

## **L'Actors Studio a 50 ans** **Le Studio se fait moins guindé**

Mathieu Perreault

Number 195, March–April 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49251ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

La revue Séquences Inc.

**ISSN**

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

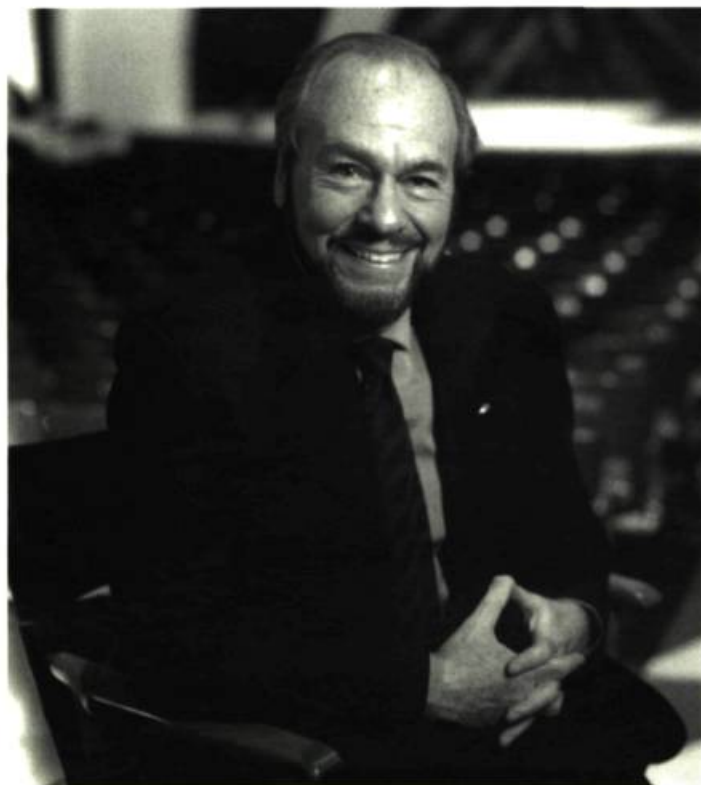
---

**Cite this article**

Perreault, M. (1998). L'Actors Studio a 50 ans : le Studio se fait moins guindé. *Séquences*, (195), 25–29.



Jacqueline Bertrand



John Lipton

# L'Actors Studio à 50 ans

## LE STUDIO SE FAIT MOINS GUINDÉ

Al Pacino. Alec Baldwin. Steve McQueen. Jack Nicholson. Paul Newman. Dustin Hoffman. Harvey Keitel. Marlon Brando. Arthur Penn. Robert De Niro. Ils sont tous passés par l'*Actors Studio*, une institution new-yorkaise qui a fêté l'automne dernier son 50<sup>e</sup> anniversaire et qui a marqué profondément le jeu des acteurs de cinéma et de théâtre en Amérique du Nord, en mettant surtout l'emphase sur la psychologie des personnages. Mais tout comme la psychanalyse, qui fleurissait au moment où Elia Kazan, Cheryl Crawford et Robert Lewis ont conçu le *Studio* au fil de repas au restaurant, la Méthode suscite depuis quelque temps la méfiance à cause de ses bases psychologiques et de l'importance grandissante de la technique.



Depuis la mort en 1982 de Lee Strasberg, qui a régné en maître sur le *Studio* pendant plus de 30 ans, un vent d'ouverture a soufflé, ressuscitant les représentations théâtrales publiques et gratuites, tombées dans l'oubli dans les années 50, et permettant une association avec l'Université New School pour un programme de maîtrise de trois ans. Vingt-sept des 77 acteurs, scénaristes et réalisateurs de la première promotion ont été admis au cénacle: une révolution pour le *Studio*, qui n'a accepté que 800 artistes en 50 ans et ne prenait «que deux ou trois personnes par année ces derniers temps», selon le directeur du programme de maîtrise à l'université, John Lipton. «Le *Studio* ne laisse pas vraiment entrer le monde extérieur, mais il laisse sortir sa technique, la Méthode», résume M. Lipton, lui-même membre depuis deux ans.

