



OPERATIONS- PHASE 1

Former au jeu: les opérations de l'acteur. (Phase 1)

1. Contexte du projet

« Chaque génération pose, en ses propres termes, la question de la technique et de l'apprentissage » (Féral, 2003, 12) dans le domaine du jeu. À ce constat, Josette Féral lie étroitement les formations de l'acteur d'une époque à une esthétique théâtrale donnée et à un certain état de la science, ce qui encourage le renouvellement régulier d'un savoir dépendant des états de la création et des sciences de l'homme en général, et du jeu en particulier. Dans le domaine francophone, il existe des travaux de synthèse concernant l'art et les pratiques et les formations de l'acteur. En engageant une réflexion sur les formations du point de vue des opérations qu'elles exercent, il est apparu nécessaire de renouveler l'approche de la question en en modifiant l'angle : la notion d'opération, entendue comme ce que l'acteur met en œuvre pour activer le jeu, permet de saisir de manière synthétique et expérimentale les instruments de l'acteur, dans un contexte scientifique où les approches monographiques sont privilégiées au détriment d'approches plus synthétiques.

2. Objectifs

La recherche entend avoir une double vocation synthétique et prospective. L'étude des formations de l'acteur, passées et présentes, nous permettra de mettre en lumière les processus utilisés par l'acteur pour jouer, incarner et / ou interpréter (Abirached, 1978), et de voir s'il est possible et sur quels critères élaborer « des lois objectives » (Stanislavski) de l'acteur. Il ne s'agit pour autant pas de proposer une méthode ou un système, mais de mettre au jour les constantes du travail de l'acteur et de profiter de l'épaisseur historique de la recherche pour réévaluer certains modèles en les éprouvant par leur (re)mise en pratique et / ou en question. L'étude des pratiques de formation passées servira à documenter ou ré-explorer des pistes tombées en désuétude, en nourrissant l'élaboration de protocoles expérimentaux propres à éprouver les mécanismes desdites opérations. Nous supposons que la notion d'opération induira une saisie transversale des processus de travail de l'acteur, indépendamment de la figure du pédagogue, de sa méthode et de son esthétique. Le croisement avec les champs de la musique et de la danse permettra de confronter les méthodologies, notamment sur les questions de la réactivation, de la reprise, ainsi que sur la place de l'émotion dans les processus d'interprétation

L'identification et la définition des opérations permettront d'engager une réflexion sur ce que l'acteur met en œuvre, ce qu'il engage volontairement (la précision est d'importance et permet de sortir du régime de la grâce souvent convoquée en dernier recours lorsqu'il s'agit de qualifier la performance d'un comédien) dans la pratique du jeu, opérations déclinables en fonction des esthétiques

et des positionnements différents par rapport aux spectateurs, aux autres acteurs, au texte éventuellement, ou plus largement à la partition du spectacle.

De manière plus large, s'interroger sur les formations de l'acteur dans une école permet de conduire la recherche au plus près des processus d'apprentissage, d'acquisition et de transmission d'un savoir qui ne s'entend pas nécessairement comme l'accumulation de connaissances, mais comme la meilleure utilisation possible de soi pour l'expression d'une personnalité artistique. Travailler, *via* la notion d'opération, sous l'angle des processus à acquérir (en cela la pensée philosophique peut faire office de modèle) et non des contenus, permet de mettre en avant des modalités de transmission et de formation (qui doivent se garder d'être des processus de dé-formation) propres à l'art. La notion d'opération apparaît donc comme un outil d'investigation de la pratique du jeu.

En travaillant sur les données d'une expérience (le jeu en tant que pratique œuvrant à la production d'effets) plus que sur la recherche d'une essence du jeu, la notion d'opération permet d'analyser les mécanismes nécessaires à l'activation du jeu, en restant dans une approche fondée sur l'observation et la confrontation des expériences (le terme devra être défini précisément) de transmission. Il s'agit, pour reprendre un postulat méthodologique pragmatiste, d'identifier des « effets pratiques », d'observer les conséquences d'une pratique singulière en terme d'activation, ou non, du jeu. La notion d'opération nous permet également de sortir des catégories esthétiques visant à qualifier le jeu depuis le point de vue du spectateur, pour entrer dans une appréhension résolument pragmatique des processus de mise en œuvre du jeu. Le travail engagé vise à envisager l'acteur comme un opérateur de son propre jeu, capable, si l'on reprend la définition du terme de « mettre en marche la machine », à ceci près que la machine se confond souvent (mais pas toujours) avec lui-même. L'opération est ainsi envisagée dans sa dimension processuelle. Elle se définit comme un processus ou une série de processus qui concourent à un effet. Qu'est-ce que l'acteur met en œuvre (et l'on entend ici l'étymologie du terme opération) pour activer le jeu ? La question n'est pas tant ici une question d'esthétique, c'est-à-dire de ce à quoi parvient l'acteur en terme de création, mais bien de processus, de mode de fabrication (artisanal plus qu'industriel), dans une perspective pragmatiste permettant de mettre l'accent sur le processus, à partir de l'observation du produit (Dewey). L'opération permet de proposer une description d'un réel, d'une conséquence, d'un effet, d'un produit ou d'un construit, qui engendre une « action sous contrôle », c'est-à-dire une action dont on a conscience des effets qu'elle produit (Dewey). Cette dimension opératoire sera pensée à la fois dans une perspective notionnelle et méthodologique, depuis la philosophie, pour bien en déterminer les contours et les enjeux, et dans une perspective artistique, depuis le champ des arts de l'interprétation, pour en conserver la dimension expérientielle.

À partir de là, les différentes acceptions du terme opération ouvrent des voies d'investigation et des possibilités de modélisation particulièrement riches pour cerner et analyser les pratiques du jeu.

L'on peut considérer dans un premier temps l'opération comme « grâce ». En théologie, le terme désigne l'action d'une puissance ou d'un pouvoir tel dieu ou la grâce, qui provoque un effet physique et / ou moral. C'est également un terme d'alchimie. Transposée à l'acteur, cette définition induit l'idée que ce dernier, plutôt que d'être acteur de l'opération, est opéré par quelque chose qu'il peut au mieux susciter, par exemple par « l'état créateur » (Stanislavski, 1938), au pire subir, ou encore laisser entièrement sous la responsabilité du spectateur, libre de voir un acteur, un personnage, un acteur jouant un personnage, etc. Nous entrons alors dans le

domaine de l'incarnation, mais aussi de la présence, de la grâce, du « je-ne-sais-quoi » qui résiste souvent à la description et, *a fortiori*, à la formation. Cette dimension du terme opération induit d'une part un rapport à ce qui ne pourrait se transmettre à un acteur, et d'autre part une opération de transfert ou de mélange dont la réussite conditionnerait la qualité du jeu. Or, ce qui nous intéresse dans cette recherche, c'est de voir quels sont les moyens, ou les instruments, mis en œuvre pour maîtriser justement ce qui paraît incontrôlable, ce qui sort du domaine de la grâce et du mystère de l'acteur. Comment travailler la présence (LT4, phase 2)¹ contrôler l'émotion et ses possibles effets psycho-physiques (LT5, phase 2) ? Comment ces états de l'acteur sont-ils le fruit d'opérations conscientes et maîtrisées ? Les relations au texte et à l'objet permettent de travailler le phénomène du mélange ou du transfert nécessaire à la qualité de l'interprétation. Si l'on considère que le texte de théâtre (préexistant ou en cours d'écriture pendant le travail) contient en lui-même une part de jeu et que l'acteur « subit » en quelque sorte cette part là, il s'agira de voir si le texte peut activer en lui-même le jeu de l'acteur, et comment (LT6, phase 3). De même, les questionnements relatifs à la relation entre l'acteur et un objet (masque, marionnette, objet, prothèse, etc.) permettent d'étudier les mécanismes de transfert propres à ces pratiques d'interprétation (LT7 et LE3, phase 3).

