

**« Être et jouer » : Le travail de l'acteur aujourd'hui, systèmes et techniques de création de l'acteur et du performeur sur la scène contemporaine occidentale.**

**Note :** Dans le présent document, les termes employés pour désigner des personnes sont pris au sens générique; ils ont à la fois valeur d'un féminin et d'un masculin.

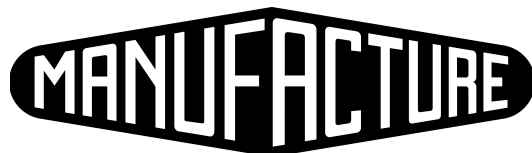
## **1. Résumé du plan de recherche**

Les mutations du théâtre occidental au XX<sup>ème</sup> siècle ont souvent été accompagnées d'avancées significatives de la théorie théâtrale qui s'est faite l'écho de l'évolution du texte dramatique, passé du statut de socle de la représentation au statut de texte-matériau. Plus récemment les recherches théoriques portant sur les pratiques performatives, les écritures de plateau, la recherche-crédation, les théâtres numériques ou le théâtre documentaire amènent aujourd'hui à redéfinir les rapports de la scène vivante avec le réel et la fiction en particulier en observant les processus de création. Parallèlement, la production théorique de certains artistes emblématiques du XX<sup>ème</sup> siècle a accompagné et influencé la pratique théâtrale. Cependant, ces trente dernières années, malgré l'évolution considérable des esthétiques de plateau, les écrits théoriques des artistes n'ont plus le même impact qu'auparavant car ils sont principalement centrés sur des expériences individuelles.

Nous nous trouvons donc face à une réflexion produite principalement par des théoriciens qui observent de l'extérieur les processus et les formes, et d'un autre côté à des écrits de praticiens qui réclament actualisation et développements. Il y a là un espace de recherche nouveau qui questionne la possibilité d'unir sous une théorie de la pratique la plus complète possible les systèmes et techniques ayant cours sur la scène contemporaine (et dans la formation) à la lumière des théories esthétiques actuelles. D'un point de vue méthodologique il s'agit de conduire des expérimentations comparables centrées sur la pratique de l'acteur et du performeur en y associant étroitement artistes et chercheurs universitaires et dans une perspective assez large pour refléter la diversité des esthétiques contemporaines. C'est dans ce contexte que se situe le projet de recherche « L'acteur entre jouer et être », qui souhaite interroger les techniques de l'acteur et les processus de création actuels qui regardent sous un jour nouveau la question du jeu et du non jeu, la présence réelle ou fictionnelle de l'acteur et la distance entre l'interprète et l'acte. A travers cette démarche ce projet se donne pour objectif de produire de la théorie artistique actuelle en se fondant sur une véritable démarche d'expérimentation scientifique concernant le travail de l'acteur et du metteur en scène.

Les buts spécifiques de ce projet de recherche sont de confronter différents acteurs et metteurs en scène à des processus de création comparables scientifiquement afin de faire émerger de ces expériences un vocabulaire de la pratique et une formulation théorique des techniques et des méthodes utilisables au-delà des démarches individuelles. Par ailleurs il s'agit de mettre à l'étude un ensemble de processus de travail couvrant une variété de pratiques assez vastes pour correspondre à la réalité des pratiques actuelles de l'acteur et du performeur. Pour parvenir à cela nous réunissons un groupe qui inclut des chercheurs ayant une grande proximité avec les pratiques artistiques et des artistes-chercheurs polyvalents intéressés par la production théorique et la pédagogie et ouverts sur la plupart des pratiques scéniques contemporaines. Le dialogue permanent entre pratique et théorie est un principe fondamental de ce projet.

Même si elle s'inspire des principes de la recherche-crédation (*practice-based research*) et des *rehearsal studies* la méthode élaborée se fonde sur une démarche comparative avec une approche plus scientifique en proposant des expériences artistiques reproductibles dans leur structure, pour produire ensuite une conceptualisation de la



pratique qui dépasse les démarches individuelles. Ce projet de recherche doit déboucher sur une réflexion moderne sur la pratique de l'acteur et de celui qui le dirige, prenant en compte des démarches qui vont de la performance jusqu'au théâtre dramatique, en passant par les genres hybrides de l'autofiction ou du théâtre documentaire et en dépassant les clivages entre théorie et pratique. Il a également pour but une formulation pédagogique de ces outils à destination des étudiants et des formateurs. Mais les résultats de cette recherche, qui concernent évidemment de près les artistes, ont aussi vocation à intéresser les spécialistes d'esthétique scénique contemporaine et plus généralement les sciences humaines puisqu'ils proposent une réflexion contemporaine sur les relations entre corps, imagination, communication et représentation.

## 2. Plan de recherche

### 2.1 État de la recherche dans le domaine des arts scéniques

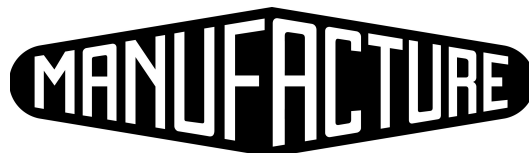
#### 2.1.1 Théorie du théâtre et théorie du jeu

Depuis le tournant du XX<sup>ème</sup> siècle et la naissance de la mise en scène, le théâtre occidental a subi des évolutions constantes tant dans ses aspects textuels que scéniques dont la diversité des formes spectaculaires contemporaines est le résultat. Ces multiples mutations ont été à chaque fois accompagnées ou suivies d'avancées considérables du point de vue de la théorie théâtrale.

Que ce soit Peter Szondi (1956) avec sa *Théorie du drame moderne*, Hans-Thies Lehman (2002) dans *Le théâtre post-dramatique* ou encore Jean-Pierre Sarrazac (2012) dans *Poétique du drame moderne*, les théoriciens du théâtre ont réussi à accompagner les multiples mutations du théâtre pour offrir des concepts structurant qui tour à tour ont permis de refléter la dissolution des paradigmes aristotéliens dans le théâtre pour ensuite se faire l'écho de l'évolution du texte théâtral, passant du statut de socle de la représentation au statut de texte-matériau, fragmentaire et équivalent aux autres éléments constitutifs du spectacle vivant : performance, scénographie, lumière, son ou arts numériques. Plus récemment les apports des *performances studies* (Schechner (2008), Fischer-Lichte (2004)), des théories du genre, Butler (2007), les recherches sur les écritures de plateau, Tackels (2015), le théâtre documentaire (Kempf et Moguilevskaia (dir.) 2014) ou la présence virtuelle de l'acteur (Bourrassa et Poissant (dir.) 2013) amènent à redéfinir les rapports de la scène vivante avec le réel.

Pour autant ces théories successives n'éclairent la question des processus de création qu'indirectement et ne se confrontent pratiquement pas aux théories du jeu. Et pour cause : soit qu'elles s'appuient, même pour les déconstruire, sur les concepts d'action, de récit ou de personnage, hérités d'Aristote (qui ne traite que marginalement de la question du performeur) soient qu'elles ignorent assez largement les apports des théories produites par les praticiens pourtant décisifs dans l'évolution du théâtre, étant de plus formulées dans leur grande majorité par des penseurs extérieurs à la création, elles ne peuvent offrir qu'une vision incomplète des problématiques de la scène contemporaine, un miroir inversé de la création.

Parallèlement, la production théorique des artistes eux-mêmes a eu une influence considérable sur les transformations esthétiques du XX<sup>ème</sup> siècle. Qu'on pense à Constantin Stanislavski, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba ou Peter Brook, les écrits de ces artistes majeurs ont constitué un terrain fécond pour les créateurs des générations suivantes et continuent, parfois sans qu'on y fasse explicitement référence, à former le substrat de la formation de l'acteur occidental. Même si depuis les années quatre-vingt-dix peu d'essais émanant d'artistes ont bénéficié d'un tel écho, ou peut-être à cause de cela, ces dix dernières années ont vu l'apparition d'un certain nombre de recherches universitaires importantes



(Mc Auley (2012), Féral (2003 et 2011), Dusigne (2015), Proust (2006), Lupo (2006), Losco-Léna (2017) entre autres) qui se sont aventurées dans le champ de la pratique théâtrale et de la recherche-crédation pour analyser les processus de création et tenter de replacer au centre de la construction théorique du théâtre les artistes de la scène. Même si ces recherches représentent un tournant épistémologique dans l'écriture de l'histoire du théâtre le champ d'étude et les méthodes semblent encore séparer théoriciens du théâtre et praticiens.

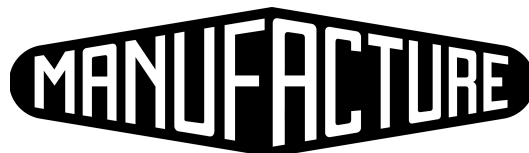
Dans ce contexte, une refondation de la réflexion théorique sur le jeu (au sens large) est encore à construire en encourageant la production théorique des artistes et en prenant en compte les questions contemporaines autour de l'acteur, sur le rapport entre le jeu et l'être, la notion de présence du performeur et de l'acteur, et celle du fictionnel et du réel dans la représentation, toutes mises en avant par les théories esthétiques actuelles. Il est essentiel en outre de donner la parole aux acteurs dans cette recherche sur les processus de création et l'observer dans ses multiples nuances, et la richesse des pratiques en Suisse et ailleurs, pour permettre une conceptualisation qui soit le plus complète possible et ait une large influence sur la formation et la pratique de l'acteur et de la direction d'acteur. Il est aussi important de proposer pour cela une véritable démarche d'expérimentation scientifique qui associe étroitement expérience et observation et qui ait une valeur universelle au-delà des démarches artistiques nationales et individuelles.

### 2.1.2 Les angles morts de la théorie de l'acteur

Le présent projet de recherche part de l'observation de l'état actuel de la scène contemporaine et de la redéfinition des rapports entre fiction et réalité qui s'est opérée ces trente dernières années et qui est actuellement au centre de la question du jeu. En effet, entre l'entrée définitive du champ de la performance et de la danse dans la création théâtrale (Jan Fabre, Romeo Castellucci, Rodrigo García,...) l'incursion somme toute récente du nouveau théâtre documentaire sur la scène contemporaine (Groupov, Milo Rau, le collectif GdRA), le rapport ambigu entre réalité et fiction, personnage et performeur (Jérôme Bel, Jonathan Capdevielle), les fluctuations permanentes entre récit et action dans la construction des spectacles actuels ou l'irruption de formes liées au cinéma ou les arts numériques (Katie Mitchell, Julie Duclos, Julien Gosselin) qui proposent une présence virtuelle de l'acteur, le performeur s'adresse au spectateur depuis un lieu incertain et en perpétuelle redéfinition.

Étrangement, les transformations esthétiques de la scène contemporaine n'ont pas donné lieu à une véritable rénovation des théories du jeu et de la performance alors même qu'elles sont contemporaines de théories qui permettent de revisiter la présence scénique, comme les *performance studies* qui tâchent d'embrasser ces différents modes de représentation dans leur diversité, Schechner (2008), la théorie du genre qui interroge la complexité des relations entre acte et identité, Butler (2007) ou la recherche sur la présence virtuelle sur scène (Bourassa et Poissant (2013)). Plus précisément, dans la théorie théâtrale ces mutations contemporaines qui mettent en jeu le réel et le fictionnel ont principalement été observées du point de vue de la réception et de la forme et pratiquement pas du point de vue de la construction du jeu et du travail de l'acteur. Les performeurs contemporains glissent souvent d'une forme à l'autre, du registre de la fiction à celui de la réalité, du jeu au *non-jeu*, du témoignage en son nom propre à la narration, en mettant en jeu des compétences artistiques et techniques qui élargissent considérablement la notion même d'interprétation et pour lesquelles les théories qui constituent encore la base de la formation des acteurs ne sont pas opérantes.