Au Canada, la fortune du *Studio* n'est pas au zénith. «Je ne connais aucun atelier ou institution qui fait ça ici, ni même à Toronto, indique Perry Schneiderman, directeur artistique de la section anglophone de l'École nationale de théâtre. Il n'y a pas la masse critique pour faire vivre une telle approche. Les gens vont à New York s'ils veulent prendre contact avec l'approche de l'*Actors Studio*. Il y a longtemps que j'ai constaté que ce n'est pas la bonne méthode pour nous, tant au niveau de l'échéancier que de mon type d'étudiant. La Méthode a quelque chose de répétitif, et on manque de temps. Ce n'est pas qu'on ne cherche pas les mêmes buts, le jeu vrai. Mais on cherche davantage à créer les circonstances propices à l'expression du talent émotionnel, plutôt qu'à développer la mémoire émotionnelle, qui entraîne un jeu trop intériorisé. La mémoire émotionnelle demande trop de préparation et ne fait pas assez de cas du travail avec les partenaires.»

Tant l'*Actors Studio* que le *Group Theatre* et le *Théâtre artistique* de Konstantine Stanislavsky partagent des origines culinaires. Le premier, selon les souvenirs de Cheryl Crawford, est né le 17 avril 1947 dans un restaurant grec de la 59<sup>e</sup> Rue, où elle dînait avec Elia Kazan. Les premières esquisses du *Théâtre artistique* ont eu pour cadre le *Slavyansky Bazaar*, un restaurant moscovite que fréquentait Stanislavsky, alors que Lee Strasberg et Harold Clurman auraient évoqué pour la première fois la nécessité d'un club comme le *Group Theatre* dans un restaurant nommé *Child*, selon les mémoires de ce dernier. Dans son discours inaugural de la saison 1972, Lee Strasberg a d'ailleurs ironisé sur les implications de ces naissances semblables. Quant à Robert Lewis, Elia Kazan lui a parlé de son projet d'*Actors Studio* lors d'une promenade dans Central Park.

La direction du *Studio* n'a d'ailleurs réussi à trouver qu'un seul membre canadien pour fins d'entrevue, l'actrice québécoise Jacqueline Bertrand, membre depuis cinq ans et new-yorkaise depuis 25 ans. «Quand j'ai vu la copie finale d'*Anima*, de Craig Richardson, mon premier rôle principal au grand écran, j'ai su que sans le travail accompli au *Studio*, je n'aurais pas eu le rôle et j'aurais continué seulement au théâtre», assure M<sup>me</sup> Bertrand depuis son appartement de la 72<sup>e</sup> Rue. À la télévision et au cinéma, le

travail est très intérieur. «Sur la scène importe ce que l'on fait et dit; au cinéma, ce que l'on ressent et pense», répétait Strasberg. «Aujourd'hui, le marché est tel qu'il faut définir son jeu par rapport au cinéma plutôt qu'au théâtre.»

Le *Studio* n'a pas toujours flotté entre admiration et désintérêt, mais a toujours su susciter la controverse. Dès que le bruit a couru qu'Elia Kazan songeait à ouvrir une école pour acteurs professionnels, on a d'abord cru qu'il s'agissait d'une excellente entrée en matière afin de décrocher un rôle dans une pièce ou un film de ce cinéaste renommé. Le *New York Times* a publié un article sur le *Studio* en septembre 1947. À l'ouverture, le 5 octobre, six mois après que Cheryl Crawford et Kazan eurent discuté du *Studio* pour la première fois dans un restaurant grec new-yorkais, 78 candidats, dont 30 femmes, se retrouvaient dans les deux classes, 26 dans celle de Kazan et 52 dans celle de Robert Lewis. Deux mois plus tard, *A Streetcar Named Desire* commençait à Broadway et lançait plusieurs carrières, dont celle de Marlon Brando. Une foule de détails entoure la fondation du *Studio*, mais une aura de mystère empêche d'aller plus loin que l'identité des fondateurs et la date d'ouverture. «Si tous les gens du *Group Theatre* (ancêtre de l'*Actors Studio*) écrivaient un livre (sur le *Group*), ça donnerait un livre différent chaque fois», a déjà dit Lee Strasberg.