L'on peut aussi considérer l'opération comme modèle scientifique, condition de scientificité d'un processus (voir *état de la recherche*). Il ne s'agit pas de donner à la présente recherche une caution scientifique artificiellement importée des sciences expérimentales. Il sera néanmoins fécond de prendre en compte les modélisations qui informent, de manière revendiquée ou plus inconsciente, les formations qui sont influencées par un modèle scientifique : Stanislavski appliquant à sa recherche des « lois objectives de l'acteur » le modèle expérimental ; Grotowski et le modèle de l'institut Niels Bohr ; et plus généralement toutes les écoles expérimentales d'une grande partie du 20^e siècle (Warnet, 2014). Actuellement, l'on peut constater un fort intérêt (soit engouement, soit rejet) pour les neurosciences appliquées au domaine du théâtre, par exemple autour des neurones miroirs, qui servent à penser la relation entre le corps de l'interprète et celui du spectateur (Daria Lippi, Corinne Jola, Victor Jacono, Gabriele Sofia, 2016), ou autour des processus de cognition. Ces liens entre un état de la science et une pratique du jeu seront présents dans chacun des laboratoires, et constituent la condition essentielle d'une bonne compréhension des processus de transfert qui peuvent s'effectuer entre les domaines du théâtre et des sciences expérimentales, y compris en terme de protocoles engagés. Mais plutôt que d'associer à un domaine scientifique particulier cette recherche (les neurosciences ou la psychologie par exemple), nous faisons le choix de s'adjoindre la collaboration d'artistes et de chercheurs ayant exploré ces champs dans le cadre de leurs travaux et privilégions l'apport philosophique et littéraire capable de modéliser ces contributions (pragmatisme, philosophie classique, approche cognitive). L'acceptation scientifique du terme opération offre néanmoins une autre piste d'investigation, qui est celle du vocabulaire employé dans les formations de l'interprète. Cette acception pose ainsi une véritable question de poétique de la langue de transmission et permet d'interroger, de critiquer et de mettre à l'épreuve les mots du jeu. L'opération, entendue en terme mathématique, offre à la fois des possibilités de formulation simple, comme par exemple la formule de l'acteur de Meyerhold ($N=A1+A2$, c'est-à-dire l'acteur = le metteur en scène ou le constructeur + le corps de l'acteur), et des

¹ La recherche se déroulera en trois phases, et sera menée dans des Laboratoires Théoriques (LT) et des Laboratoires Expérimentaux (LE). Voir infra, point 4 : méthode de travail prévue et calendrier.

modèles de processus : diviser, multiplier, augmenter, soustraire, additionner. Les opérations géométriques, engageant des processus de transformation, permettront peut-être également de proposer des modèles de pensée (translation, rotation, homothétie, symétrie) concernant les modifications nécessaires de l'acteur dans l'utilisation de sa personne. Enfin, l'opération en tant que pensée de la relation permettra peut-être de mettre en avant des questionnements propres à l'interprétation. Le sens scientifique de la notion d'opération ouvre ainsi deux champs :

- celui de la constitution de protocoles expérimentaux capables de mettre en œuvre les processus envisagés. Parmi les protocoles, les mécanismes de duplication (copie, imitation, réactivation, LT2 et LE1, phase 1, objet de la présente demande de financement) et de combinatoire (LT3, phase 1, objet de la présente demande de financement) seront expérimentés comme modes d'activation de jeu et acquisition de techniques spécifiques.
- La dimension métaphorique du vocabulaire de transmission. La fréquence des métaphores spatiales dans l'art du jeu mérite d'être interrogée, ainsi que les images employées comme celles de l'accumulation (« charger » par exemple) et de la soustraction (« enlever »). Le vocabulaire employé touche à la dimension proprement poétique (susitant la création) de la langue dans le travail de l'acteur. Elle induit des régimes d'exercices différents selon les acteurs en présence. Elle porte également la trace d'une époque, de références et de modalités de communication qui évoluent avec le temps et qui disent quelque chose sur le contexte de la formation, et donc, sur l'idéologie qu'elle véhicule, parfois de manière inconsciente. L'observation des trois laboratoires expérimentaux engagera entre autres une réflexion sur cette dimension terminologique (LE1 à 3, un laboratoire par phase).

Enfin, la dimension de relation propre au champ définitionnel de l'opération, ainsi que son utilisation dans le champ de la psychologie, notamment celle de Piaget, permet d'ouvrir la recherche sur la place de l'émotion dans le processus du jeu et sur le jeu en lui-même, comme mise en relation des espaces du réel et de la fiction (LT5, LT8 et LE2, phases 2 et 3). Néanmoins, ces questions, relatives au jeu et à l'émotion, soulevées par l'acceptation du terme dans le champ de la psychologie seront traitées de manière préférentielle avec les outils de la philosophie (les affects, l'étude des différents modèles psychosomatiques, la pensée de la mémoire, la théorie du jeu), ce qui nous permettra de sortir du schéma liant l'expression d'une émotion à l'expression d'une intériorité et d'une certaine forme de dualité intérieur / extérieur induite par un certain nombre de modélisations de l'acteur (à commencer par celle de Diderot).

Le domaine des émotions permettra d'aborder la relation (qui ne se réduit en aucun cas à une dualité) entre le corps et l'esprit, c'est-à-dire la question centrale de l'interprétation. Comment se fait, et surtout comment se contrôle, le lien entre la chose à exprimer et son expression ? Et que suscite ce lien chez l'acteur ? Il s'agira d'aborder cette question depuis la philosophie à partir du tournant « mécaniste » induit par la philosophie cartésienne, notamment dans *Les Passions de l'âme* (1650), et par la théorie spinoziste des affects (1677), visant à comprendre les mécanismes constitutifs des passions humaines et non plus seulement à les blâmer. Cette connaissance du mécanisme des passions ne peut pas être sans conséquence sur les pratiques du comédien. La philosophie classique interroge également le rapport de dissemblance entre l'émotion éprouvée par l'âme et ses signes corporels extérieurs qui l'indiquent, sans pour autant leur ressembler. Elle touche par là au champ de l'expression, qui intéresse tout particulièrement l'art du comédien.

À partir du grand tournant psycho-physique du milieu du 19^e siècle, engagé par Gustav Fechner et prolongé par l'école française de psychologie (Ribot, Janet, Binet), la psychophysiologie et la psychologie envahissent les théories du jeu et les formations. Les acteurs sont souvent pris soit comme modèles soit comme cobayes dans les protocoles d'observation mis en place à cette époque.

Le recours aux émotions semble avoir perdu de sa pertinence avec le structuralisme. Pavis engage par exemple à plusieurs endroits la nécessité de sortir de l'émotion et de la psychologie quand il s'agit de l'acteur, et d'entrer dans l'ère du signe. Elle mériterait une approche renouvelée, hors du champ de la psychologie, que permettra d'une part la philosophie pragmatiste, et notamment la théorie de l'émotion de William James (déjà largement utilisée par Meyerhold à son époque), qui semble proposer un modèle fécond pour l'émotion de l'interprète, et d'autre part la théorie des affects dans la philosophie de Spinoza, étonnamment appliquée ces dernières années dans le champ théâtral *via* les travaux de l'économiste Frédéric Lordon (2013). La thèse spinoziste selon laquelle âme et corps ne sont pas des choses réellement distinctes permettrait de repenser les opérations effectuées par l'acteur.

À partir de ces réflexions, l'on pourra se demander si l'émotion exprimée nécessite toujours de la part de l'interprète de se mettre dans un certain état propre à l'expression de celle-ci. Quel type d'exercices proposer pour mettre en relation émotion et expression sans entrer dans l'intimité ou les fragilités d'un acteur ? Comment exprimer sans risque une émotion ? Y a-t-il une spécificité de l'émotion scénique et comment l'exercer ? La question de l'émotion se pose-t-elle de la même manière chez le musicien, le danseur et l'acteur ? (LT3, LT5 et LE2, phases 1 et 2)

Enfin, le sens induit par les théories de Piaget, pour qui le terme d'opération revêt le sens spécifique de lien entre les domaines de l'action et de la fiction chez un sujet donné (et particulièrement chez l'enfant), permet d'entrer de plain pied dans les théories du jeu : Caillois (1992), Winnicott (1988), Huizinga (2015), jusqu'aux théories plus récentes induites par l'expansion du virtuel dans les modalités de jeu, analysées par exemple non plus comme objet, mais comme expérience par Mathieu Triclot (2011), à partir de la distinction entre le *game* et le *play* chez Winnicott. Ces théories du jeu n'ont à notre connaissance pas encore été complètement étudiées dans leur globalité et dans leur apport au jeu de l'acteur, même si des tentatives existent².

Nous avons donc identifié les opérations suivantes permettant d'explorer précisément ce qui est mis en œuvre par l'acteur dans le jeu : préparer ; copier / imiter / réactiver ; combiner / monter ; être là ; exprimer / éprouver ; lire / écrire / traduire ; déléguer ; jouer / improviser.

Trois types d'opérations ont été privilégiés, qui correspondent aux trois phases du projet :

- La phase 1 développe les opérations qui induisent une maîtrise technique, un travail, une fabrication, qui peut entrer en contradiction avec l'image romantique de l'acteur créateur et inspiré. La copie n'a encore pas toujours bonne presse en contexte de création, l'emprunt et la combinaison dénotent traditionnellement d'une absence d'inventivité, la préparation de l'acteur n'est pas toujours valorisée. Cette première phase donnera lieu à 3 laboratoires théoriques et 1 laboratoire expérimental : « préparer » (LT1) ; « copier, imiter, réactiver » (LT2), associé au LE1 (« copier ») ; et « combiner / monter » (LT3).

² Voir par exemple le séminaire d'Anne Boissière à Lille 3 intitulé « jouer » en 2012-2013, et la journée d'étude organisée par le CEAC « Du rite au jeu » par Anne Boissière et Véronique Perruchon. Voir également les travaux d'Angelika Guesewell Schaub sur la question (voir *infra*).

Cette première phase de travail fait l'objet de la présente demande de financement.

- La phase 2 développe les opérations qui induisent une modalité de contrôle contradictoire avec la nature même de l'opération considérée, ou qui empruntent des voies singulières en cours de mutation. Ainsi d' « être là » (LT4) et d' « éprouver / exprimer » (LT5) associé au LE2 (« Susciter l'émotion »).
- La phase 3 développe les opérations qui déplacent les relations traditionnelles acteur / metteur en scène / texte / personnage. Ainsi de « Lire / écrire / traduire » (LT6) ; « Déléguer » (LT7), associé au LE3 (« Jouer au travers ») ; et « jouer / improviser » (LT8), qui constitue un point d'orgue de la réflexion sur l'activité propre à l'acteur.

