

SUR LE JEU D'ACTEUR

SANFORD
MEISNER



capricci

Directeur : Thierry Lounas
Responsable des éditions : Camille Pollas
Coordination éditoriale : Maxime Werner
Correction : Gennaro Baccari

Conception graphique : gr2Oparis
Couverture et réalisation de la maquette : Clarisse Espada

Édition originale :

Copyright © 1987 Sanford Meisner et Dennis Longwell
Première édition publiée en 1987 par Vintage Books, une marque de Penguin Random House, Inc., New York, sous le titre Sanford Meisner on Acting.

© Capricci, 2025, pour la traduction française
Isbn 979-10-239-0520-5

Remerciements de Marc Grandsard :

Blandine Pélissier, Florence Machuré (pour sa lecture et ses retours), et les nombreuses personnes – élèves et professionnels – que j'ai initiées ou formées à la technique Meisner et qui m'ont convaincu de l'intérêt qu'il y avait à traduire ce livre.

Droits réservés

Capricci
editions@capricci.fr
www.capricci.fr

SUR LE JEU D'ACTEUR

SANFORD
MEISNER

En collaboration avec Dennis Longwell
Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Grandsard

6	REMERCIEMENTS
8	INTRODUCTION
12	PROLOGUE
16	POSER LES BASES : LE ROUGISSEMENT DE LA DUSE
30	CONSTRUIRE LES FONDATIONS : LA RÉALITÉ DE CE QU'ON FAIT
42	LE PINCEMENT ET LE «AÏE!»
56	LE COUP À LA PORTE
76	AU-DELÀ DU JEU DE LA RÉPÉTITION
98	LA PRÉPARATION : «DANS LE HAREM DE MON ESPRIT»
118	L'IMPROVISATION
138	TOUJOURS AU SUJET DE LA PRÉPARATION : «RAPIDE COMME UNE FLAMME»
160	LE COMME SI MAGIQUE : LA PARTICULARISATION
174	«S'APPROPRIER LE RÔLE»
202	QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES ACTEURS ET LE JEU
220	SCÈNES FINALES : «AU LIEU DE SE CONTENTER DE LA VÉRITÉ»

PROLOGUE

Lorsqu'ils apprennent que je donne des cours de jeu, les gens qui aiment le théâtre, mais qui ne viennent pas du théâtre, me demandent souvent ce qu'on enseigne aux aspirants pleins d'espoir, pour qu'ils deviennent des acteurs confirmés.

« Une bonne diction, sûrement », supposent-ils ensuite. « Et puis le contrôle de la voix et la grâce corporelle. Mais quoi d'autre – y a-t-il autre chose ? »

Il y a autre chose. Et les autres éléments qui participent à la formation d'une personne, afin qu'elle devienne un comédien singulier et intéressant, sont parmi les plus délicats que puisse transmettre un enseignant. On peut utiliser des principes standardisés et des manuels pour former des gens au droit, à la médecine, à l'architecture, à la chimie ou à n'importe quelle autre profession – mais pas au théâtre. Car dans la plupart des professions, chaque praticien utilise les mêmes instruments et les mêmes techniques, tandis que l'instrument principal de l'acteur, c'est lui-même. Et puisqu'il n'y a pas deux personnes qui se ressemblent, aucune règle universelle ne s'applique à deux acteurs de la même manière.

Une fois, j'ai passé quatre mois merveilleux à Porto Rico, dans une petite maison sur la plage, où je m'étais rendu pour écrire un livre sur ces sujets. J'ai rédigé deux chapitres. Plus tard, lorsque je les ai relus, je ne les comprenais pas, et j'ai pensé que c'était la fin du livre. J'en ai conclu qu'un manuel sur le jeu d'acteur était une contradiction en soi et qu'il était insensé, voire erroné, d'essayer de l'écrire.

