



## 1. Contexte du projet

À l'occasion d'un précédent projet de recherche (« Jeu et conscience scénique »), nous avons étudié la notion de *présence* commune aux différents arts performatifs (théâtre, danse, performance, musique). Le cadre de la recherche était circonscrit au champ de la formation (versus création) et prenait appui sur un double corpus : un ensemble bibliographique centré sur la formation de l'acteur (en Occident) d'une part, et le cours technique qu'Oscar Gómez Mata dispense aux acteurs et danseurs de la Manufacture-Haute école des arts de la scène, alors intitulé « Présence ». Une quarantaine d'heures de cours ont été observées, enregistrées et transcrites entre novembre 2014 et février 2015. L'année d'après, une vingtaine d'heures de cours supplémentaires ont fait l'objet d'un traitement similaire. Il s'est agi de repérer dans ces cours, le vocabulaire, les savoirs et les exercices qui concernent la *présence*, de les mettre en perspective avec les théories de la formation de l'acteur qui ont jalonné l'histoire du théâtre au XX<sup>ème</sup> siècle et de documenter une pédagogie à l'œuvre.

Ce travail a permis de dégager un ensemble de notions clés à partir desquelles se fonde une technique de jeu ou de maîtrise, pour l'acteur ou performeur (l'actant), de la situation de représentation.

La première concerne le repérage de *différents niveaux, axes ou plans de jeu*, que dessine l'ensemble des relations que l'acteur peut établir avec son environnement. Il existe quatre à cinq types de relations, ou rapports : avec soi, avec le partenaire, avec le groupe, avec l'espace, avec le public. Le premier pouvant lui-même se subdiviser entre un soi intérieur ou invisible (mental) et un soi extérieur ou visible (corporel). L'ensemble de ces rapports constitue autant de points sur lesquels l'acteur peut prendre appui pour déployer son jeu.

La seconde notion est liée à la première, elle se situe à l'endroit de passage d'un plan/axe/niveau de jeu à un autre, il s'agit des *charnières*. Celles-ci peuvent être activées à partir du regard, de la voix ou du geste.

La troisième notion importante qui a été repérée concerne *la durée* de l'action et sa *modulation*. Elle devra être creusée en relation avec la *maîtrise de l'instant* ou *l'intensification du présent* qu'elle autorise, et la *véracité du geste* qu'elle permet d'atteindre.

Ces notions ont été discutées et progressivement précisées en séances de travail, et ont permis de formuler la plupart des exercices sous la forme d'énoncés écrits (base, variantes et objectifs).

Au-delà d'une retombée immédiate de la recherche sur l'enseignement d'Oscar Gómez Mata - qui s'est précisé au long cours à l'endroit du vocabulaire de la description des objectifs des exercices – les



résultats ont donné lieu à un atelier d'une semaine à destination de pédagogues du réseau européen des écoles de théâtre *Écoles des écoles* en avril 2017 à La Manufacture à Lausanne.

Le travail engagé a par ailleurs permis de nous départir des notions de « présence » et de « conscience », termes chargés d'une histoire (théâtrale, mais aussi, philosophique, psychologique ou théologique) qui est la source de nombreuses confusions et malentendus ; et qui ne nous permettaient pas de nommer convenablement ce que nous observions et tentions de décrire.

Le passage en revue de la littérature qui concerne les formations de l'acteur et plus spécifiquement Eugenio Barba, Jerzy Grotowski et Constantin Stanislavski d'une part, et la découverte d'autre part d'un corpus de textes<sup>1</sup> de différentes disciplines (sociologie, anthropologie et sciences de la communication) consacrés à l'observation et la description du comportement humain, principalement de « l'école » de Palo Alto (notamment les notions de *proxémie* et de *synchronie* développées par Edward T. Hall) et de l'Université de Chicago (plus spécifiquement *Les cadres de l'expérience*, 1974 de Erving Goffman), ont permis de repenser de façon dynamique la dialectique entre les deux notions posée intuitivement au début de la recherche. Oscar Gómez Mata a renommé son cours « Penser l'action ». Moins que l'effet, c'est l'action qu'il propose à l'acteur de penser, en lui donnant des outils pour aiguïser la pensée de son propre agir. L'enjeu est de faire en sorte que les actions de l'acteur ne soient pas artificielles, et cela, non pas ponctuellement, mais dans la perspective d'un refaire qui caractérise son métier. Ce nouveau corpus reste à creuser et devrait nous permettre de préciser et de poursuivre l'énoncé des objectifs et des enjeux des différents exercices, notamment la *justesse* de l'action et la maîtrise de sa durée en relation à l'espace, qui conduisent l'acteur à la composition de son jeu et à la modulation de l'attention du spectateur.