Dans une perspective résolument pragmatiste et empirique mettant l'accent sur la valeur de l'expérience, l'approche sera historique et notionnelle, permettant de réactiver des modèles anciens ou jugés *a priori* non compatibles avec la figure de l'acteur créateur (par exemple la copie, la lecture, l'imitation, la combinaison). Peut-on produire du jeu à partir de la copie, de la simple lecture ou du montage ? Elle permettra l'analyse, l'observation et l'expérimentation d'opérations courantes dans les pratiques contemporaines, identifiées *a priori* comme servant la position nouvelle de l'acteur dans le processus de création, dégagé complètement ou en partie de la relation au metteur en scène et au texte. Ces opérations, sans être nouvelles dans les pratiques de formation, prennent un sens différent à l'aune de ces nouvelles pratiques de création. Peut-on enseigner l'improvisation ? La lecture peut-elle dépasser le stade dramaturgique et « faire jouer » ? Les processus de délégation engagés dans certaines pratiques de jeu sont-ils exerçables ? Elle travaillera enfin sur la nature consciente et volontaire des opérations, et les difficultés que cette volonté de contrôle peut poser : comment conserver la spontanéité du jeu ? Est-il possible de contrôler et diriger les émotions ? Jusqu'à quel point l'acteur peut-il contrôler l'effet qu'il provoque sur le spectateur ? Comment travailler la présence ?

Il n'est bien évidemment pas exclu que d'autres types d'opérations apparaissent au fil de la recherche, ou que les opérations nommées nécessitent une modification de la terminologie employée.

3. État de l'art

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

Trois grandes catégories de travaux sur l'acteur apparaissent dans le champ bibliographique : les synthèses sur l'acteur et son jeu ; les études consacrées aux formations de l'acteur (en école et auprès de pédagogues) et à leurs enjeux ; les travaux consacrés à une démarche expérimentale dans le champ de la formation actorale.

a. Être et faire : modèles et terminologies

Ces études proposent une vision synthétique, voire modélisante, des pratiques du jeu qui se situeraient du côté de l'être et du faire du comédien. L'ouvrage d'Odette Aslan, réédité en 2005, *L'Acteur au 20^e siècle, éthiques et techniques*, propose un panorama problématisé, auquel s'ajoute une approche synthétique : importance de la

gestuelle, dramaturgie, modifications des rapports acteur / personnage. *Brûler les planches, crever l'écran*, dirigé par Gérard-Denis Farcy et René Prédal s'interroge sur le régime de présence de l'acteur (théâtre et cinéma), via des contributions qui ne permettent pas toujours d'établir une synthèse. La thèse de Keti Irubetagoiena (« Peut-on enseigner la présence scénique ? », 2013) s'appuie sur une série d'entretiens d'acteurs et de phases d'observation centrées sur l'utilisation d'un certain vocabulaire en situation de formation ou de direction d'acteurs, et sur l'observation de pratiques de formation exerçant la présence. Enfin, certains articles de l'ouvrage de Denis Guénoun, notamment « De Proust à Novarina, les actes des acteurs » (Guénoun, 2005 : 121-149), interrogent, à travers l'étude de quatre définitions de l'acteur, la nature des actions des acteurs sur scène, indépendamment de la question de l'action dramatique. Est-ce un faire ou un agir ? Cette approche nous permet de préciser l'utilisation du terme opération plutôt que celui d'action, puisqu'il ne s'agit pas tant de prendre en considération ce qu'il se passe sur scène, que les moyens que l'acteur met en œuvre pour activer le jeu. L'ensemble de ces synthèses traitent de manière ponctuelle certaines des opérations que nous avons identifiées (être là, lire, combiner, par exemple), et constituent un point de départ notionnel de la recherche.

Un certain nombre de dictionnaires permettent d'appréhender de manière synthétique le vocabulaire propre au champ de l'acteur. Outre les dictionnaires de théâtre (Pougin au 19^e siècle, Pavis et Corvin au 20^e siècle), il en existe des spécifiques à l'acteur : *Le Manuel du comédien d'Aristippe*, (1826. Réed. 1854) propose des entrées qui serviront de point de départ terminologique (émotion, imitation, présence, composition, expression). Plus contemporain, le *Dictionnaire critique de l'acteur* (2012), ne parvient pas à proposer une vision interdisciplinaire de l'acteur (théâtre et cinéma), du point de vue de sa pratique (savoir-faire, techniques, interactions au sein des processus de création) et de son inscription dans un milieu (institution, société, économie, culture). En revanche, le dictionnaire de Patrice Pavis (2004) constituera une source historique et notionnelle importante. *Le Dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (Barba et Savarese, 2008) constituera une référence importante tant dans la démarche que dans les définitions proposées (voir c. *Expérimenter et former*). Cet ensemble bibliographique permet d'historiciser les notions (dont les usages varient énormément au cours des 19^e et 20^e siècles), d'en discuter le sens, et d'en proposer une définition en lien avec les pratiques contemporaines.

Un dernier ensemble propose plus spécifiquement d'établir un modèle de l'acteur : « l'acteur insoumis » dans *Les Voyages du comédien* de George Banu, « l'acteur flottant » ou « invisible » dans les ouvrages du même nom de Yoshi Oida, « l'acteur pneumatique » de Valère Novarina, « le comédien désincarné » de Louis Jovet, etc. Ces essais suscitent une réflexion précieuse engageant la construction d'un type d'acteur, généralement fondée sur une expérience d'acteur-pédagogue (pour Jovet et Oida par exemple), à partir d'une figure d'acteur marquante (Cieslak pour Georges Banu), ou encore d'une pratique de mise en scène et d'écriture nécessitant un acteur singulier (pour Novarina). Ces perspectives, consistant à proposer un modèle esthétique du comédien³, trouvent un point de départ dans le célèbre paradoxe de Diderot, constituant le modèle d'un acteur double, « génial imitateur » du personnage, dont la froideur constitue le gage de la reproductibilité de son art. Cet exemple séminal ne cesse de se décliner dans les écrits d'acteurs, en particulier à partir de la fin du 19^e (Coquelin Aîné, Sarah Bernhardt, Mounet-Sully) et de pédagogues au 20^e (Meyerhold, Jovet, Vitez, pour ne citer qu'eux). L'ensemble de

³ Il existe également des modélisations sociologiques, comme celle de Georg Simmel in : *La Philosophie du comédien*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2001 ; François Thomas, *Le Paradigme du comédien, une introduction à la pensée de Georg Simmel*, Paris, Hermann, 2013.

ces modélisations sont précieuses pour notre travail en ce qu'elles proposent des réflexions riches sur ce que fait et ce qu'est l'acteur dans un contexte singulier de création.

b. Apprendre à jouer : formations, techniques, maîtres

Tous les ouvrages sur les formations de l'acteur et / ou de l'interprète s'accordent pour ménager une articulation entre l'acquisition des savoir-faire et des techniques et la création d'un espace d'exercice d'une liberté individuelle créatrice, refusant de faire de l'école le lieu d'une « accumulation de savoir faire et de techniques » (Lassalle et Rivière, 2004). Ces ouvrages sont de trois sortes : des études synthétiques sur les formations dans le domaine du théâtre, ou plus généralement de l'interprétation ; des ouvrages monographiques rendant compte de méthodes, systèmes, parcours singuliers, liés à une figure de pédagogue ou une méthode singulière ; des ouvrages spécifiquement dédiés à la description de l'entraînement ou des exercices.

✓ Former, transmettre

La Formation du comédien (1981) ou *Les nouvelles Formations de l'interprète* (2004), ainsi que l'ouvrage coordonné par Josette Féral (2003) sont des sources d'inspiration, de réflexions et d'informations essentielles. Ils offrent des panoramas riches, problématisés et historicisés des grandes tendances des formations au 20^e siècle, proposant témoignages et analyses par écoles, cursus, formations, figures de pédagogues. Les introductions tranchent sur les questions terminologiques (Former ? Transmettre ? Enseigner ?), et sur celle des contenus des formations (« qu'a-t-on le droit d'enseigner ? »), dans une visée internationale et transdisciplinaire. Anne-Marie Gourdon (2004) fait le choix d'élargir, au nom d'une transdisciplinarité accrue dans le spectacle vivant, sa première étude de 1981 au danseur, au circassien, au marionnettiste, au performer, ouvrant ainsi la voie à une réflexion portant sur les pratiques des arts de l'interprétation. Ces trois ouvrages insistent sur la nécessité d'une formation de l'interprète, mettant en avant l'existence de processus d'apprentissages, de méthodes, systèmes, parcours, techniques, dont l'acquisition est nécessaire à la pratique artistique.