Crawford et Lewis n'en étaient pas à leurs premières armes en fait de clubs de théâtre: tous deux avaient été du *Group Theatre*, qui se réunissait autour de Harold Clurman (lequel soutient avoir donné l'idée du *Studio* à Kazan) dans les années 30 pour parler théâtre. Le *Group Theatre* était lui-même issu de l'*American Lab Theatre*, à l'aide duquel Richard Boleslavsky a introduit à partir de 1923 les méthodes de l'homme de théâtre russe Konstantine Stanislavsky aux jeunes acteurs américains. Boleslavsky, qui avait accompagné Stanislavsky lors d'une tournée américaine en 1923-24, et avait choisi de ne pas retourner en Russie, avait développé des exercices spirituels (relaxation, concentration et entraînement) pour stimuler la *mémoire affective* ou *émotionnelle* enseignée par Stanislavsky dans son *Théâtre artistique* de Moscou à partir de 1905. En 1917, un relationniste de théâtre américain, Oliver Saylor, avait découvert Stanislavsky à Moscou et l'avait invité à New York, donnant le coup d'envoi d'un mouvement artistique qui a transformé les planches et le grand écran nord-américain.

Ces emprunts lointains n'ont pas été sans créer certains problèmes de cohérence au niveau de l'enseignement. L'actrice Stella Adler avait ainsi appris de Stanislavsky à Paris la *Méthode (ou objectif) d'action physique* en 1934, mais Lee Strasberg, qui avait été l'élève de Richard Boleslavsky au Laboratoire, ne voulait pas en tenir compte. Pour sa part, Kazan laissait soigneusement de côté la mémoire affective. «Les deux techniques sont valides et importantes: savoir d'où on vient (mémoire affective), et où on veut aller (objectif d'action). Kazan était davantage influencé par Adler, mais quand Strasberg est entré, il a mis l'accent sur ce qu'il croyait être important. Par ailleurs, Boleslavsky était très conscient de l'objectif d'action», commente John Lipton.

Par ailleurs, Strasberg n'était pas présent à la première réunion du *Studio*, dans le *Old Labor Stage*, l'ancien *Princess Theater* où Boleslavsky avait déjà donné des conférences, ni à l'église méthodiste Union, où Lewis enseignait les lundi, mercredi et vendredi, et Kazan, les mardi et vendredi, de 11h à 13h. Aujourd'hui, seul l'horaire de Kazan a survécu. Deux scènes sont répétées puis critiquées à chaque séance.



Les classes de Robert Lewis sont rapidement devenues tendues, notamment avec Marlon Brando qui avait pris l'habitude d'y lire le journal, et avec Tennessee Williams, que Lewis a un jour chassé après l'avoir longtemps réprimandé parce qu'il chuchotait pendant un cours. Résultat: Robert Lewis tire sa révérence après la première saison. Encore échaudé de s'être fait voler son idée d'un studio pour acteurs, Harold Clurman décline l'offre de Kazan. Sanford Meisner a alors pris du service. À l'automne 1948, Lee Strasberg fait son entrée à temps partiel, comme professeur d'histoire du théâtre, Elia Kazan se méfiant de son approche de *mémoire affective*. En 1951, se rendant compte que la valse des professeurs suppléants nuisait à la cohérence de l'enseignement, Kazan s'est résolu à nommer Strasberg *directeur artistique*. Avec les années, Strasberg s'est fait plus souple quant à son interprétation de la Méthode, se penchant davantage sur les difficultés des acteurs et moins sur leurs problèmes personnels.

Peu à peu, Kazan s'est retiré, notamment à cause de l'échec critique de la première pièce qu'il a montée avec son groupe, *Sundown Beach*, de l'écrivaine débutante Bessie Breuer. Quand, devant la commission d'enquête sur les activités anti-américaines en 1952, le réalisateur a laissé échapper des noms de sympathisants communistes ayant fréquenté le *Group Theatre*, un certain froid s'est installé. Mais bien que Kazan ait dénoncé Paula Miller, l'épouse de Strasberg, ce dernier a toutefois gardé de bonnes relations avec son patron.

Certaines règles du *Studio* ont été revues. Devant l'avalanche de protestations qui suivent le *congétiement* d'étudiants peu empressés en décembre 1947, le statut de membre *à vie* devient le seul autorisé. Les évaluations