Cependant, des amis de confiance m'ont convaincu que mon expérience dans l'enseignement du jeu à de jeunes aspirants avait de la valeur, et qu'avec un collaborateur, mes idées pourraient être mises en forme dans un livre. On trouva un collaborateur, un livre fut écrit, et le résultat me déçut amèrement. Mes principes de base étaient certes sur papier, mais paradoxalement, la façon unique dont je transmettais mes idées n'était pas suffisamment apparente. Mes élèves n'étaient pas non plus dans ces pages, ni la salle de cours où nous échangeions semaine après semaine. Enfin, le drame inhérent à nos échanges, alors qu'ils s'efforçaient d'apprendre ce que je m'efforçais de leur enseigner, était absent et c'était là le plus grand manque. Je me suis rendu compte que ma façon d'enseigner était déterminée par l'évolution progressive de chacun de mes élèves.

Ce livre-là n'a jamais été publié. Mon instinct théâtral aurait dû me dire pourquoi. Le ton confessionnel est impossible à soutenir longuement au théâtre, qui est une arène où les personnalités humaines s'entremêlent dans la réalité de ce qu'ils font. Lorsque nous pensons aux personnages d'une pièce, nous les concevons instinctivement comme des êtres ayant des qualités actives et objectives. Lui, Œdipe. Elle, Phèdre. *Exeunt* le roi Lear et le fou.

Tout cet historique est raconté pour expliquer au lecteur la forme que cette nouvelle collaboration a prise. Dans celle-ci, je n'apparais pas en tant que « je », mais en tant que « il ». Autrement dit, je suis présenté comme je suis : l'enseignant, entouré d'élèves doués, d'un art difficile et finalement mystérieux, celui de jouer sur une scène. George Bernard Shaw, que je considère comme le plus grand critique de théâtre depuis Aristote, a écrit : « L'auto-trahison, amplifiée pour convenir à l'optique du théâtre, est le fondement de l'art du jeu. » Par « auto-trahison », Shaw entendait la révélation faite par l'acteur talentueux, sous forme pure et inconsciente, de son être le plus privé et le plus intime aux personnes du public. Dans ces pages, les élèves comédiens se révèlent à travers les différents exercices qui leur sont demandés, afin d'atteindre la connaissance de soi nécessaire à l'application des principes fondamentaux qui forment ma conception du jeu. Moi aussi je me trahis, dans le sens où, pour transmettre ce que je sais, je suis obligé de révéler ici beaucoup plus de moi-même que tout homme bien avisé n'avouerait à son curé.

Un dernier mot : si je risque le blâme en devenant le personnage principal de la chronique qui suit, je le fais au nom de l'art de l'autorévélation théâtrale, qui est exactement le rôle que je joue dans ma salle de cours. En scène, plein centre !

Sanford Meisner
New York
Octobre 1986

**POSER
LES BASES :
LE ROUGIS-
SEMENT
DE LA DUSE**

«*Tout devrait être comme dans la vraie vie.*»

Anton Tchekhov à l'ensemble des acteurs de la première de sa pièce *La Mouette*, Saint-Petersbourg, 1896

À première vue, en dehors des lits jumeaux, la pièce ressemble à n'importe quelle petite salle de classe, n'importe où dans le pays. Le plafond de plâtre blanc, les murs de lambris jaune pâle et le sol de carrelage noir passé à la cire évoquent le campus d'une université du Midwest – ou encore, avec son silence monacal, l'intérieur d'une école à classe unique, à l'aube.

Sur la gauche du centre de la pièce se trouve un grand bureau en bois gris, manifestement celui du professeur, placé en biais devant un tableau noir. À sa gauche, une rangée de fenêtres donne sur une cour où l'on aperçoit, à travers les stores vénitiens, la cime des arbres. Sous les fenêtres, deux rangées de chaises pliantes, une vingtaine en tout, sont posées sur une simple plateforme, à disposition des élèves. Deux maxims incitatives, écrites à la façon d'enluminures et encadrées, bordent le tableau noir. «*Soyez précis!*», dit l'une. Sur l'autre, on peut lire : «*Une once de COMPORTEMENT vaut mille MOTS.*»

La pièce paraît ordinaire, à l'exception des deux lits que l'on a poussés contre le mur face aux fenêtres. Largés et massifs, spécialement construits d'épaisses planches de bois fixées avec des boulons de quinze centimètres, ces lits semblent assez solides pour supporter le poids de toute une équipe de football. Sur chaque matelas, une housse de couil rayée est en partie recouverte d'un dessus de lit froissé en coton de couleur verte et d'un oreiller sans taie. Tout comme le bureau du professeur, les lits sont peints en gris cuirassé. Ils ont quelque chose de surréaliste. Leur robustesse démesurée ou leur couleur utilitaire les fait ressembler plus à des trampolines qu'à des lits, ou, joints comme ils le sont maintenant, au sol recouvert de toile d'un ring de boxe.