La multiplicité des témoignages, analyses et approches proposées par ces ouvrages constitue une grande partie du corpus théorique de la recherche envisagée. Ils nous ont permis d'élaborer les pistes de recherche sur les formations contemporaines, notamment pour l'ouverture sur d'autres champs disciplinaires : l'article d'Isabelle Ginot (2004) nous a ainsi permis de repérer la pertinence de certaines opérations dans le champ de la formation du danseur (comme la copie par exemple), leur absence (l'improvisation) ou leur ambiguïté (est-il vrai que la « neutralité affective » soit plus facile au danseur qu'à l'acteur ?). Autant de pistes qui confirment l'intérêt de confronter les méthodologies et les réflexions propres aux différentes formations des interprètes.

La dimension internationale des expériences exposées pose la question de l'influence des traditions culturelles sur les formations envisagées. Josette Féral (2003) pointe les difficultés de dialogue qui apparaissent entre les pratiques européennes et nord américaines, amenant parfois à une totale incompréhension entre les deux côtés de l'Atlantique, malgré une langue commune. Nous nous concentrerons dans cette recherche sur des pratiques européennes dans le domaine francophone, tout en bénéficiant de l'apport de chercheurs et praticiens capables de discuter des questions terminologiques depuis d'autres domaines linguistiques (anglais, russe, espagnol, italien et allemand).

✓ Grandes figures / grands systèmes

Les ouvrages monographiques décrivent et analysent des processus de formation, de répétition ou de création autour d'une figure de pédagogue. Sans les lister tous, ces ouvrages, articles et recueils sont écrits par ou sur des artistes qui se sont intéressés de près au renouvellement des pratiques du jeu *via* un processus de formation spécifique : Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau, Juvet, Dullin, Grotowski, Lecoq, Vitez, Barba, etc. Ces ouvrages sont précieux pour travailler la dimension historique de notre recherche lors de l'ensemble des laboratoires théoriques, mais aussi pour documenter la dimension expérimentale des démarches élaborées par ces artistes pédagogues (*voir 2. Objectifs*). Ils mettent en lumière des modélisations de l'acteur induites par ces processus de formation (l'acteur saint chez Grotowski, l'acteur jongleur ou le biomécanicien chez Meyerhold), ainsi que les influences scientifiques, sociales, politiques et économiques à l'œuvre dans ces systèmes. Une partie d'entre eux sera utilisée comme documents pour éprouver ces protocoles via le mode de la réactivation.

Ces monographies sont d'autant plus intéressantes à étudier qu'elles sont pour certaines d'entre elles en cours de réinterprétation. Ainsi par exemple de la mise au jour, dans le domaine francophone, de nouveaux textes de Stanislavski sur la dernière période de son travail concernant « les actions physiques » dans l'anthologie éditée par Marie-Christine Autant-Mathieu (2007). Ainsi également des nouvelles traductions de Stéphane Poliakov du *Travail de l'acteur sur lui-même* (traduit jusqu'à présent par *La Formation de l'acteur*) et du *Travail de l'acteur sur son rôle* (traduit jusqu'à présent par *La Construction du personnage*), en cours d'édition. En France, les archives de Juvet ont fait l'objet d'une mise en lumière récente, *via* la thèse de Ève Mascarau, (2016). Le fonds de l'Académie Expérimentale des Théâtres vient d'être donné par Michelle Kokozowski à l'IMEC à Caen et pourrait constituer un matériau précieux pour notre recherche. Tous ces travaux et archives sont autant d'éléments qui remettent en perspective une recherche à ré-entreprendre dans une visée synthétique et contemporaine, avec des outils d'investigation nouveaux ou transférés depuis d'autres disciplines. (*Voir 2. Objectifs*).

✓ Exercices, entraînements, techniques

Un dernier ensemble bibliographique décrit des protocoles d'entraînement et de préparation, dans une visée technique.

Les traités de jeu, de diction et de déclamation constituent, avant le 20^e siècle, l'essentiel des sources relatives aux modes de jeu prescrits par des acteurs ou des lettrés. Les ouvrages de Sabine Chaouche (2001 et 2005) regroupant les traités de déclamation et de jeu des 17^e et 18^e siècles, offrent une vision technique (pratiques corporelles et vocales, prescriptions de jeu, etc.) et opératoire (quels rapports entretient l'acteur avec son personnage et le texte ?) de l'art du jeu. Les travaux de Julia Gros de Gasquet sur l'évolution de la diction de l'alexandrin du 17^e au 19^e siècle (2006), ainsi que sa pratique du jeu baroque, constituent un apport important au sujet des terminologies employées. Au 19^e siècle, les ouvrages proprement théâtraux, consignés sous forme d'essais (Talma, 1826), ou d'arts théâtraux (Samson, 1863, Bernhardt, 1923), sont redoublés par des traités à visée quasi scientifique (Delbost et Berr, 1903). L'ensemble de ces corpus, associé aux dictionnaires de l'époque, offre une vision panoramique et précise des modes de jeu prônés à l'époque et de la nomenclature associée à sa description. Ils révèlent un changement de paradigme entre les 19^e et 20^e siècles, faisant de la créativité, de la singularité et de la spontanéité

la valeur première d'une interprétation au 20^e siècle, là où les notions de copie, d'imitation et de combinaisons étaient encore la référence au 19^e siècle.

À partir du début du 20^e siècle, les écrits concernant l'entraînement de l'acteur se multiplient en proportion des recherches qui lui sont consacrées, la question de la formation prenant une importance accrue dans une période de mutation de l'art théâtral (Pellois, in Losco-Lena, 2017 : 29-39). Tous les réformateurs de la scène critiquent les formations de leur époque et proposent la mise en œuvre de nouvelles modalités de formation. À côté des figures de pédagogues précédemment citées, des techniques, non exclusivement théâtrales commencent à être utilisées en lien avec les formations, remplaçant, dans le travail quotidien de l'exercice du corps et de la voix, les cours d'escrime et de déclamation du siècle précédent. Ainsi de la Rythmique, souvent négligée dans les travaux de recherche alors qu'elle a eu une influence considérable sur les formations de l'interprète (Pellois, 2016 : 149-160).

Ces méthodes connexes à l'art de l'interprétation, ces « disciplines intérieures » (Ginot, 2004 : 188) ne cessent de se développer. Par exemple, les méthodes Feldenkrais ou Alexander contribuent au « bon usage de soi » par le biais d'une conscientisation des réactions et des mouvements du corps. À l'heure actuelle, les pratiques énergétiques (type Yoga ou Tai Chi) ou d'arts martiaux externes (Aikido par exemple), font partie intégrante des programmes de formation des écoles, à côté d'apports plus classiques comme la danse ou le chant. Il s'agira d'interroger cette présence, notamment dans les LT1 (préparer) et LT2 (sur l'usage de la copie et de l'imitation en processus d'apprentissage) (voir 5. *Méthode(s) de travail prévues*).

D'autres ouvrages enfin constituent un recueil d'exercices pratiques mis à disposition des acteurs sous forme de manuel, souvent établis par des pédagogues forts d'une longue pratique d'atelier ou de formation. Nous laissons de côté les livres de recette et autres méthodes miracles, pour nous consacrer à des ouvrages témoignant d'une véritable recherche de la part du pédagogue. Citons à titre d'exemple l'ouvrage de Patrick Pézin (2004), trois fois réédité, qui offre une synthèse des travaux menés à l'Institut International de l'Acteur. Il constitue une référence précieuse, proposant une classification des différents savoir-faire et compétences de l'acteur mis en œuvre lors des entraînements. La nomenclature de Patrick Pézin sera intéressante à discuter puisqu'elle ne classe pas les exercices proposés en grandes opérations, mais par domaine travaillés (corps, voix, rapport à l'autre, imagination, etc.).

L'ensemble de ces corpus constitue le socle historique et théorique nous permettant de manipuler à la fois la terminologie mise en œuvre pour décrire les processus d'entraînement et la nature de ce qui est entraîné dans un contexte donné. La question des emprunts à des disciplines connexes permettra de réfléchir à des pratiques très courantes dans les écoles, mais pas toujours explicitées.

c. *Expérimenter et former*

Une dernière catégorie de travaux, à laquelle nous pourrions rattacher une grande partie des écrits relatifs au parcours des pédagogues qui ont constitué des systèmes entiers, lie étroitement les formations à une démarche d'expérimentation. Le champ théâtral offre des modèles de pratiques expérimentales, et ouvre à l'hybridation des méthodes.

D'un point de vue historique, les ouvrages de Jean-Manuel Warnet (2014) et de Marie-Christine Autant-Mathieu (2013), sont une mine sur la question des démarches expérimentales qui jalonnent le 20^e siècle, permettant d'identifier des modèles de protocole de travail et de mettre en avant la singularité, ou au contraire les grandes similarités de ces démarches et de ce qu'elles interrogent. L'ouvrage dirigé par Mireille

Losco-Lena (2017) est la référence récente dans la réflexion associant recherche et création dans le champ théâtral, point central dans les écoles d'art européennes ces dernières années. C'est cette perspective que nous voudrions mettre en avant dans la recherche présente, en engageant une recherche expérimentale depuis et dans un lieu de formation, permettant d'analyser les pratiques pédagogiques en cours et d'en amorcer de nouvelles, *via* l'étude des protocoles passés et la mise en place ou la formalisation et l'analyse de protocoles nouveaux. C'est à ce titre que la direction d'acteurs, dans sa conception fortement hiérarchisée, et visant à l'efficacité de la production d'un spectacle, telle que la décrit par exemple Sophie Proust (2006), n'entrera pas dans notre champ de recherche.