Cette situation de l'art ouvre un champ de recherche et de réflexion qui a déjà été largement couvert par la critique à partir de la théorie de la réception et des *performance studies*, par les *rehearsal studies* (du point de vue de l'observation des processus de création, Barbéris (2015)) mais qui mérite d'être maintenant investi par les artistes eux-



mêmes pour amener à des productions théoriques à même de refléter l'autre face de la création et surtout d'avoir un impact déterminant sur la formation des acteurs et sur les artistes de demain.

### **2.1.3 Croisements et synthèse des avancées théoriques et des pratiques actuelles**

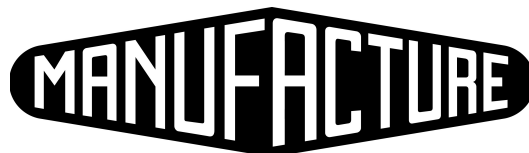
Cette rénovation de la théorie de l'acteur doit d'abord tenir compte de la dissolution progressive de ce qui faisait, depuis l'âge classique, le support du travail de l'acteur (personnage, mimésis, action, fable) et la construction de supports nouveaux (performance, autofiction, effets de réels, fragmentation, récit, présence virtuelle de l'acteur).

Le travail mené par Peter Szondi (*Théorie du drame moderne*, 1956) ou Abirached (*La crise du personnage dans le théâtre moderne*, 1994) a d'abord permis d'identifier la disparition du personnage comme figure centrale du théâtre et de la mimésis comme enjeu principal de la représentation. Sous l'influence de Brecht, du théâtre de l'absurde ou d'auteurs comme Heiner Müller ou Gertrude Stein, les paradigmes aristotéliens ont définitivement été enterrés (Lehman, 2002) pour laisser la place à un théâtre où le récit apparaît sous une forme fragmentée, où la hiérarchie entre littérature et représentation disparaît, où les différents éléments du spectacle (texte, performeur, images, lumières, son) apparaissent comme autant de matériaux équivalents susceptibles d'être utilisés dans un jeu de correspondances plus proche de la poésie ou des arts plastiques que de l'art dramatique, et où le rapport entre contenu et forme devient instable. Les apports des théoriciens de la performance (Schechner (1988), Kirby (1990)), ou de genre (Butler (2007)), mettent finalement en question l'existence même du drame qui se joue sur la scène et montrent combien les rapports entre réel et fiction, entre témoignage et récit, entre corps, présence et figure dramatique sont aujourd'hui flottants (Fischer-Lichte, 2004).

La théorie de la pratique s'est développée parallèlement à ces questions esthétiques mais pour ainsi dire presque indépendamment de celles-ci, et, sans aucun doute, l'un des enjeux essentiels de ce projet de recherche, du point de vue théorique, est de pouvoir confronter ces deux champs de recherche sur le théâtre qui, malgré leur objet commun, sont trop largement imperméables l'un à l'autre.

Contrairement aux questions strictement esthétiques pour lesquelles les travaux les plus récents ont largement supplanté les recherches des années 50, 60 et 70, pour parler aujourd'hui du travail de l'acteur, on ne peut faire l'économie de remonter aux grands théoriciens des début de la mise en scène (Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold et Bertolt Brecht) et aux fondations techniques qui sont pour certaines encore à l'œuvre aujourd'hui dans de nombreuses créations et dans les écoles de théâtre. En outre, dans des productions théoriques d'importance relativement récentes, Ostermeier (2016), Vassiliev (1999), Donnellan (2004), les références à ces fondateurs sont tout à fait explicites. Cependant, d'autres recherches récentes (Féral (2011), Proust (2006), Barbéris (2015), émanant plutôt de chercheurs que d'artistes, montrent également que les avancées esthétiques tant du point de vue de la forme textuelle que de la forme scénique ont considérablement fait évoluer l'organisation des processus de création mais sans analyser de l'intérieur les transformations que cela implique dans les principes fondamentaux du jeu de l'acteur.

En effet, les textes de théâtre contemporain, quand il y en a, exigent de l'acteur une présence qui n'est plus directement liée à la notion de personnage ni d'action dramatique et qui n'est pas nécessairement fictionnelle. Le personnage devient une notion fluctuante, soit qu'il soit une reconfiguration discontinue de plusieurs instances dramatiques, soit qu'il soit fabriqué avec du matériau documentaire, soit qu'il soit tout simplement absent du texte théâtral. Cette décomposition de la notion de personnage fragilise toute méthode d'interprétation qui le prend pour fondement de la construction



intérieure du jeu. Par ailleurs le développement des aspects performatifs de l'interprétation, qui mettent le réel au premier plan de l'acte scénique, « un degré 0 de l'acteur », selon l'expression de Jérôme Bel (Bel (1999)), réagencent les rapports entre fiction et réalité dans le travail de l'acteur. Or la plupart des méthodes et des théories du jeu existantes mettent en avant cette dualité entre acteur et personnage. Et même si les théoriciens du théâtre contemporains sont tout à fait conscients de ces mutations esthétiques il manque à leur recherche un véritable questionnement sur les implications dans la pratique de l'acteur de ces sujets et tout particulièrement dans ses aspects performatifs.

Car ces évolutions esthétiques recouvrent de fait des mutations techniques et méthodologiques pour l'acteur qui sont à l'œuvre dans la création contemporaine mais qui n'ont pas encore été pensées dans leurs dimensions théoriques. D'une part, parce que les théoriciens du théâtre contemporain s'intéressent principalement aux dimensions poétiques, plastiques, politiques et dramaturgiques de ces formes et privilégient les processus de *composition* des spectacles plus que les processus de *l'interprétation scénique*. D'autre part parce que nombre des artistes contemporains qui renouvellent les formes théâtrales ces dernières années, que ce soit les précurseurs, comme Roméo Castellucci ou Rodrigo Garcia, jusqu'au plus récents, comme Jérôme Bel, Gisèle Vienne, Philippe Quesne ou Miet Warlop, ne mettent pas particulièrement en avant le travail avec les acteurs dans leur réflexion. Cependant, chacun de ces artistes propose une véritable esthétique du jeu qu'il convient de creuser aussi bien à travers les processus de création qu'ils mettent en place qu'à travers les nouveaux défis que leur forme d'écriture propose aux interprètes.

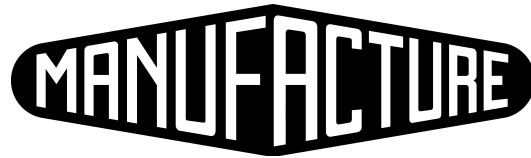
Enfin les projets de recherche associant au même niveau théoriciens et praticiens sont relativement nouveaux et rares à cette échelle car ils se concentrent généralement sur le travail d'un seul praticien dont on observe la démarche singulière. S'inspirant des apports des théories en recherche-crédation (Borgdorff (2009)) et en *rehearsal studies* (McAuley (2015), Barbéris (2015)) ce projet s'inscrit dans une démarche sensiblement différente puisqu'elle cherche à dépasser la dichotomie entre théorie et pratique et l'analyse des démarches individuelles pour mettre en avant une démarche comparative à visée plus universelle.

Partant de là toute expérimentation amènera à redéfinir les rapports entre les deux, non seulement dans la conception des expérimentations mais aussi dans leur déroulement, les échanges permanents dans le déroulement des workshops ainsi que la permutation des fonctions pour certains des chercheurs (intervenant dans certains cas comme artistes dans d'autres comme observateurs) vont dans ce sens. Sans contaminer l'expérience elle-même, le dialogue permanent entre observateurs et acteurs de la pratique doit permettre à la fois de rendre les expériences les plus productives possibles du point de vue scientifique tout en permettant aux praticiens de conduire leurs démarches de création de manière autonome, tout en portant un regard critique sur celle-ci. Ceci nous amène à produire un discours conceptuel sur les techniques de travail de l'acteur à partir de cette double vision.

C'est donc à travers la confrontation de ces deux champs, celui de l'écriture scénique contemporaine et celui de la théorie du jeu et dans le dialogue permanent que l'on pourra engager entre théorie et pratique, entre recherche, création et formation à travers des expériences de laboratoire, que se situe l'espace de déploiement de ce projet de recherche.

## 2.2 État de la recherche du requérant

**Laurent Berger (requérant) (Manufacture) :** Chercheur, pédagogue, metteur en scène et dramaturge. Du côté de la conceptualisation théorique, le requérant principal a mené un travail important (Thèse de doctorat en Arts du spectacle, 2011) dans le domaine de la théorie de la mise en scène en proposant un système théorico-pratique de la mise en scène



shakespearienne au XXème siècle et un lexique analogique de plus de 1000 entrées sur la pratique de la mise en scène et du jeu au XXème siècle. Ces deux matériaux seront directement mis à profit pour le développement du projet. Sa double formation en théorie de la pratique et en mathématiques et physique théoriques (Ecole Centrale Paris, 1995) permet de donner à cette expérimentation en art une dimension scientifique dans l'organisation et l'évaluation des expérimentations pratiques et dans la production et le traitement des données issues de la recherche.

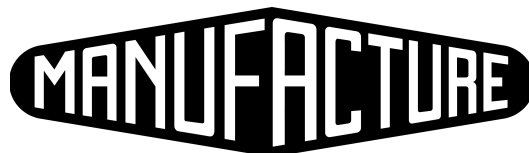
Il a organisé au CDN de Montpellier en partenariat avec le Ministère de la Culture français une journée d'étude internationale en Janvier 2015, réunissant praticiens de la scène, pédagogues et théoriciens sur la question de la recherche en création. Il a également organisé à l'Université Paul Valéry de Montpellier, un colloque international en Mars 2017 sur la question de la Création scénique contemporaine à l'heure de la mondialisation où ont été discutées de nombreuses questions sur les variétés des pratiques des interprètes contemporains de la scène qui sont au cœur de ce projet de recherche. Il a donc une connaissance étendue à propos de la recherche sur les pratiques artistiques et sur les esthétiques scéniques contemporaines. Dans ce domaine il a également dirigé trois ouvrages collectif : en 2016 (Théâtre/Public n°220) sur le travail du metteur en scène Rodrigo García, en Avril 2019 (Alternatives Théâtrales n°137) sur le théâtre argentin aujourd'hui et les Actes du colloque de Mars 2017 (Publication prévue en Juin 2019), ainsi qu'un ouvrage *Shakespeare Material* (Editions TNC, Buenos-Aires, Septembre 2017) sur la théorie de la mise en scène.

Enfin, en préparation du présent projet, puisqu'il devait inaugurer le programme lors de la première soumission du projet, il a organisé en Mars 2019 un colloque international sur « Être en scène, être en jeu » qui a rassemblé des artistes et des théoriciens de diverses disciplines, théâtre, danse, performance, cirque, pour faire un état des lieux de la pratiques et des concepts théoriques qui accompagnent ces pratiques. Ce colloque a proposé des communications, des conférences performatives et des ateliers pratiques commentés qui ont permis de poser un nombre important de fondements théoriques directement reliés à ce projet de recherche.

Il a dirigé de 2013 à 2015 le Master mise en scène de La Manufacture, Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande et est depuis membre de l'équipe pédagogique de ce master et enseignant régulier de l'Ecole. Il a aussi ouvert en 2017 un Master en Création en Spectacle Vivant à l'Université de Montpellier III, qui, en accord avec les principes de ce projet, offre une large part à l'expérimentation et s'appuie sur une démarche interdisciplinaire. Dans ces deux formations il a dirigé une demi-douzaine de workshops tournés sur l'écriture de plateau, la performance, la création scénique multi-média et la recherche en création. Il a également dirigé une quinzaine de projets de master en recherche-crédation.