Après le *Old Labor Stage*, au coin de Broadway et de la 29<sup>e</sup> Rue, le 5 octobre 1947, c'est dans l'église méthodiste Union, dans la 49<sup>e</sup> Rue, que s'installe le *Studio*. Pas pour longtemps: en janvier 1948, les classes de Lewis et de Kazan déménagent dans un studio de danse situé dans la 59<sup>e</sup> Rue, pour aboutir en avril suivant dans la 53<sup>e</sup> Rue, au 14<sup>e</sup> étage de l'édifice CBS, grâce à des mécènes influents qui figurent sur la charte d'organisme à but non lucratif émise en janvier 1948 par l'État de New York. En 1952, c'est le quatrième étage du siège social du *American National Theatre and Academy*, dans la 52<sup>e</sup> Rue, puis en 1955, après six mois de campement malaisé dans les studios Malin de la 46<sup>e</sup> Rue, Strasberg emménage avec ses pupilles dans une église centenaire de la 44<sup>e</sup> Rue, où le *Studio* a toujours ses pénates. Une représentation de gala de *East of Eden* avait été nécessaire pour acheter l'église déconsacrée à l'Association nationale des amputés et pour la rénover.

devant la classe du travail des membres sont abolies après quelques saisons, quand Marlon Brando lit dans un journal un compte-rendu des commentaires de Strasberg sur son jeu. L'amélioration des finances du *Studio* permet à Kazan de verser un salaire à son directeur artistique à partir de 1950.

Quelques projets amènent le *Studio* à sortir de son cocon: une série de pièces de théâtre tournées pour la télévision au début des années 50, dont *Portrait of a Madonna* de Tennessee Williams, puis des excursions sur la côte ouest américaine, à Paris et à Londres, dans les années 60. Les visiteurs se multiplient, notamment des artistes Kabuki du Japon et la troupe de Jean-Louis Barrault. Comme seuls les producteurs et les directeurs de casting, bref quiconque pouvant donner du travail aux



Arthur Penn

acteurs, sont interdits sur les lieux, les visites de stars de Hollywood deviennent assez fréquentes pour que les membres du *Studio* se plaignent du va-et-vient.

À la suite de déboires financiers, la direction tente à la fin des années 60 de se réorganiser. Un comité formé de Paul Newman et Jack Valenti est institué en 68, mais dissous l'année suivante, ses deux membres considérant qu'on leur demandait de l'argent plutôt que des conseils. Un rapport, rédigé en 1967 par Victor Weingarten, recommande une modernisation de la structure et une participation accrue des entreprises commerciales au conseil d'administration. En 1971, rompant avec le principe de gratuité, une contribution mensuelle de 10\$ est instaurée pour les membres et observateurs. Le 25<sup>e</sup> anniversaire est célébré en 1973... avec un an de retard. En janvier 1975, Strasberg et Arthur Penn demandent, sans succès, une bourse de 600 000\$ à la Fondation nationale pour les arts pour créer un théâtre national en vue du bicentenaire. L'année suivante, c'est au tour d'un projet de plusieurs millions de dollars, avec la 20<sup>th</sup> Century Fox, de faire long feu. Après le décès de Lee Strasberg en 1982, Ellen Burstyn prend le relais, suivie par Frank Cossaro en 1992.

Dès le départ, deux modes de sélection sont choisis. Les jeunes peuvent se présenter à des séances d'entrevues tenues régulièrement, où le candidat doit montrer qu'il a déjà travaillé comme acteur (le *Studio* n'est pas une école pour amateurs). Par la suite, une deuxième audition de cinq minutes a lieu devant un comité de sélection choisi par le directeur artistique. Le nombre de demandes d'admission est illimité, mais chacune doit être séparée d'une autre d'au moins un an. Les acteurs ayant un certain statut dans la hiérarchie professionnelle peuvent aussi être élus directement membres, moyennant une période de probation de trois mois où ils doivent faire preuve de leurs talents.

Pour son audition, Jacqueline Bertrand a joué un extrait de *The Letter*, de Somerset Maugham. «J'étais allée quelques fois au *Studio* quand



Strasberg était là, précise-t-elle, mais il y a cinq ans, Frank Cossaro m'a invitée à présenter ma candidature. Je ne voulais pas, j'avais trop de travail. Mais il a insisté. Ça a eu lieu le jour de mon anniversaire et j'ai été la seule retenue.» Elle a eu de la chance: Geraldine Page a dû reprendre l'audition sept fois, Harvey Keitel, onze fois, Dustin Hoffman, cinq fois et Jack Nicholson, six fois.

