences fondamentales entre un comédien à l'écran et sur scène

3.2.2.1. Aborder et diriger un personnage

À partir des différentes informations recueillies auprès des répondants, il ressort l'idée selon laquelle les qualités requises pour un acteur à l'écran diffèrent en de nombreux points par rapport à la scène. En effet, chacune des plateformes sollicite différentes habiletés. Certains acteurs sont faits pour la scène et non pour l'écran et vice versa. Cela dépend de leur attitude corporelle, de leur physiologie, de leur présence, de leur énergie, etc. Selon Danielle Fichaud, il existe « des acteurs qui ne seront jamais aussi bons au théâtre qu'au cinéma. » Par exemple, une actrice trop fébrile peut être absolument radieuse sur scène, mais mauvaise à l'écran. De plus, certains acteurs n'ont pas le même « type-casting » à l'écran qu'au théâtre. Cela est une question de « grain de peau, de morphologie, de manière dont la peau prend la lumière » (Danielle Fichaud). C'est également une question de voix. En effet, la voix d'un acteur n'est pas utilisée de la même manière à l'écran et sur scène : « C'est pour ça que beaucoup d'acteurs de cinéma qui jouent sur scène rendent quelque chose de désastreux, car ils ont une voix qui manque de profondeur. Au cinéma, la profondeur est recréée après »

(Alexis Martin). René Richard Cyr explique qu'un acteur peut être meilleur sur une plateforme :

Il y a des acteurs qui font des performances formidables à la télévision parce qu'ils ont cet abandon, ce contrôle, cette humilité, ce si bel orgueil qui fait qu'ils sont prêts à montrer ce qu'ils veulent d'eux-mêmes. On en connaît des acteurs, qui à la télévision sont formidables, et qui à la scène n'ont ni le charisme, ni la présence de porter haut, loin et fort ce qu'ils ont à porter. Et il y a d'autres acteurs qui au théâtre sont formidables, alors que la caméra ne les aime pas. Parfois, je me dis que c'est peut-être plus eux qui n'aiment pas la caméra, ils veulent contrôler ce qu'ils font. Ils sont soucieux.

3.2.2.2. *L'utilisation des théories d'acteur*

Les théories du jeu d'acteur ne sont généralement pas au centre de la réflexion des personnalités interrogées. Toutefois, ces dernières s'appuient régulièrement sur des méthodes expérimentées au cours de leur carrière.

René Gagnon exprime le fait qu'il se nourrit constamment de la méthode de jeu d'Uta Hagen. En 1978, il a fait une formation avec Danielle Suissa sur cette méthode. D'une part, cette expérience lui a permis « d'aller sur un jeu plus subtil et plus près du cinéma et de la télévision ». D'autre part, sa méthode lui a appris à avoir une conscience très forte de son physique et de la place de son corps dans l'espace. Il utilise toujours aujourd'hui un ensemble de petites méthodes qu'il adapte selon ses besoins.

Danielle Fichaud, pour sa part, a créé sa propre méthode. Celle-ci se « rapproche beaucoup de la vision de Judith Weston ». Outre cela, les répondants ont déjà lu certains ouvrages, mais n'utilisent pas consciemment la réflexion des penseurs. René Richard Cyr, par exemple, a pris connaissance des théories : « je l'ai fait de manière

documentaire, mais je n'ai jamais fait de référence directe à ça véritablement ». Léa Pool, pour sa part, explique : « j'ai lu les théories d'acteur en temps et lieu, mais je ne m'en sers pas vraiment ». En effet, sa réflexion est davantage axée sur ses expériences, sa relation avec l'acteur, les discussions qu'ils ont ensemble. En réalité, chacun forge sa propre méthode. Alexis Martin ne prétend pas avoir de méthode en particulier : « je n'ai pas de façon unique de travailler, car je suis en collaboration étroite avec les autres. C'est donc une forme de consensus. Chacun n'a pas les mêmes besoins donc il faut trouver une forme d'espace commun où tout le monde trouve son compte ». Il semble nécessaire de respecter la manière de travailler de chacun.

3.2.2.3 *Le rapport à l'émotion*

Grâce à un travail sur le jeu et sur leurs personnages, chacun des répondants a développé sa propre technique de recherche de l'émotion. Danielle Fichaud a une approche véritablement technique. Elle ne va pas directement chercher l'émotion. Cela lui permet d'arriver à un jeu constant qu'on ne trouverait pas dans la mémoire affective. Selon elle, « la mémoire affective isole et fait souffrir les personnes ». Avec elle, les acteurs qu'elle accompagne « arrivent à l'émotion aussi, mais par un autre chemin ». Elle cherche avant tout à travailler la ponctuation du texte avec la respiration et la voix. C'est avec cette technique que l'émotion arrive.

Alexis Martin pour sa part a déjà utilisé sa mémoire affective pour créer une émotion : « Je vais souvent faire appel à mes souvenirs personnels. Dans un monologue de *En attendant Godot*, je devais convoquer son père, et je voyais mon père apparaître au bout du parterre, parmi les spectateurs ». « Le paradoxe de l'acteur, c'est qu'au fond, on s'abandonne, on suscite des émotions, et en même temps, on le fait à dessein. C'est un lâcher-prise qui est très contrôlé. Je crois beaucoup en cette tension-là ».

Anne-Marie Cadieux énonce : « je n'ai pas une approche si psychologique que ça. J'ai une approche très spatiale sur scène. Pour moi, l'approche psychologique va réduire les possibilités ». D'autres travaillent de façon plus systématique. En effet : « Parfois, on travaille avec des acteurs qui ont une méthode très différente. Pour certains, tout est méthodique, construit (...). Chacun travaille en fonction de sa formation, de sa personnalité. Ce qui compte, c'est d'être réceptif ». Elle ajoute le fait que les acteurs britanniques et les acteurs américains ont une méthode de jeu très différente. « On cite souvent de Dustin Hoffman qui se fatiguait avant de tourner, puis son partenaire qui disait « moi je joue », voulant dire « moi je n'ai pas besoin de me mettre dans cet état ». Elle poursuit : « Chacun a le droit de se mettre dans un état pour arriver à jouer comme il le veut. Ce qui compte c'est que le soir de ma première je sois prête, quel que soit le chemin que j'ai pris ».

Chaque répondant a été invité à définir sa manière d'aborder et/ou de diriger un personnage à l'écran et sur scène. Certains points sont repris par plusieurs des répondants, tandis que d'autres sont très différents.

Tout d'abord, plusieurs répondants ont émis l'idée selon laquelle il faut s'adapter en fonction du genre. Le fait de jouer une pièce de théâtre classique, moderne, ou encore en alexandrin demande un travail différent. Comme le mentionne René Richard Cyr :

Tout dépend du genre de pièce dans laquelle on joue. Je ne pourrais pas être le même metteur en scène devant Tchekhov, Tremblay, Camus, Genet, Molière, ou une création québécoise. Je n'utilise pas le même discours. Il y a des spectacles où je vais dire qu'il faut fuir l'émotion. Il faut porter le sens et les mots du projet.

Anne-Marie Cadieux expose également l'idée selon laquelle « tout dépend du genre de la pièce dans laquelle on joue. Brigitte Haentjens qui fait un travail beaucoup plus

physique, pas du tout naturaliste, on ne s'embourbe pas dans la psychologie ». En fin de compte, selon elle, le but du jeu est de trouver une vérité. « Quand je travaille un Molière, je ne le travaille pas de la même façon qu'une pièce de théâtre en alexandrin ». Au cinéma ou à la télévision, un film aussi proposera un jeu différent en fonction du genre, de l'époque. Un acteur ne jouera pas de la même manière dans une comédie que dans un drame, et son jeu sera également différent dans un film muet et dans un film parlant.

3.2.2.4 La Liberté de création du comédien

La notion de liberté a beaucoup été discutée durant les rencontres avec les répondants. En effet, jusqu'où un acteur est-il libre d'utiliser sa créativité et de faire des propositions au metteur en scène ou au réalisateur ?

Au théâtre, les acteurs ont exprimé un besoin de liberté d'expression et de créativité. Anne-Marie Cadieux travaille avec une réelle liberté de création sur scène. Elle peut facilement être encadrée, mais avec souplesse : « je veux bien que le metteur en scène m'emmène où il veut sans que je m'en rende compte, mais je ne veux pas qu'il me dise quoi faire ». Dans ses mises en scène, René Richard Cyr demeure dans cette même perspective. La création doit être collective. Il perçoit l'artiste comme un être créateur. Il l'écoute, l'observe, le guide, et apprend à communiquer avec lui. « Je demeure celui qui guide les choses, mais c'est important pour moi de prendre l'artiste-interprète comme un créateur et non pas comme un simple interprète ». Il travaille sur sa perception de la pièce longtemps avant la mise en scène puis arrive à la mise en place « bien préparé pour tout changer sur scène ». Autrement dit, il passe de l'émetteur au récepteur : « Je ne vais plus dire ce que je crois de la pièce, mais ce que tu [acteur] es en train de faire, commenter, et recevoir ».

Au cinéma où à la télévision, la liberté semble avoir une dimension différente pour certains acteurs. D'une part, ils manifestent le besoin d'être davantage dirigés à l'écran que sur scène : « Au cinéma, on a besoin de bons directeurs d'acteur. On est très dépendant du réalisateur » (Alexis Martin). D'autre part, la liberté de créer à l'écran est plus mince : « Je vis au théâtre une grande confiance et une capacité de rebondir, d'ajuster (...). Au cinéma, ça ne m'appartient pas » (Alexis Martin). De façon similaire, Anne-Marie Cadieux se sent plus à l'aise sur scène qu'à l'écran, car l'acteur de théâtre possède un « contrôle » qu'il ne peut pas avoir au cinéma ou à la télévision. En effet, au théâtre, la pièce se déroule en continu, tandis qu'au cinéma, tout est fragmenté. Elle prend en compte un conseil de Gena Rowlands : « Il faut oublier la caméra, elle n'est pas là » : « c'est peut-être quand j'ai joué dans *Le bonheur est une chanson triste* (2004) que j'ai vraiment tout à coup compris. Il faut apprivoiser le rapport à la caméra ». En tant que comédien, Alexis partage cette opinion : « Au cinéma, ce n'est pas moi qui fais (...), c'est les « pals » de caméra, c'est le directeur photo, le réalisateur et le monteur. Moi, je suis un rouage, tout petit ». Néanmoins, certains acteurs peuvent être plus à l'aise à l'écran. Sur un tournage, certains acteurs modifient leur jeu de manière subtile en fonction de l'échelle des plans, du type d'objectif ou de la focale utilisée. Pour sa part, Anne-Marie Cadieux n'a jamais travaillé avec une conscience aussi forte de la technique, de la caméra et des lumières. Elle porte son intérêt sur le jeu physique et sur le point de vue du personnage.

Les réalisateurs Léa Pool et Claude Desrosiers laissent une certaine liberté à leurs acteurs durant le tournage et discutent du personnage avant le tournage dans le but de se connaître un peu mieux. Malgré cette liberté offerte à l'acteur en tournage, les réalisateurs se montrent toujours disponibles : « je suis là s'il tombe (...). Je suis intuitive, donc je sais si quelqu'un a besoin d'être suivi de près ». Léa Pool, dans sa direction d'acteur, fonctionne à l'instinct, c'est pourquoi elle cherche à responsabiliser

ses acteurs : « J'essaye de les faire trouver par eux-mêmes, je n'essaye pas de les mater, je déteste ça (...), j'ai tendance à les responsabiliser ». Cependant, si elle ne croit pas à ce qu'elle voit, si l'interprète exprime certains tics, ou bien s'il a besoin d'aide, elle se montre plus directive : « Je discute et je les reprends systématiquement. Par exemple, si en gros plan un acteur a trois plis au front, je le lui dis (...). Aussi, parfois, il y a des phrases qui ne passent pas. Je leur demande alors « Qu'est-ce que tu ressens quand tu dis ça ? » ». Pour sa part, Claude Desrosiers se voit comme le guide de l'acteur. Durant le tournage, il donne de l'espace au comédien, il emploie le moins de mots possible, parfois seulement deux mots quelques instants avant de tourner : « Lui donner plein d'informations, ajuster l'éclairage, pratiquer le mouvement de caméra et dire action est très mauvais. Ça ne donne rien. Donc, je le laisse faire ses trucs, comme marcher, et juste avant la prise, je lui dis des choses, parfois, un ou deux mots qui le mettent dans un contexte. C'est là où l'acteur est vraiment présent ». Il attend donc le tout dernier moment. Ainsi, même s'il laisse une certaine liberté à l'acteur, Claude Desrosiers est « là, car l'acteur a besoin d'un repère ».

Au cinéma, chaque prise demande une continuité dans les émotions pour que les plans soient raccords. En effet, à l'écran, « on ne peut pas monter une scène sur neuf valeurs de plans. Si l'acteur n'est pas raccord dans une même émotion, c'est problématique » (Danielle Fichaud). Lorsque le comédien fait une nouvelle proposition, le réalisateur choisit l'une des deux ou bien les combine ensemble si cela est possible : « J'aime bien quand tu es à telle énergie à tel moment, mais j'aime mieux telle prise à tel autre moment. Et là, on fait un combo » (Léa Pool). René Richard Cyr préfère mettre en scène que réaliser des films. En effet, le fait de devoir choisir un plan plutôt qu'un autre ne l'intéresse pas. Autrement dit, selon lui, ce choix le dérange, car il reste gravé pour l'éternité au montage. Tandis qu'une pièce de théâtre est un spectacle vivant. Le metteur en scène peut ajuster quelque chose avant une représentation :

Je n'aime pas la mort. Le spectacle vivant est vivant. Sur scène, je pourrais dire à un acteur de changer quelque chose. Il y a une rencontre directe avec le public qui est là devant soi. À chaque fois que je réalisais, il y avait la prise, la fameuse première prise avec la magnifique larme au coin de l'oeil, et il y avait ensuite la deuxième prise où il y avait cette mèche de cheveux qui tombait sur le visage, et là, il fallait choisir entre la larme et la mèche. J'avais l'impression de mourir chaque minute, de faire des choix pour l'éternité. Travailler la matière vivante me semble pour moi plus riche. Il reste des souvenirs, des photos, mais j'avais l'impression de mourir et de faire mourir des choses formidables (René Richard Cyr).

Une autre dimension de la liberté diffère entre la scène et l'écran. Les temps de répétitions sont beaucoup plus courts, voire quasiment absents au cinéma et à la télévision, tandis qu'au théâtre, la création d'une pièce se prépare assez longtemps à l'avance. Donc, sur les tournages, les acteurs ont besoin d'arriver avec une ou plusieurs propositions. Cela permet à l'acteur d'avoir un certain contrôle sur son personnage. Danielle Fichaud « arrive avec une proposition béton ». Tel que l'énonce René Gagnon, « il faut arriver avec une palette de possibilités, surtout si l'on ne connaît pas le réalisateur » (René Gagnon). Une fois, lors d'un tournage, il n'y avait eu ni répétitions ni rencontre avec le réalisateur. En arrivant, le réalisateur lui a dit seulement deux phrases pour le diriger. Ces dernières décrivaient la palette de possibilités qu'il s'était donnée au départ. Cet exemple montre que l'acteur peut décider, avec la confirmation du réalisateur ou du metteur en scène, la couleur qu'il souhaite donner à son personnage. La part de subjectivité qu'il offre à son personnage montre qu'il n'existera pas deux mêmes interprétations d'un rôle.