Du côté de l'expérimentation pratique, en dehors de nombreux workshops dirigés en Suisse et à l'étranger (France, Argentine, Suède, Uruguay, Croatie, Japon), le requérant principal a dirigé entre 2014 et 2018 le laboratoire de recherche en création (hTh Lab) au Centre Dramatique National de Montpellier qui est un laboratoire de recherche et d'expérimentation sur les écritures contemporaines, scéniques et textuelles. Il a, dans ce cadre, proposé un programme triennal sur les formes scéniques contemporaines et dirigé une demi-douzaine de workshops de recherche pratique sur des sujets d'écriture et d'interprétation. Il a également dirigé le programme expérimental du master de l'EMAD en Uruguay (1996).

Enfin il a réalisé en 2017 un vaste projet de recherche création, pendant pratique de ses recherches doctorales, en mettant en scène *3 8 5 M (Shakespeare Material)*, co-produit par le Teatro Nacional Cervantes et le Festival International de Buenos-Aires, où les 38 pièces dramatiques de Shakespeare ont été adaptées selon de multiples axes esthétiques reflétant les tendances scéniques actuelles et mettant à profit les recherches formelles menées au hTh Lab, CDN de Montpellier. Ce spectacle a été accompagné par une



publication *Shakespeare Material* (Editions du TNA-TC, Septembre 2017) sur la théorie de la mise en scène.

Son profil double d'enseignant-chercheur et de metteur en scène dramaturge lui donne une expertise complète sur les problématiques à la fois théoriques et pratiques qui sont au cœur de ce projet. Son parcours professionnel sur plusieurs continents lui permet également de construire le projet dans une dimension internationale pour créer le réseau des différentes institutions associées à celui-ci et permettre ainsi de mettre en œuvre une méthodologie comparative à grande échelle dans le temps imparti pour la présente requête, indispensable à notre volonté de construire un système global de l'acteur et non seulement observer des processus locaux et particuliers.

## 2.3 Plan de recherche détaillé

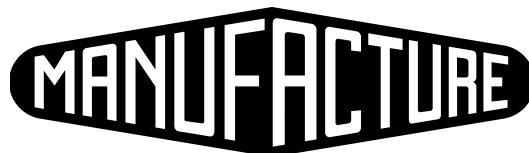
### 2.3.1 Problématiques fondamentales

De l'état des lieux de la recherche sur la question de l'acteur confronté à la diversité des formes scéniques contemporaines nous tirons les problématiques structurantes suivantes pour la mise en place du projet :

**Axe 1 : Présences de l'acteur : du vrai au faux, du jeu au non jeu :** Cette question qui forme un des socles de la théorie de l'acteur a traversé les époques depuis Diderot (1769) jusqu'aux théories contemporaines de la non-danse (Bel(1999)) en passant par le concept brechtien de distanciation (Brecht(1999)). Le requérant l'a naturellement placé au cœur du colloque introductif de ce projet avant sa resoumission. Divisé entre une présence indirecte (à travers le personnage) et une présence directe (celle du performeur) dans son acte artistique, l'acteur se trouve confronté à un double regard porté sur lui, le premier qui l'observe comme un média pour pénétrer un espace de fiction, le deuxième qui le considère dans sa présence réelle. D'un point de vue technique, il s'agit d'observer les outils qui permettent de circuler entre ces deux présences, et voir ceux qui concernent l'acteur et ceux qui se réfèrent au metteur en scène. Au-delà de ces deux extrêmes conceptuels, présence réelle et présence jouée, il s'agit de mettre à jour toutes les **variétés de présences qui sont demandées à l'acteur** en fonction de la forme scénique envisagée et comment elles s'envisagent et se constituent au cours du processus.

**Axe 2 : La matérialité et l'imaginaire dans le travail de l'acteur :** Les grandes théories de l'acteur, en particulier celle de Stanislavski (1963,1984), mettent également en lumière la complexité des rapports entre **la construction physique et matérielle de la performance et sa construction psychique et imaginaire**. Ce projet de recherche souhaite œuvrer à un approfondissement et à une actualisation de ces problématiques. Il s'agit de repérer en fonction des praticiens quelles sont les démarches mises en œuvre pour activer ces deux aspects complémentaires et connexes de la technique de l'acteur et en quoi elles sont plus ou moins déterminantes selon les praticiens (acteurs et metteurs en scène), le type d'esthétique scénique ou le type d'exercice de création proposés durant les processus.

**Axe 3 : La différence et l'hybridation des techniques :** Notre questionnement sur la diversité des esthétiques contemporaines nous amène à être sensible à des approches pratiques fondamentalement différentes dans leurs conduites et dans leurs résultats et résultant souvent de mélanges de plusieurs disciplines artistiques. Les actants sont les mêmes mais les techniques, le discours et les gestes qui accompagnent les différentes expérimentations doivent être observés dans leurs différences et leurs hybridations, c'est à dire dans l'usage simultané de plusieurs techniques d'origine ou d'esthétiques diverses. Les différentes esthétiques évoquées dans le plan de recherche (théâtre classique,



performance, théâtre filmé, théâtre documentaire, etc..) se doivent d'être interrogées par les expériences et reflétées dans le système proposé par le projet de recherche. Par

ailleurs les artistes eux-mêmes, tant acteurs que metteurs en scène, vont devoir se confronter à certains objectifs de création plus familiers que d'autres. La multiplication des expériences et des contextes de leur réalisation doit permettre de déterminer ce qui, dans les usages différents, tient de la **différence des contextes de création**, des **traditions nationales**, des **approches spécifiques de chaque praticien** ou des **objectifs artistiques** pour voir si on peut faire émerger *in fine* des concepts comparables entre les praticiens d'origines différentes travaillant dans des contextes différents qui correspondent à telle ou telle esthétique.

**Axe 4 : Les étapes de la création** : Tout processus de création est avant tout un déploiement dans le temps de différentes techniques, aussi bien physiques, qu'émotionnelles, dramaturgiques et langagières. Nous devons donc identifier comment se forment, s'organisent et s'agencent ces étapes de travail chez les différents praticiens. Il y a à ce niveau deux problématiques, l'une verticale qui nous amène à observer les **lieux d'approfondissement du langage et des actions de chaque processus**, et voir comment chacune de ces phases se développe chez chaque artiste, l'autre horizontale qui doit interroger la **complémentarité des techniques, leur organisation dans le temps, et la manière dont elles interagissent l'une sur l'autre**.

En nous attachant à ces quatre problématiques très concrètes qui traversent différentes théories du jeu et en lien direct avec la question de recherche, nous nous donnons les moyens d'établir des grilles de lecture des processus de création. Ceci pour construire les protocoles expérimentaux les plus efficaces possibles et pour analyser et exploiter au mieux les données issues des workshops.

### 2.3.2 Les objectifs de recherche

En croisant le travail des théoriciens et des praticiens dans le cadre d'expériences concrètes menées dans différents pays de la tradition théâtrale occidentale, en opérant un retour sur les différentes théories du jeu qui se sont développées du début du XXème siècle à nos jours, parallèlement aux théories esthétiques sur le théâtre, le présent projet se donne pour objectif principal de poser des jalons déterminants pour une **refondation des théories de la pratique artistique et du jeu scénique autour d'un système unique de l'acteur** et d'apporter également des avancées sensibles pour la formation de l'acteur aujourd'hui. On peut décliner les objectifs précis de la manière suivante.

- **Formuler des enjeux nouveaux qui associent théorie et pratique** : Il s'agira ensuite à partir des questions structurantes qui fondent la question de recherche d'établir les liens entre théorie et pratique que nous devons mettre à l'épreuve dans les expérimentations pratiques. Nous nous concentrerons, en particulier, sur les tensions entre le réel et le jeu, entre le physique et l'imaginaire qui nous semblent fondatrices de ces esthétiques et qui doivent être au cœur des expériences. Ce rapport ambigu entre réel et fiction dans le théâtre contemporain a été clairement explicité du point de vue de la construction du spectacle par Hans-Thies Lehman (2002 :205) qui montre comment le théâtre post-dramatique propose la représentation de plusieurs niveaux de fiction. Mais les problèmes que ces nouvelles formes entre réel et fiction posent à l'acteur doivent être actualisés car ces considérations théoriques sur le spectacle n'ont pas été pensées pour l'instant dans le champ de la pratique interprétative. Au-delà de cette question centrale, la première étape se donnera pour objectifs de formuler sur le plan pratique d'autres problématiques cruciales, comme, par exemple, la construction de l'imaginaire de l'acteur ou du performeur, la réalité des actions scéniques, ou le rapport entre performance et interprétation. En effet la question de la narration sur la scène



# MANUFACTURE

contemporaine qui oscille entre réalité et fiction, se transpose dans le corps de l'acteur à travers des systèmes

- complexe d'exposition Butler (2007:30), qui sont actifs dans l'art théâtral comme dans l'art performatif.

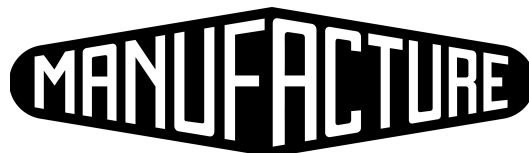
- **Approfondir les structures des processus et développer les techniques de création** : En analysant les différentes phases du travail de l'acteur et du metteur en scène et leurs interactions, les expérimentations doivent nous permettre de décomposer les techniques mises en œuvre dans les différents exercices et amener chaque artiste à observer sa propre démarche à un grand niveau de détail. Les problématiques soulevées au paragraphe 2.3.1 doivent nous permettre de construire ces exercices pour analyser chacune de ces questions à la lumière des expériences. L'approche comparative doit permettre de déployer chaque phase du travail sur plusieurs dimensions pour mettre en valeur les différences de traitement d'un praticien à l'autre, d'un pays à l'autre, et également les similitudes. Elle amène aussi au développement des techniques de travail d'un artiste à la lumière du travail des autres artistes qui sont susceptibles de les inspirer et de transformer leur propre pratique.

- **Elaboration d'un lexique du travail de l'acteur** : A travers l'exploitation des données de chaque expérience (enregistrement des exercices, entretiens avec les praticiens et les théoriciens, etc...) l'équipe de recherche va composer progressivement un vaste lexique de la pratique unissant les termes issus des écrits théoriques de praticiens, le vocabulaire employé au cours des processus de création et les termes personnels définis par chaque praticien au cours des bilans correspondant à chaque exercice. Le croisement de ces différentes données et un large travail de synthèse entre chaque workshop mènera en fin de compte à la constitution d'un lexique analogique le plus complet possible, mêlant références bibliographiques et mises en situation pratiques.

- **Conception d'un système théorique actuel de l'acteur**: Au cours du projet de recherche, il s'agira de mener à bien un travail de théorisation prenant en compte chacune des pratiques observées qu'il faudra replacer dans une perspective historique et par rapport au contexte actuel de la création scénique. L'équipe de recherche se donne pour objectif de décrire un système du travail de l'acteur le plus complet possible et susceptible de refléter la variété des pratiques individuelles et des esthétiques de la scène d'aujourd'hui. Ceci étant le projet de recherche ne repose pas sur une pensée strictement positiviste qui assimilerait un processus de création à une démarche scientifique. Au contraire il devra faire la part entre les éléments objectifs et comparables dans les processus et les éléments singuliers appartenant à la poétique et à la sensibilité de chaque artiste qui ne peuvent pas être objectivés.