D'autres objets, qu'on ne voit pas tout de suite, partagent le surréalisme à la Magritte des lits : une bibliothèque vide, avec dessus un téléphone de bureau noir et deux bouteilles de whisky vides ; un perroquet auquel il manque un pied ; un meuble de télévision encastrée, vide lui aussi ; posé contre un mur, un miroir qui reflète le ciel ; une longue table en bois également peinte en gris. Voilà qui complète l'ameublement spartiate de la pièce.

C'est dans cette salle de classe de la Neighborhood Playhouse School of the Theatre, à New York, comme dans des dizaines d'autres salles identiques, que Sanford Meisner a enseigné l'art du jeu d'acteur depuis le début des années 1930. En cinquante ans, le nombre de ses élèves se chiffre probablement en milliers. Personne ne peut s'exprimer au nom de tous, mais Joanne Woodward, qui a d'abord été l'élève de Sandy (comme ses élèves le surnomment) à l'université, avant d'étudier avec lui en tant que professionnelle, résume son importance pour beaucoup d'entre eux. « Je suis retournée voir Sandy parce que, pour moi, c'était un professeur », a-t-elle récemment déclaré. « Pour moi, c'était le seul professeur. C'était après que j'avais joué dans *Les Trois Visages d'Ève* et remporté un oscar. C'était en 1959 et ce fut une révélation pour moi, un tournant dans mon évolution en tant qu'actrice. »

L'auteur dramatique américain David Mamet, qui a étudié le jeu d'acteur avec Meisner à la Neighborhood Playhouse, a également parlé récemment de son importance. « Voilà un homme qui, surtout pour ma génération dans les années 1960, savait vraiment quelque chose. C'est l'une des premières personnes authentiques que j'ai rencontrées, comme ce fut le cas pour beaucoup d'entre nous. Bien sûr, il était tyrannique concernant les choses auxquelles il croyait, parce qu'il savait qu'il détenait la vérité. Et nous savions que nous étions exposés à la vérité – c'est-à-dire à quelque chose qui était absolument réalisable, qui fonctionnait absolument et que nous voulions apprendre à tout prix. »¹

Premier enfant de Herman et Bertha Meisner, Sanford Meisner est né le 31 août 1905 dans le quartier de Greenpoint, à Brooklyn. Quelques mois après la naissance de leur fils, les Meisner, tous deux des Juifs qui étaient arrivés de Hongrie – elle, quand elle était bébé, et lui, à l'âge de seize ans –, ont fui l'antisémitisme des immigrés polonais de Greenpoint en déménageant dans le Bronx. Ils se sont installés dans une maison sur Honeywell Avenue où est né, deux ans plus tard, un deuxième fils, Jacob. Au cours d'un voyage dans les Catskills [région de collines boisées au nord de New York, prisée comme lieu de vacances, NDT²],

1 Les citations de Woodward et de Mamet sont tirées d'entretiens filmés pour le documentaire *Sanford Meisner: The Theater's Best Kept Secret*, produit par Kent Paul et distribué par Columbia Pictures.

2 Note du traducteur.

entrepris pour améliorer la santé du jeune Sanford âgé de trois ans, on donna par erreur au petit Jacob du lait non pasteurisé à boire, avec pour conséquence désastreuse une tuberculose bovine, dont le second fils ne se remit jamais.