3.2.2.5 L'importance du texte et du sous-texte

Il est important dans la construction d'un personnage de travailler le texte et le sous-texte. Le texte est un travail avant tout de ponctuation, c'est-à-dire qu'il faut savoir

quand respirer, où interposer les silences, et définir un certain rythme. Le sous-texte permet de définir quoi exprimer dans les silences et derrière le texte.

Nous nous intéressons d'emblée à la manière dont les répondants travaillent le texte. Pour la plupart d'entre eux, principalement pour ceux centrés sur un travail théâtral, la ponctuation est un aspect important. Cela représente une forme de respect envers l'auteur : « on est au service de l'auteur, donc de sa ponctuation, car quand on change la ponctuation de l'auteur, on change le sens. On est aussi au service de nos partenaires, du metteur en scène, des techniciens et du public » (Danielle Fichaud). De plus, au théâtre, « il n'y a rien qui change, tout est là » (Anne-Marie Cadieux). Richard Cyr ajoute : « Il y a une grande part de respect vis-à-vis de l'oeuvre, et il y a une grande part d'irrespect, c'est-à-dire de prendre le texte et de voir ce que nous, ensemble, on veut faire avec. Parfois, je vois des représentations trop collées à l'oeuvre, ou bien de l'autre côté, se dire que puisque ça a toujours été comme ça, on le fera autrement ». Pour sa part, il respecte le texte : « Je pense que le texte doit toujours être devant, mais ça, c'est personnel ». Ainsi, il est attentif à « la ponctuation, à la musique d'un auteur, à ne pas ajouter de mot ». Comme le soulève Danielle Fichaud, « la plupart des auteurs ponctuent bien leurs phrases. Donc, c'est important de respecter cela. Deux ponctuations différentes changent la logique du texte ». Cette dernière base sa technique de jeu sur la ponctuation et la respiration afin d'amener l'émotion petit à petit plutôt que de chercher celle-ci directement. Pour faire travailler un personnage qui pleure, par exemple, elle demandera à l'acteur de respirer à telle virgule. Selon elle, cela mobilise le corps pour pleurer. Alexis Martin explique que la ponctuation lui permet de définir plus en détail les intentions et le point de vue de son personnage :

Je crois beaucoup en l'analyse de texte (...). Il faut décrypter, déchiffrer le texte, faire un travail sur la ponctuation, c'est un travail très technique. Savoir où respirer, quoi mettre en valeur et comment illustrer la phrase. Une fois que ce

travail de mise en bouche est fait, je sais précisément les affects que je veux véhiculer.

Le rythme est un point crucial qui sera travaillé par le physique et à partir du texte. Selon Danielle Fichaud, la particularité dans un spectacle vivant est de pouvoir nuancer le rythme en fonction de l'humeur du public : « Le temps peut être plus long si les spectateurs se mettent à respirer, s'ils ne rient pas à la même place ». Elle donne un exemple : « On accélère pendant les phrases plus longues, on ralentit pendant les phrases plus courtes ». Alexis Martin accorde également une grande importance au rythme, qu'il travaille à partir de la ponctuation du texte :

Mon obsession à moi, c'est le rythme. Le théâtre est comme de la musique. Donc, j'essaye de bien éclairer le texte (...). Je trouve que la clarté de la pensée apparaît souvent quand c'est dans les bonnes vitesses, que tout n'est pas égal. Le temps au théâtre est de la condensation, ce n'est pas un temps ordinaire, c'est plus dense. Chaque seconde doit être justifiée. Je trouve que ça éclaire beaucoup la pensée.

Comme nous en avons discuté précédemment, à l'écran, les plans doivent être raccords. C'est pourquoi le rythme doit être constamment le même, car le montage de chaque plan devra par la suite être raccord. Ainsi, les répondants s'intéressent à la ponctuation et à la respiration dans le but d'être fidèle à la ponctuation de l'oeuvre.

À présent, intéressons-nous à la manière dont il est possible de travailler le sous-texte. Selon Danielle Fichaud, celui-ci doit être travaillé après le texte. Pour Léa Pool, la réaction est l'aspect le plus important du sous-texte et celui-ci passe par l'écoute :

Je suis beaucoup sur la réaction, plus que sur l'action. Comment tu reçois ce que l'autre te dit, et comment tu rebondis là-dessus. La construction du personnage part de l'écoute. Si tu te mets à répondre d'une certaine façon et que tu n'es pas prêt à entendre ce que l'autre te dit, il va y avoir un décalage entre vous.

Le sous-texte peut également être un mot tel que « Hey » ou « Oh » (Danielle Fichaud). Ou encore, il peut être « *l'objectif* » d'une scène. Alexis Martin propose une définition métaphorique de cette notion :

C'est une rivière qui s'écoule. Tu vas mettre des roches dans cette rivière. Ça, ce sont des objectifs. Il y a les petits objectifs et les grands objectifs d'une scène. Et là, ces roches-là, on les dépose comme des cailloux, comme des repères, et le nouveau dessin de la rivière se fait. L'émotion, c'est ce qui circule entre ces cailloux qu'on a déposés de façon très calculée, réfléchie.

René Gagnon combine plusieurs aspects du sous-texte, en travaillant avec des techniques de la méthode d'Uta Hagen. Celles-ci sont axées sur l'aspect physique, sur le fait de savoir où est situé son corps. Ainsi, à chaque fois qu'il entre sur scène ou qu'il tourne à la caméra, il réfléchit à l'état physique, l'état émotionnel et l'objectif de son personnage. En entrant sur scène, il se demande : « je rentre sur scène pour faire quoi ? », durant la scène, il se rappelle parfois de son objectif « par exemple, pendant que j'écoute l'autre ». En tournage, il explique que « quand on définit un état physique, un état émotionnel et un objectif, ce n'est pas compliqué de se mettre en situation. Moi, tout de suite, je vais respirer profondément pour que mon corps s'anime avec la bonne couleur ».

Le sous-texte n'est pas toujours intellectualisé, mais peut parfois être simplement automatique. Par exemple, Anne-Marie Cadieux n'a pas autant conscience du sous-texte, car elle le découvre automatiquement dans l'aspect de son personnage et dans son dialogue. De plus, elle ne suit pas toujours les didascalies :

Certains disent leur sous-texte tout haut. Mais moi, de me dire que quand je dis ça je pense ça en dessus, cela se fait automatiquement, je n'y pense pas vraiment. Ça se peut que je me dise certaines petites choses, le metteur en scène peut dire par exemple « ton personnage est fâché, mais elle ne le montre pas ».

Nous pouvons ajouter à cette idée : « Dans le corps de l'acteur se développe une grande compréhension de ce sous-texte » (René Richard Cyr).

Nous constatons que plusieurs répondants ont mentionné que les notions de silence et de retenue dans le jeu d'acteur sont importantes dans le travail du sous-texte.

Le silence dans le jeu d'acteur est un langage en soi, rempli de sens et d'émotions. Celui-ci peut être travaillé avec une certaine intention. Tel que l'énonce René Richard Cyr, cela permet au personnage de dire ce qu'il n'a pas dit à voix haute : « Prends le temps de dire ce que tu ne dis pas ». Cet aspect du jeu n'a pas toujours été mis au premier plan : « Dans les années 2000, on était dans le rythme, il n'y avait presque pas de réception de balle, parce que si tu laissais un arrêt, ils allaient te le couper au montage. Maintenant, les temps sont beaucoup plus longs » (Danielle Fichaud) et chargés de silence. Selon elle, le réalisateur et scénariste québécois Podz, de son vrai nom Daniel Grou, est le premier à avoir apporté le silence, notamment en filmant le quotidien des personnages. Cet aspect du jeu permet de stimuler le public pour plusieurs raisons.

D'abord, c'est un langage du corps. Tel que le mentionne René Gagnon, « le public écoute avec le corps, c'est pour cela que le langage du corps est si important. Si je suis en train de jouer et que j'arrête de respirer, le spectateur se questionne ». Ensuite, cela permet d'insuffler un rythme à la scène :

Je trouve que ça demande des rythmes, et dans le rythme, il y a des silences. S'il y a des silences (...), il y a de l'émotion. Les yeux et les oreilles du public sont occupés, et il faut qu'il ait le temps de se poser des questions. Les silences permettent aux personnages de mettre le compteur à zéro, et de compter leurs points, comme dans un jeu d'échecs. Le public est arbitre et enquêteur. Si l'on ne les laisse pas penser, ça ne marche pas (Danielle Fichaud).

Enfin, pour que le public perçoive le message des silences, l'acteur doit prendre son temps : « Si ce que j'ai à montrer est complexe, il faut que je mette des silences, que je le détaille, que je le dépose lentement » (René Gagnon). R. Gagnon revient sur une phrase que disait souvent le grand metteur en scène André Brassard : « Il faut qu'il y ait des temps, mais il ne faut pas que ce soit un « bout sans saucisse ». Imagine un hot dog, et imagine un « bout pas de saucisse », il faut qu'il se passe quelque chose à l'intérieur ». Par cette métaphore, A. Brassard voulait dire que chaque seconde d'un silence doit être remplie d'une émotion, d'un sens, d'un raisonnement. L'acteur doit être actif. De plus, il joue un texte qui ne lui appartient pas, donc, « la seule place où il peut jouer, c'est là où il va mettre ses silences et à quoi il va penser selon ces silences-là » (René Richard Cyr). Claude Desrosiers accorde également beaucoup d'importance au silence. Selon lui, le silence doit être chargé de sens, et ne pas être neutre : « le silence doit être chargé de l'énergie du personnage. Il ne faut pas qu'il soit forcé, il faut qu'il soit vrai et constructif, sans ralentir. Certains acteurs l'ont naturellement ».

Plusieurs répondants accordent de l'importance à la retenue dans les silences. Plutôt que d'extérioriser l'émotion avec force, il s'agit de la garder. L'exemple le plus évident est le fait de se retenir de pleurer. Cet aspect paraît aussi important à l'écran qu'à la scène. Dans ses films, Claude Desrosiers amène l'acteur à vivre une émotion tout en la retenant. Si un personnage doit pleurer par exemple, il ne va pas lui dire de pleurer, mais va l'amener par un chemin à pleurer : « J'essaye de créer une ambiance, une intériorité pour que l'acteur spontanément aille où je veux qu'il aille. La pire des choses est de dire à un acteur « il faut que tu pleures » ». René Gagnon est dans le même état d'esprit. Selon lui, la meilleure façon de provoquer l'émotion chez le spectateur est d'aller jusqu'à retenir l'émotion, puis que le public continue le chemin de cette émotion : « Si c'est une émotion triste qui vient, et que je me retiens, le public se dit « ça aurait été le fun de brailler » et puis il pleure ». Lors d'une de ses représentations théâtrales,

il n'arrivait pas à jouer un personnage qui voulait mourir et il a transformé cette idée sous forme d'image en se disant en sous-texte « je veux partir en voyage ». Au lieu de pleurer, son personnage était heureux, cela lui donnait un aspect lumineux et à chaque représentation, le public pleurait. Ainsi : « Il y a toujours une façon de provoquer mieux les spectateurs que soi ». C'est s'empêcher de pleurer qui fait que l'énergie de l'émotion est transmise au public. Celui-ci comprend et ressent cette émotion sous-jacente.

3.2.2.6 L'espace et le temps, deux notions importantes dans le jeu sur scène et à l'écran

Il existe des différences fondamentales entre l'écran et la scène au niveau de l'espace et du temps. La plupart des acteurs répondants de cette recherche savent se situer avec beaucoup de justesse et de facilité dans l'espace au théâtre. C'est le cas d'Anne-Marie Cadieux : « je comprends spatialement ce que je fais sur scène (...). J'ai besoin d'architecturer mon espace ». Selon Alexis Martin, le comédien habite l'espace au théâtre, comme si c'était sa maison : « Jouer au théâtre, c'est habiter l'espace ». René Gagnon a également une grande conscience de l'espace : « Sur scène, je suis maître de l'espace (...). Quand je suis sur scène, je sais ce que ça donne (...). Je vais toujours équilibrer le plateau, j'ai ça d'instinct ». Point également fondamental du jeu pour René Richard Cyr : « La psychologie du personnage est importante, mais aussi tout est dans une organisation spatiale du lieu, où est l'acteur, où il regarde, qu'est ce qu'il fait résonner, où sont les silences ». Cette conscience de l'espace sur scène révèle l'importance des aspects corporels et physiques des comédiens. Au théâtre, pour Anne-Marie Cadieux : « C'est important que les gens soient très conscients de leur corps. Il faut que le physique soit travaillé sur scène. Ça passe par la mise en scène et par l'acteur. Je suis sensible au travail physique maîtrisé ». René Gagnon déclare être « à

l'aise physiquement sur scène ». Il semblerait que savoir bien bouger physiquement soit aussi important pour jouer à l'écran. Léa Pool choisit toujours des comédiens qui ont une facilité à bouger avec leur corps. Cela revient à être à l'aise, par exemple à savoir quoi faire de ses mains.

À l'écran, cette notion d'espace et de temps est différente. Dans un premier temps, la présence du réalisateur sur le plateau ou du metteur en scène au théâtre est indispensable à l'acteur. Alexis Martin a davantage besoin d'être dirigé à la caméra que sur scène, il a besoin de bons directeurs d'acteurs : « On est très dépendant du réalisateur ». Anne-Marie Cadieux ressent également ce besoin. Selon elle, la notion d'espace n'existe pas à l'écran, car l'image est cadrée : « On va s'occuper de l'instantanéité. Certains avec la lentille changent leur jeu. À l'écran, tout est engagé, mais pas de la même façon ». Selon René Gagnon, les limites du cadre à l'écran condamnent l'acteur « à être immobilisé (...). Si l'on sait qu'on est en gros plan, c'est important de savoir se contrôler ».

Dans un second temps, au théâtre, l'acteur possède un contrôle qu'il n'a pas avec la caméra : « Je vis au théâtre une grande confiance et une capacité de rebondir, de m'ajuster. Je comprends l'espace et le vis organiquement en moi. Au cinéma, ça ne m'appartient pas » (Alexis Martin). René Richard Cyr ressent ce manque de contrôle : « Au théâtre, il y a un échange direct, ce qui rend l'acteur très puissant, contrairement à la caméra où il est un peu impuissant ». Selon lui, l'espace au cinéma est condensé par la caméra. L'acteur est ainsi totalement impuissant face à celle-ci. Il explique qu'à la caméra, l'acteur n'a plus aucun contrôle sur lui-même. Au théâtre, il peut choisir ce qu'il offre au public, tandis que la caméra peut déceler des aspects de lui-même qu'il n'aurait pas voulu dévoiler :

Au théâtre, l'acteur a un total pouvoir sur le public, il l'entend, est très puissant, va soutenir un regard ou au contraire esquiver quelque chose. S'il est à l'écoute du partenaire et du public, il est puissant. À l'écran, la caméra a le pouvoir sur lui. Elle vient chercher des choses qu'il n'a pas nécessairement voulu montrer. Elle est intrusive, elle demande une grande faculté d'abandon. Le théâtre aussi, mais celui-ci permet au comédien d'avoir une grande qualité de contrôle, de regard sur soi-même au moment où on le fait. Il y a un double regard, j'y crois, mais je fais semblant d'y croire. Alors qu'à la caméra, ça va peut-être paraître que je vais faire semblant d'y croire. Ce n'est pas toi qui bouges, c'est la caméra qui bouge autour de toi, tu n'as pas du tout la même puissance (René Richard Cyr).