- **Elaboration d'un manuel de l'acteur**: Le projet se donne pour objectif de proposer des résultats théoriques susceptibles de concerner un grand nombre de praticiens actuels et d'enrichir leur pratique mais également de poser des bases pédagogiques pour les formateurs ou les étudiants acteurs. Le projet de recherche se donne donc pour objectif complémentaire d'élaborer le pendant pédagogique du système théorique de l'acteur sous la forme d'un manuel riche des différents exercices et techniques éprouvés lors des workshops et applicable dans le cadre des écoles d'acteurs.

- **Diffusion de la recherche pour la communauté scientifique et artistique** : ce projet doit enfin déboucher sur la tenue d'un colloque mêlant approches théoriques et pratiques, l'édition de supports vidéos (Films, DVD ou vidéo online) témoignant des expériences menées, et la publication de l'essai théorique, du manuel de pratique et du lexique ou dictionnaire de la terminologie du jeu. Chacun de ces objets de diffusion permet d'atteindre un public de spécialistes et de non-spécialistes. Cette diffusion de la recherche a pour objectif à la fois une nouvelle connaissance de la pratique des acteurs et des metteurs en scène, un développement des pratiques individuelles ainsi qu'une



meilleure conscience de la formation des acteurs susceptibles de s'insérer dans la création contemporaine.

### **2.3.3 La méthode**

Pour permettre une articulation solide entre théorie et pratique, l'équipe de recherche élabore des protocoles de recherche rigoureux et reproductibles permettant de comparer des pratiques artistiques diverses à travers des paramètres d'analyse pertinents en lien avec un corpus théorique que l'étape initiale du projet terminera de définir. Les sessions d'expérimentation se baseront ensuite sur la double présence de praticiens dirigeant l'expérience de création et d'observateurs de celle-ci. La durée des expériences, la constitution des groupes, les matériaux de travail, littéraires, dramatiques ou thématiques, les méthodes de création et les formes scéniques à créer sont des paramètres à identifier et à définir pour la tenue de ces expériences lors de la première phase de la recherche (décrite en 2.3.3.1). Celles-ci donneront lieu à des observations menées à plusieurs niveaux lors de la deuxième phase (voir ci-dessous 2.3.3.2) pour témoigner au mieux de la réalisation des expériences et pour la production de matériaux exploitables ultérieurement à des fins de conceptualisation et de diffusion.

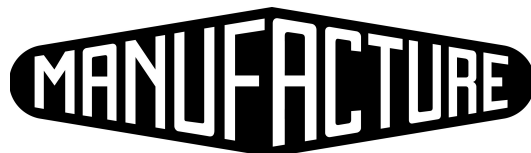
#### **2.3.3.1 Une méthode comparative entre théorie et pratique**

Une **première phase préparatoire** de réflexion théorique et pratique autour des problématiques énoncées en 2.3.1 est menée en trois temps pour poser les fondations théoriques et expérimentales du projet :

**Bilan critique de la théorie du jeu** : Il s'agit dans un premier temps de compléter un état des lieux critique des théories actuelles de la pratique, et en identifiant les variantes principales actuelles, éventuellement les failles ou les manques, et en tâchant de les raccorder à leurs racines historiques. Nous analyserons en particulier les rémanences des théories anciennes (Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski) dans les pratiques contemporaines et les éléments qui, a contrario, ont besoin d'être définis ou redéfinis au regard de la scène d'aujourd'hui (performance, théâtre documentaire, théâtre du réel, théâtre et cinéma, etc.). Nous nous appuyons sur l'état de l'art élaboré dans la présente requête et sur les nombreuses problématiques abordées par le panel très interdisciplinaire des participants au colloque international de Mars 2019 sur le sujet dont nous partagerons les communications à l'ensemble de l'équipe. Il s'agit de faire émerger les questions que les lectures et les discussions préparatoires évoquent pour chacun des chercheurs de l'équipe à travers des rapports individuels comprenant en particulier une proposition de lexique de la pratique et des propositions d'expérimentations pratiques susceptibles d'être menées. Il s'agit aussi de faire un bilan aussi large que possible des pratiques artistiques actuelles pour développer le champ d'étude.

**Deux journées d'étude** réunissent ensuite une partie du groupe de recherche pour faire la synthèse des recherches théoriques préparatoires, de formuler les questions prioritaires qui se posent à chacun des chercheurs et de préciser les expérimentations futures qu'ils envisagent pour y répondre, ceci à partir d'une connaissance commune du terrain de recherche. Ces deux jours permettent aussi de procéder à une première traduction pratique des questions prioritaires sous forme de protocoles de travail possibles avec les acteurs et de constituer à partir des contributions de chacun des membres de l'équipe une première version du lexique pratique du travail de l'acteur que chacune des étapes suivantes sera amenée à développer.

**Un Workshop inaugural** pour décider des protocoles expérimentaux lors des phases suivantes du projet : Le troisième temps fort de cette phase préparatoire est constitué par un workshop inaugural de trois semaines qui conduit l'équipe à éprouver une série d'expériences pratiques pilotes sur les bases conceptuelles formulées en 2.3.1 et 2.3.2 pour dégager le programme précis qui structurera les 9 autres workshops de recherche.



Lors de ce workshop préparatoire trois artistes aux pratiques contrastées proposeront chacun une série d'exercices élaborés à partir des réflexions des journées d'études et couvrant un large éventail de formes scéniques à un groupe d'acteurs. Ils se confronteront aussi aux exercices proposés par les autres pour permettre d'évaluer les exercices qui répondent le mieux aux objectifs de la recherche, qui mettent le mieux en lumière à la fois la spécificité des techniques et qui produisent les données scientifiques, en termes techniques et conceptuels, les plus riches. Trois observateurs et une doctorante les accompagneront lors de ce workshop pour suivre les exercices, les référencer et les décrire dans un carnet de laboratoire, effectuer les captations filmiques et les relevés biométriques et compléter le lexique de la pratique. Des débriefings quotidiens permettent de constituer et d'éprouver le protocole de mise en dialogue entre pratique et théorie qui sera utilisé pour les autres workshops. Toutes les données issues des expériences sont rassemblées dans une base de données relationnelle que le référencement permettra d'alimenter lors des workshops ultérieurs. Chaque exercice donne lieu à un bilan critique effectué par l'équipe de recherche et introduit dans la base de données pour voir de quelle manière il met en jeu les 4 principaux axes de recherche et en quoi il remplit les objectifs de la recherche en terme de productivité scientifique.

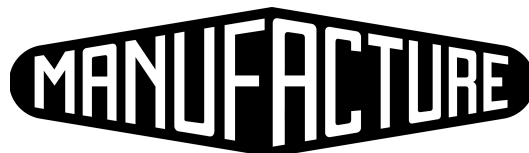
### **2.3.3.2 Expérimentations critiques parallèles**

La **deuxième phase d'expérimentation et d'analyse** constitue le cœur expérimental de la recherche et se déroule sur trois ans, **neuf workshops** dans six pays différents et **trois journées d'étude**, chacune clôturant une année de recherche.

Chaque workshop associe un centre de recherche et un centre consacré à la pratique artistique (centre de formation, de création et/ou de recherche) pendant deux semaines. Il est dirigé par deux metteurs en scène / pédagogues, l'un appartenant dans la mesure du possible à l'institution où a lieu le Workshop, l'autre venant de l'étranger face à un groupe d'acteurs et/ou d'apprentis acteurs locaux où sont menées des expériences. Pour permettre de réfléchir en même temps à la question de la création et de la formation, certains des workshops seront réalisés avec des acteurs en activité, d'autres avec des acteurs en formation. Ce travail de deux semaines sera simultanément observé par deux observateurs spécialistes de la pratique théâtrale pour permettre une vision critique des processus mis en œuvres.

Les expériences se basent sur un protocole commun posé lors du workshop inaugural qui se répète ensuite dans chaque workshop. Le fait de voir deux artistes/pédagogues mener simultanément les mêmes expériences permettra d'offrir un large potentiel comparatif entre les différents exercices puisque l'on abordera dix-huit fois les mêmes exercices de création. Cette approche comparative constitue le noyau de notre approche scientifique. Le déroulement de ce projet mettant en relation des chercheurs et des artistes-chercheurs de neuf pays distincts nous offre les conditions d'une recherche riche en informations transversales et permet une réflexion approfondie tant du point de vue des pratiques que de la théorie. Une doctorante suivra les workshops pour mener à bien sa propre recherche à partir de l'observation de ces workshops mais en suivant sa propre démarche et son doctorat constituera un plan de réflexion complémentaire et indépendant qui servira de point de vue critique sur le développement du projet.

Chaque praticien effectue entre un et trois des neuf workshops et chaque observateur assiste à au moins deux des neuf workshops. Cette concentration de l'équipe permet de multiplier les éléments de comparaisons qui sont fondamentaux pour observer des lois structurantes et transversales en jeu dans les pratiques des différents artistes et pédagogues. Il est important de noter que nous avons constitué l'équipe de recherche en réunissant des artistes-chercheurs qui possèdent une activité pédagogique importante et des chercheurs qui ont inversement un rapport à la pratique artistique significatif. La participation de certains membres du groupe de recherche (en particulier le requérant qui est chercheur, metteur en scène et pédagogue) à certains workshops en tant que praticiens



et aux autres en tant qu'observateurs est un élément essentiel du dispositif puisque l'objectif de la recherche se situe dans le développement de l'articulation entre recherche, théorie, observation, création et formation. De la même manière la production théorique sera réalisée dans une synergie dans la collaboration entre créateurs et observateurs qui possèdent chacun un point de vue complémentaire sur les processus.

### **- Les plans d'observation**

Ces workshops seront destinés à observer et analyser les processus de travail au moins sur trois plans distincts :

- **Le plan extérieur ou objectif** : on procède grâce à la captation filmique et à l'observation directe à un relevé des actions et des discours explicites qui apparaissent dans chaque workshop (actions visibles, directives données, vocabulaire employé, résultats artistiques).

- **Le plan intérieur ou personnel** : des entretiens sont réalisés au cours du workshop auprès des acteurs et du metteur en scène/directeur d'acteurs pour formuler les éléments subjectifs qui appartiennent à l'expérience sensible des performeurs et du directeur d'acteur et qui échappent à l'analyse extérieure des phénomènes pratiques mis en jeu (intention des acteurs et des metteurs en scène, analyse des actes inconscients, relations et directions implicites, vocabulaire et démarche intérieure des artistes)

- **Le plan physique et biométrique** : par des relevés biologiques (pulsations, pression artérielle, tension musculaire), physiques (vitesse d'exécution des mouvements, vitesse de réaction aux impulsions, volume sonore, luminosité, costumes, usage des accessoires), on observe un certain nombre de paramètres qui permettront de mener une réflexion comparative entre les différentes expériences sur un plan strictement scientifique.

### **- Un panorama diversifié de processus**

La première phase du projet établit précisément la nature des expériences et la manière de les présenter aux acteurs mais, étant donné les objectifs théoriques et pratiques de cette recherche, il est important que les workshops soient constitués d'expériences permettant de refléter au mieux la diversité des formes actuelles et d'analyser le spectre de la création de l'acteur dans le vaste champ qui va des interprétations qui appartiennent explicitement au domaine de la fiction (existence d'une fiction explicite et de personnages qu'il faut incarner/interpréter) à celles qui se rapprochent des formes proches du réel, autofiction et performance, en passant par des formes qui mêlent ces deux aspects.