« J'ai eu une grande expérience de la psychanalyse », a récemment déclaré Meisner dans une interview. « Et je sais que la mort de mon frère, quand j'avais cinq ans et lui trois, a eu dans ma vie une influence émotionnelle prédominante à laquelle je n'ai jamais échappé, même après toutes ces années. Quand j'étais à l'école – ou même en dehors de l'école –, je vivais isolé, comme si j'étais un paria, parce que mes parents, qui étaient des gens bien mais pas très futés, m'ont dit que, sans moi, ils ne seraient jamais allés à la campagne, où mon frère cadet était tombé malade – maladie dont il était mort. La culpabilité engendrée a été terrible. J'ai eu très peu d'amis dans mon enfance. Je vivais – et je crois que je vis toujours – dans un monde imaginaire. »

Une sœur dont Meisner était proche, Ruth, décédée en 1983, et un deuxième frère, Robert, né lorsque Meisner avait seize ans alors que la famille s'était installée dans le quartier de Flatbush à Brooklyn, complétaient la maisonnée.

Meisner se souvient d'avoir dit à son institutrice en première année d'école primaire qu'il voulait être « acteur » quand il serait grand ; et d'avoir dirigé durant l'adolescence certains de ses cousins dans des *tableaux vivants* sur les thèmes de la mort et de l'honneur, inspirés d'images de soldats américains durant la Première Guerre mondiale. Mais pendant la plus grande partie de sa jeunesse, c'est sur le piano familial qu'il se libérait de ses émotions. Après avoir obtenu son diplôme du lycée Erasmus Hall High School en 1923, il entra au Damrosch Institute of Music (plus tard absorbé par la Juilliard School) pour une année supplémentaire d'études du piano et de disciplines connexes. Cependant, l'idée de faire du théâtre en tant que professionnel persistait, et à l'âge de dix-neuf ans, il se lança.

« J'ai toujours voulu être acteur », se souvient Meisner. « J'avais un ami, j'étais à Flatbush à l'époque, qui voulait aussi être acteur ; il s'appelait Monkey Tobias. Il m'a parlé du Theatre Guild qui embauchait des jeunes et j'y suis allé. Philip Loeb et Theresa Helburn m'ont reçu et je me souviens avoir menti copieusement sur mon passé théâtral, que j'ai fait remonter jusqu'à Tommaso Salvini [célèbre acteur italien des années 1880, NDT], autant que je m'en souviens. Ils ont ri, mais pas de

moi. Ils m'ont donc engagé comme figurant dans la pièce *They Knew What They Wanted* de Sidney Howard avec, en vedette, la grande Pauline Lord. C'était un génie, tout simplement. Elle s'asseyait dans les coulisses pour faire ses mots croisés. "Un mot de six lettres pour quelque chose qu'un homme porte sur la tête?", demandait-elle. "Bonnet? Feutre?" Lequel devait-elle choisir? C'est dire à quel point elle était simple. Mais c'était un génie. Elle avait été la première à créer le rôle d'Anna Christie et j'adorais la regarder jouer. À cette époque, je commençais à comprendre que c'était le jeu qui me retournait vraiment et que je recherchais.»

Herman Meisner était devenu fourreur à son arrivée de Hongrie, un métier qu'il exerça pendant plus de cinquante ans. Son fils fait une imitation vraiment comique de Herman, dans laquelle on lui présente une jeune femme en manteau de vison : il lui baise la main délicatement, puis souffle adroitement sur la manche du manteau pour évaluer la qualité et la valeur de la fourrure. Son père ayant exprimé le souhait qu'il fasse carrière dans la confection, Meisner travailla pour lui complaire comme magasinier dans une fabrique de pantalons et un magasin de dentelles. C'était avant son succès au Theatre Guild. La réponse de Meisner père à la nouvelle carrière de son fils fut d'abord marquée d'un silence stupéfait. « Je leur ai dit au dîner », se souvient-il. « J'ai annoncé que j'étais devenu acteur. Silence de mort. Personne n'a dit mot. Mon père, ma mère, ma sœur. Puis, au dessert, mon père m'a demandé : "Ils te payent combien?" J'ai dit : "Après les quatre premières semaines, si la pièce est un succès, on nous donne dix dollars par semaine." Tout est parti en vrille! Le chaos, l'éruption autour de la table quand j'ai dit dix dollars par semaine, ça a été terrible! Mais j'ai continué! »