Les travaux de l'anthropologie théâtrale sont en revanche une référence, sans être pour autant notre horizon. Nous lui empruntons une visée transversale (théâtre, danse, musique), afin de confronter des cultures de formations différentes. Les cadres de cette recherche ne nous permettront pas d'aller vers des pratiques théâtrales, musicales et chorégraphiques extra-occidentales, si ce n'est *via* les disciplines connexes enseignées dans les écoles ou les emprunts spécifiques de tel ou tel pédagogue. Nous empruntons également la nécessité de définir le plus précisément possible les moyens de l'acteur pour parvenir à l'expression artistique. La méthode de Barba consistant à travailler à la synthèse « des principes-qui-reviennent » (Barba, 2004 : 29) nous sert à élaborer notre propre travail sur les opérations, puisqu'il s'agit bien de parvenir à identifier et définir les opérations spécifiques à l'acteur dans le jeu. L'approche se veut comme celle de Barba empirique et expérimentale, fondée sur l'observation de pratiques de formations de l'acteur. Dégagé, du point en apparence, de tout projet artistique, tout entier tourné vers l'acteur, le moment de formation nous apparaît comme le meilleur endroit d'observation. Les notions de « comportement pré-expressif de l'être humain en situation de représentation organisée » (Barba, 1996 : 30), ou du « pré-geste » (Touzé, in Sermon et Chapuis, 2017 : 211), seront abordées (LT1, LT2, LT5), et constitueront un savoir à remettre en chantier. Notre champ d'observation sera néanmoins différent dans sa nature (pratiques observées), ainsi que la méthodologie employée, puisque nous ne nous situerons pas dans une démarche anthropologique.

Il sera intéressant d'emprunter à d'autres champs de l'interprétation des protocoles d'expérimentation. Ainsi, les travaux de Rémy Campos sur la valeur pédagogique de la réactivation d'une pratique passée (2004) nourriront les réflexions sur la valeur de la copie dans un processus de formation (LT2 et LE1). Le véritable « discours de la méthode » que constitue « Réactiver des situations passées ? Du *reenactment* à l'histoire pragmatique » (2016), associé à nos propres expériences de réactivation (« Réactiver Sarah Bernhardt », conférence performée avec Tomas Gonzales dans le cadre de la journée d'étude Partition(s) du 11 novembre 2016, reprise en mai 2017 à l'UNIL) aidera à l'élaboration rigoureuse du corpus de sources servant à l'expérimentation visant à réactiver des pratiques du passé afin d'en observer le gain pédagogique. Les expériences de Pierre Goy à la HEM Genève sur le jeu perlé au piano seront également un précieux appui méthodologique. Les pratiques d'imitation, de copie et de réactivation en danse seront également une source de travail. L'on pense par exemple aux vives polémiques suscitées par les réactivations du *Sacre du Printemps* de Nijinski (par Hodson et Archer en 1987, puis par Dominique Brun en 2013), ou encore aux travaux du quatuor Knust à la fin des années 1990 sur *L'Après-midi d'un Faune*.

3.2. Travaux en cours dans le champ (non encore publiés)

Si de nombreux pédagogues expérimentent tous les jours dans les écoles d'art, les stages de formation continue, les ateliers et dans les processus de création, peu communiquent sur leur recherche. Ce qui suppose qu'on ne peut ni l'expérimenter, ni l'éprouver, ni, *a fortiori*, la poursuivre. C'est précisément ce geste de publication, quelle que soit sa forme, qui, pour Jean-Manuel Warnet, faisait la dimension expérimentale et scientifique, à l'échelle européenne et russe, des écoles-laboratoires de la première moitié du 20^e siècle. Notre travail entend contribuer à rendre visible ces recherches, en leur associant une terminologie souvent lacunaire et un mode de diffusion et de mise en commun adéquat.

Dans le champ francophone de l'acteur, deux lieux de formation artistique affichent une recherche. La Manufacture a en cours un certain nombre de programmes de recherches liés à la question de l'acteur (« Jeu et conscience scénique », piloté par Yvane Chapuis et Oscar Gomez Mata) ou à la question pédagogique (« Artistes en situation pédagogique » piloté par Silvia Soter dans le domaine chorégraphique). La jeune Fabrique Autonome des Acteurs (FAA) développe de son côté depuis deux ans un programme de formation, de recherche et de diffusion autour de l'interprète en se réclamant explicitement de la recherche expérimentale. Parmi ces laboratoires, celui concernant la « Cognition du performer » (2015), pourra constituer un objet d'étude dans le LT5, permettant ainsi d'examiner la question du rapport entre les neurosciences et les arts de l'interprétation. La FAA engage des collaborations avec des structures universitaires sous la forme d'ateliers de recherche-expérimentation, qui alimenteront notre réflexion, comme par exemple la tenue d'un atelier en collaboration avec l'Université de Grenoble, intitulé « l'invisible en jeu : pensées et pratiques de l'énergie dans les arts de la scène » durant l'été 2017. Enfin, les centres de formation « historiques » que sont l'ARTA (Association de Recherche sur les Traditions de l'Acteur), le Workcenter de Thomas Richards ou encore l'Odin Teatret d'Eugenio Barba ne sont bien sûr pas à négliger dans leurs apports, même si la transmission d'un héritage prend parfois le pas sur la question de l'expérimentation.

Dans le champ de l'interprète, notamment du musicien, des ponts fructueux pourront être établis *via* l'implication d'enseignants et de chercheurs, avec deux programmes en cours de l'HEMU : « Body and Instrument. The influence of body awareness on instrumental sound », qui permettra d'explorer du côté de la musique la place de l'engagement du corps dans l'interprétation ; « Music education and emotional engagement – a pilot study » qui viendra enrichir les questionnements propres à la question centrale de l'émotion dans les modalités de formation.

Du côté de la recherche universitaire, certains programmes du Labex H2H, fédération de laboratoires, centres de recherche et écoles d'art pourront ponctuellement nourrir notre propre cheminement. Ainsi, le projet « traduire, transmettre, mettre en jeu le « système » de Stanislavski », dirigé par Stéphane Poliakov, entreprend une retraduction des écrits du pédagogue, ainsi qu'une expérimentation du système sous la forme de réactivations. De même, le programme de recherche intitulé « la scène augmentée », débuté en 2015 par un colloque intitulé « corps en scène : l'acteur face aux écrans », se prolonge par deux autres volets, « pratiques de créations » et « formation et transmission » dont le dernier devra être attentivement suivi de notre part, notamment pour les questions relatives à la délégation, au montage et à la combinatoire. Le travail du séminaire sur l'empathie mené dans le cadre de l'UMR 7172 (THALIM) par Mildred Galand aborde les questions de la relation émotionnelle établie entre l'acteur, le personnage et le spectateur, *via* notamment la notion d'identification, et nous permettra d'affiner notre terminologie

dans ce domaine (LT5). Même si nous avons exclu la question de la direction d'acteur, le programme du Labex H2H piloté par Jean-François Dusigne, « les processus de direction d'acteur, de transmission et d'échange », sera à suivre de près.

Au sein de la Manufacture, la recherche s'inscrira pleinement dans les orientations scientifiques de l'école. Les recherches en cours, associées aux pratiques des pédagogues intervenants de l'école et aux champs de recherche des chercheurs académiques associés trouveront un écho et un prolongement dans le présent projet. La rencontre avec d'autres pédagogues-chercheurs, des représentants d'autres champs disciplinaires (musique, danse, arts de la marionnette), et d'interprètes (parfois cumulant les fonctions de pédagogue ou de chercheur) permettra de confronter l'usage et les protocoles des opérations envisagées afin de voir s'ils sont transférables. L'apport de la philosophie (classique, pragmatique et analytique) permettra d'éprouver les liens entre des protocoles singuliers possiblement transférables dans le champ du jeu.

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

Anne Pellois (requérante principale) :

Au vu de cet état de l'art, un premier travail a consisté à traverser toutes les figures de la transmission depuis le début du 20^e siècle pour en dégager les constantes. Ce travail panoramique, matière de plusieurs séminaires de Master⁴ et d'interventions en écoles d'art⁵ a permis de mettre au jour différents protocoles. La première session, en 2006-2007, a consisté en une première grande traversée, organisée selon un clivage très convenu, largement remis en cause depuis, opposant les formations centrées sur l'intériorité des interprètes (dans la lignée stanislavskienne), à celle centrées sur l'expression *via* le corps (dans la lignée meyerholdienne).