## 2. Objectifs

Il s'agira de :

- Mener à terme la formalisation écrite des différents exercices du cours technique « Penser l'action » (base, variantes et objectifs)

---

<sup>1</sup> Bibliographie d'une autre recherche à laquelle Yvane Chapuis est associée, dédiée à l'observation-description de l'action ordinaire dans différents contextes extra-artistiques, tels un poste de travail d'une caissière de supermarché ou une machine de jeu de tiercé, intitulé *ACTION* (<http://www.manufacture.ch/fr/3718/ACTION-2-Observer>)



- Mettre en regard le travail bibliographique opéré (extraits choisis et annotés de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba d'une part, et de Edward T. Hall et Erving Goffman d'autre part) avec les outils d'Oscar Gómez Mata.
- Mener un entretien, à partir des éléments qui ont émergé au cours des discussions qui ont jalonné le travail d'écriture des exercices et de formulation de leurs objectifs. Il s'agira d'explicitier des références et d'articuler pratique pédagogique et pratique artistique pour en faire apparaître les enjeux esthétiques et politiques.
- Constituer à partir de ces trois premiers items un document à l'usage des étudiants, conçu comme un complément aux cours. Ce dossier pédagogique sera ainsi articulé en trois volets : une méthode, un entretien et une mise en perspective historique et théorique.
- Mener un second entretien centré sur la genèse des exercices pour comprendre comment ils ont été élaborés et le restituer.

### 3. État de l'art

#### 3.1 Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

Cette recherche s'inscrit dans une actualité des études théâtrales, s'intéressant à la fois à la recherche orientée vers la pratique, à la formation de l'acteur et à la question des exercices. Ces questions – qui n'ont pas été des sujets d'étude de manière satisfaisante jusqu'à très récemment – deviennent la préoccupation majeure des chercheurs en arts de la scène. À titre d'exemple, nous pouvons citer le colloque sur l'exercice (« L'exercice en art ») organisé en collaboration par l'Université de Lille, les laboratoires STL et CEAC et le Festival de danse Latitudes Contemporaines qui aura lieu du 19 au 21 juin 2019.

Les praticiens se sont faits les premiers théoriciens de la formation de l'acteur. Les conseils aux comédiens de Molière dans *L'Impromptu de Versailles* (1663) ou *Hamlet* (1601) de Shakespeare sont des sources qui servent encore à comprendre la pratique des répétitions de théâtre, longtemps pensées comme le lieu de la formation des comédiens. C'est au XX<sup>ème</sup> siècle avec Constantin Stanislavski (*La formation de l'acteur*, 1936) et Vsevolod Meyerhold que seront posées en Europe les fondements d'une véritable réflexion sur la pédagogie de l'acteur. En France, Jacques Copeau et Louis Jouvet soulignent la nécessité d'un entraînement systématique de l'acteur, créant des théâtres-écoles-laboratoires dont Jerzy Grotowski, Eugenio Barba et Peter Brook sont les héritiers.

L'histoire de la formation de l'acteur se trace ainsi à partir des écrits d'artistes-pédagogues qui, parce



qu'ils sont des metteurs en scène, visent autant si ce n'est davantage la direction d'acteur et la réinvention de la représentation théâtrale que la transmission d'un savoir-faire aux acteurs. L'actualité ne fait pas exception si l'on considère les écrits de Thomas Ostermeier (*Le Théâtre et la peur*, 2016), Krystian Lupa (*Utopia*, 2016), Éric Lacascade (*Au cœur du réel*, 2017), Claudia et Roméo Castellucci (*Les Pèlerins de la matière*, 2001), ou encore la *Méthode W* de Joris Lacoste et Jeanne Revel (2008-2009). L'accès aux sources de la formation de l'acteur et de ses pédagogies proprement dites reste ainsi difficile et doit se frayer un passage dans un ensemble particulièrement vaste de réflexions sur l'art du théâtre. Il existe bien entendu des exceptions dont on peut citer la retranscription fictive (*La formation de l'acteur* de Stanislavski, 1936) ou réelle (Jouvet, Brook) de cours qui constituent de véritables trésors pour qui s'intéresse précisément aux différentes méthodes, et exercices (Barba, *Le training de l'acteur*, 2000) qui vont avec, de l'enseignement du jeu de l'acteur.