Meisner reçut une bourse pour étudier à l'école du Theatre Guild, un établissement dirigé par Winifred Lenihan, une comédienne américaine qui avait été la première à jouer *Sainte Jeanne* de George Bernard Shaw, à New York. De l'avis de Meisner, elle était « une technicienne de théâtre de boulevard », et l'école était un endroit « très médiocre ». À cette époque, grâce à un ami musicien, Meisner fut présenté à Aaron Copland, un jeune compositeur qui rentrait tout juste de ses études à Paris. À son tour, celui-ci le présenta à son ami Harold Clurman, revenu depuis peu de la Sorbonne et dont Copland avait remarqué qu'il était passionné de théâtre, comme Meisner. Clurman devint très

rapidement régisseur, puis lecteur de pièces pour le Theatre Guild. Cette amitié conduisit Meisner à rencontrer un autre jeune passionné de théâtre, Lee Strasberg. « Strasberg avait une influence très stimulante sur moi », se souvient Meisner. « Il m'a présenté à toutes sortes d'acteurs et d'artistes de qualité et ça m'a beaucoup soutenu moralement. J'ai appris de lui. Grâce à son aide, j'ai affirmé mes goûts et mes penchants naturels. Par exemple, nous sommes allés ensemble au Metropolitan Opera voir Chaliapine, le grand chanteur russe. Ce qui rendait ce dernier supérieur, c'était qu'il possédait à la fois une profonde vérité émotionnelle et une manière de faire adaptée au théâtre. »

Par la suite, Clurman et Strasberg se sont associés à Cheryl Crawford, qui travaillait également au Theatre Guild. Et en 1931, après trois ans de discussions et une collecte de fonds, le triumvirat sélectionna vingt-huit actrices et acteurs pour former le légendaire Group Theatre. Pendant ses dix années d'existence en tant qu'institution, le Group allait exercer une grande influence sur l'art du jeu d'acteur américain alors en plein développement. Meisner, qui à l'époque n'avait que vingt-cinq ans, en était membre fondateur. Le hasard fit bien les choses. « Sans le Group », a dit Meisner, « je me serais retrouvé dans le commerce de la fourrure ».

L'importance du Group Theatre dans la vie artistique de l'Amérique des années 1930 transparait dans les propos de l'auteur de théâtre Arthur Miller :

« J'ai eu mon seul et unique sentiment de connexion avec le théâtre quand j'ai vu les mises en scène du Group Theatre », écrivait Miller dans l'introduction de ses œuvres complètes (publiées en 1957, plus de trente ans après la dissolution du Group). « Ce n'était pas seulement la virtuosité du jeu d'ensemble qui, à mon avis, est restée inégalée depuis aux États-Unis, mais aussi l'atmosphère de communion entre les acteurs et le public. Et avec ça, la promesse d'un théâtre prophétique qui me faisait penser au contexte grec, quand religion et croyance étaient au cœur même du drame. Je regardais le Group Theatre depuis les places du balcon à cinquante-cinq centimes, et pendant l'entracte, on pouvait ressentir la chaleur et la passion des personnes remuées jusque dans leurs tripes comme dans leurs pensées. Si mon ego d'écrivain a décelé quelques faiblesses

dans ces pièces, cela n'enlève rien au fait que presque toutes les représentations ont été une source d'inspiration pour moi...»

Quand, en 1938, le Group Theatre est allé à Londres avec son spectacle le plus célèbre, *Golden Boy* de Clifford Odets (dans lequel Meisner jouait le rôle principal du sinistre gangster Eddie Fuseli), le critique du *London Times*, James Agate, en a dit : « Le jeu d'acteur atteint un niveau dont nous n'avons même pas idée.»

La source de cette qualité de jeu provenait du célèbre Théâtre d'art de Moscou, ainsi que de la théorie et de la pratique du jeu – la Méthode – élaborées par son codirecteur, Constantin Stanislavski. Stanislavski était doublement important pour le Group. D'une part, il était le professeur de Richard Boleslawski et Maria Ouspenskaïa, deux comédiens renommés du Théâtre d'art de Moscou, qui avaient émigré à New York et fondé, en 1924, l'American Laboratory Theatre. Pendant ses six années d'activité, cette école a formé plusieurs centaines d'acteurs et metteurs en scène américains, à l'aide d'une première version de la méthode Stanislavski. Les comédiennes Stella Adler, Ruth Nelson et Eunice Stoddard étaient élèves et membres de la troupe du répertoire du même American Lab Theatre, avant de rejoindre le Group. Lee Strasberg en fut aussi l'élève en 1924, et Harold Clurman et lui étudièrent tous les deux dans le département de mise en scène de l'American Lab Theatre.