«L'association avec la New School, fondée dans les années 30 par des intellectuels allemands réfugiés, s'accompagne d'un allègement des conditions d'entrée, admet John Lipton. Quand j'ai été introduit dans le *Studio* par Norman Mailer, un ami d'Arthur Penn, je leur ai dit: «800 personnes en 47 ans, ce n'est pas beaucoup. Avec la banque de noms que vous avez, il devrait y avoir moyen de prendre un peu d'envergure et d'assurer votre stabilité.» Visiblement, j'ai suggéré l'idée de la maîtrise au bon moment. Ma femme, qui fait partie du conseil d'administration de la Parson School of Design, une faculté de la New School, m'a mis en contact avec Jonathan Franklin, le président de l'université, qui m'a répondu: «Où est-ce que je

signe?» Le programme a vu le jour en 1994, juste à temps pour le centenaire du *Théâtre artistique de Moscou*.»

À ses récents passages, Jacqueline Bertrand se souvient ainsi d'avoir vu «un tas de gens inconnus» parmi la quarantaine de participants aux séances: «Certaines promesses ont été tenues, quant à l'abaissement des critères de sélection. On y revoyait aussi à nouveau des scénaristes et des réalisateurs, dont on a voté la réadmission trois mois plus tôt. Ellen Burstyn avait tout changé et transformé le *Studio* en une place réservée aux acteurs.» Selon John Lipton, 70% des étudiants inscrits à la maîtrise sont acteurs, 15%

réalisateurs et 15% scénaristes. Cinq pour cent du total sont canadiens. Avec 212 candidats à la maîtrise, il s'agit de la «plus grande école de théâtre aux États-Unis».

«Il est dommage que certains cinéastes sortent de l'école sans avoir jamais travaillé avec des acteurs. Prenez Sydney Pollack: on parle généralement de lui comme d'un bon directeur d'acteurs. Il sait comment tirer de vous ce qu'il faut pour le film. La vérité, la vraisemblance, dans une scène entre deux êtres humains, c'est le travail de l'acteur de les comprendre. Souvent, dans les scénarios, les pensées des personnages ne sont pas indiquées. Le réalisateur doit comprendre tout cela.» Jacqueline Bertrand (qui



Harvey Keitel

En plus de lui donner plus facilement accès aux différents registres d'émotions dont elle dispose, la formation de l'*Actors Studio* a permis à Jacqueline Bertrand de surmonter la peur incontrôlable qu'elle avait des auditions. «Je viens d'une grande famille de Québec et j'ai été éduquée chez les sœurs. On ne voyait pratiquement que des cousins. Alors mon arrivée à New York, en 1972 avec une bourse pour étudier la peinture, a été un choc pour moi: je n'étais pas habituée à voir autant d'étrangers. Pis encore, mon éducation n'avait porté que sur les bonnes manières. À 19 ans, enceinte, j'ai enfin eu le droit de pleurer, à Noël. Après, je pleurais souvent et ça me servait sur scène.» Après quelque temps où elle a vécu comme mannequin pour les photographes, la jeune expatriée s'est faite portraitiste pour deux galeries. Ses premiers cours de théâtre, elle les a suivis avec Sanford Meisner. «Enfant, je jouais dans des pièces à l'école: j'ai fait Jésus, la Vierge, Jeanne d'Arc. Mon père était militaire, et ma grand-mère m'emmenait au cinéma le samedi avec un thermos de café et un sac de sandwiches, au Petit Classique.»

vient de terminer trois semaines de représentations du *Malentendu* de Camus à New York, en français) renchérit: «Un bon metteur en scène est un guide davantage qu'un concepteur qui impose ses vues».

En cinq ans de séances au *Studio*, l'actrice québéco-new-yorkaise a appris à trouver en elle-même l'émotion ressentie par le personnage: «Je ne me sers maintenant que de mes émotions naturelles, de ma propre pensée. Si je dois tuer, je pense à ma belle-mère... non, c'est une blague. Strasberg disait que tout ce qu'on vit dans la vie est dans un petit tiroir dans notre tête. Comme les acteurs sont un peu fous, que la folie est tellement près de notre imagination, on peut vraiment tout trouver. Parfois, comme mon personnage de mère qui tue son fils par accident et se tue dans le *Malentendu*, le travail est éprouvant. Avec la technique théâtrale impeccable que j'ai apprise en Angleterre, le *Studio* m'a vraiment donné un coup de pouce. Mais j' imagine que cela aide surtout les Anglo-saxons, entraînés à ne pas s'exprimer, à ne pas sortir de soi, comme moi dans ma famille et chez les sœurs.»