Ensuite, il y a une autre différence fondamentale au niveau de l'espace et du temps. En effet, au théâtre, une pièce est dans un continuum, tandis qu'au cinéma, tout est déconstruit au tournage et reconstruit en postproduction :

Au cinéma, le temps et l'espace sont créés dans la salle de montage. Le réalisateur a le montage dans sa tête durant le tournage. On est dans un espace-temps complètement condensé au cinéma et à la télévision. L'acteur joue des petits moments saccadés, mais n'est pas dans un vrai continuum.

René Gagnon explique qu'en montage, ce n'est pas l'acteur qui est maître du temps, mais bien le monteur. Ce dernier peut raccourcir, allonger, supprimer un plan. Ainsi, le monteur a un très grand pouvoir : « un bon acteur dans un mauvais film peut être mauvais tandis qu'un acteur mauvais dans un bon film peut avoir l'air bon. C'est le montage qui va décider ça, la réalisation, l'éclairage, tout l'aspect technique » (Anne-Marie Cadieux). Pour offrir le meilleur de lui-même à un moment précis d'un plan, René Gagnon prend son temps lorsque ça tourne : « Je cherche à prendre le temps d'aller chercher à l'intérieur de moi, la bonne chose à donner. Ils vont prendre juste ce bout-là ». En effet, en accélérant ce processus à l'image, l'acteur peut avoir l'air vide. Aussi, nous pouvons ajouter « qu'au cinéma, on tourne vite, on ne sait pas exactement quand, quoi, tandis qu'au théâtre, on sait à quelle heure on commence la pièce, et on connaît le parcours pour pouvoir accéder à une zone que l'on veut atteindre » (Anne-

Marie Cadieux). La rapidité du tournage ne permet pas un temps de réflexion que l'acteur peut avoir au théâtre, car une pièce se travaille avec des répétitions, tandis qu'au cinéma et à la télévision, il n'y en a pas. Le fait d'être en continuum et de pouvoir prendre du temps pour réfléchir au personnage est important pour Alexis Martin. C'est pourquoi il est plus à l'aise au théâtre qu'à la télévision : « J'aime les deux, mais je me sens plus libre au théâtre. J'aime le défi du cinéma aussi, mais c'est un casse-tête qui va être assemblé plus tard. Parfois, des scènes au cinéma sont intéressantes, car ce sont de longues scènes avec du dialogue ».

Puis, la présence du public au théâtre et son absence à l'écran sont deux aspects de l'espace et du temps qui différencient le jeu sur scène du jeu à l'écran. En représentation au théâtre, l'acteur écoute le public, il discute avec celui-ci et s'ajuste en fonction de ses réactions : « on est présent à tout ce qui se passe autour de nous et on est concentré sur ce qu'on fait » (Anne-Marie Cadieux). Alexis Martin ajoute à cette idée : « J'écoute le public et le public m'écoute. Le public fait partie du dialogue, on le sent quand il comprend ou non ». Ainsi, au théâtre, « j'invite le public dans ma maison et c'est moi qui forge le temps et l'espace dans lesquels il va recevoir la pièce. Au cinéma, c'est les "pals" de caméra, c'est le directeur photo, le réalisateur et le monteur qui font ça. Moi, je suis un rouage, tout petit ».

Enfin, la voix est travaillée différemment à l'écran et sur scène. Elle n'offre pas les mêmes dimensions d'espace et de temps. Selon Alexis Martin, au théâtre, l'émotion passe par la voix. La voix habite l'espace au théâtre, tandis qu'à l'écran, la profondeur de la voix est recréée : « On mange l'espace par la voix, l'essence du théâtre c'est la voix. Le corps aussi, mais lorsqu'il est rendu au fond du parterre tu ne vois plus grand-chose ». Anne-Marie Cadieux perçoit également une différence entre écran et scène dans la voix : « Comment arriver à être vrai tout en projetant sa voix dans une grande salle (...). Au cinéma, la caméra vient nous chercher, on n'a pas à donner, on a à être,

à exister ». Au cinéma, ainsi, le « volume de la voix est différent. Certains ont peur de prendre des acteurs de théâtre à l'écran, car leur voix serait fausse ». Selon Danielle Fichaud, du moment que le comédien a la technique, et si à la base il a une certaine présence à la caméra et sur scène, alors il peut jouer dans les deux formats de jeu : « Entre la scène et la caméra, ce n'est pas la même façon de se servir de sa voix, de son corps, mais c'est la même analyse de texte, donc c'est la même affaire, mais dans un espace plus réduit. »

3.2.2.7 Répétitions

La notion de répétition est un point important qui différencie le jeu sur scène et à l'écran. Bien que le nombre d'heures de répétitions n'ait pas changé, au théâtre, les répétitions aujourd'hui se font sur une plus longue période qu'au début de la carrière des répondeurs. René Richard Cyr explique qu'avant, elles duraient entre quatre à six semaines, et maintenant, elles se déroulent sur six et huit semaines. Le nombre d'heures varie : « entre 120 et 130 heures environ » (Alexis Martin), « entre 120 et 150 heures, ou 200 heures si c'est pour travailler un très gros personnage » (René Richard Cyr). Selon Alexis Martin, le temps des répétitions est trop restreint. Cela le dérange, car il n'aime pas apprendre le texte avant la mise en place : « il y a des textes que j'apprends avant, car je sais qu'avec les répétitions, je n'en aurais pas eu le temps ».

Premièrement, il estime qu'apprendre son texte en amont des répétitions ne lui permet pas d'intégrer les spécificités de son partenaire, il n'est donc pas : « perméable à ce que les autres amènent ». Autrement dit, « tout dépend de la manière dont l'autre parle. Tu ne peux pas savoir comment dire ta réplique avant d'avoir entendu celle de l'autre. Ce travail d'intonation, des accents à mettre à telle place, se fait en commun avec l'autre. C'est de l'écoute ». Deuxièmement, il est kinesthésique et apprend plus facilement le texte à partir d'une gestuelle : « On se souvient avec les mouvements, par la

mnémotechnique ». En général, l'équipe de théâtre dispose de cinq jours en salle avant de jouer la première. René Richard Cyr trouve qu'il y a assez de temps de répétition, mais il se sent plus limité pour le nombre de jours en salle : « cette étape-là est très courte ». En effet, en mise en scène, il doit s'occuper de la mise en place des acteurs, des éclairages, de la cohérence des costumes et « de mauvais costumes peuvent tuer un spectacle ». De plus, il semblerait qu'il est différent de choisir un acteur pour un projet scénique que pour un projet cinématographique ou télévisuel. En effet, le réalisateur de film a une équipe technique à diriger en plus de l'acteur, tandis qu'au théâtre, il y a un grand nombre d'heures de répétitions avec l'acteur :

Je ne pense pas qu'un réalisateur passe 120 heures avec un acteur, même pour un premier rôle. Il va s'occuper de mille et une choses. Une superbe relation peut se nouer entre eux, mais le théâtre a un côté encore très artisanal, familial, enfermé entre quatre murs durant de longues périodes où rien ne vient troubler cet espace de communion et de communication qui s'établit entre les deux. Je ne veux pas dénigrer ce que les réalisateurs peuvent vivre, loin de là.

L'ensemble des répondants pensent qu'à l'écran, au cinéma et à la télévision, il n'existe pratiquement pas, voire aucune répétition. Pour l'écran et la scène, au Québec, le nombre d'heures de répétitions ne peut pas augmenter, car il y a une contingence financière. En général, dans le cadre d'un projet filmique, le travail de réflexion du personnage se fait en amont, durant une lecture, et en mécanique, directement lors du tournage. En préproduction, « l'essentiel se fait autour de la table. Si l'on a de la chance, on fait quatre à cinq lectures avec le cinéaste qui s'assure qu'on est dans de bons paramètres » (Alexis Martin). Selon Léa Pool et Claude Desrosiers, la lecture est une rencontre créée pour connaître un peu mieux les comédiens. Comme l'énonce Léa Pool, durant la lecture : « Je pose des questions, toutes les questions qui se posent à ce moment-là sont discutées, comme la relation entre les personnages. C'est une lecture qui dure à peu près trois heures. C'est une façon de se connaître un peu » (Léa Pool).

Claude Desrosiers explique que « la lecture n'est pas dans le but de diriger l'acteur. C'est dans le but de se connaître. Les lectures ne sont pas directives, mais plutôt conviviales ». Il cherche à déceler la manière dont se comporte l'acteur / actrice : « Avec mes antennes, je vois comment elle réagit, comment elle m'écoute ou ne m'écoute pas (...). Comme ça, je vais pouvoir m'ajuster à elle, et elle aussi (...). Quand on se connaît, ça va beaucoup plus vite ». Le fait qu'il y ait peu de répétitions est une contrainte pour Anne-Marie Cadieux et Alexis Martin. Anne-Marie Cadieux est plus habituée et plus à l'aise au théâtre qu'à l'écran : « Il y a l'instantanéité à l'écran, c'est différent techniquement. Ça va vite maintenant, on n'a pas le temps de faire des répétitions, on n'a pas beaucoup de temps de tournage. Pour sortir d'un type de travail formaté comme à la scène, c'est difficile ». Par exemple, dans le film *Toi* (2007) de François Desisle dans lequel elle incarne un rôle principal, celui-ci demande de se mettre dans un « état de noirceur ». Il n'y a pas eu de répétition pour autant : « Toutes les scènes sont crues, ont une charge noire. C'est sûr que là, il faut plonger ». Danielle Fichaud, pour sa part, ne pense pas qu'un acteur a besoin de faire des répétitions s'il a déjà la technique : « Fermer mon cadre à la caméra, donner une belle image, être consciente des axes, cela fait partie d'une seconde nature. Je n'ai pas besoin de répéter pour retrouver ma place. J'ai la technique. Je pense que tout le monde a besoin de cours de caméra, mais pas de répétition » (Danielle Fichaud).

Il semblerait que pour certains, répéter avant de jouer à l'écran supprimerait une partie de la spontanéité et du naturel qui sont recherchés à l'image :

Je pense que les cinéastes qui ne sont pas des gens de théâtre ont la hantise de la répétition, ils ont peur que les artistes deviennent trop mécaniques, que ça évalue la spontanéité. Pour eux, le cinéma, c'est l'art de la spontanéité, il faut être vrai. Alors que moi je pense que la vérité, le naturel arrive au bout de beaucoup de répétitions (Alexis Martin).

De plus, à l'écran « on prend les acteurs pour ce qu'ils sont, car il n'y a pas beaucoup de temps. On va leur demander de jouer leur naturel bon, méchant, selon le personnage. Il y a moins de notions de composition. On va leur demander d'être vrais » (René Richard Cyr). Tel que le soutient Léa Pool, « quand tu joues une scène, tu dois faire croire que tu la joues pour la première fois ». Au théâtre, il y a tout de même une recherche de justesse. Alors, « le défi, c'est de le renouveler pour que ça ne devienne pas mécanique » (Anne-Marie Cadieux). En effet, au théâtre, il faut « le refaire, le retrouver. Il ne s'agit pas de le reproduire. Faire, voir, dire, c'est correct, mais redire, refaire, revoir, c'est très exigeant pour un acteur » (René Gagnon). Si, au théâtre, répéter a pour but de reproduire avec toujours de la vérité dans son jeu, alors en quoi au cinéma, le fait de répéter empêche-t-il ce côté naturel ? Comme le mentionne Alexis Martin, « le cinéma, c'est l'art de la spontanéité, il faut être vrai. Alors que moi je pense que la vérité, le naturel arrive au bout de beaucoup de répétitions ».

Alexis Martin énonce le fait qu'avant un tournage, des répétitions sont surtout faites lors de « scènes où il y a des batailles, ou des situations délicates ». Léa Pool, pour sa part pratique plus de répétitions lorsqu'elle tourne avec des enfants. Pour cela, elle fait appel au service de coaching de Danielle Fichaud : « Cela m'arrive de répéter avec des jeunes avant, mais pas avec des acteurs professionnels. Les jeunes font du travail de préparation (...). Je définis avec Danielle Fichaud ce que je cherche, je suis là aux premières séances de coaching » (Léa Pool).

Danielle Fichaud est la seule répondante de cette recherche qui a la particularité d'effectuer du coaching sur des tournages. Le coaching est très rare sur les tournages, notamment pour une question de budget. Elle a été *coach* dans *Dans une galaxie près de chez vous* (1998-2001), *Virginie* (1996-2010), ou encore sur plusieurs films de Léa Pool. Pour *La passion d'Augustine* (2015), elle a formé les quatre personnages adolescents féminins, car c'était leur première expérience de jeu à l'écran. Elle a

également formé deux actrices qui jouaient pour la première fois un nouveau type de rôle pour le film *Et au pire on se mariera* (2017). Les producteurs engagent Danielle pour « trouver le ton de la série », et pour alléger les personnages. Les réalisateurs qui la recrutent connaissent des difficultés dans leur direction d'acteur. Elle ne se prépare pas : « Je découvre tout en même temps en arrivant sur le tournage et je vois ce qu'il se passe ». Elle travaille à partir d'une réflexion sur le personnage avec l'acteur à travers des discussions et des exercices physiques. Au début, elle discute des personnages avec les comédiens. Une fois, sur la série *Rumeur* (2002-2008), le réalisateur travaillait sur du comique et avait perdu le fil, il emmenait le projet vers une tension dramatique, et avait besoin d'aide pour alléger le jeu des acteurs :

L'actrice principale trouvait son personnage contrôlant (...) alors qu'elle était une animatrice de foule. En étant contrôlante, elle ne peut pas être le personnage principal, car le public ne peut pas s'attacher à un personnage contrôlant dans une comédie (...). Son partenaire voyait son personnage misogyne. Dans une comédie, il doit avoir du plaisir à agacer les femmes, faire semblant qu'il ne les aime pas, mais il faut qu'on sente dans le fond qu'il les aime bien. En drame, on cherche à augmenter la tension, tandis qu'en comédie, on fait tout pour l'alléger.

Il est intéressant de voir ainsi que parfois, le réalisateur a besoin d'aide extérieure pour trouver le ton, la couleur, et le rythme de son projet. Ensuite, elle fait travailler les acteurs à partir d'exercices physiques. Par exemple, dans la série humoristique *Dans une Galaxie près de chez vous* (1998-2001), elle a fait travailler les acteurs sur la hiérarchie des rôles. Chacun devait jouer l'animal qui représentait le plus son personnage : « Le capitaine est un chien de berger, Claude Legault est un chiot, l'autre est un singe, l'autre une lionne ». À la fin, il restait quelque chose à conserver pour le personnage.

3.2.3. Deux notions importantes dans le jeu d'acteur : l'énergie et la présence

Présence

Tel que mentionné dans la partie « Présence » du « Cadre théorique », la présence est un terme complexe qui peut comporter un grand nombre de définitions. Les répondants de cette recherche associent cette notion à d'autres termes. Claude Desrosiers perçoit la présence comme « une assurance, une détente, et un talent ». Léa Pool l'associe à l'écoute : « ce qui m'importe le plus chez un acteur, c'est sa qualité d'écoute. Quelqu'un qui ne sait pas écouter ne peut pas être bon acteur. Je suis beaucoup sur la réaction, plus que sur l'action, et un acteur qui écoute sait être juste sur ses réactions ». De plus, selon elle : « la façon de bouger, d'être, de se présenter à l'autre » est également une forme de présence.

Pour René Richard Cyr, la présence est une forme de charisme et un mélange de deux qualités : « l'envie d'être là, la générosité de la donner ». Notons qu'un comédien peut avoir envie d'être là pour plusieurs raisons, toutes sont aussi justes que les autres : « me faire aimer, me faire reconnaître, avoir le sentiment d'exister, me cacher derrière quelqu'un, me dévoiler grâce à quelqu'un ». Les deux aspects définis vont de pair, car « tu as beau avoir envie d'être là, ce n'est que pour toi. S'il n'y a pas le désir de le transmettre, il va manquer une couleur à ta présence ». Cependant, il conclut en disant que cette « envie d'être là » n'est peut-être pas suffisante pour expliquer exactement ce qu'est la présence.