Clurman écrira plus tard dans *The Fervent Years*, son histoire du Group Theatre : « L'effet premier de la méthode Stanislavski sur les acteurs tenait du miracle... Elle leur donnait enfin une clé pour cet ingrédient insaisissable de la scène, l'émotion vraie. Et Strasberg (qui était le metteur en scène en chef des spectacles du Group durant les premières années) était un fanatique de l'émotion vraie. Pour lui, tout le reste était secondaire. Il la traquait avec la patience d'un inquisiteur, les substituts artificieux l'indignaient, et quand il avait réussi à la stimuler, il la contrôlait, la nourrissait et la protégeait. C'était quelque chose de nouveau pour la majorité des acteurs, quelque chose d'essentiel, presque de l'ordre du sacré. C'était une révélation dans le milieu théâtral et Strasberg en était le prophète.»

Le deuxième point de contact entre Stanislavski et le Group a été plus direct. Au printemps 1934, Harold Clurman et Stella Adler sont allés à Paris rencontrer le metteur en scène russe qui était en convalescence. Pendant plus de cinq semaines, Mlle Adler a travaillé avec Stanislavski pour clarifier les aspects de la

Méthode (dans la version que lui avait enseignée Lee Strasberg) qui posaient des difficultés, à elle ainsi qu'à d'autres membres du Group. Le résultat de ces travaux, qu'elle présenta au Group durant l'été, fut de minimiser l'importance que Strasberg avait donnée à la « mémoire affective » – définie comme la tentative consciente, de la part de l'acteur, de se souvenir des circonstances concernant un événement rempli d'émotions de son passé, afin de stimuler une émotion qu'il pourrait utiliser sur scène. Au contraire, selon Stella Adler, Stanislavski pensait maintenant que la clé de l'émotion vraie se trouvait dans une parfaite compréhension des « circonstances données » de la pièce³ – les problèmes humains. Ce changement d'orientation fut crucial. Il conduisit directement à un déclin de l'influence de Strasberg sur la troupe, puis à sa démission du Group en 1935. Sur cette question, Meisner se rangea du côté de Stella Adler, qui allait devenir plus tard une professeure de théâtre réputée et une amie proche. La mémoire affective ou émotionnelle ne joue donc aucun rôle dans la technique qu'il a développée.

Lorsqu'on lui pose la question « Comment avez-vous découvert la méthode Stanislavski? », la réponse de Meisner est sans ambiguïté : « Grâce au Group Theatre, sous la direction des pionniers Harold Clurman et Lee Strasberg; à Stella Adler qui a travaillé avec Stanislavski et que j'ai écoutée attentivement et de manière enrichissante; à l'acteur Mikhaïl Tchekhov, qui m'a fait comprendre que la vérité, comme dans le naturalisme, était loin d'être toute la vérité. Avec lui, j'ai découvert une forme théâtrale passionnante, sans perte de contenu intérieur, et j'ai su que je voulais ça. Et enfin, grâce à l'approche lucide et objective de [Ilya] Sudakov et [I.] Rapoport », deux théoriciens russes dont les écrits insistent sur l'importance de « la réalité de ce qu'on fait » – le fondement de la technique développée par Meisner – et que les membres du Group avaient lus dans une traduction anglaise des années 1930⁴.

3 Selon Stanislavski, les circonstances données par la pièce font référence à l'ensemble des informations fournies par le texte qui déterminent le comportement des personnages : le temps et le lieu, la période historique; le cadre physique et social; les événements antérieurs, les histoires personnelles et les relations entre les personnages; les situations de l'intrigue (conflits, obstacles et objectifs). Voir Sharon M. Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, Harwood Academic Publishers, 1998, p. 71 [NDT].

4 Paul Gray, « The Reality of Doing », *Tulane Drama Review* (numéro spécial « Stanislavsky in America »), automne 1964, p. 139.