La méthode exposée prévoit de définir les expériences précises au cours de la première phase du projet (workshop inaugural), on ne peut donc pas ici les décrire intégralement. Mais on peut d'ores et déjà préciser que ces workshops devront se décomposer en une série de 4 à 5 exercices permettant de confronter les artistes aux questionnements que nous avons développés en 2.3.1. A titre d'exemple, voici quelques propositions types qui couvrent le vaste champ artistique de ce projet et qui pourraient tout à fait être mis en œuvre lors des workshops :

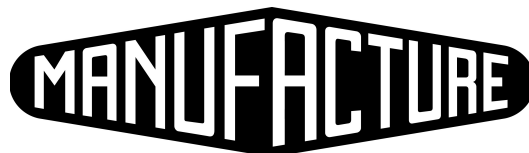
- La reproduction d'une séquence de film (pour travailler sur la question du réalisme et de l'imitation et des rapports entre théâtre et cinéma).

- La réalisation scénique d'un fragment de matériau dramatique (pour aborder la question de l'interprétation du personnage).

- La réalisation scénique d'un fragment de matériau non-dramatique (un texte-matériau)

- La création d'une forme scénique à partir d'un matériau documentaire.

- La création d'une performance scénique à partir d'un thème (pour aborder la question de processus de création non fondés sur un matériau écrit).



- La création d'une forme dite d'écriture de plateau, où la création du texte fait partie intégrante du processus de répétition.
- La création d'une forme qui reste largement improvisée.
- La création d'une forme mettant en jeu la présence virtuelle de l'acteur (par l'usage des technologies numériques)

L'équipe de recherche devra auparavant définir le spectre d'exercices choisis, les conditions de mise en place, le nombre de participants, la durée proposée pour chacun d'entre eux, les objectifs artistiques et techniques de chaque dispositif et les critères d'évaluation des expériences.

### **- Principe de déroulement du workshop**

Le déroulé des workshops d'expérimentation est le suivant :

Jour 1 : Rencontre des participants / Echauffement / Exercices pour acquérir un vocabulaire artistique commun / Présentation des objectifs de la recherche / Présentations des 4 ou 5 propositions artistiques qui devront être menées à bien.

Jours 2 à 8 : Echauffement ou mise en route selon les pratiques de chacun / Répétition des propositions / A la mi-journée et en fin de journée : débriefing collectif (créateurs et observateurs) sur le travail de chacune des propositions / Fin de journée : débriefing individuel sur le travail de chaque proposition / compilation des données théoriques apportées par la journée de travail.

Jour 9 : Matin échauffement et restitution des résultats artistiques / Débriefing collectif et individuel des deux semaines de travail.

Jour 10 : compilation des données théoriques résultant des 10 jours de travail / discussion sur les avancées théoriques apportées par le workshop.

Au cours de chaque séance les observateurs et la doctorante effectuent un relevé du lexique et des techniques utilisées par les praticiens ainsi que de questions qui sont soulevées par la séance et qui doivent être traitées à chaud. Lors du débriefing, ils interrogent les artistes sur les modalités de mise en œuvres des exercices, l'emploi et la définition de tel ou tel terme technique, théorique ou poétique utilisé et ils débattent ensemble des implications théoriques des processus observés. Tous ces échanges sont également enregistrés pour être exploités ultérieurement dans la phase de synthèse.

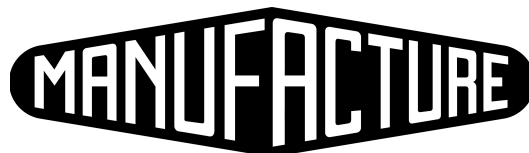
### **- Exploitation des données entre deux workshops**

Pendant le workshop des captations vidéo des exercices et des entretiens sont réalisées pour faciliter les études comparatives ultérieures sur les techniques mais également pour la réalisation d'un film sur les expériences menées au terme du projet.

A l'issue de chaque workshop observateurs et praticiens produiront un texte théorique commun reflétant le regard critique porté sur le workshop qui viendra de se dérouler et alimenteront avec les acteurs un lexique sur le travail de l'acteur issu de leur expérience professionnelle préalable et de l'expérience du workshop, lexique qui s'enrichira à chaque étape.

Après chaque workshop, le requérant en collaboration avec la doctorante effectue une compilation de l'enrichissement du lexique pratique et élabore les textes théoriques reflétant les apports du workshop précédent en préparation de la rédaction des essais théoriques finaux.

Après trois workshops deux journées d'étude font le point sur les avancées théoriques et permettent de commencer à exploiter les données issues des expériences pour affiner éventuellement la mise en place des workshops suivants. Des documentations synthétiques sur les avancées théoriques, le développement du lexique et sur les relevés



biométriques sont transmis à l'ensemble de l'équipe. Les discussions entre les membres de l'équipe lors de ces journées permettent un retour à distance sur les expériences pratiques. Sont discutées les questions en suspens, des concepts à définir, à préciser ou à explorer, ou les approximations théoriques que les participants à la journée d'études peuvent compléter ou infléchir.

A l'issue des neuf workshops une journée d'étude finale permettra de mettre en place l'organisation de l'exploitation des données et de la production des résultats de la recherche.

### **2.3.3.3 Production des résultats du projet**

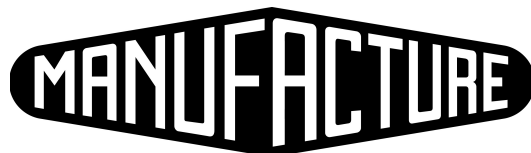
La troisième phase d'une durée de huit mois sera consacrée à l'exploitation finale des données collectées et à la production des différents supports pour diffuser les résultats du projet, rédaction et publication des supports écrits et numériques (articles et ouvrages) par l'équipe de recherche et la doctorante, configuration de la base de données sur le lexique de la pratique de l'acteur pour sa diffusion et montage du film sur les expériences pratiques. Au cours de cette dernière étape du projet un second colloque international ouvert à contributions extérieures et réunissant les artistes et chercheurs participant au projet permet de mettre en commun les résultats théoriques et pratiques des différents workshops et de les partager avec la communauté scientifique et artistique. Ce colloque final donnera lieu à au moins quatre publications : Actes du colloque, lexique analogique du travail de l'acteur (version numérique interactive et imprimée), essai théorique sur un système de jeu pour l'acteur, manuel destiné à la formation, ainsi qu'un film qui témoignera des différentes expériences.

## **2.3.4 L'équipe de recherche**

### **2.3.4.1 Complémentarité et transversalité**

Notre équipe de recherche est composée de chercheurs très proches de la pratique artistique et d'artistes-chercheurs ayant une expérience longue et continue dans la pédagogie artistique et dans l'expérimentation. De plus cette équipe couvre, aussi bien du point de vue théorique que pratique, un vaste champ dans les esthétiques contemporaines, du théâtre dramatique à la performance. Nos partenaires institutionnels se caractérisent également par l'importance (relativement rare dans les arts de la scène) qu'ils accordent tous à la recherche même pour les centres de création et de formation.

Cette polyvalence, qui s'appuie pour beaucoup dans la conformation internationale de l'équipe, permettra d'étudier un ensemble de pratiques correspondant à la richesse des formes scéniques actuelles à partir de compétences professionnelles établies. Cette amplitude internationale est absolument nécessaire pour trois raisons : l'une tient à la volonté de mettre en évidence une théorie complète des pratiques scéniques occidentales de l'acteur qu'on ne peut faire apparaître sans faire état de la diversité au niveau international. Il y a des familiarités entre les techniques occidentales mais il y a aussi un certain nombre de nuances qu'on ne peut identifier et décrire qu'en menant exactement les mêmes expériences dans les différents pays. La deuxième tient à la portée de la recherche ; le fait d'offrir ce large panorama fait que les praticiens et théoriciens d'origines très diverses se sentiront concernés par les résultats de la recherche. Enfin ce projet de recherche a vocation à enrichir les pratiques des artistes par la confrontation à des techniques cousines mais dissemblables et ceci en les mettant au contact les unes des autres à travers la pratique. Le choix des différents partenaires répondent à ces principes : nous avons voulu aborder le spectre le plus large possible de pratiques en intégrant les visions européennes et américaines (à la fois celles du nord (Canada, Belgique) et celles du sud (Espagne, Argentine, Uruguay)), puis dans ce cadre nous avons privilégié les pays entre lesquels les échanges artistiques étaient effectifs avec la scène contemporaine



européenne. Cette amplitude nous permet de constituer un panorama des pratiques à la fois cohérent, assez complet et le plus ouvert possible.

Formée de spécialistes en esthétique et dramaturgie contemporaine et en théoriciens de la pratique, l'équipe de chercheurs de ce projet possède également des expertises dans d'autres champs que nous mettrons à profit, l'anthropologie (De Sanctis), la philosophie (Groneberg, Cornago), la sociologie (Cornago) et les relations entre arts et sciences avec des compétences pointues en neurosciences (Sofia), en physique et mathématiques théoriques (Berger). Cette singularité va permettre de consolider les aspects scientifiques lors de la constitution des protocoles de recherche et va également permettre de développer les aspects numériques nécessaires aux traitements des données et à leur diffusion. Elle permettra enfin de donner aux productions scientifiques une dimension interdisciplinaire qui reflète la diversité des champs en jeux dans le travail de l'acteur et du performeur.

L'équipe d'artiste-chercheurs que ce projet réunit est également très polyvalente puisqu'elle réunit des auteurs et des metteurs en scène de renommée internationale dont les œuvres couvrent un champ très large dans les esthétiques contemporaines, allant du théâtre dramatique classique (Berger, Tantanian) et contemporain (Geoffroy-Schittler, Calderón, Lippi) à la performance (Berger, Navarro), en passant par le théâtre documentaire (Vanhaesebrouck, Metais-Chastanier). Nous avons également privilégié les artistes ayant déjà une pratique internationale dans les langues des workshops afin d'aborder avec plus de facilité ces expérimentations interculturelles. Enfin ils ont également été choisis pour la polyvalence de leur pratique scénique étant à la fois acteurs et metteurs en scène ou dramaturges, metteurs en scène et pédagogues.

**Partenaires institutionnels confirmés :** La Manufacture, Haute Ecole des Arts de la Scène (Suisse), Université de Lausanne (Suisse), Université de Montpellier 3 (France), Conservatoire de Liège, ESACT (Belgique), Université Libre de Bruxelles (Belgique), UQAM (Québec), Université de Grenoble-Alpes (France), Centre Dramatique de Montpellier (France), Fabrique Autonome des Acteurs (France), Université National des Arts, UNA (Argentine), Teatro Nacional Cervantes (Argentine), Institut National des Arts Scéniques, INAE (Uruguay), Ecole Nationale d'Art Dramatique, EMAD (Uruguay).

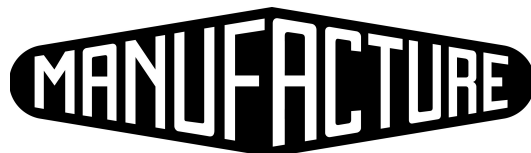
#### 2.3.4.2 Equipe de recherche

**Gabriel Caldérón** (Instituto Nacional de Artes Escénicas, INAE, Técnica en Dramaturgia, EMAD, Uruguay) : Auteur, acteur, metteur en scène et pédagogue, G. Calderón a reçu par deux fois le prix national de littérature dramatique de son pays et ses pièces ont été traduites et montées dans une dizaine de pays. Il a également dirigé l'INAE, Institut National des Arts Scéniques.