Pour Anne-Marie Cadieux, la présence part d'un désir profond. Autrement dit, cela part « de gens qui ont vraiment besoin d'exprimer quelque chose. C'est le désir d'être là et de prendre l'espace ». C'est également une présence « au texte, à l'autre, à l'être. Il y a quelque chose de l'ordre du mystère, mais c'est aussi le désir d'exprimer quelque chose ».

Pour sa part, René Gagnon perçoit la présence comme « la présence à l'autre ». Lorsqu'il était plus jeune, il se jugeait en jouant et n'était donc pas présent. Il a appris alors à être présent à son partenaire : « J'étais vraiment présent sans aucune question. Je tombais dans l'action-réaction (...). Si je donne ce qu'il faut que je donne et que je suis prêt à recevoir, car je suis à l'écoute, je deviens une réaction parfaite ». Autrement dit, il n'est sensible qu'à la vérité, à la justesse, et donc à la présence. De plus, pour lui, contrairement à l'écoute, la performance n'est pas ce qui donne de la présence, c'est plutôt : « du cirque, c'est-à-dire que je vois des acteurs qui font des affaires, je les regarde faire des affaires, mais je ne suis pas en train de recevoir une tranche de vie, de m'émouvoir ».

Alexis Martin voit cette notion comme un mystère. Il n'a encore aucune réponse pour définir ce concept. Au Nouveau Théâtre Expérimental, il a créé un spectacle intitulé « Animaux » dans lequel ils ont mis des animaux en scène. Ce travail était destiné à réfléchir sur la présence : « on se demandait, ce qu'était la présence. Qu'est-ce que les animaux ont de si énigmatique, de si dense, pourquoi ils retiennent notre attention tant que ça. La présence, c'est un mystère. On n'a pas de réponse. Pourquoi on dit qu'un acteur a de la présence, et un autre, moins ? ». En comparant les humains et les animaux, il a pris conscience que la présence est un rapport à l'abandon, car les animaux sont dans l'oubli d'eux-mêmes et ont énormément de présence :

L'animal est moins conscient de lui, mais plus captif de son environnement, ça nous fascine. C'est quelqu'un qui s'oublie (...). Ils ont une vibration, une énergie, quelque chose de très mystérieux (...). L'animal n'est pas dans le projet et c'est ça qui nous fascine. L'humain est un être de projet. Quand on ne peut plus se projeter, on n'existe plus.

Danielle Fichaud perçoit le silence à l'antipode de la présence dans le sens où « la dichotomie est dans le fait que ce soit toujours quelqu'un qui veut quelque chose et qui ne réussit pas à l'atteindre. Parfois, tu es ton pire ennemi. » (Danielle Fichaud). Il est intéressant de constater que René Richard Cyr et Léa Pool perçoivent davantage une relation d'opposition entre la présence et l'absence qu'entre la présence et la distance. La présence et la distance feraient plutôt partie d'une relation : « la seule distance que je peux sentir, c'est par rapport à l'autre. Après, tu peux te distancier par rapport à toi-même, tu sors d'une émotion, mais c'est très particulier. Par exemple, si tu diriges une scène que tu joues » (Léa Pool). C'est-à-dire,

À l'intérieur même du travail du personnage, il y a une présence et une distance pour le comprendre, le juger, l'aimer, le porter (...). Il y a à l'autre bout du spectre une absence, un manque de caractère. Il y a des acteurs qui ont une lumière incroyable, ils s'éclairent eux-mêmes. Il y a des acteurs qui traînent sur eux une ombre formidable (René Richard Cyr).

Claude Desrosiers pense que tout le monde a un minimum de présence : « Il y en a qui en ont beaucoup, il y en a qui en ont plus ou moins, et il y en a qui en ont moins ». Toutefois, la majorité des autres répondants estime que la présence n'est pas innée.

Plusieurs répondants pensent que certains acteurs peuvent avoir de la présence à l'image et non sur scène et vice versa. En ce sens, « il y a des acteurs que la caméra aime. Il y a parfois des acteurs très intéressants comme ça, et quand tu les mets à la caméra, ça ne passe pas. Et l'inverse est vrai aussi (...). Ça, en matière de présence, ça joue » (Léa Pool). À la caméra, la présence serait en réalité « une question de luminosité, de grain de peau et de façon de s'ancrer » (Danielle Fichaud). À l'inverse, au théâtre : « Des gens ont beaucoup de présence dans la vie, mais pas sur scène » (Anne-Marie Cadieux).

Ensuite, la présence peut être une notion très subjective. Quelqu'un peut avoir de la présence pour soi, mais pas pour les autres. En effet, selon René Richard Cyr :

Il y a des acteurs qui à mes yeux, manquent de relief, question d'outils, de voix, d'un corps qui parle moins, d'une intelligence du texte qui est moins présente, d'une fluidité de parole, d'un sentiment de confiance, d'abandon nécessaire. Et tout d'un coup, quelqu'un a plus de relief. La présence se voit par exemple quand des chanteurs et des chanteuses nous donnent des frissons.

Dans une vision similaire, Léa Pool exprime l'idée selon laquelle tout acteur a une forme de présence : « Ce qui pour moi n'a pas de présence, en a peut-être pour quelqu'un d'autre ». René Gagnon pense que la présence a également un aspect objectif : « La présence, c'est être incontournable. Quelqu'un rentre sur scène puis tu ne peux pas t'empêcher de le regarder ». En ce sens, si certaines personnes attirent le regard de tous, alors tout le monde ne peut pas se targuer d'avoir de la présence.

Enfin, certains acteurs pensent que la présence peut se travailler. Malgré le fait que certains n'ont pas de présence, Danielle Fichaud pense que la technique peut permettre plus de présence. Selon Anne-Marie Cadieux, la présence est une qualité innée et on peut ressentir sa propre présence lorsqu'on entre sur scène : « C'est quelque chose que j'ai su, mais pas quelque chose que j'ai travaillé ». Claude Desrosiers pense également que la présence ne se travaille pas, cela vient de l'expérience personnelle : « Peut-être que ça vient avec la vie, avec l'épreuve, avec la détente, avec le bonheur, je ne sais pas. Peut-être que ça vient, mais ça ne se travaille pas ».

Il est intéressant de constater que la présence dans ces multiples définitions se travaillerait pour certains et serait innée pour d'autres. De plus, plutôt que d'assimiler cette notion à la performance, elle reflète le fait d'avoir une aura, une énergie autour de soi, un certain charisme.

Énergie

Comme nous avons pu le voir dans le cadre théorique dans la section « Énergie », il semblerait qu'il est difficile de définir l'énergie : « Ça veut tout et rien dire » (Léa Pool). Les multiples réponses permettent de découvrir plusieurs facettes possibles de cette notion.

René Richard Cyr associe l'énergie à la curiosité. Autrement dit, il existe un pouvoir de choisir à quel moment donner de son énergie : « C'est de mettre l'énergie au moment où tu dois en avoir ». Par exemple, on choisit de lire un livre plutôt qu'un autre. Selon Danielle Fichaud, l'énergie, c'est « des cadeaux » que la vie nous offre. En effet, cet aspect permet à chaque corps de s'exprimer de manière unique, et forge la couleur d'un personnage. Selon Alexis Martin, l'énergie est l'état intérieur d'excitation ressenti avant d'entrer sur scène au théâtre : « Cette espèce de sursaut intérieur, de vibration intérieure qu'on a en entrant en scène. On se sert de l'énergie qu'on a. L'idée est de trouver la bonne énergie avant de rentrer sur scène ». Léa Pool perçoit l'énergie comme la représentation de la personnalité. Ainsi, pour elle, l'énergie est innée et la maîtrise du métier n'a pas d'influence sur son niveau : « C'est l'essence de la personne. C'est d'aller chercher l'essentiel du personnage dans l'acteur. Pour moi, c'est plus une question d'intuition que de maîtrise d'un métier ». Chaque acteur a donc sa propre énergie et c'est pourquoi elle choisira un acteur plutôt qu'un autre. Elle ajoute : « C'est ce que dégage un être, c'est une forme d'aura. Ça ne s'explique pas, c'est une énergie qui me connecte à l'autre. Un réalisateur peut très bien diriger un acteur et cet acteur avec un autre réalisateur ne va pas être très bon. Ça dépasse les qualités professionnelles ».

Certains des répondants associent l'énergie à un état qui passe d'abord par la détente. Alexis Martin trouve cet aspect important : « En sortant de scène, j'essaye de tout

abandonner, je peux même lire, boire de l'eau, penser à nouveau. Donc, j'efface tout, puis je reviens frais. Il faut décrocher et raccrocher tout le temps ». L'important selon lui est d'avoir la bonne énergie lorsqu'il monte sur scène, et c'est par la détente intérieure qu'il arrive à s'équilibrer pour avoir l'énergie nécessaire en montant sur scène :

« La seconde avant de mettre le pied sur scène est très importante. Les acteurs au théâtre développent une capacité d'avoir la bonne énergie en une seconde. D'excellents comédiens parlent de leur liste d'épicerie, puis en une seconde, ils sont dans la bonne énergie, franchissent les coulisses et rentrent sur scène. C'est un muscle très important à développer. J'arrive à faire ça maintenant et ça m'aide beaucoup. Si l'on est toujours dans une sorte de tension, c'est comme une corde sur laquelle on tire tout le temps, on n'a plus d'élasticité ».

3.2.4. Détente

Plusieurs des répondants associent l'énergie à la détente. En effet, pour appeler l'énergie, le corps doit d'abord être détendu, que ce soit dans un travail scénique ou filmographique : « Il faut être là, présent, mais se détendre » et cela permet d'être prêt quand ça tourne (Anne Marie Cadieux). Selon René Richard Cyr : « le corps doit être au neutre, le neutre étant une position relativement détendue, et quand on commence à créer l'état physique, l'état émotionnel et l'objectif, tout d'un coup, la bonne énergie va se créer ». Selon lui, pour jouer, il faut d'abord être dans une canalisation l'énergie. Il explique qu'un jour, une de ses actrices était malade, il lui a demandé, ainsi qu'à son partenaire, de s'asseoir, de respirer, et de dire les répliques tranquillement, une à la fois : « Pour se rendre à dire une chose, l'énergie est venue, car elle était possédée par cette émotion-là ». La détente l'a amenée à aller chercher cette énergie et cette émotion. Dans son travail de formatrice d'acteurs, Danielle Fichaud fait travailler les points de jonction de canaux d'énergie du corps, appelé généralement les chakras : « Je canalise

l'énergie de la personne, je lui fais rencontrer sa vraie énergie (...). Chacun a sa propre énergie, mais on peut nettoyer une énergie en la canalisant ».

3.2.5. Impossibilité de figer réellement le jeu d'acteur d'une pièce de théâtre

Si l'énergie est cette ressource qu'un acteur utilise pour jouer sur scène, alors est-elle différente d'un soir à l'autre ? Est-il possible de constamment retrouver exactement la même énergie ? Selon la plupart des acteurs, il serait impossible de reproduire une performance avec la même énergie chaque soir. Comme le mentionne Alexis Martin, « l'énergie ne sera pas la même un soir après l'autre, on est quand même des êtres humains. On ne peut pas avoir la même énergie soir après soir ». René Richard Cyr expose la même pensée. Selon lui, au théâtre, à chaque représentation, même si l'on garde le fil de sa pensée, les mêmes intentions, il y aura inévitablement des nuances différentes en fonction de l'humeur de l'acteur : « C'est ce qui fait la beauté de notre métier aussi ». En effet, même si un comédien joue la même pièce cent fois, il sera « incapable de faire exactement la même chose. Il ne s'agit pas d'improviser (...), il s'agit de dire « ah, le public a moins ri ce soir à ce moment-là ». Deux aspects du jeu sont importants à définir ici. D'abord, les acteurs gardent les mêmes intentions à chaque représentation. Tel que le mentionne Anne-Marie Cadieux, les intentions convenues durant les répétitions sont gardées pour le respect du metteur en scène et des partenaires de jeu du comédien : « Quand on répète deux mois un spectacle, c'est pour fixer des balises (...). Ça évolue, ça fleurit, mais on reste dans les intentions de bases ». Alexis Martin explique également qu'il faut garder les mêmes « intentions profondes. Il faut que ce soit d'une commune mesure, et que ce soit approprié comme réponses ». Enfin, qu'ils le veuillent ou non, des petites nuances très subtiles changent à chaque représentation. En effet, l'humeur de l'acteur peut être différente chaque soir, mais, tel que l'énonce Anne-Marie Cadieux :

Mon objectif est de reproduire exactement la même chose. J'ai des amis qui viennent me voir pour la première et la dernière représentation d'une pièce et il y a une évolution radicale. Même si on veut reproduire, il y a une évolution. Ça respire plus, ça prend plus d'amplitude, le travail se fait malgré vous et il faut se faire confiance.

Pour René Richard Cyr, « ce sont des petites nuances, que l'on ne serait peut-être pas capable de nommer, mais qui donnent la beauté de chaleur que la représentation de l'art vivant offre ». Alexis s'exprime également sur cette idée, et ajoute que l'important est de respecter et de s'adapter à son partenaire de jeu : « il y a de nombreuses nuances possibles (...) mais il ne faut pas déséquilibrer l'autre (...). L'autre aussi change, donc je m'adapte (...) Un bon acteur ne joue pas comme un robot, il s'adapte à l'autre au bout d'un moment ».

René Richard Cyr, Anne-Marie Cadieux, Alexis Martin et René Gagnon ont chacun travaillé avec André Brassard, l'un des plus célèbres metteurs en scène québécois. À l'école, ils avaient tous appris à reproduire le mieux possible une pièce soir après soir. André Brassard leur a appris à jouer en fonction du moment présent, de leur humeur, et de leur ressenti. Comme le mentionne René Gagnon :

Pour Brassard, pour que ce soit vivant, il faut que ce soit sur le moment même. (...) L'inspiration vient du soir où tu joues. Si j'ai eu une grosse journée et que je suis fatigué, je vais partir de là. Il ne faut pas nier ce qui est là, car le public va le voir de toute façon. À ce moment-là, on se détend beaucoup plus.

René Gagnon raconte qu'il a découvert cet aspect du jeu à l'occasion d'une pièce de théâtre de Michel Tremblay mise en scène par A. Brassard : « Moi, acteur très sérieux de conservatoire, je refais précisément exactement la même chose ». André Brassard lui dit : « ce que j'ai vu, je l'avais déjà vu, ce n'était pas intéressant ». René Gagnon lui répond : « j'ai étudié trois ans au conservatoire pour apprendre à refaire la même

chose. Tu me dis que j'ai la permission de ne pas refaire la même chose ». Il lui dit alors : « oui, tu es assez intelligent pour comprendre que tu vas dire le texte, que tu vas rendre le texte au partenaire ». Alors, A. Brassard lui demande d'essayer de jouer différemment, d'accentuer une nouvelle facette de son personnage chaque soir : « J'ai essayé. Le public me donnait toujours le même commentaire, mes partenaires s'en apercevaient à peu près pas, mais pour moi, j'avais l'impression d'être neutre complètement ». Alexis Martin partage également la première fois où il a joué avec des nuances différentes chaque soir. Lorsqu'il jouait dans *En attendant Godot* avec André Brassard, il était déstabilisé, car il se sentait dans une énergie différente chaque soir. Parfois, sa flamme intérieure était mince et à d'autres moments, elle était très grande. A. Brassard lui a dit :

Justement, ne triche pas. Si c'est comme ça, joue ça, si le foyer est immense, vis-le ce brasier, mais si c'est un feu plus discret, ne fais pas semblant que la flamme est plus haute. Ça m'avait beaucoup libéré de ne pas faire semblant d'être complètement submergé par l'émotion si ce soir-là, la source était plus mince. Sois vrai avec cette source-là, et ça sera peut-être plus émouvant.