Le 30 novembre 1936 eut lieu la première de la nouvelle mise en scène du Group Theatre, *Johnny Johnson* de Paul Green. On se souvient surtout de la partition musicale de cette pièce, première œuvre écrite aux États-Unis par l'expatrié allemand Kurt Weill. Dans le programme de la pièce, sous la liste des rôles, Sanford Meisner a publié une note biographique remarquable à deux titres. Premièrement, elle permet de comprendre son ressenti par rapport à sa carrière d'acteur. Deuxièmement, la dernière phrase annonce le début d'une nouvelle carrière : « On a pendant si longtemps confié à Sanford Meisner (Capitaine Valentine) le rôle du porteur de lance, que le choc fut considérable – mais agréable – de le voir dans un rôle à part entière dans *Gold Eagle Guy* [cette œuvre de Melvin Levy fut jouée en 1934]. Il a été porteur de lance pour le Theatre Guild, dont il a fréquenté l'école, et aussi pour le Group. Meisner est originaire de Brooklyn, même s'il a pris soin d'aller à l'école à Manhattan. Durant sa scolarité, il a suivi des cours au Damrosch Institute of Music, ce qui a fait de lui un pianiste compétent. Depuis *Gold Eagle Guy*, il est apparu régulièrement dans des rôles vedettes pour le Group. Il enseigne le jeu d'acteur à la Neighborhood Playhouse.»

Cette transition de « porteur de lance » à « enseignant » est une métaphore amusante. En réalité, la carrière d'acteur de Meisner avait prospéré. Ne serait-ce que la saison précédente, il avait créé deux rôles acclamés par la critique dans deux pièces de Clifford Odets, auteur en résidence du Group : Sam Feinschreiber, dans *Awake and Sing!*, et Julie, le jeune fils qui souffre de la maladie du sommeil dans *Paradise Lost*, rôle que Meisner tient pour le meilleur de sa carrière. De plus, il avait mis en scène conjointement avec Odets la célèbre pièce en un acte de ce dernier, *En attendant Lefty*. À l'avenir, Meisner devait jouer des rôles importants dans d'autres œuvres d'Odets, comme *Rocket to the Moon* (1938) et *Night Music* (1940), et il a continué de jouer bien après la dispersion du Group en 1941. Son dernier rôle fut celui de Norbert Mandel dans *The Cold Wind and the Warm* de S. N. Behrman, mis en scène par Harold Clurman en décembre 1958. L'année suivante, après un désaccord avec l'administration de la Neighborhood Playhouse, il devint directeur du département des nouveaux talents pour la 20th Century Fox et s'installa à Los Angeles, où il commença une carrière prometteuse d'acteur de cinéma.

Couverture : © Richard Valente / Billy Rose Theatre Division,
The New York Public Library for the Performing Arts

Le texte est composé en *Piek*, dessinée par Philipp Herrmann

Achevé d'imprimer en décembre 2024 par Sepec

Dépôt légal : janvier 2025

« *S'il existe une clé pour bien jouer, la voici, surpassant toutes les autres. Les acteurs, jeunes et moins jeunes, trouveront dans ce livre de quoi les inspirer et les exalter.* »

Gregory Peck

Membre du Group Theatre avec Lee Strasberg et Stella Adler, Sanford Meisner est l'un des grands pionniers de l'art dramatique aux États-Unis. Grâce à la technique d'apprentissage qui porte son nom, il a contribué à la transformation du théâtre et du cinéma américains de la seconde moitié du XX^e siècle, comptant des élèves aussi prestigieux que Robert Duvall, Diane Keaton, Sidney Lumet, David Mamet ou encore Arthur Miller.

Écrit en collaboration avec Dennis Longwell, qui fut son élève, le livre reproduit le parcours d'une classe de comédiens formés par Meisner durant quinze mois. *Sur le jeu d'acteur* servira ainsi de livre de référence à toute personne désireuse d'en savoir plus sur la technique qui a inspiré des générations entières d'acteurs, de Steve McQueen à Emma Stone.

Introduction de Sydney Pollack (*Les Trois Jours du Condor, Tootsie, Out of Africa*)

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Grandsard

23 euros

Isbn 979-10-239-0520-5
Harmonia Mundi diffusion