En 2012, j'ai repris ce travail dans une perspective différente ; à partir d'exemples précis, il s'agissait d'analyser la nature de la transmission. Qu'est-ce qu'on transmet ? Quelle est la différence entre enseigner, transmettre et former ? Quelle est la nature du « contenu » transmis ou du cheminement proposé ? Peut-on séparer une formation d'une esthétique singulière, d'un style, d'une pratique artistique ? Après une intervention dans un séminaire à l'ENSATT sur les formations d'acteur au début du 20^e siècle (Losco-Lena, 2017 : 29-39), une autre à Lille sur l'action de jouer (2013), et suite à l'achèvement de la coordination de l'ouvrage collectif sur l'expérience de Hellerau (Kuschnig, Pellois, 2016), ces analyses ont été complétées en séminaire en 2016 par une réflexion sur l'exercice, notamment sur ce qui sous-tend le cheminement proposé. Avec les étudiants, nous avons tenté de suivre les voies délicates de la réactivation. À ces approches historiques et pragmatiques des formations s'ajoute une perspective plus spécifiquement tournée vers les relations entre jeu et psychologie. Les apports de la jeune psychologie aux pratiques de l'acteur au tournant des 19^e et 20^e siècles constituent en effet le sujet d'un ouvrage en cours de préparation, à partir de réflexions entamées lors d'un séminaire en 2015 intitulé « jouer, incarner, interpréter », qui posait la question de la nature et de la descriptions des liens noués entre l'acteur et son personnage au tournant des 19^e et 20^e siècles.

Les problématiques terminologiques liées au lexique employé pour qualifier les opérations de l'acteur découlent directement de la lecture critique des dictionnaires de

⁴ Ens de Lyon, 2006-2007, 2012, 2013 et 2016.

⁵ ENSATT et Manufacture en 2015, école de la Comédie de Saint-Etienne en 2012 et 2013.

théâtre du 19^e siècle, objets très féconds qui rendent compte, via les modifications d'usages et de définitions, des modifications des pratiques et des perceptions de ces pratiques. L'étude précise par exemple des termes « jouer », « incarner » et « interpréter » dans ces dictionnaires (et dans les dictionnaires de langue de l'époque), réalisée dans le cadre du projet de recherche Partition(s) (Manufacture en 2015) et présentée lors du séminaire « interprète » à l'Université Lyon 2 (2015), m'a ouvert des perspectives lexicographiques et esthétiques importantes, associées aux usages dans la presse de l'époque. L'édition des dictionnaires de théâtre des 18^e et 19^e siècle, que je piloterai, est un projet mené, au sein de l'IHRIM, en parallèle de cette recherche.

Le processus de réactivation est associé à une double expérience menée l'année dernière. La première, autour d'une figure d'acteur du passé (Sarah Bernhardt) avec Tomas Gonzales dans le cadre de Partition(s), interrogeait la possibilité de réactiver un jeu passé. Cette conférence a suscité une invitation à l'Université de Lausanne, dans le cadre du séminaire « rejouer les classiques » de Marc Escola et Lise Michel, pour réfléchir aux partis-pris scientifiques et artistiques d'une telle entreprise. Elle fera également l'objet d'une présentation lors du séminaire de recherche de l'IHRIM en février 2018 à Lyon (Ens, Théâtre Kantor). L'autre expérience s'inscrit encore plus directement dans le présent projet puisqu'il s'agissait d'explorer les difficultés et apports d'une réactivation d'une démarche de formation du passé. Le travail portait sur trois figures emblématiques de metteurs en scène pédagogues du 20^e siècle : Stanislavski, Meyerhold et Grotowski. Ces expériences sont nourries de mes travaux d'historienne du jeu, nécessitant la mise en place d'une méthodologie spécifique et d'un usage de l'archive propre à percevoir la réalité des pratiques passées étudiées.

L'intérêt pour les formations de l'acteur depuis le début du 19^e siècle s'exerce aussi dans le monde contemporain *via* l'organisation et l'observation de master class d'interprétation à l'Ens de Lyon dans le cadre du Master d'études théâtrales.

C'est une double attention à la difficulté de nommer précisément les étapes de fabrication du jeu de l'acteur et de constituer des cheminements et parcours de formations nouveaux qui m'a conduite à vouloir approfondir cette recherche *via* la notion d'*opération*, dans un travail d'équipe permettant de bénéficier du point de vue de la pratique, enrichie par l'approche d'autres disciplines artistiques et de la philosophie permettant d'asseoir une terminologie et de dégager des protocoles précis.

Angelika Gusewell Schaub (Co-requérante)

Par sa double formation en psychologie (doctorat en psychologie positive) et en musique (professeur de piano et responsable de la recherche de la Haute École de Musique), Angelika Gusewell Schaub apportera au projet des expertises dans les domaines propres à la question de l'émotion. Ses recherches en cours dans le cadre du programme qu'elle pilote intitulé « Music education and emotional engagement – a pilot study » (2016-2017) se concentrent sur le vécu émotionnel des élèves dans un contexte d'apprentissage formel et personnel de pratique de la musique. La question de l'implication émotionnelle de l'interprète, traitée dans une conférence intitulée « Music education and emotional involvement » (Juillet 2017, Montréal) dans le domaine musical apportera une réelle expertise dans cette matière.

Son travail de doctorat à l'Université de Zürich intitulé « Sensitivity to Beauty and Goodness: A Valid and Generalizable Personality Trait? » lui a permis de travailler sur les émotions positives et les émotions esthétiques.

Enfin, ses recherches dans le champ de la psychiatrie sur la place de la musique dans les soins intensifs en psychiatrie permettront d'envisager la réflexion d'un autre point de vue que celui des arts et d'apporter une expertise proprement issue du domaine de la psychologie.

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

La particularité de ce projet tient en la constitution d'une équipe pluridisciplinaire conséquente en théâtre, danse, musique et sciences humaines (philosophie classique et pragmatiste, littérature). Elle associe chercheurs académiques, porteurs de savoirs théoriques, et chercheurs artistiques, porteurs de savoirs sensibles, résolument considérés comme d'égle nécessité pour l'appréhension de l'objet de recherche proposé.

Chaque membre de l'équipe est associé en fonction de son expertise scientifique et / ou pédagogique dans le domaine de la formation artistique, et plus particulièrement de l'interprétation. Il s'agira d'analyser les opérations de l'acteur, soit dans une dimension historique permettant de confronter les approches de manière diachronique, soit à partir d'une méthodologie éprouvée dans un autre cadre (danse, musique), ou dans le domaine du théâtre, soit par une saisie conceptuelle. L'objectif est de fédérer des savoirs, de contribuer à leur mise en relation et d'en produire de nouveaux, fondés sur l'observation et la théorisation critique des résultats de la recherche appliquée.

L'équipe met en contact des chercheurs et praticiens pédagogues expérimentés avec des chercheurs et praticiens pédagogues plus jeunes, parfois même en cours de formation à la recherche. L'objectif est de mettre en relation des appréhensions différentes, plus ou moins chargées historiquement et d'un point de vue expérientiel, tout en poursuivant un but de formation approfondie à la recherche en arts.

Chacun des membres de l'équipe a confirmé sa participation à un ou plusieurs laboratoires selon ses champs d'expertise.

L'équipe se réunira en fonction des laboratoires et des thématiques abordées, et lors de la restitution finale de la recherche pendant la journée de restitution, afin de livrer les conclusions du programme de recherche.

Coordinatrice du projet : Anne Pellois, Maîtresse de Conférence en études théâtrales, Ens de Lyon, IHRIM. Intervenante Manufacture. Histoire et théories de l'acteur et du jeu.

Membres de l'équipe : les noms précédés d'une astérisque interviennent dans la phase 1, objet de la présente requête.

***Gabriel Alban Zapata.** Doctorant (Ens de Lyon), agrégé de philosophie.

***Valéria Bertolotto.** Actrice et formatrice (intervenant Manufacture, parcours acteurs).

***Claire Bésuelle.** Doctorante (Université Paris 8), études chorégraphiques.

***Myriam Djemour.** professeure de chant (École de la Comédie de Saint-Étienne, parcours acteurs).

Guillemette Bolens. Professeur ordinaire littérature médiévale et littérature Comparée (UNIGE).

Clément Canonne. Musicologue, chargé de recherche CNRS, (IRCAM).

***Laetitia Doat.** Maîtresse de conférence en études chorégraphiques, (Université Lille 3).

***Dominique Falquet.** Formateur Tai Chi (intervenant Manufacture)

***Angelika Gusewell Schaub.** Responsable de la recherche de la Haute Ecole de Musique Vaud Valais Fribourg (HEMU), professeure de piano, chargée d'enseignement dans le département de pédagogie du CNSMDP. Chercheuse en psychologie. Vice-présidente de l'association suisse de psychologie positive SWIPPA.

Keti Irubetagoiena. Docteure en études théâtrales (Ens de Lyon), metteuse en scène, formatrice (Théâtre Variable n° 2).

Claude Gautier. Professeur des Universités en philosophie. (Ens Lyon).

***Oscar Gomez Mata.** Metteur en scène (Compagnie Alakran), formateur, acteur (intervenant Manufacture)

***Tomas Gonzales.** Acteur, metteur en scène (intervenant Manufacture)

***Pierre Goy.** Pianiste, formateur (HEMU, Genève)

***François Grémaud.** Metteur en scène, acteur, formateur (intervenant Manufacture)

***Julia Gros de Gasquet.** Maîtresse de conférence HDR en études théâtrales (Université Paris 3).

***Claire Heggen.** Fondatrice du Théâtre du Mouvement, formatrice (ESNAM).

***Daria Lippi.** Formatrice (Fabrique Autonome des Acteurs, Metz).

Eve Mascarau. Docteure, ATER en études théâtrales (Ens d'Ulm, Paris)

Pierre-Stéphane Meugé. Saxophoniste, formateur (HEM Lausanne)

Bruno Meysat. Metteur en scène pédagogue (théâtre du Shaman, Lyon).