**Lise Cauchon-Roy** (Université du Québec à Montréal) : Issue du Conservatoire d'Art dramatique de Montréal, poursuit une carrière de comédienne autant au théâtre, à la télévision qu'au cinéma. Elle occupe maintenant un poste de professeur d'interprétation à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

**Arianna De Sanctis** (Université de Montpellier 3) : Enseignante-Chercheuse, A. De Sanctis est spécialiste d'ethnoscénologie et des relations entre théâtre et science. Elle est également actrice et a dirigé de nombreux workshops sur le jeu de l'acteur.

**Andrés Gallina** (Universidad de Buenos-Aires, Teatro Nacional Cervantes) : Auteur, Metteur en scène et Enseignant-Chercheur, A. Gallina est également directeur du Département de publications du Teatro Nacional Cervantes et a publié des pièces de théâtre et des essais sur l'histoire du théâtre et la dramaturgie.



**Christian Geoffroy Schlittler** (Manufacture) : Depuis la création de sa compagnie, seize spectacles, lectures, ou conférences-spectacles ont été présentés au public en Suisse et en France dont deux ont été sélectionnés pour les Journées de théâtre suisse contemporain (2009 et 2013). Christian Geoffroy Schlittler travaille régulièrement au sein de La

Manufacture, La Haute école de théâtre de Suisse romande, comme pédagogue et comme chercheur.

**Michael Groneberg** (Université de Lausanne) : Professeur Habilité en Philosophie. Après des recherches sur la contingence de l'avenir et des questions en philosophie de la culture, ses récentes recherches se tournent vers le jeu théâtral et portent, entre autres, sur le concept de mimesis, recherche nourrie par une longue expérience dans la pratique théâtral. Il participe actuellement à la fondation du Centre d'Études théâtrales de l'Université de Lausanne et suis membre du comité de la Société Suisse du Théâtre.

**Barbara Métais-Chastanier** (Université d'Albi) : Enseignante Chercheuse et Dramaturge, B. Métais-Chastanier a pour champs de recherche principaux, la recherche-crédation, la théorisation des pratiques créatives, les écritures de l'enquête, le théâtre du témoignage et le théâtre documentaire. Elle est également corédactrice de la revue *Agôn* et co-directrice de la collection « Nouvelles Scènes - Francophone » aux PUM.

**Daria Lippi** (FAA, Fabrique Autonome des acteurs, France) : Actrice, D. Lippi a créé et dirige depuis deux ans la FAA, centre de recherche unique en son genre consacré à l'art de l'acteur. Dans ce cadre elle organise régulièrement des workshops réunissant théoriciens et praticiens de diverses disciplines pour développer la connaissance théorique et scénique du travail de l'acteur.

**Juan Navarro** : Acteur, metteur en scène et pédagogue, J. Navarro a participé en tant qu'acteur à de nombreuses tournées internationales avec le collectif La Fura del Baus et avec La Carniceria Teatro de Rodrigo Garcia. Membre de l'équipe artistique permanente de hTh, Centre Dramatique de Montpellier de 2014 à 2018, Juan Navarro a dirigé plusieurs workshop de recherche dans le cadre du hTh-Lab. Récemment il propose des créations où se rencontrent arts numériques et arts scéniques.

**Gabriele Sofia** (Université de Grenoble) : Enseignant-chercheur, G. Sofia est un des principaux spécialistes des rapports entre théâtre et neurosciences, sa recherche récente s'intéresse également à l'histoire de la pratique du jeu. Il est coordinateur du réseau européen du *BEACON Institute - Illuminating Art and Science*, University of Kent (UK) et University of Stony Brook, New York ([beaconinstitute.info](http://beaconinstitute.info)).

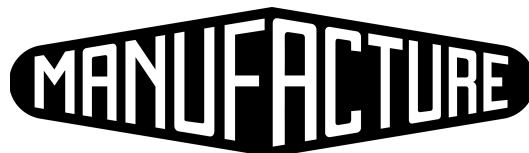
**Alejandro Tantanian** (Teatro Nacional Cervantes, Buenos-Aires, Argentine): Directeur de théâtre, dramaturge, acteur, metteur en scène et pédagogue, A. Tantanian est directeur du Teatro Nacional Cervantes, le seul Théâtre National d'Argentine. Il a dirigé des spectacles dans de grandes institutions d'Europe et d'Amérique Latine il est également le créateur et directeur du Festival International Panorama Sur qui mène un travail de formation et de recherche unique en son genre en Amérique latine.

**Karel Vanhaesebrouck** (Université Libre de Bruxelles) : Enseignant-Chercheur et dramaturge, K. Vanhaesebrouck est Professeur titulaire de la chaire d'Études théâtrales à l'Université Libre de Bruxelles, directeur du centre de recherche CiASp | Centre de recherche en Cinéma et Arts du Spectacle et co-directeur du groupe de recherche interinstitutionnel THEA, (VUB, ULB, RITS) qui promeut la recherche artistique et scientifique dans les champs du théâtre et de la performance.

#### 2.3.4.3 Doctorante

**Maxine Reys**, est associée au projet de recherche « Être et jouer » pour poursuivre par un doctorat à l'Université de Lausanne, son travail de thèse de Master (Master Théâtre Orientation mise en scène à La Manufacture, Lausanne) intitulé « Trans/formation, étude





fabuleuse de la relation entre le metteur en scène et les comédiens », dirigé par Laurent Berger. Maxine Reys souhaite en effet approfondir ce travail de Master portant sur les relations entre le metteur en scène et l'acteur par un doctorat en théorie de la pratique en adossant sa recherche théorique au champ d'expérimentation du présent projet. Son doctorat sera codirigé par Danièle Chaperon, Professeure ordinaire à la section de français et vice rectrice de l'enseignement à la Direction de l'Université de Lausanne, et Laurent Berger, requérant du projet.

La doctorante va travailler sur le rôle de **l'imagination et les rapports de pouvoir dans le processus de création de l'acteur** et grâce à ce point de vue extérieur sur les expériences apporter un éclairage différent de celui des autres chercheurs sur les actions menées au cours du projet. Par ailleurs il s'agit de permettre à cette doctorante d'assister à une expérience vivante concrète pour constituer un corpus d'observation exceptionnellement riche qui est exactement au cœur des questionnements de son doctorat et qui lui permettent de traiter son sujet de manière bien plus complète et synthétique qu'à partir d'observations aléatoires et difficilement comparables qui auraient constitué son corpus d'observation si elle avait eu à traiter son sujet de manière indépendante.

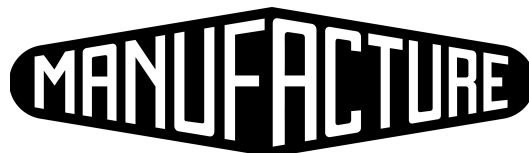
Ensuite l'objectif de sa thèse est de **construire sur ces observations une compréhension différente des processus** en mettant à jour des **mécanismes de construction de l'imaginaire et d'interaction** des comportements pour offrir un point de vue critique sur les différentes techniques que les acteurs eux-mêmes vont faire émerger. Dans le domaine de la théorie de la pratique la plupart des recherches portent sur des processus de création dans le cadre de productions mais les opportunités de participer à des expériences expérimentales et artistiques à la fois sont très rares. Ce projet permettra à la doctorante de poser un certain nombre d'hypothèses conceptuelles et expérimentales qu'elle pourra véritablement éprouver à travers des expériences appliquées.

Pour cela la doctorante collabore avec le requérant à l'organisation logistique des différentes phases du projet. Elle participe à la recherche documentaire préalable et aux différentes rencontres et à la préparation des thèmes de réflexions soulevés aux cours des différentes journées d'études et colloques. Au cours des phases d'expérimentations elle contribue à la **préparation des outils et des méthodes d'observation et participe aux débats entre théoriciens et praticiens**. Parallèlement elle pose ses propres hypothèses de recherche et fait évoluer son sujet de thèse au contact de ces expériences. Ce contact privilégié avec des théoriciens et praticiens dont les activités sont au centre de son sujet de recherche constitue un vivier extrêmement stimulant pour sa thèse et un cadre temporel idéal pour la faire aboutir dans les meilleures conditions avec le meilleur accompagnement.

### **2.3.5 Base de données pour la recherche (voir DMP déposé pour la requête)**

Le projet de recherche « Etre et jouer » s'appuie sur une méthodologie comparative de nombreuses expériences pratiques croisées avec une source de documentation théorique étendue sur la théorie du jeu et de la performance. Pour permettre d'effectuer ce travail l'apport des technologies numériques s'avère essentielle et facilitera la large diffusion des fruits de cette recherche et des développements ultérieurs. Nous joignons donc à la requête un Data Management Plan avec comme outil central une Base de Donnée Relationnelle (de type File Maker Pro) permettant de mettre en lien les expériences pratiques, leur déroulement et leurs résultats avec l'ensemble des recherches théoriques qui seront menées en parallèles.

Une partie de cette base de données sera ensuite mise en ligne au cours de la dernière étape du projet pour poursuivre un travail collaboratif et participatif autour du lexique de



la pratique de l'acteur qui pourra être utilisé et développé dans les projets de recherche ultérieurs des institutions participant au projet et qui permettra d'associer d'autres chercheurs travaillant à distance.

Une partie de cette base de données sera également mise en ligne en open source pour permettre de diffuser plus largement les résultats de cette recherche au public scientifique travaillant sur des sujets connexes et aux praticiens et étudiants du spectacle vivant.

## **2.4 Calendrier et étapes**

Le projet se déroulera en trois phases, sur trois ans et dans six pays : Suisse, France, Argentine, Uruguay, Canada (Québec), Belgique.

Les lieux et périodes des actions ainsi que les praticiens intervenant dans chaque lieu sont précisés à partir des accords établis entre les institutions et le projet sachant que de petites adaptations seront éventuellement nécessaires pour un projet qui se déroule sur une période de trois ans.

La première phase du projet est consacrée à une recherche à la fois théorique et pratique pour définir les protocoles d'expérimentations. En dehors de la recherche documentaire indispensable au projet et d'une recherche spécifique sur les exercices pratiques à mener lors des périodes d'expérimentation, les temps forts de cette première phase sont l'organisation d'un **Workshop inaugural** de trois semaines pour définir la nature et les protocoles des expérimentations comparatives à mener ultérieurement dans les différents lieux des workshops et prolonge le travail mené au colloque international de Mars 2019 qui a permis d'éclaircir le champ théorique de la recherche et les problématiques qui se posent réellement aux praticiens et aux théoriciens de ce champ.

### **Phase préalable au projet de recherche :**

**Mars 2019 : Colloque international sur « L'être en scène, être en jeu », Université de Montpellier/Centre Dramatique National de Montpellier**

### **Première année, Octobre 2019-Septembre 2020 :**

#### **Première phase : constitution des protocoles des expériences**

**Octobre 2019: Journées d'étude sur le contenu théorique et pratique et la logistique du projet et l'organisation des premiers workshops.**

**Novembre 2019/Janvier 2020 : Bilan colloque mars 2019 et lectures individuelles des chercheurs, synthèse documentaire et constitution d'une base pratique d'expérimentations à mettre en œuvre. Création de la Base de donnée informatique pour le lexique.**

**Novembre 2019 : Workshop destiné à établir les protocoles précis des périodes d'expérimentations.**

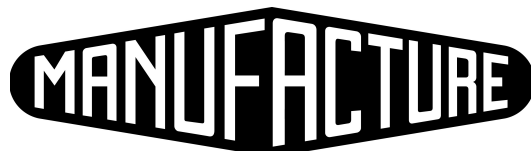
Institution: La Manufacture (Haute école des arts de la scène, Lausanne)

Durée : 15 Jours. Participants : 8 acteurs dont 4 du vivier de La Manufacture.