Aux écrits de praticiens s'ajoutent ceux des théoriciens dont on retient principalement les travaux qu'a menés Josette Féral (*L'école du jeu : former ou transmettre*, 2003 ; *Les chemins de l'acteur – Former pour jouer*, 2001) ; *Mise en scène et Jeu de l'acteur*, Tomes 1 et 2, 2001) et qui s'attachent aussi à produire des sources à travers de nombreux entretiens et réunions de textes de praticiens contemporains ; ainsi que le plus récent ouvrage de Edward Braun sur Meyerold (2013) qui prend soin de décrire ses techniques de répétitions et ses exercices.

Au-delà de ces écrits, le principe exposé par Declan Donellan dans *L'acteur et la cible* (Donellan, 2000) nous renseigne sur notre objet. En déclarant qu'un acteur ne peut pas jouer s'il ne sait pas ce qu'il fait, Donellan cherche à lui instituer des outils de liberté. Le raisonnement est le suivant : il n'est pas possible pour l'acteur de savoir ce qu'il fait s'il ne sait pas pourquoi il le fait ; il ne peut rien faire sans objectif, il ne peut rien faire sans cible (réelle ou imaginaire, concrète ou abstraite). La distinction qu'il propose entre concentration (portée sur soi) et attention (portée sur la cible) offre un cadre de pensée intéressant dans lequel inscrire notre démarche. Si « notre capacité à jouer se développe et se forme tout simplement lorsque nous faisons attention » ((Donellan, 2000, p. 18), alors nous pouvons proposer que c'est l'attention que la technique travaille. Or pour Donellan, c'est une tâche proprement impossible : « nous ne pouvons pas contrôler l'attention, et c'est ce qui la rend à la fois si utile et effrayante » ((Donellan, 2000, p. 46). Il pourra être fructueux d'interroger ce parti pris et de le confronter aux outils proposés par Oscar Gómez Mata au sein de ses cours. Un autre constat du pédagogue qui peut éclairer le lien avec les actions de l'acteur concerne les verbes : tout ce que l'acteur peut jouer, ce sont des verbes. Cette thèse qui reprend celle de « la ligne des actions physiques » de Stanislavski pourra nous servir de point de départ pour réfléchir l'agir du comédien.



Peter Brook, dans *Points de suspension* (Brook, 1987) définit en filigrane la présence de l'acteur comme venant de l'écoute qu'il prête au public et qui, en tant qu'elle est reconnue par celui-ci, se dote d'une qualité certaine. L'écoute définirait ainsi l'attention qui est portée au public – ce qui nous permet d'emprunter un autre angle sur le concept d'attention.

On peut faire l'hypothèse que ces questions revisitent le concept de *mimésis* hérité d'Aristote *du point de vue du jeu de l'acteur*. Comment le jeu peut-il créer une illusion de réel via un travail réflexif de l'acteur ? Quelle en est la visée ? Comment l'acteur se travaille-t-il lui-même – se réfléchit-il – par le placement, le regard, la voix ou le geste ? Nous prendrons l'analyse des cours d'Oscar Gómez Mata comme un *exemplum* de la question : via un système d'exercices précis, il propose au comédien une manière concrète de travailler l'adéquation de l'action à l'espace, au temps, et aux observateurs.

Un colloque a été consacré à la notion de « présence scénique » en 2000, dont les actes ont été publiés en 2001 sous le titre *Brûler les planches, Crever l'écran* aux éditions de l'Entretiens. La *présence* y est considérée du point de vue de l'aura, du talent, voire du don, et non du point de vue d'une technique de jeu et de sa transmission. La thèse de doctorat de Keti Irubetagoiena, intitulée « Peut-on enseigner la présence scénique ? », (2013, dirigée par Jean-Loup Rivière), par une étude de la méthode de Delphine Eliet, mais surtout par les entretiens avec des comédiens qu'elle a mené (avec Denis Podalydès et Philippe Girard notamment) constitue un travail de terrain au spectre large. Elle cherche cependant à répondre à une question restée en suspens chez Constantin Stanislavski, de la nature du « charme scénique » (Stanislavski, 1988, p. 275) de l'acteur. Or la question du charme scénique n'est pas notre objet. En intitulant son cours « Penser l'action » Oscar Gómez Mata établit que la présence est un effet qui se travaille, s'entraîne, se maîtrise et par-là peut s'amplifier. De ce point de vue, l'expression de Louis Jouvet de « *nécromancie opératoire* » (Jouvet, 1954, p. 259) nous intéresse sur le double sens d'*opératoire* qu'il déploie : il s'agit d'opérations menant à un *effet*.