Cette approche fait tiquer William B. Davis, directeur d'une école de théâtre à Vancouver et connu des amateurs de *X-Files* pour son rôle de l'Homme à la cigarette: «On dira ce qu'on voudra, mais l'*Actors Studio* est inspiré de concepts psychanalytiques qui sont de plus en plus contestés par les scientifiques. Enchaîner ses bases pédagogiques à des concepts dépassés, ça ne me semble pas très bon. Il y a des moyens plus faciles pour arriver aux mêmes fins.»

La Méthode du *Studio* «n'a jamais été psychanalytique en aucune façon, sauf à cause d'un mauvais usage chez les professeurs, rétorque John Lipton. La mémoire affective, ce n'est pas de la psychanalyse, c'est tout simplement se souvenir d'expériences psychologiques et émotionnelles passées. Freud et



Jung n'ont rien à voir là-dedans. De toute façon, elle est rarement utilisée, uniquement dans les cas où l'acteur est bloqué au niveau des émotions. Avant Stanislavsky, un acteur n'avait pas d'émotions et se contentait d'imiter la réalité, parce que Dieu avait interdit qu'on utilise la voix pour exprimer la tristesse et la folie. Maintenant, vous devenez le personnage par des techniques behaviorales. L'entraînement des cinq sens, c'est merveilleux: les étudiants deviennent très sensibles, plus *accessibles à eux-mêmes*, afin de pouvoir tirer ce dont ils ont besoin pour rendre le personnage, selon leur analyse.»

Les mouvements migratoires ne menacent pas les techniques de l'*Actors Studio*, selon John Lipton: «Certaines réalités sont caractéristiques d'un couple hongkongais, français ou américain, mais il s'agit toujours d'une vie conjugale. Les conventions stylistiques du Kabuki ou de l'opéra chinois sont merveilleuses, tout comme les pirouettes du *Lac des cygnes*, et elles ne minent pas du tout notre approche, même si elles l'encadrent de plus près.» Quant aux cinéastes qui mélangent à outrance mélo et violence, notamment à Hong Kong, le directeur de l'école des arts de la New School considère qu'ils «oublient un siècle de réflexion sur le jeu des acteurs. Ils sont pris dans une faille spatiotemporelle entre les théâtres asiatique et moderne. Ils respectent certaines conventions et en trahissent d'autres. En fin de compte, on se retrouve avec des mauvais acteurs.»

«Un bon acteur, ajoute-t-il, doit avoir l'air aussi normal sur scène que s'il marchait en sifflant dans la rue. Évidemment, tout le monde peut marcher en sifflant. Mais tout le monde n'est pas acteur. C'est ce que Stanislavsky appelait *la solitude publique*: développer l'art d'être en privé devant le public. La scène n'est pas la réalité, le bois n'est pas du marbre, les gens arrivent en retard, l'estomac souffre d'ulcères, mais l'acteur doit trouver moyen de vivre la réalité de son personnage, et non l'imiter.»

La tendance *postmoderniste* des jeunes scénaristes et réalisateurs à citer à outrance les livres et films qu'ils ont connus inquiète John Lipton: «Cette théorie de la conscience de soi implique que le monde de référence n'est plus celui dans lequel on vit, mais celui dans lequel notre imagination vit. Deux générations plus tôt, des cinéastes comme Frank Capra ou Carl Dreyer tiraient leur force de l'acuité de leur perception du monde. Le cadre de travail est beaucoup plus réduit aujourd'hui, on en arrive à se nourrir de soi-même. Au théâtre, ce postmodernisme n'a pas connu le même succès qu'au grand écran. Dans les écoles de cinéma, au sein des firmes de production, tout le monde est acquis à cette tendance. Il faut dire que les enfants ne lisent plus aujourd'hui, ce qui ne les habitue plus à l'effort. Je ne pourrais dire si ces changements sont salutaires, mais je soupçonne la présence d'inconvénients.» **S**

Mathieu Perreault

**VOYAGE**  
ILLUSOIRE

EN COMPÉTITION  
AU FESTIVAL  
INTERNATIONAL  
DU FILM SUR L'ART

UN FILM DE  
GEORGES DUFAUX  
AVEC  
LA PARTICIPATION  
DE YING CHEN

Elle s'appelle  
Ying Chen  
et compte parmi  
les meilleurs  
écrivains  
du Québec.  
Entre Montréal  
et Shanghai,  
la passion  
de l'écriture  
en image.

CINÉMA ONF  
1564, rue Saint-Denis (496-6895)  
du 16 au 22 mars à 19h

Une production de l'Office national du film du Canada  
www.onf.ca/voyage\_illusoire