Cette expérience lui a permis de modifier sa manière de travailler. Ainsi, nous venons de voir que l'énergie est un aspect qui se travaille et qui dépend de l'état de la personne au moment présent. Dans une pièce de théâtre, plusieurs acteurs jouent avec certaines nuances, en fonction de leur humeur et de leur état intérieur. À l'écran, cette notion est différente, car une fois qu'un film est tourné, les scènes restent figées. René Richard Cyr explique que cette impossibilité de tout figer au théâtre est en réalité « la qualité et le défaut du tournage », c'est-à-dire qu'une fois que la prise est faite, elle ne changera jamais. L'énergie est peut-être différente en fonction des plans. En effet, jouer un plan large avec l'entièreté de son corps et jouer un gros plan avec son visage demandent un contrôle différent de son corps et de son énergie. René Gagnon, dans son jeu en gros plan, choisit un moment particulier pour donner toute son énergie. Il définit d'avance

trois moments où il s'arrête, se concentre, et regarde son partenaire : « tout d'un coup, tu choisis de dire la chose la plus importante pour toi (...). Si tu es en gros plan, c'est parce qu'il est possible de faire ce bout-là de la scène les yeux dans les yeux ». De plus, il explique qu'avant de tourner, il retrouve la bonne énergie du personnage en respirant. Autrement dit, il respire et se remémore les trois aspects de la méthode d'Uta Hagen, l'état physique, l'état psychologique et l'objectif : « Il faut respirer en pensant à ces trois aspects l'un après l'autre et l'émotion vient, tu les respires puis tu es là ».

3.2.6. Évolution du métier depuis 20 ans

Depuis vingt ans, les médias ont beaucoup évolué. Les répondants se sont exprimés sur la manière dont chacun a évolué dans sa pratique du jeu d'acteur et de la direction d'acteur. Danielle Fichaud mentionne les différentes périodes d'évolution, et les différences dans le jeu d'acteur qui en découlent. Ainsi, les années 2000 se caractérisent par l'avènement de la vidéo. Au montage, les plans se succèdent très rapidement. Dans les années 2010, on découvre le non-jeu, c'est-à-dire le fait de ne pas cacher le sous-texte, mais au contraire de le rendre visible. En 2017, nous sommes dans le « malaise ». Autrement dit, avec les plateformes de réseaux sociaux comme Facebook, il est simple de trouver en très peu de temps de multiples vidéos qui font vivre beaucoup d'émotions. C'est pourquoi « on crée des malaises pour donner de l'émotion au public ». René Gagnon ressent cette distinction au niveau du temps : « Avant, on mettait les intentions sur le texte précisément. À présent, on cache notre intention, on dit juste les mots et souvent les mots suffisent. Le travail intérieur est le même, mais maintenant, on ne livre pas tout ».

D'abord, chacun ressent différemment l'évolution des médias. Claude Desrosiers a l'impression que tout change tout le temps : « J'apprends tous les jours, j'évolue tous

les jours, je pense ». Depuis vingt ans, Anne-Marie Cadieux se sent plus détendue et a appris à lâcher prise : « à force de faire un métier, on le peaufine. Ce que le temps nous donne, c'est qu'on se détend et qu'on se laisse porter. À force de faire du cinéma et de la télé, je me suis assouplie ». René Gagnon cherche à évoluer pour rester actuel : « Mon *challenge* est d'être actuel (...). Je ne veux pas être un vieil acteur, je veux être un être humain qui exprime des choses ». Pour cela, « il faut se questionner tout le temps et remettre en question nos façons de voir ». Pour sa part, René Richard Cyr a appris à mieux se connaître, à prendre son temps en choisissant ses projets : « J'ai l'impression que la maturité, c'est de faire le moins d'affaires pour faire la bonne affaire. C'est d'être capable de plus en plus de faire moins de choses avec une certaine sobriété, en ayant fait les choix les plus précis, les plus nets, les plus clairs ». Dans sa manière de diriger les acteurs, il est plus impatient : « Je ne me plains pas, mais je suis devenu plus impatient d'avancer ». Enfin, le fait qu'il soit reconnu dans le métier lui fait ressentir un trac supplémentaire : « Il s'est ajouté au fil du temps un trac, qui est différent de l'inconscience que tu as à la trentaine ». Il a appris à travailler de mieux en mieux avec les acteurs et les aime toujours plus : « Mais l'amour que j'ai pour les acteurs n'a fait que s'amplifier pendant des années. J'ai un immense respect pour eux ».

Ensuite, la technique aussi a évolué. Dans un premier temps, le temps des tournages est de plus en plus court, les nouvelles technologies permettent une meilleure qualité. Cette rapidité de tournage est davantage présente à la télévision qu'au cinéma. Dans le milieu de la télévision, les séries télévisées sont de plus en plus nombreuses et sont réalisées de plus en plus rapidement. Anne Marie Cadieux s'est habituée à cela : « La rapidité qui est apparue à l'écran, je m'y suis faite ». Dans un deuxième temps, toujours dans une approche technique, Léa Pool et Claude Desrosiers sentent un réel changement avec l'arrivée du moniteur. Les quinze premières années de leurs carrières, ils ont travaillé sans moniteur, car cela n'existait pas encore. Aujourd'hui, grâce à celui-ci :

Cela fait que tu peux voir plus rapidement ce qui fonctionne et ce qui ne fonctionne pas. J'essaye d'être proche de mes acteurs quand on fait des mécaniques. Après, pour la prise, je me mets derrière le moniteur. Je peux regarder l'acteur directement s'il y a la place de voir. Tout de suite après la prise, je retourne voir les acteurs, j'aime ça avoir un contact direct avec eux (Léa Pool).

Voir l'image la sécurise pour le jeu de l'acteur, le cadre et la lumière. Elle dit néanmoins que cela ne la dérangerait pas de ne pas avoir de moniteur et de regarder les acteurs directement. C. Desrosiers apprécie également être près de ses acteurs :

C'est de « l'eye contact ». Je vois son expression en vrai, je peux mieux le diriger. Je me rendais compte qu'au travers de l'écran, il y avait des choses qui m'échappaient. La définition de l'écran était moins bonne. Alors quand je le vois en vrai, je vois que le petit sourcil s'est levé un peu, je vois qu'il a compris. Je peux mieux le comprendre et le diriger, car mon œil le saisit.

Dans un troisième temps, le fait de garder sur la durée les mêmes personnes avec qui travailler renforce sa relation, sa vision artistique et lui permet d'avoir une équipe solide et efficace : « Ça a évolué, car j'ai des affinités avec mon équipe. Il y a des gens que je reprends souvent. On a confiance, c'est constructif ».

Enfin, Alexis Martin mentionne l'arrivée de la cohabitation entre la scène et la vidéo. Autrement dit, maintenant, dans certaines pièces de théâtre, un écran vidéo diffuse des images pendant le spectacle. Quand il a débuté dans le métier, cela n'était pas courant. Il perçoit un danger dans cette relation entre la vidéo et la scène : « Ça devient un défi, ça peut être très mal fait. Ça peut servir comme desservir le spectacle en direct. C'est dur de faire la compétition avec des images tout comme ça l'est avec de la musique ». Ce nouvel aspect des médias lui demande une réflexion en termes de technique, mais aussi en termes de philosophie : « Ce sont deux espaces-temps, donc ça peut être intéressant dans certains cas et désastreux dans d'autres ».

3.3. Réponse à la question de recherche

Au terme de notre analyse, nous constatons qu'il existe un grand nombre de techniques pour travailler un personnage et de réelles différences dans la pratique du jeu d'un acteur en fonction de la scène et de l'écran.

Nous pouvons donc conclure qu'il existe de multiples manières de travailler un personnage en général.

Pour commencer, nous avons divisé en deux parties les théories de jeu d'acteur existantes. Une partie contient les représentations plutôt objectives du jeu d'acteur, ce sont les théories liées à la distanciation. Ici, l'artiste-interprète distancie son personnage de lui-même. Il imite les émotions sans les ressentir intérieurement. Dans l'autre partie, nous avons réuni les théories qui privilégient un jeu intellectuel et psychologique dans lesquelles l'acteur s'identifie totalement au personnage. Cette forme de représentation, d'abord théâtrale et ensuite adaptée au jeu à la caméra, est aujourd'hui bien plus prisee que la distanciation. Les différentes théories du jeu liées à l'émotion découlent du « système » de Constantin Stanislavski, acteur reconnu, metteur en scène et directeur de théâtre russe. Le but de sa théorie est d'aller de plus en plus en profondeur dans la compréhension du personnage et dans l'identification de l'acteur à celui-ci. Ainsi, il propose une vision du jeu d'acteur très complète. Il préconise notamment le travail de la voix, la détente des muscles, la ponctuation, les accentuations, les silences, l'élaboration d'objectifs, le travail de la mémoire affective ou sensorielle et d'autres aspects techniques. Lee Strasberg empruntera la notion de « mémoire affective » pour créer sa propre « méthode » de jeu. Pour sa part, Stella Adler reprend la notion « d'imagination » au « système » de Stanislavski.

Puis, à partir des entretiens, nous cherchons à répondre à la problématique générale de cette recherche. En plus des distinctions entre le jeu sur scène et à l'écran, nous observons aussi des différences en fonction de l'acteur en tant que tel. Il est intéressant de constater que la plupart des répondants ne travaillent pas à partir d'une théorie en particulier. En effet, l'apprentissage du métier se fait à partir d'une formation et des expériences artistiques de chacun. De plus, les acteurs pratiquant la direction d'acteur expliquent que cette expérience professionnelle a modifié leur manière de travailler en tant qu'acteurs. Par exemple, le rapport qu'ils entretiennent avec l'émotion est différent. Certains créent l'émotion à partir de la ponctuation et de la respiration, d'autres la ressentent, entre autres, par leur relation à l'espace. Cependant, de multiples aspects du jeu exprimés par les répondants reflètent des notions retrouvées dans les théories existantes. Par exemple, nous retrouvons dans la « *détente* » dont parlent Danielle Fichaud, Anne-Marie Cadieux et René Richard Cyr, la notion de relaxation que préconisent Constantin Stanislavski et Lee Strasberg. Certains répondants travaillent le sous-texte de la manière préconisée en particulier par Constantin Stanislavski et par Judith Weston. René Gagnon préconise certains concepts clés de la méthode d'Uta Hagen. Par exemple, dans l'élaboration de son rôle, il réfléchit à l'état physique, l'état émotionnel et l'objectif de son personnage. Pour sa part, Danielle Fichaud énonce que son approche du jeu d'acteur se situe à proximité de celle de Judith Weston.

Nous allons à présent mentionner, après analyse et recoupement de nos contenus d'entretiens, les aspects du jeu d'acteur qui comportent une différence entre la scène et l'écran.

Dans un premier temps, il semble que la scène et l'écran renvoient réellement à deux types de jeu très distincts et demandent ainsi des qualités différentes chez un acteur. En effet, certains acteurs sont faits pour la scène et non pour l'écran et vice versa. Cela

peut découler de plusieurs facteurs. D'abord, au théâtre la voix est projetée tandis que dans le cadre du jeu à la caméra, elle est plus basse. Ainsi, sur scène, l'acteur obtient une certaine profondeur par la voix tandis qu'à l'écran, le montage recrée celle-ci. Ensuite, la morphologie d'un acteur peut avoir un meilleur rendu à l'écran que sur scène, ou l'inverse. En effet, au théâtre, l'artiste-interprète joue avec tout son corps, tandis qu'à l'écran, les différentes échelles de plan recréent son corps en cachant ou modifiant certaines parties. Aussi, la couleur du grain de peau et sa réflexion avec les lumières peuvent rendre un acteur meilleur qu'un autre à l'écran, tandis qu'au théâtre, cela a moins d'importance, car le public sera trop loin pour percevoir ce détail. Enfin, le charisme, la présence et l'énergie d'un acteur peuvent le rendre bien meilleur dans une plateforme plutôt qu'une autre.

Dans un deuxième temps, la notion de liberté est distincte entre l'écran et la scène. Nous entendons par « liberté », l'aspect de création et de choix que peut faire un acteur dans le processus de production d'un film ou d'une pièce de théâtre. Nous avons remarqué que malgré le besoin des comédiens d'être dirigés, ils recherchent une certaine liberté dans leur jeu. Les acteurs jouant et à la caméra et au théâtre expriment une certaine difficulté sur le plan de l'espace lorsqu'ils tournent à l'écran. En effet, sur scène, ils acquièrent une certaine liberté, car ils ressentent l'espace organiquement, ils savent combler ou laisser de la place. Au cinéma, le fait que l'image soit cadrée rend l'espace de jeu très restreint. Cette notion de liberté est également différente pour ce qui est du temps. Assurément, sur scène, une pièce se joue à une heure précise, sans interruption, se termine à une heure précise, elle est jouée de bout en bout. Au cinéma, le tournage crée l'image à la manière d'un puzzle. Les images sont réorganisées et le tout est composé au montage. Ainsi, les notions d'espace et de temps sont fondamentalement distinctes entre l'écran et la scène.

Dans un troisième temps, la notion de « répétitions » fait partie des distinctions les plus importantes entre les deux types de jeu. En effet, l'ensemble des répondants explique qu'il y a très peu si ce n'est aucune répétition dans le cadre d'un tournage. Le travail entre le réalisateur et l'acteur est effectué durant la « mécanique », et parfois lors d'une rencontre avant le tournage. L'objectif de celle-ci est principalement de faire connaissance. Au théâtre, les acteurs ont en moyenne 150 heures de répétitions avant la première représentation. Le travail du jeu se fait donc totalement en amont, même s'il arrive parfois d'ajuster certains aspects de la pièce entre deux représentations.

Enfin, les notions de présence et d'énergie ont été définies différemment par chacun de nos répondants. En rassemblant leurs propos, il semblerait que la présence soit une forme d'écoute, de disponibilité pour son partenaire, pour le directeur d'acteur, ainsi que pour le texte. Bien que ce terme reste parfois un peu mystérieux aux yeux des répondants, il représenterait également une « envie d'être là » et une forme de générosité (Anne-Marie Cadieux et René Richard Cyr). La présence, c'est également une notion associée au charisme. En effet, elle serait une forme d'assurance, de détente, de talent (Claude Desrosiers). Il semblerait qu'énigmatiquement, un acteur ne dégagerait pas la même présence sur scène qu'à l'écran.