Agnès Oudot. Formatrice, marionnettiste.

***Stéphane Poliakov.** Maître de Conférence en études théâtrales (Université Paris 8), acteur, metteur en scène.

Julie Sermon. Professeure des Universités en Études théâtrales (Université Lyon 2), intervenante Manufacture

***Loïc Touzé.** Chorégraphe, formateur (intervenant Manufacture)

***Béranère Vantusso.** Directrice du Studio-Théâtre de Vitry, formatrice, interprète marionnettiste.

Frank Vercruyssen. Acteur (Tg STAN), formateur (intervenant Manufacture)

Gaëtan Vourc'h. Acteur.

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

5.1. Protocole de travail

Les opérations identifiées feront l'objet de deux types d'approche :

- Les laboratoires théoriques (sessions de 3 jours) permettant de comparer des approches et de proposer des synthèses de différentes théories et pratiques.
- Les laboratoires expérimentaux (sessions de 1 à 2 semaines) permettant d'approfondir un des aspects de la recherche ou un protocole de travail spécifique.

Les laboratoires théoriques entendent rassembler des spécialistes, historiens, théoriciens et praticiens, dans et hors du champ théâtral. Ils mettent toujours en lien des théoriciens, des interprètes et des pédagogues, selon des combinaisons différentes en fonction de l'opération envisagée. L'intitulé des laboratoires est volontairement simple. Il sera problématisé avant et au début de chaque session pour orienter les contributions de chacun. Les laboratoires théoriques sont des temps de recherche fermés au public. Ils rassemblent certains membres de l'équipe de recherche en fonction de l'expertise et de l'expérience qu'ils peuvent apporter à l'opération proposée

à la réflexion de chacun. Chaque laboratoire théorique se fonde sur un double corpus, théorique et artistique. Les documents théoriques sont envoyés aux participants en amont du laboratoire et constituent un socle commun de commentaires et de débats, qui permettront l'élaboration d'une synthèse et d'une réflexion sur les modalités passées et contemporaines de mise en œuvre des opérations, en vue de l'identification de protocoles existants ou de l'élaboration de protocoles nouveaux. Les documents artistiques sont exposés quant à eux durant le laboratoire pour être mis à l'épreuve de la discussion et de la pratique.

Les échanges et les expérimentations issus des laboratoires sont documentés par l'ensemble des participants (prise de note, carnets, croquis, schémas, photos, enregistrements audio et vidéo). Ils sont archivés puis analysés en vue de la constitution de synthèses envoyées ensuite à l'ensemble des participants par la requérante.

Les laboratoires expérimentaux sont des temps de recherche conçus comme des prolongements pratiques des hypothèses de travail identifiées lors des laboratoires théoriques. Pris en charge par les pédagogues et les praticiens de l'équipe sur des sessions de deux semaines, ils seront observés par deux chercheurs académiques de l'équipe, chargés de formaliser ou d'accompagner la formalisation des temps de recherche, de relancer les réflexions, de valider ou invalider en concertation les hypothèses proposées. Certains de ces ateliers vont mobiliser des étudiants du BA de comédiens. Une partie sera prise en charge par le groupe des quatre acteurs-assistants de recherche de la Manufacture.

Ces 8 laboratoires théoriques (LT) et 3 laboratoires expérimentaux (LE) sont programmés entre janvier 2018 et décembre 2019 et s'articulent en 3 phases. La présence demande de subvention concerne la phase 1 du projet.

PHASE 1 :

La phase 1 développe les opérations qui induisent une maîtrise technique, un travail, une fabrication, qui peut entrer en contradiction avec l'image romantique de l'acteur créateur et inspiré. La copie n'a pas encore toujours bonne presse en contexte de création, l'emprunt et la combinaison dénotent traditionnellement d'une absence d'inventivité, la préparation de l'acteur n'est pas toujours valorisée.

- **Laboratoire théorique 1 : Préparer (janvier 2018)**

Objectifs : Ce premier laboratoire entend revisiter les techniques propres à l'art de l'acteur, entendues comme ce qui lui sert à exercer son instrument de travail : voix, corps, mémoire. Seront examinées en particulier les techniques empruntées à d'autres champs que le théâtre. Cette exploration entend rendre compte des apports spécifiques que les disciplines non théâtrales peuvent apporter aux formations d'acteur et la manière dont elles sont proposées aux acteurs en formation. Elle s'attachera aussi à questionner les mnémotechniques, dans une période où le texte n'apparaît plus nécessairement comme la chose à mémoriser.

Participants : un philosophe, deux historiens du jeu, un professeur de Tai Chi, un professeur de chant, deux praticiens pédagogues (acteur), un praticien pédagogue (danse), un pédagogue des arts de la marionnette, un praticien-pédagogue (musique).

- **Laboratoire théorique 2 : Copier, imiter, réactiver (mars 2018)**

Objectifs : Il s'agit d'explorer dans ce laboratoire les possibilités de formation et de modification des pratiques que constitue le geste de copie ou d'imitation. Est-il

possible d'apprendre à jouer en copiant ou en imitant quelque chose, un acteur, un élément du réel, une méthode, un style ? Que permet la démarche de réactivation d'une pratique passée ? Quelle est la valeur pédagogique de ces démarches ?

Participants : trois historiens du jeu, un historien de la danse, trois praticiens-pédagogues (acteur et metteur en scène), un praticien-pédagogue (musique), un praticien-pédagogue (danse), un professeur de Tai Chi.

- Laboratoire théorique 3 : Combiner, monter (mai 2018)

Objectifs : étudier les pratiques de formation qui travaillent la question de la combinatoire et du montage, utilisent une grammaire ou une syntaxe de gestes, postures, segments. Peut-on parvenir au jeu par un art de la combinatoire (de gestes, de pensées, de codes, d'images, par exemple). Le jeu peut-il même se résoudre à une succession de gestes invariants ? L' « effet Koulechov » est-il possible au théâtre ?

Participants : trois historiens du jeu, un spécialiste des pratiques contemporaines du théâtre, un praticien-pédagogue (musique), un praticien-pédagogue (jeu), un acteur, un praticien-pédagogue (marionnette), un chercheur en études chorégraphiques.

- Laboratoire expérimental 1 : copier / réactiver (août-sept 2018) – 1 semaine.

Objectifs : Prolongement du laboratoire théorique 2.

Comment travailler la copie ? Quels sont les processus que l'on utilise pour copier la performance d'un acteur ? Quels documents ? Qu'est-ce qu'on copie ? Quelle différence peut-on faire entre la copie et la réactivation ? Est-il possible de proposer une « leçon de théâtre » reconstituée à partir d'une pratique passée ? Quel est l'intérêt pédagogique d'une telle démarche ?

Intervenants : Loïc Touzé et Oscar Gomez Mata.

Observateurs : Anne Pellois / Stéphane Poliakov.

Participants : Vivier d'acteurs professionnels de la Manufacture, avec la collaboration des étudiants de l'Ens de Lyon.

PHASE 2

La phase 2 développe les opérations qui induisent une modalité de contrôle contradictoire avec la nature même de l'opération considérée, ou qui empruntent des voies singulières en cours de mutation.

- Laboratoire théorique 4 : être là (novembre 2018)

Objectifs : est-ce que la présence peut découler d'une ou de plusieurs opérations de l'acteur ? Existe-t-il des exercices qui permettent de travailler cette question de la présence ? Comment travailler ces questions là dans des dispositifs qui rendent la présence de l'acteur incertaine, ou mouvante ?

Participants : un historien du jeu, un spécialiste de l'histoire du corps, un professeur de Tai-Chi, trois praticiens-pédagogues (théâtre), un acteur, un praticien-pédagogue (danse), un praticien-pédagogue (musique), un praticien-pédagogue (marionnette).

- Laboratoire théorique 5 : Éprouver / exprimer (janvier 2019)

Objectifs : déterminer les manières conscientes et contrôlées de travailler la question de l'émotion et de l'expression de celle-ci par l'acteur. Faut-il éprouver une émotion pour l'exprimer ? À quel moment du travail l'émotion apparaît-elle ? Comment élaborer des processus de travail qui visent à contrôler l'advenue, les effets et les expressions que l'émotion induit ? Quel rapport entre intériorité et extériorité cela présuppose-t-il ? Peut-on envisager d'autres modèles que le dualisme corps / esprit dans ces questions ?

Participants : deux historiens du jeu, un historien de la danse, deux philosophes spécialistes de l'émotion, trois praticiens-pédagogues (jeu), deux praticiens-pédagogues (musique).

- Laboratoire expérimental 2 : Susciter l'émotion (18 février- 2 mars 2019) deux semaines.

Objectifs : Prolongement du laboratoire théorique 5.

Quelles sont les modalités d'un travail d'entraînement, d'exercices, de composition, qui suscitent l'émotion ou l'expression d'une émotion chez l'acteur ? Peut-on parvenir aux mêmes fins par des moyens différents (montage, mémoire affective, ressenti ou non de l'émotion par l'acteur, variations des positionnements dans l'espace, etc.).