Se concentrant sur les *opérations* de l'acteur, le projet de recherche mené par Anne Pellois *Opérations – Former au jeu : les opérations de l'acteur* (2018-2019) a consacré l'un de ses laboratoires théoriques (LT4, 15-17 novembre 2018) à la notion d'« Être-là ». Oscar Gómez Mata y a participé. Ce laboratoire a pris l'« être-là » comme une tâche à effectuer, un problème à résoudre pour l'acteur ; non pas comme un donné mais comme le résultat d'une intention et donc le résultat d'un processus. Les discussions ont étayé l'hypothèse selon laquelle l'« être-là » serait le résultat possible d'un entraînement spécifique, d'un exercice, d'une construction – et croise là notre recherche.



3.2 État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.

- Directeur artistique de la Compagnie L'Alakran depuis sa fondation en 1997 à Genève, **Oscar Gómez Mata** a signé les mises en scènes d'une quinzaine de spectacles qui ont tourné sur les scènes de Suisse, France, Espagne, Italie, Portugal, d'Amérique Latine et d'Afrique. Il mène parallèlement des activités pédagogiques et de recherche qui nourrissent ce projet par plusieurs aspects. Le projet « Jeu et conscience scénique » (2015-2017) constitue un réel travail préparatoire à « Penser l'action ». Sa participation au programme *Processus d'Improvisation, performance et action située, des sciences sociales aux pratiques artistiques* (2013-2015), mené en collaboration avec l'HEMU, la HEAD, l'Ecal, la Manufacture et soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), ainsi qu'à celui *Opérations – Former au jeu : les opérations de l'acteur* (2018-2019), mené en collaboration avec l'HEMU et l'ENS de Lyon, a permis un affinement des notions employées ici. Il a co-écrit, avec Claire de Ribaupierre un article intitulé « Le jeu théâtral et les processus d'improvisation » (MARGEL, 2016) où il expose un certain nombre de principes qui guident son enseignement et sa pratique. Sa pédagogie est l'un des objets d'étude de ce projet – il intervient régulièrement en tant que formateur et pédagogue à La Manufacture - Haute École des arts de la scène depuis 2004. En 2012, le spectacle de sortie de la promotion E intitulé « *Entre* » qu'il a dirigé a été l'occasion de mener un projet de création à terme avec les étudiants qu'il avait formés. Depuis la rentrée 2013, il est référent pédagogique pour les étudiants comédiens et intervenant régulier pour les cours techniques de « Présence de l'acteur » (renommés depuis septembre 2018 « Penser l'action ») qui nous servent en partie de corpus.

- Historienne de l'art de formation, les recherches que mène **Yvane Chapuis** ont porté sur les relations entre la danse et les arts plastiques sur la scène new yorkaise des années 1960, et plus spécifiquement sur la manière dont la pratique des danseurs informe celle des plasticiens et l'oriente vers la performance. Cette approche de la transdisciplinarité l'a conduite à accompagner la mise en œuvre de nombreux projets artistiques expérimentaux dans les champs de la danse, du théâtre, et des arts plastiques et a publié un certain nombre d'articles dans des revues spécialisées. Actuellement, elle consacre ses recherches aux pratiques des arts scéniques. Elle est co-auteur aux éditions des Presses du réel de *Partition(s) – objet et concept des pratiques scéniques (20 et 21e siècles)* (2016) et *Composer – un vocabulaire des pratiques de la composition en danse* (à paraître). Le travail qu'elle développe actuellement dans le cadre du projet ACTION en partenariat avec la Haute école de musique de Genève et la Haute école d'art et de design de Genève, consacré à l'observation-description de



l'action dans des contextes extra-artistiques croise et nourrit l'analyse menée ici à différents niveaux (bibliographie, méthode et vocabulaire).