L'énergie et la présence sont deux notions très proches. L'énergie aurait, elle aussi, plusieurs définitions possibles. Certains l'associent à la curiosité, ou encore à la détente : en effet, il s'agit avant tout de canaliser son énergie pour être neutre et retrouver une énergie équilibrée et profonde (René Gagnon et Danielle Fichaud). Est également évoquée l'idée selon laquelle l'acteur détermine la zone où il souhaite appliquer son énergie (René Richard Cyr). Cette notion d'énergie est différente sur scène et à l'écran. En effet, à l'écran, une fois que le tournage est terminé, les images seront toujours les mêmes. Tandis qu'au théâtre, l'acteur joue forcément consciemment et inconsciemment avec son énergie. Même si le but d'une pièce est de reproduire tous

les soirs le même spectacle, certaines nuances ressortent en fonction de l'énergie intérieure de l'acteur. À partir de son énergie, il est également à l'écoute du public et modifie ainsi son jeu en conséquence. Autrement dit, il peut ralentir ou accélérer le rythme. Alexis Martin expliquait, par exemple, que cela lui arrivait de répéter une réplique, car le public ne l'avait pas bien écoutée. De plus, lorsqu'un acteur joue un très grand nombre de représentations d'une même pièce, il perfectionne certains aspects de son jeu et de sa relation avec son partenaire au fil du temps. Au cinéma, cette énergie est utilisée différemment, car les plans d'une même scène doivent être raccords pour un montage final qui donne une impression de réel (Léa Pool, Danielle Fichaud).

Il semblerait que l'évolution des médias depuis vingt ans soit perçue de manière différente par chacun. Certains se sont habitués facilement à la rapidité des tournages en télévision, d'autres ont besoin de plus de temps. De manière commune, il semblerait qu'il soit toujours important de rester disponible, curieux et à l'écoute, pour, d'une certaine manière, rester réceptif aux nouveautés et être actuel. En effet, malgré la notoriété des répondants que nous avons interrogés, il s'avère qu'eux-mêmes pensent qu'il est important d'évoluer avec le temps, et de toujours rester ouverts aux autres. Ce côté juvénile et ludique des acteurs et directeurs d'acteur rencontrés est peut-être ce qui leur permet d'aller plus loin dans leur parcours artistique.

Ainsi, nous pouvons conclure qu'il existe bien un faisceau de différences notables en fonction du jeu d'un acteur sur scène ou à l'écran. Certaines différences sont plus rationnelles et explicables que d'autres. Cependant, c'est en partie ces différences qui expliquent que certains acteurs sont meilleurs sur scène ou à l'écran.

CONCLUSION

L'objet de cette recherche était de déterminer en quoi la pratique du jeu d'acteur, dans le cadre d'une fiction, est différente en fonction de la scène et de l'écran. Nous nous sommes penchés sur différents aspects du jeu d'acteur à travers la manière de créer un personnage et dans son processus de travail en général. En effet, dans le contexte de l'évolution des médias, et ceci principalement depuis le début des années 2000, l'acteur devient de plus en plus polyvalent et doit s'adapter aux progrès des médias. Pour ce faire, nous avons choisi d'effectuer nos recherches sous deux formes qui se nourrissent l'une de l'autre. D'une part, nous nous sommes intéressés à la littérature existante sur le sujet. D'autre part, à partir d'entretiens qualitatifs semi-dirigés, nous avons comparé le point de vue de sept répondants, acteurs, réalisateurs et/ou metteurs en scène québécois.

Notre choix s'est porté sur cet aspect de la communication et du cinéma pour plusieurs raisons. D'abord, nous constatons que dans la littérature existante, la notion d'acteur était très peu étudiée. En effet, dans l'inconscient collectif, l'acteur est souvent perçu comme un être prestigieux, intouchable, précieux, et les connaissances connexes en rapport avec sa manière de travailler ne sont pas approfondies. Ainsi, il était important de découvrir quelles sont les différentes techniques pour créer un personnage, et donc d'aborder les théories existantes sur le jeu d'acteur. Ensuite, avec l'évolution de plus en plus rapide des multiples médias, tels que la télévision, le cinéma ou l'internet, il était important de percevoir où se situe l'acteur aujourd'hui. Autrement dit, l'objectif était d'une part de définir les aspects du jeu d'acteur qui possèdent le plus de différences entre la scène et l'écran, et d'autre part, de comprendre de quelle manière son jeu a évolué. Nous pensons notamment à la notion de temps, d'espace, de travail

avec le directeur d'acteur ou encore de la voix. Enfin, nous constatons que le métier de l'acteur mêle le corps et l'esprit. Cela suppose que chaque artiste-interprète est unique, crée son personnage et le joue à partir de sa technique et de sa vision des choses. C'est pourquoi nous avons décidé de compléter notre recherche à partir d'entretiens semi-directifs. En effet, chaque répondant possède sa propre vision du sujet.

Pour parvenir à définir les multiples techniques de jeu d'un acteur et découvrir les aspects différents entre le jeu scénique et à l'écran, nous avons choisi plusieurs objectifs spécifiques. D'abord, sur la base d'une revue de littérature, nous souhaitions mettre en évidence certains aspects du jeu d'acteur à partir des théories déjà existantes. Toujours dans une perspective documentaire, nous avons pour objectif d'analyser et de comprendre les différentes dimensions des notions de « présence » et « d'énergie ». Enfin, à partir d'entretiens semi-directifs, nous souhaitions recueillir le point de vue de différents acteurs et directeurs d'acteurs québécois à partir d'une grille d'analyse dans laquelle figurent les aspects les plus importants du jeu.

Parce que nous avons privilégié une étude qualitative plutôt que quantitative, et parce que nous avons limité l'échantillonnage de notre étude à un nombre restreint de répondants québécois triés sur le volet, nous sommes bien conscients que les résultats de cette recherche peuvent comporter certaines limites. En effet, certains propos sont résolument subjectifs, car le choix des questions ouvertes était pertinent pour avoir des réponses approfondies. C'est pourquoi le choix des répondants et le soin porté à l'élaboration du questionnaire étaient primordiaux. Ainsi, nous avons conscience qu'avec un échantillonnage plus large, ou ouvert à d'autres nationalités de répondants, nous aurions certainement pu avoir encore d'autres éléments. De fait, le questionnaire s'est étoffé au cours des interviews. Néanmoins, les propos des sept répondants prouvent qu'il y a une réelle différence entre le jeu sur scène et celui à l'écran, et répondent donc à la question de recherche. Il sera peut-être intéressant d'élargir le panel

pour voir si ces différences se confirment dans le sens des résultats de notre étude et si d'autres différences apparaissent encore. Notre revue littéraire a exploré les principales méthodes de jeu d'acteur utilisées notamment dans le monde occidental, nous aurions pu aussi partir à la recherche de l'existence de méthodes propres à d'autres cultures telles que celles de l'Orient, avec la Chine ou le Japon, ou encore l'Afrique

Il serait intéressant de faire progresser cette réflexion lors de recherches futures. Maintenant que nous avons pris conscience des différences qui existent entre le jeu scénique et celui à l'écran chez l'acteur au Québec, nous pourrions comparer ces aspects du jeu en fonction de l'acteur en France puis aux États-Unis. Nous pourrions aussi explorer notre sujet de recherche dans des pays éloignés culturellement tels que la Chine ou le Japon, et observer si les conclusions diffèrent ou se rapprochent des nôtres, au Québec.

ANNEXES

Annexe A : Certificat d'approbation éthique

UQAM | Comités d'éthique de la recherche
avec des êtres humains

No. de certificat: 1861
Certificat émis le: 19-06-2017

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE 2: communication, science politique et droit, arts) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet:	LES DIFFÉRENCES DE PRATIQUES DU JEU D'ACTEUR DANS DES CRÉATIONS DE FICTION EN FONCTION DE L'ÉCRAN ET DE LA SCÈNE
Nom de l'étudiant:	Emilie MARCADÉ
Programme d'études:	Maîtrise en communication (cinéma et images en mouvement)
Direction de recherche:	Pierre BARRETTE
Codirection:	Denis CHOUINARD

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Mouloud Boukhal
Président du CERPE 2 : Faculté de communication, de science politique et droit et des arts
Professeur, École des médias

Annexe B : Consentement



Modèle 1 : participant majeur

FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT

Titre du projet de recherche :	La pratique du jeu d'acteur en fonction de l'écran et de la scène.
Chercheur responsable : à Montréal,	Émilie, Marcadé, Master, Université du Québec emiliejulie.marcade@gmail.com
Direction de recherche :	Pierre, Barrette, directeur de recherche, UQAM, barrette.pierre@uqam.ca Denis, Chouinard, co-directeur de recherche, UQAM; chouinard.denis@uqam.ca

Préambule

Nous vous invitons à participer à un projet de recherche.

Avant d'accepter de participer à ce projet et de signer ce formulaire, il est important de prendre le temps de lire et de bien comprendre les renseignements ci-dessous. S'il y a des mots ou des sections que vous ne comprenez pas ou qui ne semblent pas clairs, n'hésitez pas à nous à poser des questions ou à communiquer avec le responsable du projet.

Objectifs du projet

L'objectif du projet est de définir à travers des entrevues si la pratique du jeu d'un acteur est différente en fonction de son travail sur scène et/ou à l'écran.

Nature de la participation

Vous aurez à répondre une seule fois à des questions ouvertes sur votre vision de la pratique du jeu de l'acteur et ces différences en fonction de l'écran et de la scène. Il faut prévoir entre trente à quarante-cinq minutes pour l'ensemble de l'entretien. Vous pouvez choisir de passer l'entrevue soit par Skype, soit par téléphone, soit en

personne. L'entretien sera enregistré de manière audio pour permettre la retranscription des propos. Néanmoins, si vous n'êtes pas à l'aise avec cette méthode, nous écrirons vos réponses durant l'entretien.

Avantages

Cet entretien vous permet d'avancer votre réflexion sur votre vision de l'acteur dans plusieurs formes. De plus, cela favorisera d'une part, l'avancement de notre recherche, et d'autre part vos propos permettront un avancement dans la réflexion du jeu de l'acteur en général.

Risques et inconvénients

En participant à cette recherche, vous ne courez pas de risque ou d'inconvénient en particulier. Cependant, cet entretien vous demandera tout de même une légère organisation pour vous rendre disponible durant l'entretien, et nous savons que votre temps est précieux. C'est pourquoi nous tenterons le plus possible de nous accorder à vos disponibilités.

Compensation

Aucune rémunération ni compensation n'est offerte au terme de la participation à cette entrevue.

Confidentialité

Vos propos resteront confidentiels dans le cadre de recherche. Les informations seront dans un dossier du disque dur du chercheur, ces fichiers auront un mot de passe, et seul le chercheur aura droit à ses informations. Néanmoins, nous utiliserons vos noms dans le mémoire final. En effet, nous pensons que vos qualités professionnelles et votre spécialisation offriront de la crédibilité au contenu, et au ton dans l'analyse. Le matériel de l'entrevue sera utilisé dans le cadre de ce mémoire et vous ne pourrez pas réviser vos propos une fois l'entrevue terminée. Vos propos seront utilisés exclusivement dans le cadre de cette étude, à moins que vous n'acceptiez que nous les utilisions dans le cadre d'une recherche similaire. Vous aurez l'occasion de vous exprimer sur ce sujet plus bas. Cinq ans après le rendu du mémoire final, l'enregistrement ainsi que la retranscription seront supprimés du disque dur avec le logiciel zer0, et votre formulaire de consentement sera inséré dans une déchiqueteuse pour votre sécurité.

Participation volontaire et droit de retrait

Clauses standard :

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure. Cela signifie également que vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche, sans préjudice de quelque nature que ce soit, et sans avoir à vous justifier. Dans ce cas, et à moins d'une directive verbale ou écrite contraire de votre part, les documents, renseignements et données vous concernant seront détruits.

Le responsable du projet peut mettre fin à votre participation, sans votre consentement, s'il estime que votre bien-être ou celui des autres participants est compromis ou bien si vous ne respectez pas les consignes du projet.

Recherches ultérieures

Vos données de recherche ne seront pas anonymes et seront conservées pendant cinq ans au terme du projet. Dans le cas où nous souhaiterions les utiliser dans d'autres projets de recherche similaires, veuillez cocher l'une des deux options ci-dessous. Vous êtes libre de refuser cette utilisation secondaire.

- J'accepte que mes données puissent être utilisées dans d'autres projets de recherche
- Je refuse que mes données puissent être utilisées dans d'autres projets de recherche

Acceptez-vous que le responsable du projet vous sollicite ultérieurement dans le cadre d'autres projets de recherche?

Oui Non

Personnes-ressources :

Vous pouvez contacter la responsable du projet Émilie Marcadé au numéro (514) 651-7890 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez discuter avec elle, ou le coordonnateur du projet Denis Chouinard au numéro (514) 987-3000 poste 1763 des conditions dans lesquelles se déroule votre participation.

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour plus d'informations concernant les responsabilités

Annexe C: Signature de formulaire de consentement des répondants

3

Personnes-ressources :

Vous pouvez contacter la responsable du projet Émilie Marcadé au numéro (514) 651-7890 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez discuter avec elle, ou le coordonnateur du projet Denis Chouinard au numéro (514) 987-3000 poste 1763 des conditions dans lesquelles se déroule votre participation.

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour plus d'informations concernant les responsabilités du chercheur sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordonnatrice du CERPE Caroline Vrignaud par email au vrignaud.caroline@uqam.ca ou bien par téléphone au 514 987-3000, poste 6188.

Approbation du CERPE2 : 19 juin 2017

Pour toute question concernant vos droits en tant que participant à ce projet de recherche, ou une plainte à formuler, vous pouvez communiquer avec le bureau de l'ombudsman de l'UQAM (Courriel: ombudsman@uqam.ca; Téléphone: (514) 987-3151).

Remerciements : Votre collaboration est importante à la réalisation de notre projet et la responsable de recherche tient à vous en remercier. Si vous souhaitez obtenir un résumé écrit des principaux résultats de cette recherche, veuillez ajouter vos coordonnées ci-dessous.

Consentement du participant : Par la présente, je reconnais avoir lu le présent formulaire d'information et de consentement. Je comprends les objectifs du projet et ce que ma participation implique. Je confirme avoir disposé du temps nécessaire pour réfléchir à ma décision de participer. Je reconnais avoir eu la possibilité de contacter le responsable du projet afin de poser toutes les questions concernant ma participation et que l'on m'a répondu de manière satisfaisante. Je comprends que je peux me retirer du projet en tout temps, sans pénalité d'aucune forme ni justification à donner. Je consens volontairement à participer à ce projet de recherche.

Je désire recevoir un résumé des résultats du projet :

Oui Non

Signature :

Date : 21 juin 2017

Nom (lettres moulées) : coordonnées adresse courriel :

LEA POOL
Déclaration du chercheur principal (ou de son délégué) :

Émilie Marcadé

Je soussignée, déclare avoir expliqué les objectifs, la nature, les avantages, les risques du projet et autre disposition du formulaire d'information et de consentement et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

21 Juin 2017

Personnes-ressources :

Vous pouvez contacter la responsable du projet Émilie Marcadé au numéro (514) 651-7890 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez discuter avec elle, ou le coordonnateur du projet Denis Chouinard au numéro (514) 987-3000 poste 1763 des conditions dans lesquelles se déroule votre participation.

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour plus d'informations concernant les responsabilités du chercheur sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordonnatrice du CERPE Caroline Vrignaud par email au vrignaud.caroline@uqam.ca ou bien par téléphone au 514 987-3000, poste 6188.

Approbation du CERPE2 : 19 juin 2017

Pour toute question concernant vos droits en tant que participant à ce projet de recherche, ou une plainte à formuler, vous pouvez communiquer avec le bureau de l'ombudsman de l'UQAM (Courriel: ombudsman@uqam.ca; Téléphone: (514) 987-3151.

Remerciements : Votre collaboration est importante à la réalisation de notre projet et la responsable de recherche tient à vous en remercier. Si vous souhaitez obtenir un résumé écrit des principaux résultats de cette recherche, veuillez ajouter vos coordonnées ci-dessous.