Praticiens : Gabriel Calderón / Juan Navarro / Laurent Berger

Observateurs : Arianna de Sanctis / Barbara Métais Chastanier / Gabriele Sofia

#### **Deuxième phase (partie 1) : expérimentations 1, 2, 3**



Chaque année trois workshops d'une durée de deux semaines seront menés : un en Suisse (Manufacture), un en France ou en Belgique et un en Amérique, soit au total 9 workshops pour l'ensemble du programme.

**Février 2020 : Période d'expérimentation pratique n° 1 :**

Institution : Université de Montpellier 3/Centre dramatique National de Montpellier (France)

Durée : 10 Jours. Participants : 12 étudiants en Master création de l'Université de Montpellier.

Praticiens : Gabriel Calderón / Juan Navarro

Observateurs : Oscar Cornago / Laurent Berger

**Avril 2020 : Période d'expérimentation pratique n° 2 :**

Institution : La Manufacture (Haute école des arts de la scène, Lausanne)

Durée : 10 Jours. Participants : 6 acteurs dont 4 du vivier de La Manufacture.

Praticiens : Christian Geoffroy-Schittler / Daria Lippi

Observateurs : Arianna de Sanctis / Barbara Métais Chastanier / Laurent Berger

**Aout 2020 : Période d'expérimentation pratique n° 3 :**

Institutions : Ecole Municipale d'Art Dramatique (EMAD), Institut National des Arts Scénique (INAE), (Montevideo, Uruguay)

Durée : 10 Jours. Participants : 6 étudiants en de l'EMAD, 6 acteurs proposés par l'INAE.

Praticiens : Laurent Berger / Gabriel Calderón

Observateurs : Observateur local (à confirmer).

**Septembre 2020 : Journées d'étude sur le bilan des 3 premiers workshops**

Institution : La Manufacture (Haute école des arts de la scène, Lausanne)

**Deuxième année, Octobre 2020-Septembre 2021 :**

**Deuxième phase (partie 2) : expérimentations 4, 5, 6**

**Novembre 2020 : Période d'expérimentation pratique n° 4 :**

Institution : Teatro Nacional Cervantés / Universidad Nacional de las Artes (Buenos-Aires, Uruguay)

Durée : 10 Jours. Participants : 16 étudiants et acteurs proposés par le TNC et la UNA.

Praticiens : Alejandro Tantanian / Juan Navarro

Observateurs : Andrés Gallina / Laurent Berger

**Février 2021 : Période d'expérimentation pratique n° 5 :**

Institution : La Manufacture (Haute école des arts de la scène, Lausanne)

Durée : 10 Jours. Participants : 16 étudiants en Bachelor théâtre de La Manufacture

Praticiens : Christian Geoffroy Schittler / Alejandro Tantanian

Observateurs : Laurent Berger / Michael Groneberg

**Mai 2021 : Période d'expérimentation pratique n° 6 :**

Institution : Fabrique Autonome des Acteurs / Université de Montpellier (Bataville, France)

Durée : 10 Jours. Participants : 16 étudiants et acteurs proposés par la FAA.

Praticiens : Juan Navarro / Daria Lippi

Observateurs : Arianna de Sanctis / Gabriele Sofia / Laurent Berger

**Juin 2021: Journées d'étude sur le bilan des 3 derniers workshops**

Institution : La Manufacture (Haute école des arts de la scène, Lausanne)

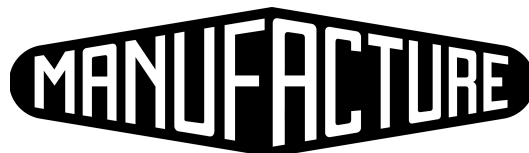
**Troisième année, Octobre 2021-Septembre 2022 :**

**Deuxième phase (partie 3) : expérimentations 7, 8, 9**

**Octobre 2021 : Période d'expérimentation pratique n° 7 :**

Institution : Université du Québec à Montréal, UQAM (Montréal)

Durée : 10 Jours. Participants : 16 étudiants et acteurs proposés par le TNC et la UNA.



Praticiens : Artiste Local (à confirmer) / Laurent Berger

Observateurs : Lise Cauchon-Roy / Juan Navarro

**Décembre 2021 : Période d'expérimentation pratique n°8 :**

Institution : Ecole Supérieure d'Acteurs Cinéma Théâtre, ESACT (Liège)

Durée : 10 Jours. Participants : 16 étudiants et acteurs proposés par l'Ecole.

Praticiens : Artiste Local (à confirmer) / Christian Geoffroy Schittler

Observateurs : Karel Vanhaesebrouck / Laurent Berger

**Janvier 2022 : Période d'expérimentation pratique n°8 :**

Institution : La Manufacture - Haute Ecole des Arts de la Scène (Lausanne)

Durée : 10 Jours. Participants : 6 acteurs dont 4 du vivier de La Manufacture.

Praticiens : Juan Navarro / Laurent Berger

Observateurs : Barbara Metais-Chastanier / Oscar Cornago

**Mars 2022: Journée d'étude sur le bilan des 3 derniers workshops**

Institution : La Manufacture (Haute école des arts de la scène, Lausanne)

### **Phase 3 : bilan des expériences, production et diffusion des résultats du projet**

Cette dernière phase du projet sera consacrée à la publication d'articles et d'un ouvrage collectif présentant le déroulement et les résultats du projet, au montage d'un film consacré à ces différents processus de travail, à l'organisation d'un colloque pour la diffusion des résultats de la recherche et à la mise en ligne du lexique exhaustif plurilingue (Français, Anglais, Espagnol) du vocabulaire sur la pratique de l'acteur et du performeur développé durant le projet.

Parallèlement à cette dernière étape du projet et pour valoriser les résultats de la recherche, le requérant s'engagera dans la rédaction d'un livre théorique sur la question du jeu de l'acteur et du performeur aujourd'hui, et préparera en collaboration avec les autres participants un manuel de formation de l'acteur.

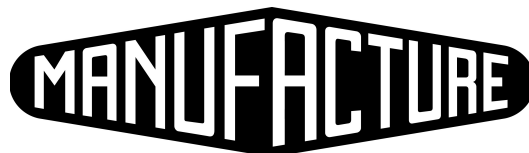
**Mars 2022-Septembre 2022 :** Publications d'articles et de l'ouvrage collectif, montage du film, exploitation des données et production des résultats du projet, en particulier mise en ligne du lexique plurilingue sur la pratique de l'acteur.

**Septembre 2022 :** Colloque international sur « La théorie de l'acteur sur la scène contemporaine », La Manufacture, Haute Ecole des arts de la scène, Lausanne.

## **2.5 Portée du travail de recherche**

### **- Développements théoriques**

Il s'agit de produire une étude critique des pratiques de l'acteur à la lumière des esthétiques contemporaines de la scène pour **nourrir la connaissance et le développement du travail de l'acteur** et de sa formation. La mise en place des expérimentations dans des contextes culturels différents et avec des protocoles comparables permet d'enrichir cette étude critique et de multiplier les paramètres de comparaisons des différentes pratiques. Cette situation oblige les participants, tant acteurs que metteurs en scène, à développer des systèmes de compréhension et d'adaptation et à expliciter leurs processus et les lieux de résistances. La recherche s'effectue tant dans le champ de la théorie de l'acteur, de l'esthétique scénique contemporaine que dans celui des *performance studies* et également dans le champ de la pédagogie artistique. **Les résultats de la recherche concerneront ainsi aussi bien les chercheurs en esthétique théâtrale que les praticiens et les pédagogues.** Nous permettons par ce projet à des artistes ayant une pratique approfondie d'en proposer un développement théorique qu'ils n'ont pas eu l'occasion de formuler jusqu'ici.



### - Impact sur les pratiques

La confrontation entre différentes cultures artistiques et méthodes de jeu, en Europe occidentale et en Amérique permet également aux artistes, acteurs et étudiants de **développer leur champ artistique et de recherche**. La définition et l'utilisation de protocoles transversaux et la confrontation directe à la pratique d'autres artistes et à des esthétiques variées permettent aussi d'élargir le domaine de pratique et le rapport à l'expérimentation des artistes et des étudiants impliqués dans le projet de recherche.

### - Développement institutionnel

Le projet de recherche propose une collaboration étroite d'une dizaine d'institutions n'ayant dans le meilleur des cas que des rapports indirects au travers d'expériences individuelles. Cette collaboration va **renforcer fortement les rapports entre ces institutions de recherche, de formation et de création** qui sont indispensables au développement de la recherche dans le champ de la création scénique contemporaine. Elle permettra sans aucun doute des développements futurs tant du point de vue de la recherche que des échanges institutionnels.

### - Visibilité du projet

A travers le réseau que configure ce projet nous permettons que ses résultats soient diffusés à l'international à partir d'institutions phares dans leur domaine.

A travers la publication d'un ouvrage théorique de référence consacré au jeu de l'acteur et du performeur nous permettons aux artistes de mieux comprendre les enjeux de la scène actuelle dans un langage produit par les praticiens eux-mêmes.

A travers la publication d'un lexique complet du jeu de l'acteur et d'un manuel du travail de l'acteur le projet de recherche propose un outil nouveau et qui manque cruellement aux institutions de formations des acteurs qui cherchent à se rapprocher des esthétiques contemporaines.

A travers la production d'un site web compilant les protocoles de travail les prises de vue de chaque expérience et les témoignages des chercheurs et des artistes, nous pourrons diffuser largement les résultats de la recherche et surtout nous participons au développement de l'intérêt pour la recherche en art. Nous préparons aussi le terrain à des développements ultérieurs qui seront d'autant plus importants que nous le créerons sous la forme d'une plate-forme collaborative.

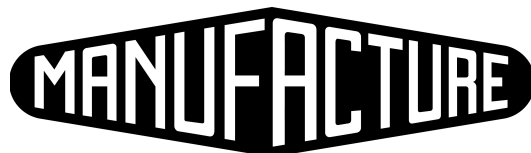
A travers la création d'un film sur la question du jeu de l'acteur nous offrons un outil de diffusion large et accessible pour faire de cette recherche spécialisée et scientifique un vecteur de progrès dans la connaissance du travail de l'acteur aujourd'hui et un appui pour le développement de l'art scénique.

A travers la mise en ligne d'une base de données issue de cette recherche sur la base du lexique de la pratique de l'acteur nous mettons en place une plateforme dont les développements ultérieurs continueront d'élargir le champ de la connaissance sur l'acteur et le performeur et permettront d'imaginer de futurs projets de recherche.

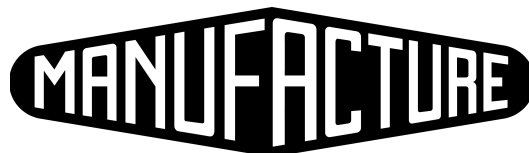
A travers l'organisation de deux colloques internationaux et de trois journées d'études nous participons à la diffusion de la recherche et nous plaçons ce projet au centre des relations entre recherche et création.

## **3. Bibliographie**

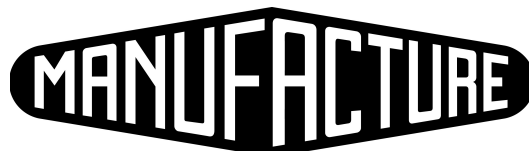
- ABIRACHED (R.), La crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris, Gallimard, 1994.
- ADLER, S., The technique of acting, Toronto : Bantam Books, 1988.
- ALBERA (F.) (dir.), Vers une théorie de l'acteur - Colloque Lev Koulechov, L'Age d'Homme, Lausanne, 1994.