**Meriel Kenley** prépare une thèse de doctorat (2019-2021) dirigée par Gilles Mouëllic (Rennes 2) et Julie Sermon (Lyon 2) sur l'usage de la vidéo dans l'élaboration de spectacles. Oscar Gómez Mata – en tant que pionnier de cet usage spécifique de la vidéo – a une place prépondérante dans son corpus. Elle a fait un travail bibliographique autour de la présence à l'occasion du laboratoire théorique 4 du projet *Opérations – Former au jeu : les opérations de l'acteur* qui pourra en partie être utilisé pour le présent projet. Après avoir assisté à deux semaines d'atelier pris en charge par Krystian Lupa à la Manufacture (octobre-novembre 2018), elle a analysé sa méthode du « monologue intérieur » en tant que mécanique pour l'acteur. Ce travail, qui offre un contraste saisissant par rapport à la technique d'Oscar Gómez Mata, permet de nommer un certain nombre d'implicites nécessaires à l'analyse de cette technique. Malgré les différences de méthode, un point commun entre les deux pratiques se fait jour. Pour Krystian Lupa comme pour Oscar Gómez Mata, il ne s'agit pas d'alimenter ce qui n'existe pas chez un personnage, mais de saisir en tant qu'acteur sa propre pensée, de la souligner, la nommer et la réaliser (la rendre réelle).

#### **4. Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet**

- Oscar Gómez Mata, acteur, metteur en scène, intervenant régulier à La Manufacture, chercheur principal
- Yvane Chapuis, historienne de l'art, responsable de la Mission recherche de la Manufacture, chercheur principal
- Meriel Kenley, diplômée de l'École normale supérieure de Lyon (Lettres et Arts, section Dramaturgies), assistante de recherche

#### **5. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet**

- mai et juin : finalisation de la formulation des exercices
- mai-septembre : finalisation du choix des extraits de textes
- fin juin : réalisation du premier entretien
- juillet : transcription et réécriture du premier entretien
- septembre : réalisation transcription et réécriture du deuxième entretien
- octobre : conception du montage du dossier pédagogique



- 1<sup>ère</sup> quinzaine de novembre : montage du dossier pédagogique

## **6. Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)**

- Oscar Gómez Mata terminera la formulation écrite des exercices (base, variantes, objectif) ; il rassemblera les éléments qui concernent les sources de ces exercices en vue du deuxième entretien ; il participera à la réécriture des entretiens et à la conception du montage du dossier pédagogique.
- Yvane Chapuis dialoguera avec Oscar Gómez Mata pour la formulation des exercices ; terminera le choix des extraits de textes ; préparera, mènera les deux entretiens et conduira leur réécriture ; participera à la conception du montage du dossier pédagogique.
- Meriel Kenley participera au choix des extraits de texte et en assurera la saisie ; participera aux entretiens et les transcrira ; assurera le montage du dossier.

## **7. Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie**

Pour l'école, il s'agit non seulement de voir mener une pratique pédagogique réflexive, qui concerne l'un des enseignements fondamentaux de la filière théâtre, de conserver une méthode qui existe jusque-là exclusivement dans l'oralité, et d'élaborer un document utile aux étudiants. Les résultats sont particulièrement attendus à un moment où Oscar Gómez Mata a entrepris de transmettre progressivement l'ensemble de sa technique à Bastien Semenzato, acteur diplômé de la première promotion de la Manufacture, qui collabore à plusieurs de ses mises en scène, et depuis septembre 2017 à son enseignement.

Pour la recherche il s'agit de clarifier une dimension souvent confuse du jeu de l'acteur attachée à la notion de *présence* ; de mettre à jour une méthode de jeu, d'en dégager les enjeux et la conserver ; d'identifier et de nommer les mécanismes de la pratique du jeu.

## **8. Valorisation du projet**





Le projet sera valorisé à cette étape de la recherche par la constitution du dossier pédagogique offrant une approche historique, thématique et pratique de la pensée de son agir par l'acteur, précisant ses enjeux, et par la constitution d'une archive de cours.