Consentement du participant : Par la présente, je reconnais avoir lu le présent formulaire d'information et de consentement. Je comprends les objectifs du projet et ce que ma participation implique. Je confirme avoir disposé du temps nécessaire pour réfléchir à ma décision de participer. Je reconnais avoir eu la possibilité de contacter le responsable du projet afin de poser toutes les questions concernant ma participation et que l'on m'a répondu de manière satisfaisante. Je comprends que je peux me retirer du projet en tout temps, sans pénalité d'aucune forme ni justification à donner. Je consens volontairement à participer à ce projet de recherche.

Je désire recevoir un résumé des résultats du projet :

Oui Non

Signature :

Date: 20 juin 2017

Nom (lettres moulées) : coordonnées adresse courriel :

Danielle FICHAUD lesateliersdanielle.fichaud@gmail.com

Déclaration du chercheur principal (ou de son délégué) :

Émilie Marcadé

Je soussignée, déclare avoir expliqué les objectifs, la nature, les avantages, les risques du projet et autre disposition du formulaire d'information et de consentement et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature :

Date: 20 juin 2017

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Danielle Fichaud

DANIELLE FICHAUD

1380 GILFORD LOCAL 207 MTL H2J1R7

Personnes-ressources :

Vous pouvez contacter la responsable du projet Émilie Marcadé au numéro (514) 651-7890 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez discuter avec elle, ou le coordonnateur du projet Denis Chouinard au numéro (514) 987-3000 poste 1763 des conditions dans lesquelles se déroule votre participation.

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour plus d'informations concernant les responsabilités du chercheur sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordonnatrice du CERPE Caroline Vrignaud par email au vrignaud.caroline@uqam.ca ou bien par téléphone au 514 987-3000, poste 6188.

Approbation du CERPE2 : 19 juin 2017

Pour toute question concernant vos droits en tant que participant à ce projet de recherche, ou une plainte à formuler, vous pouvez communiquer avec le bureau de l'ombudsman de l'UQAM (Courriel: ombudsman@uqam.ca; Téléphone: (514) 987-3151.

Remerciements : Votre collaboration est importante à la réalisation de notre projet et la responsable de recherche tient à vous en remercier. Si vous souhaitez obtenir un résumé écrit des principaux résultats de cette recherche, veuillez ajouter vos coordonnées ci-dessous.

Consentement du participant : Par la présente, je reconnais avoir lu le présent formulaire d'information et de consentement. Je comprends les objectifs du projet et ce que ma participation implique. Je confirme avoir disposé du temps nécessaire pour réfléchir à ma décision de participer. Je reconnais avoir eu la possibilité de contacter le responsable du projet afin de poser toutes les questions concernant ma participation et que l'on m'a répondu de manière satisfaisante. Je comprends que je peux me retirer du projet en tout temps, sans pénalité d'aucune forme ni justification à donner. Je consens volontairement à participer à ce projet de recherche.

Je désire recevoir un résumé des résultats du projet :

Oui Non

Signature :

Date : 22/6/2017

Nom (lettres moulées) : coordonnées adresse courriel :

Frédéric Labeaux
Déclaration du chercheur principal (ou de son délégué) :

francoise.dagen@uqam.com

Émilie Marcadé

Je soussignée, déclare avoir expliqué les objectifs, la nature, les avantages, les risques du projet et autre disposition du formulaire d'information et de consentement et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

20/06/2017

3

Oui Non **Personnes-ressources :**

Vous pouvez contacter la responsable du projet Émilie Marcadé au numéro (514) 651-7890 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez discuter avec elle, ou le coordonnateur du projet Denis Chouinard au numéro (514) 987-3000 poste 1763 des conditions dans lesquelles se déroule votre participation.

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour plus d'informations concernant les responsabilités du chercheur sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordonnatrice du CERPE Caroline Vriгдаud par email au vrignaud.caroline@uqam.ca ou bien par téléphone au 514 987-3000, poste 6188.

Approbation du CERPE2 : 19 juin 2017

Pour toute question concernant vos droits en tant que participant à ce projet de recherche, ou une plainte à formuler, vous pouvez communiquer avec le bureau de l'ombudsman de l'UQAM (Courriel: ombudsman@uqam.ca; Téléphone: (514) 987-3151.

Remerciements : Votre collaboration est importante à la réalisation de notre projet et la responsable de recherche tient à vous en remercier. Si vous souhaitez obtenir un résumé écrit des principaux résultats de cette recherche, veuillez ajouter vos coordonnées ci-dessous.

Consentement du participant : Par la présente, je reconnais avoir lu le présent formulaire d'information et de consentement. Je comprends les objectifs du projet et ce que ma participation implique. Je confirme avoir disposé du temps nécessaire pour réfléchir à ma décision de participer. Je reconnais avoir eu la possibilité de contacter le responsable du projet afin de poser toutes les questions concernant ma participation et que l'on m'a répondu de manière satisfaisante. Je comprends que je peux me retirer du projet en tout temps, sans pénalité d'aucune forme ni justification à donner. Je consens volontairement à participer à ce projet de recherche.

Je désire recevoir un résumé des résultats du projet :

Oui Non

Signature :

Date :

Nom (lettres moulées) : coordonnées adresse courriel :

RENE RICHARD CYR

rrcyr1@gmail.com

Déclaration du chercheur principal (ou de son délégué) :

Émilie Marcadé

Je soussignée, déclare avoir expliqué les objectifs, la nature, les avantages, les risques du projet et autre disposition du formulaire d'information et de consentement et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature :

Nom (lettres moulées) et coordonnées : RENE RICHARD CYR

Date : 4 juillet 2017

Personnes-ressources :

Vous pouvez contacter la responsable du projet Émilie Marcadé au numéro (514) 651-7890 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez discuter avec elle, ou le coordonnateur du projet Denis Chouinard au numéro (514) 987-3000 poste 1763 des conditions dans lesquelles se déroule votre participation.

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour plus d'informations concernant les responsabilités du chercheur sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordonnatrice du CERPE Caroline Vrignaud par email au vrignaud.caroline@uqam.ca ou bien par téléphone au 514 987-3000, poste 6188.

Approbation du CERPE2 : 19 juin 2017

Pour toute question concernant vos droits en tant que participant à ce projet de recherche, ou une plainte à formuler, vous pouvez communiquer avec le bureau de l'ombudsman de l'UQAM (Courriel: ombudsman@uqam.ca; Téléphone: (514) 987-3151.

Remerciements : Votre collaboration est importante à la réalisation de notre projet et la responsable de recherche tient à vous en remercier. Si vous souhaitez obtenir un résumé écrit des principaux résultats de cette recherche, veuillez ajouter vos coordonnées ci-dessous.

Consentement du participant : Par la présente, je reconnais avoir lu le présent formulaire d'information et de consentement. Je comprends les objectifs du projet et ce que ma participation implique. Je confirme avoir disposé du temps nécessaire pour réfléchir à ma décision de participer. Je reconnais avoir eu la possibilité de contacter le responsable du projet afin de poser toutes les questions concernant ma participation et que l'on m'a répondu de manière satisfaisante. Je comprends que je peux me retirer du projet en tout temps, sans pénalité d'aucune forme ni justification à donner. Je consens volontairement à participer à ce projet de recherche.

Je désire recevoir un résumé des résultats du projet :

Oui Non

Signature :

Date :

Nom (lettres moulées) : coordonnées adresse courriel :

Clara Desrosiers
clara.desrosiers@uqam.ca

Déclaration du chercheur principal (ou de son délégué) :

Émilie Marcadé

Je soussignée, déclare avoir expliqué les objectifs, la nature, les avantages, les risques du projet et autre disposition du formulaire d'information et de consentement et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature :

Date : 22 Juin 2017

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Personnes-ressources :

Vous pouvez contacter la responsable du projet Émilie Marcadé au numéro (514) 651-7890 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez discuter avec elle, ou le coordonnateur du projet Denis Chouinard au numéro (514) 987-3000 poste 1763 des conditions dans lesquelles se déroule votre participation.

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour plus d'informations concernant les responsabilités du chercheur sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordonnatrice du CERPE Caroline Vignaud par email au vignaud.caroline@uqam.ca ou bien par téléphone au 514 987-3000, poste 6188.

Approbation du CERPE2 : 19 juin 2017

Pour toute question concernant vos droits en tant que participant à ce projet de recherche, ou une plainte à formuler, vous pouvez communiquer avec le bureau de l'ombudsman de l'UQAM (Courriel: ombudsman@uqam.ca; Téléphone: (514) 987-3151).

Remerciements : Votre collaboration est importante à la réalisation de notre projet et la responsable de recherche tient à vous en remercier. Si vous souhaitez obtenir un résumé écrit des principaux résultats de cette recherche, veuillez ajouter vos coordonnées ci-dessous.

Consentement du participant : Par la présente, je reconnais avoir lu le présent formulaire d'information et de consentement. Je comprends les objectifs du projet et ce que ma participation implique. Je confirme avoir disposé du temps nécessaire pour réfléchir à ma décision de participer. Je reconnais avoir eu la possibilité de contacter le responsable du projet afin de poser toutes les questions concernant ma participation et que l'on m'a répondu de manière satisfaisante. Je comprends que je peux me retirer du projet en tout temps, sans pénalité d'aucune forme ni justification à donner. Je consens volontairement à participer à ce projet de recherche.

Je désire recevoir un résumé des résultats du projet :

Oui Non

Signature : *Alain G. Martel*

Date : 21-6-2017

Nom (lettres moulées) : coordonnées adresse courriel :

Asuperal@videotron.ca

Déclaration du chercheur principal (ou de son délégué) :

Émilie Marcadé

Je soussignée, déclare avoir expliqué les objectifs, la nature, les avantages, les risques du projet et autre disposition du formulaire d'information et de consentement et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

21/06/2017

D.1 Guide d'entretien pour comédien seulement

1	<p>Profil de l'acteur répondant : Biographie synthétique du répondant Avez-vous d'autres formations de comédienne ?</p>
2	<p>Relation à la technique du jeu : Quelles techniques de travail de jeu utilisez-vous pour travailler un rôle ? (Approfondir : travail intérieur [mémoire affective, etc.] ou extérieur [reproduire une émotion sans la ressentir] ; Strasberg/Stanislavski.) Si vous avez fait une formation à l'école, l'apprentissage sur le tas est-il aussi important ? Utilisez-vous un travail intérieur [mémoire affective, etc.] ou un travail plutôt extérieur [reproduire une émotion sans la ressentir] dans votre technique de jeu; Êtes-vous familiers à certaines théories du jeu d'acteur telles que Strasberg/Stanislavski, Stella Adler, etc.?)</p>
3	<p>La relation avec le sous-texte : Comment utilisez-vous le sous-texte pour développer le travail d'un personnage ? Approfondir : Quelle importance apportez-vous à la ponctuation du texte ? Dans le sous-texte, travaillez vous à partir d'images intérieures, d'actions ou d'objectifs ?</p>
4	<p>Les répétitions au théâtre et à l'écran : Comment sont organisées les répétitions pour la scène et l'écran ? Approfondir : Y-a-t'il plus de répétitions au théâtre qu'au cinéma ou à la télévision ? Combien de temps celles-ci durent ? Est-ce suffisant selon vous ? Est ce que vous utilisez des coaches ou êtes vous même coaches sur des tournages ?</p>
5	<p>Les différences fondamentales entre le jeu sur scène et à l'écran : Comment abordez-vous votre personnage à la scène ou à l'écran ? Approfondir : les différences fondamentales entre la scène et l'écran ; Notion d'espace et de temps.</p>
6	<p>Rapport avec la présence : Qu'est ce qu'avoir de la présence à l'image / sur scène pour vous, et jusqu'où est-ce important ?</p> <p>À approfondir : Tout le monde a de la présence ? Définition de présence relation présence / distance (la mettre après camera public)</p>

7	<p>Rapport avec l'énergie :</p> <p>De quelle manière travaillez-vous avec l'énergie à l'écran ou sur scène dans votre jeu ?</p> <p>À approfondir : Définition d'énergie pour le répondant énergie / silence</p>
8	<p>Différence de jeu depuis 20 ans :</p> <p>Parlez-moi de la manière dont travailler un personnage à évoluée depuis 20 ans ?</p> <p>À approfondir : comment avez-vous adapté votre manière de travailler en fonction (les modes de jeu changent) La transformation des séries télévisées (rapidité : comment vous vous êtes adaptés à la rapidité des production de séries télé), les nouveaux genre de théâtre [exemple : théâtre documentaire], l'arrivée des plateformes sur internet quelles sont les qualités d'un acteur toujours présentes au fil du temps ?</p>
9	Points saillants : Résumé de l'entretien
10	Conclusion : Souhaitez-vous approfondir l'un des sujets abordés ou développer un sujet non-évoqué ?

D.2 Guide d'entretien pour réalisateur et : ou metteur en scène

1	Profil du réalisateur répondant : Profil de l'acteur répondant : Biographie synthétique du répondant.
2	<p>Relation à l'apprentissage de la direction d'acteur: comment avez-vous appris à diriger les acteurs ?</p> <p>Approfondir : Apprentissage sur le tas ? Est-ce que jouer vous a permis de diriger ? Utilisez-vous un travail intérieur [mémoire affective, etc.] ou un travail plutôt extérieur [reproduire une émotion sans la ressentir] dans votre direction d'acteur et votre technique de jeu; Êtes-vous familiers à certaines théories du jeu d'acteur ? Strasberg/Stanslavski.) (Approfondir : travail intérieur [mémoire affective, etc.] ou extérieur [reproduire une émotion sans la ressentir] ; Strasberg/Stanslavski.)</p>

3	<p>Relation avec le sous-texte : Comment utilisez-vous le sous-texte pour diriger le travail d'un personnage ? Approfondir : Quelle importance apportez-vous à la ponctuation du texte ? Dans le sous-texte, travaillez vous à partir d'images intérieures, d'actions ou d'objectifs ?</p>
4	<p>Les répétitions entre l'écran et la scène : Comment sont organisées les répétitions pour la scène et l'écran ? Approfondir : Y-a-t'il plus de répétitions au théâtre qu'au cinéma ou à la télévision ? Combien de temps celles-ci durent ? Est-ce suffisant selon vous ? Est ce que vous utilisez des coachs ou êtes vous même coachs sur des tournages ?</p>
5	<p>Les différences fondamentales entre le jeu sur scène et à l'écran : Comment dirigez-vous votre personnage à la scène ou à l'écran ? Approfondir : les différences fondamentales entre la scène et l'écran ; Notion d'espace et de temps.</p>
6	<p>Le rapport avec la présence : Qu'est ce qu'avoir de la présence à l'image / sur scène pour vous, et jusqu'où est-ce important ?</p> <p>À approfondir : Tout le monde a de la présence ? Définition de présence relation présence / distance (la mettre après camera public)</p>
7	<p>Rapport avec l'énergie :</p> <p>De quelle manière travaillez-vous avec l'énergie à l'écran ou sur scène dans votre direction d'acteur ?</p> <p>À approfondir : Définition d'énergie pour le répondant énergie / silence</p>

8	<p>Différence de jeu depuis 20 ans :</p> <p>Parlez-moi de la manière dont travailler diriger un acteur à évoluée depuis 20 ans ?</p> <p>À approfondir : comment avez-vous adapté votre manière de travailler en fonction (les modes de jeu changent) La transformation des séries télévisées (rapidité : comment vous vous êtes adaptés à la rapidité des production de séries télé), les nouveaux genre de théâtre [exemple : théâtre documentaire], l'arrivée des plateformes sur internet quelles sont les qualités d'un acteur toujours présentes au fil du temps ?</p>
9	Points saillants : Résumé de l'entretien
10	Conclusion : Souhaitez-vous approfondir l'un des sujets abordés ou développer un sujet non-évoqué ?