- AUTANT-MATHIEU (M.-C.), *La lignes des actions physiques*, L'Entretemps, 2007.
- BANU (G.), (éd.), *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*. Arles : Actes Sud, coll. *Le Temps du Théâtre*, 1997.
- BANU (G.), TRIAU (C.), *Penseurs de l'enseignement [Les] : de Grotowski à Gabily*, in : *Alternatives Théâtrales*, N° 70-71 ; 128 p.
- BARBA (E.) et Savarese (N.), *L'Energie qui danse. L'art secret de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale [1985]*, Montpellier : L'Entretemps, coll. « *Les voies de l'acteur* », 2008.
- BARBÉRIS (I.), *L'Archive dans les arts vivants, Performance, danse, théâtre*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- BEL (J.), *Les délices de Jérôme Bel*, entretien par Irène Filiberti, *Mouvement* n°5, juin-septembre 1999, p. 27.
- BÉRÉLOWICH (A.). *Richard Foreman (Abécédaire)*, Paris : Conservatoire national supérieur d'art dramatique ; Arles : Actes Sud-Papiers, 1999.
- BERNARD (M.), « *Les nouveaux codes corporels dans la Danse contemporaine* », in *La Danse*, Lausanne, Payot, 1990.
- BESSON (B.), et al., *Theatre spielen in acht Länder : Texte - Dokumente - Gespräche*. Éd. Christa Neubert-Herwig, Berlin : Alexander Verlag / Stiftung der Akademie der Kunste, 1998
- BESSON (J.-L.), éd., « *L'acteur, entre personnage et performance* », *Etudes théâtrales*, 23, 2003.
- BERGER (L.), *L'Atelier du metteur en scène shakespearien*, Thèse de Doctorat, Université Paris X, 2011.
- BLAU (H.), *Programming Theater History: The Actor's Workshop of San Francisco*. New York, Routledge, 2013.
- BOGART (A.), *A director prepares: seven essays on art and theatre*. London; New York: Routledge, 2001.
- BORGDORFF (H.), *Artistic Research within the Fields of Science. Sensuous Knowledge 6*. Bergen: Bergen National Academy of the Arts, 2009.
- BOURASSA (R.), « *De la présence aux effets de présence : entre l'apparaître et l'apparence* », *Le réel à l'épreuve des technologies*, PUR, 2013.
- BOURASSA (R.), POISSANT (L.) (dir.), *Personnage virtuel et corps performatif. Effets de présence*, Presses de l'Université du Québec, 2013.
- BRECHT (B.), *L'art du comédien : écrits sur le théâtre*, Jean-Louis Besson (éd.), L'Arche, Paris, 1999.
- BROOK (P.), *L'espace vide*, Seuil, 1977.
- BUTLER (J.), *Trouble dans le genre*, La Découverte., 2005.
- BUTLER (J.), *Le récit de soi*, P.U.F., 2007.
- CALLERY (D.), *Through the body: a practical guide to physical theatre*. New York: London: Routledge: N. Hern, 2001.
- CHEKHOV (M.), *On the Technique of Acting*, Harper Perennial, New York, 1991.
- CRAIG (E.-G.), *De l'art du théâtre*, Circé, 1999.
- DANAN (J.), *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles : Actes Sud, 2013.
- DIDEROT (D.) *Le paradoxe sur le comédien*, Mille et une nuits, 1999.
- DUSIGNE (J.-F.), *La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre*, *Les solitaires intempestifs*, 2015.
- DUSIGNE (J.-F.), *L'acteur naissant : la passion du jeu*, Éd. Théâtrales, Futuroscope : SCÉRÉN-CNDP, Paris / Montreuil-sous-bois, 2008.
- FARCY (G.-D.), PREDAL (R.) (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Paris, L'Entretemps, 2001.
- DONNELLAN (D.), *L'Acteur et la cible*, L'Entretemps, 2004.
- ERNST (W.-D.), KLÖCK (A.), *Technik - Psyche - Darstellung, Beiträge zur Schauspieltheorie als Wissensgeschichte, INTERVISIONEN, Band 11*, 2016.
- FERAL (J.) Dir., *L'école du jeu*, L'Entretemps, 2003.
- FERAL (J.), *Théories et pratique du théâtre*, L'Entretemps, 2011.
- FERAL (J.), *Pratiques performatives : Body Remix*, PUR, 2012.
- FISCHER-LICHTE (E.), *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, 2004.
- FREEMAN (J.) *Blood Sweat and Theory: Research Through Practice in Performance*. Libri Publishing, 2010.
- GALEA (C.), et al., Dossier « *Paroles d'acteurs* », *UBU SCENES D'EUROPE EUROPEAN STAGES*, N° 13 ; p.9-47, 5/1/1999.
- GOFFMAN (E.), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.
- GOLDBERG (R.), *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames and Hudson, 2001.



- GUENOUN (D.), *Actions et acteurs : raisons du drame sur scène*, Belin, 2005.
- HALPRIN (L.), *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*, George Braziller: New York 1969.
- HAMAYON (R.), *Jouer. Une étude anthropologique*, Paris, La découverte, 2012.
- GROTOWSKI (J.), *Vers un théâtre pauvre, L'Age d'Homme*, 1968.
- KANTOR (T.), *Le théâtre de la mort (textes réunis et présentés par Denis Bablet) [1977]*, Lausanne : L'Age d'homme, 2004.
- KEMPF L. ET MOGUILJEVSKAIA T. Dir., *Le théâtre néo-documentaire*, Presses Universitaires de Nancy, 2014.
- KIRBY (M.), *A formalist theatre*, University Press of Pennsylvania, 1990.
- LUSSAC (O.), *Happening et fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris : L'Harmattan, coll. « Arts et Sciences de l'art, 2004.
- LACOSTE (J.), « Le texte de théâtre n'existe pas ». In : *Revue Théâtre / Public*, n°184, « Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique », Gennevilliers, 2007 (1), p. 7-13.
- LAUNAY (I.), PAGES (Sylviane) (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris : L'Harmattan, coll. « Arts 8 », 2011.
- LEITER (S.), *From Belasco to Brook : Representative Directors*. Londres : Greenwood Press, coll. *Contributions in Drama and Theatre Studies*, n°33, 1991
- LE PORS (S.), *Le théâtre des voix. A l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. "Le Spectaculaire", 2011
- LEHMAN (H.-T.), *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.
- LIMON (J.) & ZUKOWSKA (A.), *Theatrical Blends, Art in the Theatre, Theatre in the Arts*, Gdansk, 2010.
- LINKLATER (K.), *Freeing the natural voice: imagery and art in the practice of voice and language*. Hollywood, Calif.: Drama Pub, 2006.
- LOSCO-LÉNA (M.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, postface de Michel Corvin, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017.
- LUPO (S.), *Anatoli Vassiliev, L'Entretiens*, 2006.
- MARGEL (S.) (dir.), *Pratiques de l'improvisation*, BSN Press, Lausanne, 2016.
- MARTINEZ THOMAS (M.) (dir.), *La notation informatique du personnage théâtral*, revue *Hispania 13*, Carnières- Morlanwelz (Belgique) : Lansman Editeur, 2010.
- McAULEY (G.), *Not magic, but work. An ethnographic account of a rehearsal process*, Manchester University Press, 2012.
- MCGILLIGAN (P.), *Cagney, The Actor as Author*, New York A.S. Barnes Co. Inc., 1975.
- MEYERHOLD (V.), *Écrits sur le théâtre (Tome 1-4)*, La cité, 1973-1992.
- MONFORT (A.), « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires [En ligne]*, 3 | 2009. URL : <http://trajectoires.revues.org/392>.
- NYMAN (M.), *Experimental Music. Cage and Beyond*, New York, Schirmer Books, 1974.
- OIDA (Y.), *L'Acteur Flottant*. Trad. Martine Million, Arles : Actes Sud / Académie Expérimentale des Théâtres, 1992.
- OIDA (Y.), *L'Acteur Invisible*. Trad. Isabelle Fanchon, Arles : Actes Sud, coll. Académie Expérimentale des Théâtres, 1998.
- OSTERMEIER (T.), *Backstage, Theater der Zeit*, 2016.
- OSTERMEIER (T.), *Le théâtre et la peur*, Actes Sud, 2016.
- PAVIS (P.), « Partition et sous-partition de l'acteur » in *L'Analyse des spectacles [1996]*, A. Colin, 2008, p. 90-97.
- PLANA (M.) & SOUNAC (F.), sous la dir. de, *Les relations musique- théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- PERRIN (J.), *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
- POLIAKOV (S.), *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition*, Actes Sud Papiers, Arles, coédition CNSAD, 2006.
- PROUST (S.), *La direction d'acteurs, L'Entretiens*, 2006.
- RANCIÈRE (J.), *Le spectateur émancipé, La fabrique*, 2008.
- RICHARDS (T.), *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles : Actes Sud ; Paris : Académie expérimentale des théâtres, 1995
- ROSELT (J.), *Seelen mit Methode, Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Alexander Verlag, 2005.



- RYNGAERT (J.-P.) et SERMON (J.), Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales, 2006.
- SARRAZAC (J.-P.), Critique du théâtre , Paris, Circé, 2009.
- SARRAZAC (J.-P.), Poétique du drame moderne, Seuil, 2012.
- SCHECHNER (R.), Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA, Paris, Editions Théâtrales, 2008 Performance Theory, New York, Routledge, 1988.
- SCHWAB (M.) (ed.), Experimental Systems, Future Knowledge in Artistic Research, Orpheus Institute, Leuven, Belgique : Leuven University Press, 2013.
- SELBOURNE (D.), The Making of “The Midsummer Night’s Dream”. Londres : Methuen, 1982
- SELENICK (L.), “Craig and Stanislavski collaborate on Hamlet at the Moscow Art Theatre”, Theatre Quarterly, Vol.VI, n° 22, 1976, pp. 56-122.
- SELL (M.), Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism, University of Michigan Press, 2008.
- SERMON (J.), CHAPUIS (Y.), PARTITION(S) - Objet et concept des pratiques scéniques (20e-21e siècles), Les Presses du réel- Collection Nouvelles scènes/Manufacture, Dijon - 2016.
- SIMONOT (M.) Le Jeu avec la règle. Répétitions devant la fenêtre ou du dispositif, in : FRICTIONS, Nø 2 ; p.23-50.
- STANISLAVSKI (C.), La construction du personnage, Paris, Pygmalion, 1984.
- STANISLAVSKI (C.), La formation de l’acteur, Paris, Payot, 1963.
- STEGEMANN, B.: Schauspielen. Theorie. Berlin, Theater der Zeit, 2010.
- STRASBERG (L.), Le travail à l’Actors Studio, Paris, Gallimard, 1969.
- STREHLER (G.), Un théâtre pour la vie, Fayard, 1980.
- SZONDI (P.), Theorie des modernen Dramas. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1956.
- TACKELS (B.), Les écritures de plateau, Les solitaires intempestifs, 2015.
- TAYLOR (Ch.), Sources of the Self: The Making of the Modern Identity, Harvard University Press, 1989.
- THIBAUD (F.), et al., Dossier : Mettre en scène aujourd’hui in : JEU, N° 116 ; p.64-194.
- VASSILIEV (A.), Sept ou huit leçons de théâtre, P.O.L., 1999.
- VEINSTEIN (A.), La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique. Paris : Librairie Théâtrale, 1992