Ce dossier est pensé comme le prototype ou la maquette d'une publication qu'on voudrait voir paraître aux Éditions de l'Entretemps, Les Solitaires Intempestifs ou Actes Sud, collection « Le temps du théâtre » ou des Éditions théâtrales, notamment dans la collection « Sur le théâtre ». Un des enjeux de cette publication sera de trouver un système de renvois efficace entre les notions extraites de la pratique d'enseignement d'Oscar Gómez Mata et ses prédécesseurs dans l'histoire et la théorie du théâtre ou encore certaines analyses de l'action et de l'interaction dans le champ des sciences sociales et de la communication. La publication qui sera introduite par un texte de chacun des membres de l'équipe fera l'objet d'une requête de valorisation en octobre 2019.

## 9. Bibliographie et références

### A. Ecrits d'artistes sur la formation de l'acteur

BARBA Eugenio, *Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud, 2000.

BRECHT Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, vol.1, Paris, L'Arche, 1963.

BROOK Peter, *Points de suspension, 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, Éditions du Seuil, 1992 [1987].

CASTELLUCCI Claudia, CASTELLUCCI Romeo, *Les Pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre, écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001. CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre. Suivi de Souvenirs de Craig / entretien avec Peter Brook et Natasha Parry*, Belfort, Circé, 1911/1999.

DONELLAN Declan, *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, trad. Valérie Latour Burney, Saussan, L'Entretemps, 2004 [2000].

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2012. GROTOWSKI, Jerzy, FLASZEN, Ludwik, *L'Institut de recherche sur le jeu de l'acteur*, Ed. du Théâtre Laboratoire, Wrocław, 1967.

JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné / préf. de Fabrice Luchini*, Paris, Flammarion, 2002/2013 (1954).

— — — *Louis Juvet 1887-1951: notes & documents*, Olivier Perrin Editeur, 1952.

— — — *Molière et la comédie classique : extraits des cours de Louis Juvet au Conservatoire (1939-1940)*, [Paris], Gallimard, 1986/1988.



--- *Réflexions du comédien*, Paris, Libr. théâtrale, 1986.

--- *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle : extraits des cours de Louis Jouvet au conservatoire (1939-1940)*, [Paris], Gallimard, 1968.

LACASCADE Éric, *Au cœur du réel*, Arles, Actes Sud, Le temps du théâtre, 2017.

LUPA Krystian, *Utopia*, Arles, Actes Sud, Le temps du théâtre, 2016.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre / trad., préf. et notes de Béatrice Picon-Vallin, Nouv. éd. revue et auge.*, Lausanne, L'Age d'homme, 2001.

--- *Vsevolod Meyerhold / introd., choix de textes et trad. de Béatrice Picon-Vallin*, Arles, Actes Sud-Papiers [etc.], 2005.

OSTERMEIER Thomas, *Le Théâtre et la peur*, Arles, Actes Sud, Le temps du théâtre, 2016.

STANISLAVSKI, Constantin, *Entretiens au studio du Bolchoï ; & L'éthique*, [Belval], Circé, 2012.

--- *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1930/2012.

--- *La formation de l'acteur*, [Paris], Payot : Rivages, 1936/2001.

--- *Notes artistiques*, [Saulxures], Circé, [Strasbourg], Théâtre national de Strasbourg, 1997.

VITEZ, Antoine, *Ecrits sur le théâtre / Antoine Vitez ; éd. établie et présentée par Nathalie Léger ; préf. de Bernard Dort. 1, L'école*, Paris, P.O.L., 1994.

#### B. Ecrits de théoriciens sur la formation de l'acteur

AUTANT-MATHIEU Marie Christine, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, Saussan, L'Entretiens, 2008.

FARCY, Gérard-Denis, PREDAL, René (dir.), *Brûler les planches, Crever l'écran*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens, 2001.

FERAL, Josette, *Les Chemins de l'acteur: Former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, 2001.

--- *Mise en scène et jeu de l'acteur: entretiens. T. 2, Le corps en scène*, Montréal, Ed. Jeu, Carnières (Morlanwelz), Ed. Lansman, 2004.

LAW, Alma, GORDON, Mel, JEFFERSON N., *Meyerhold, Eisenstein and biomechanics : actor training in revolutionary Russia*, London, McFarland & Co., 1996.

MARGEL Serge (dir.), *Pratiques de l'improvisation*, Lausanne, Giuseppe Merrone Éditeur, 2016.

#### C. Sciences humaines



BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 1994 (1932).

BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige » 2013 (1936)

GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 (1974).

HALL Edward T., *La Danse de la vie, Temps culturel, temps vécu*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984 (1983).

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004 (1997).