D.3 Guide d'entretien pour comédien et directeur d'acteur

1	<p>Profil de l'acteur répondant : Biographie synthétique du répondant. Approfondir : Avez-vous d'autres formations de comédienne ?</p>
2	<p>Relation à la technique de jeu ou de direction d'acteur : Quelles techniques de travail de jeu utilisez-vous pour travailler un rôle et comment avez-vous appris à diriger des acteurs ?</p> <p>Approfondir : Apprentissage sur le tas ? Est-ce que jouer vous à permis de diriger ? Utilisez-vous un travail intérieur [mémoire affective, etc.] ou un travail plutôt extérieur [reproduire une émotion sans la ressentir] dans votre direction d'acteur et votre technique de jeu; Êtes-vous familiers à certaines théories du jeu d'acteur ? Strasberg/Stanslavski.)</p>
3	<p>La relation avec le sous-texte : Comment utilisez-vous le sous-texte pour développer le travail d'un personnage ?</p> <p>Approfondir : Quelle importance apportez-vous à la ponctuation du texte ? Dans le sous-texte, travaillez vous à partir d'images intérieures, d'actions ou d'objectifs ?</p>
4	<p>Les répétitions au théâtre et à l'écran : Comment sont organisées les répétitions pour la scène et l'écran ?</p> <p>Y-a-t'il plus de répétitions au théâtre qu'au cinéma ou à la télévision ? Combien de temps celles-ci durent ? Est-ce suffisant selon vous ? Est ce que vous utilisez des coachs ou êtes vous même coachs sur des tournages ?</p>

5	<p>Les différences fondamentales entre le jeu sur scène et à l'écran : Comment abordez-vous votre personnage à la scène ou à l'écran ? Approfondir : les différences fondamentales entre la scène et l'écran ; Notion d'espace et de temps.</p>
6	<p>Rapport avec la présence : Qu'est ce qu'avoir de la présence à l'image / sur scène pour vous, et jusqu'où est-ce important ?</p> <p>À approfondir : Tout le monde a de la présence ? Définition de présence relation présence / distance (la mettre après camera public)</p>
7	<p>Rapport avec l'énergie :</p> <p>De quelle manière travaillez-vous avec l'énergie à l'écran ou sur scène dans votre jeu ?</p> <p>À approfondir : Définition d'énergie pour le répondant énergie / silence</p>
8	<p>Différence de jeu depuis 20 ans :</p> <p>Parlez-moi de la manière dont travailler un personnage à évoluée depuis 20 ans ?</p> <p>À approfondir : comment avez-vous adapté votre manière de travailler en fonction (les modes de jeu changent) La transformation des séries télévisées (rapidité : comment vous vous êtes adaptés à la rapidité des production de séries télé), les nouveaux genre de théâtre [exemple : théâtre documentaire], l'arrivée des plateformes sur internet Quelles sont les qualités d'un acteur toujours présentes au fil du temps?</p>
9	<p>Points saillants : Résumé de l'entretien</p>
10	<p>Conclusion : Souhaitez-vous approfondir l'un des sujets abordés ou développer un sujet non-évoqué ?</p>

BIBLIOGRAPHIE

- (2017). Distanciation. *Universalis* En ligne.
<<http://www.universalis.fr/encyclopedie/distanciation/>>.
- Adler, Stella. (1988). *The technique of acting*, 132 t. États-Unis: Bantam Books.
- Baldwin, Jane et Syssoeva, Kathryn Mederos (1999). «« La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet »». *Érudit*, vol. n°25, p. p. 134-150. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/041382ar>>.
- Barba, Eugenio. (1985). «Le corps dilaté». *Jeu : revue de théâtre*, n°35, p. 40-58. En ligne.
<<http://www.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/culture/jeu1060667/jeu1066664/27216ac.pdf>>.
- Bardin, Laurence. (2009). *L'analyse de contenu*. Paris: QUADRIGE / PUF.
- Baribeau, Colette & Boyer, Chantal. (2012). «L'entretien individuel en recherche qualitative : Usages et modes de présentation dans la revue des sciences de l'éducation». *Revue des sciences et de l'éducation*, vol. 38, numéro 1. En ligne.
<<http://id.erudit.org.res.banq.qc.ca/iderudit/1016748ar>>.
- Bazin, André. (1957). «Mort d'Humphrey Bogart». *Cahiers du cinéma*, n°68.
- Bazin, André. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf. France.
- Beaud, Stéphane et Weber, Florence. (2003). *Guide de l'enquête de terrain*. Paris: La Découverte, 240-241 p.
- Beavan, Clare (réal.). (1997). «Lee Strasberg : The Method Man». En ligne.
<<https://www.youtube.com/watch?v=npQm7-GjRQs>>.
- Bourdon, G; Frodon, J-M (dir.) et Devalaud, G. 2003. «L'oeil critique - Le journaliste critique de télévision». p. 48-56.
- Bradby, David. (1994). «La réalité, la scène et leur rapport : Vinaver entre Brecht et Stanislavski.». *Cahiers de l'Association internationale des études française*, vol. n°46, p. p. 169-182. En ligne. <chrome-extension://oemmndcbldboiebfnladdacbfmadadm/http://www.persee.fr/doc/AsPDF/caief_0571-5865_1994_num_46_1_1840.pdf>.

- Brett, Martin. (2014). *Des hommes tourmentés. Le nouvel âge d'or des séries : des Soprano et The Wire à Mad Men et Breaking Bad*. France: Martinière Beaux-Livres (De La).
- Brook, Peter. (2014). *L'espace vide - Écrits sur le théâtre*. France: Points Essais
- Chalvon-Demersay, Sabine. (2015). «L'homme qui voulait être acteur, Thierry la Fronde et la naissance du héros de série télévisée». *Télévision*, vol. 6, no 1, p. 81-97. En ligne. <<http://www.cairn.info/revue-television-2015-1-page-81.htm>>.
- Chekhov, Michael. (2007), 4ème édition. *Être acteur, technique du comédien*, Pygmalion. Paris: Pygmalion.
- Cole, Toby et Chinoy, Krich Helen. (1970). *Actors and acting*. New York: Crown Trade Paperbacks.
- Coulon, Alain. (2014). *l'ethnométhodologie, 6e éd.*, 128 p., Que sais-je ? Paris: Presses Universitaires de France. En ligne. <<<http://www.cairn.info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/l-ethnomethodologie--9782130634935.htm>>>.
- D'astous, A., & Legoux, R., & Colbert, François. (2005). «L'utilisation de la promotion des ventes dans le contexte des arts de la scène, 30». *Gestion*, vol. 30, p. p. 71-77. En ligne. <<http://doi.org/10.3917/riges.301.0071>>.
- Dutheil-Pessin, Catherine. (2011). «Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*. Armand Colin, Collection "Cinéma/Arts visuels". Paris, 2010, 221 pages». p. 111-115. En ligne. <<http://www.cairn.info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue-sociologie-de-l-art-2011-3-page-111.htm>>.
- Duvauchel, Marion. (2007). «Jean-Louis MISSIKA, la fin de la télévision». *Questions de communication*. En ligne. <<http://questionsdecommunication.revues.org/7410>>.
- Esquenazi, J-P. (2014). *Les séries télévisées : L'avenir du cinéma ?* France: Armand Colin.
- Faradji, Helen. (2014). «L'acteur comme moteur d'une esthétique du banal». *24 images*, no 167, p. 32-32. In ...*rudit*. ...rudit : <http://www.erudit.org/>. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/71890ac>>.

- (dir.), Féral, Josette. (2003). *L'école du jeu : Former ou transmettre... Les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas: L'entretemps.
- Féral, Josette. (1997). *Mise en scène et Jeu de l'acteur, Entretiens, Tome 1 : l'espace du texte*. Canada : Jeu/Lansman
- Gilot, Michel. (1992). «Diderot, Paradoxe sur le comédien». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, p. 151-154. In *Persée* <http://www.persee.fr>. En ligne. <http://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1992_num_13_1_1192>.
- Hahn, P. (1951). Louis Juvet 1891-1951. *Educational Theatre Journal*, 3(4), 345-346. Retrieved from <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/3203797>
- Juvet, Louis. (1938). *Réflexions du comédien*. France: Éditions de la Nouvelle Revue Critique.
- Lapierre, Laurent. (2012). «La subjectivité et la direction». *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 13, no 1, p. 59-73. En ligne. <<http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2012-1-page-59.htm>>.
- Laporte-Rainville, Luc. (2011). «La Méthode Strasberg : Jeu et authenticité». *CinÈ-Bulles*, vol. 29, no 1, p. 28-31. In *...rudit. ...rudit* : <http://www.erudit.org/>. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/61061ac>>.
- Larouche Sophie. (2011). «Une démarche de recherche sur la formation de l'acteur : la "vérité" du jeu à travers quatre esthétiques théâtrales ». M.A., Art, Université du Québec à Chicoutimi, 184 p.
- Lassalle, Jacques et Rivière, Jean-Loup. (2004). *Conversations sur la formation de l'acteur*, 164 p. Paris : CNSAD: Arles : Actes sud.
- Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean. (2007). *L'écran global : Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris: Éditions Du Sueil.
- Nacache, Jaqueline (2003). *L'acteur de cinéma*, Nathan, coll. cinéma. Paris.
- Odin, Roger, et Casetti, Francesco. (1990). «De la paléo- à la néo-télévision». *Communications*, vol. 51, n°1, p. 9-26. En ligne. <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1990_num_51_1_1767>.

- Roubine, Jean-Jacques. (2004). *Introductions aux grandes théories du théâtre*. France : Armand Colin.
- Sojcher, Frédéric (dir.). (2008). *La direction d'acteur : carnation, incarnation*. France: Éditions du Rocher.
- Stanislawski, Constantin. (1984). *La construction du personnage* Pygmalion. Paris.
- Stanislawski, Constantin. (2001), 2ème édition. *La formation de l'acteur*. Paris: Payot & Rivages.
- Strasberg, Lee. (1969), 2ème édition. *Le travail à l'Actors Studio*, Gallimard. France: Gallimard.
- Syssoeva, Jane Baldwin et Kathryn Mederos. (1999). « La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet ». *Érudit*, vol. n°25, p. p. 134-150. En ligne. < <http://id.erudit.org/iderudit/041382ar>>.
- Thérien, André. (1987). «Le travail de l'Actors Studio». *Jeu*, no 44, p. 208-209. In ...*rudit*. ...*rudit* : <http://www.erudit.org/>. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/27496ac>>.
- Tudoret, Patrick. (2007-2008). «La Paléo-Télévision : une nouvelle fenêtre sur le monde». *Quaderni*, n°65. *L'ambivalence du Mythe de L'ORTF.*, p. 93-101. En ligne. <http://www.persee.fr/docAsPDF/quad_0987-1381_2007_num_65_1_1832.pdf>.
- Viala, Alain. (2014). *Histoire du théâtre*, PUF. En ligne. <[http://www.cairn.info.res.banq.qc.ca/feuilleter.php?ID_ARTICLE=PUF_VIALA_2010_01_0005](http://www.cairn.info/res.banq.qc.ca/feuilleter.php?ID_ARTICLE=PUF_VIALA_2010_01_0005)>.
- Viala, Alain et Mesguich, Daniel. 2011. *Le théâtre*, Presse Universitaire de France. France: Que Sais-je ? En ligne. <[http://www.cairn.info.res.banq.qc.ca/le-theatre-9782130566045.htm](http://www.cairn.info/res.banq.qc.ca/le-theatre-9782130566045.htm)>.
- Vives, Jean-Michel. (2008). «Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation : le travail de l'acteur». *Cahiers de psychologie clinique*, p. 75-89.
- Weston, Judith. (1996). *Directing actors*, 314 t. États-Unis: Michael Wiese Productions.
- Wolton, Jean-Louis Missika et Dominique. 1983. *La folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques*. France: Gallimard.

FILMOGRAPHIE

- Bergman, Ingmar (1966). *Persona*. [35 mm]. Suède : Svensk Filmindustri.
- Beaudoin, Benoit (2016). *Connexion en cours*. Canada : TV5
- Charlie Brooker (aut.). (2011-). *Black Mirror*. [Série télévisée]. Royaume-Unis : Channel 4, Netflix.
- De La Patellière, Alexandre et Delaporte, Matthieu (2011). *Le prénom*. [35 mm]. France : Chapter 2 et Pathé Film.
- Desisle, François (2007). *Toi*. [35 mm]. Canada : François Desisle.
- Desrosiers, Claude (2004). *Dans une galaxie près de chez vous*. [35 mm]. Canada : Zone 3, TVA Films.
- Desrosiers, Claude (2012). *L'empire Bossé*. [35 mm]. Canada : François Tremblay, Lyse Lafontaine.
- Jennie Snyder Urman (aut.). (2014-). *Jane the virgin*. [Série télévisée]. États-Unis : Warner Bros, Television, CBS Television Studios, Poppy Productions, RCTVInternational, Electus.
- Larouche, Fabienne (aut.) (1996-2010). *Virginie*. [35 mm] Canada : Fabienne Larouche Michel Trudeau
- Legault, Claude et Bernard, Pierre-Yves (aut.) (1998-2001). *Dans une galaxie près de chez vous* [35 mm]. Canada : Zone 3
- Pool, Léa (2015). *La passion d'Augustine*. [35 mm]. Canada : Lyla Films
- Pool, Léa (2017). *Et au pire, on se mariera*. [35 mm]. Canada : Lyla Films
- Thibault, Charles-Louis (2016). *La pratique du loisir au canada*. Montréal : TV5
- Trottier, Danielle (aut.) (2012-). *Unité 9*. [35 mm]. Canada : Fabienne Larouche, Michel Trudeau et AETIOS Productions

VIDEOGRAPHIE

- Dingofan, Favinet (2016). Fabrice Luchini : interview spéciale Louis Jovet (17 mn • mars 2016 • livre "Comédie française »). Youtube En ligne. <<http://www.youtube.com/watch?v=5510mgzIW9U>>.
- FilmKunst (2013). Michael Caine Teaches acting in film. En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=bZPLVDwEr7Y>>.
- Hess, John P. (2015). The Origins of Acting and "The Method ». [Vidéo]. Youtube En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=CfPz1c07IsQ>>.
- Marsh, Jamie. (2015). «Uta Hagen's Acting Class part 1».[Vidéo]. En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=SseJhOPV9nY>>.
- Marsh, Jamie (2015). Uta Hagen Acting Class part 2.[Vidéo]. En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=zfeAcUyZk0I>>.
- Stella Adler Studio of Acting (2014). Stella Adler: Awake and Dream! from "American Masters ». [Vidéo]. En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=4Yo4BLH87YY>>.
- Tana, Paul et Féral, Josette (réal.) (2003). Paroles d'artistes. Montréal, UQAM
- Theurel, François (24 janvier 2017). L'influence du cinéma sur les séries. Le fossyeur de films. [Vidéo]. En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=Mhh04qpSJKg>>.
- TÉLÉRAMA. (2017, janvier). *Posez vous questions à Isabelle Huppert en direct*. [Vidéo]. Récupéré de https://www.facebook.com/Telerama/videos/1345113325547168/?hc_ref=PAGE_TIMELINE
- Tommy, Jonathan Stella Adler: Using imagination to think about a play, setting and social class. Youtube. [Vidéo]. En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=QjNCdjWee5k>>.
- WGBHForum (2014). Creative Method: Lee Strasberg on Acting. Youtube.[Vidéo]. En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=AN2yNJhnBIY>>.