Intervenant : Bruno Meyssat.

Observateur : Anne Pellois / Keti Irubetagoiena.

Participants : étudiants (bachelor jeu) de la Manufacture.

PHASE 3 :

La phase 3 développe les opérations qui déplacent les relations traditionnelles acteur / metteur en scène / texte / personnage. Elle se conclut par une réflexion sur la notion architectonique de l'ensemble du projet : jouer.

- Laboratoire théorique 6 : Lire / écrire / traduire (avril 2019)

Objectifs : examiner comment les opérations de la lecture, de l'écriture et de la traduction, longtemps dévolues aux metteurs en scène, dramaturges ou auteurs, peuvent mener l'interprète au jeu et lui donner un accès plus direct et plus autonome au texte, via une dramaturgie en acte qui suppose le développement de compétences diverses : élucidation, traduction, adaptation, etc. Analyser les modalités d'apprentissage de tels processus.

Participants : deux historiens du jeu, un spécialiste du théâtre contemporain, un spécialiste de littérature, deux praticiens-pédagogues (acteur), un praticien-pédagogue (marionnette), un praticien-pédagogue (musique).

- Laboratoire théorique 7 : déléguer (juin 2019)

Objectifs : travailler sur cette dimension de l'acteur, non pas dans une perspective classique induisant que l'acteur est délégué pour faire quelque chose ordonné par un déléguant (le metteur en scène par exemple), mais dans une perspective où lui-même délègue tout ou partie de sa prérogative au jeu à quelque chose (objet, prothèse, présence virtuelle) ou à quelqu'un d'autre (chargé de prendre en charge une partie de sa partition). Ce geste de délégation induit-il un type d'opération spécifique ?

Participants : un historien du jeu, un spécialiste du jeu par délégation, un philosophe, trois praticiens-pédagogues (marionnette), un philosophe de la musique, un spécialiste de danse, un interprète.

- Laboratoire théorique 8 : Jouer / improviser (novembre 2019)

Objectifs : Voir en quoi le développement de ces compétences contribue à placer une ligne difficile à tenir entre l'acquisition de techniques et la nécessité de laisser la place à la spontanéité. Ces questionnements travaillent la question de la disponibilité de l'acteur, de sa capacité à réagir à l'accident. Confronter ces modélisations du jeu avec les modèles sous-jacents à la question du jeu qui mettent en place des espaces intermédiaires entre réalité et fiction.

Participants : un historien du jeu, deux spécialistes de l'improvisation en musique, un philosophe, deux praticiens-pédagogues (jeu), un historien de la danse, un acteur.

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

Chacun des laboratoires, théoriques et expérimentaux, constituera un espace de collecte des données issues des champs d'expertise théorique ou sensible des participants. Les laboratoires feront l'objet d'une synthèse communiquée à l'ensemble de l'équipe pour permettre la circulation des résultats. Cette synthèse sera effectuée par la chercheuse principale (requérante) pour les laboratoires théoriques, et par la chercheuse principale (requérante), le 2^e observateur et le ou les intervenants pour les laboratoires expérimentaux. L'ensemble des laboratoires fera par ailleurs l'objet d'un enregistrement sonore consultable à tout moment.

La constitution du lexique propre à décrire les opérations de l'acteur se fera pendant les laboratoires et sera soumis à l'ensemble de l'équipe via une plateforme collaborative. Elle sera pilotée par la chercheuse principale.

L'ouvrage de synthèse permettant la communication des résultats de la recherche sera collectif et dirigé par la chercheuse principale.

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

- ✓ D'un point de vue scientifique :
- Ce programme permettra de mener une recherche inter-artistique sur les moyens mis en œuvre par l'acteur pour activer son jeu. À ce jour, il n'y a pas de travaux synthétiques traitant de manière transversale la question. L'approche inter-artistique permettra d'évaluer les possibilités de transfert de méthode dans le champ de la transmission. La synthèse permettra de rendre compte de cette réflexion et d'en faire un outil de recherche pour les praticiens et les théoriciens, avec le souci d'une utilisation des protocoles et méthodes envisagées aux autres arts de l'interprétation.
- Le croisement entre la philosophie et les arts de la scène permettra une réflexion approfondie et contextualisée autour de l'objet que nous nous proposons de traiter. Si les études actorales ont pu emprunter de manière consciente ou inconsciente à la philosophie, cette dernière, à l'exception notable de Sartre, s'est finalement peu emparée de l'acteur. Il sera intéressant de voir ce que cette confrontation, à partir de domaines philosophiques propres à réfléchir la pratique de l'acteur (philosophie de l'émotion, rapports corps / âme), amènera en terme de constitution d'une terminologie réfléchie des opérations de l'acteur.
- Le fait de pouvoir mener cette recherche dans le cadre d'une école et d'un parcours de formation d'acteurs, mais aussi de danseurs permet d'éprouver, de remettre en cause, d'infléchir ou de confirmer des réflexions théoriques et historiques en les confrontant immédiatement à des pratiques vivantes, sur le

mode de la réactivation, de l'expérimentation et de l'invention, là où sont formés les artistes de demain. L'expérimentation pragmatique, l'approche empirique rendue possible par la mixité de l'équipe ajoutera à cette dimension encore trop peu souvent possible dans le champ des arts de la scène. La notion même d'expérimentation en art pourra être ainsi réfléchi.

- ✓ D'un point de vue pédagogique et institutionnel :
- D'un point de vue pédagogique, il participe au développement d'une culture de la recherche pour les étudiants qui y sont associés étroitement. Il génère des retombées directes sur l'enseignement à travers l'inscription de laboratoires expérimentaux dans les plans d'études, et l'association de certains intervenants au sein même de son équipe.
- Les résultats de la recherche pourront directement être injectés dans les contenus des formations de la Manufacture, mais aussi, *via* la publication, alimenter les réflexions pédagogiques dans d'autres écoles.
- D'un point de vue institutionnel, il permet de mettre en place ou de renforcer des partenariats académiques et artistiques afin de confronter les pratiques de recherche, les champs de compétence et de croiser les savoirs propres à chacun. La participation de deux écoles d'arts (Manufacture et HEMU) permettra de croiser les recherches et pratiques pédagogiques dans différentes disciplines artistiques touchant la question de l'interprétation. La mise en place d'équipes mixtes de jeunes chercheurs et de jeunes artistes constitue également un des enjeux du projet.

8. Valorisation du projet

Il est pour l'instant prévu que les résultats de cette recherche prennent trois formes :

- Un ouvrage de synthèse rendant compte des expérimentations et réflexions menées sur les différentes opérations de l'acteur identifiées, associée à leur protocole de transmission. Il sera composé d'un essai permettant de présenter l'ensemble des conclusions de la recherche et de contributions des différents chercheurs de l'équipe qui développeront un point précis du travail effectué. L'ouvrage sera assorti d'un travail terminologique sur la nature du vocabulaire employé dans le cadre de la transmission de ces opérations.
- Une « leçon de théâtre » fabriquée à partir d'archives d'une figure de pédagogue du passé (vraisemblablement Stanislavski ou Grotowski), afin de réfléchir, *via* la réactivation, aux modalités de transmission des exercices des méthodes, systèmes et cheminements passés.
- Une « leçon d'interprétation » contemporaine fabriquée à partir de l'atelier expérimental consacré à une des opérations permettant d'exposer des modalités de transmission menant à l'acquisition de compétences précises.

Les deux « leçons » seront présentées lors d'une journée publique de restitution de la recherche, à la Manufacture, qui permettra de faire varier les modalités d'approche de notre objet.

9. Bibliographie et références

9.1. Études actorales

Cette première partie de la bibliographie entend proposer un panorama des sources et des outils de réflexion à disposition sur la question de la formation de l'acteur et des pratiques du jeu. Elle n'a pas de prétention à l'exhaustivité mais cherche à donner un aperçu du champ des études actorales francophones.

Formations, techniques et théories de l'acteur

« Enseigner l'art », *Mouvement* n°18, sept-oct 2002, et 19 nov-déc 2002.

« L'art de transmettre », *Mouvement* n°53, oct-déc 2009.

« Les penseurs de l'enseignement de Grotowski à Gabily », *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, Académie Expérimentale des théâtres/Odéon théâtre de l'Europe, 2000.

« Former l'acteur aujourd'hui », Colloque, Centre National du Théâtre, 4 mars 2014. Disponible sur internet sur France Culture Plus : <http://plus.franceculture.fr/former-l-acteur-aujourd-hui-enseigner-transmettre>

Les Acteurs au travail, propos recueillis par Claire Devarrieux, Paris, Hatier, 1981.

Le Corps en jeu, Odette Aslan (éd.), Paris, CNRS éditions, 2000.

L'École du jeu, former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral. Josette Féral (éd.). Montpellier, L'Entretemps, « Les Voies de l'Acteur », 2003.

La Formation du comédien, Anne-Marie Gourdon (éd.), Paris, CNRS éditions, « les Voies de la création théâtrale », 1981.

Les nouvelles Formations de l'interprète : théâtre, danse, cirque, marionnettes. Anne-Marie Gourdon (éd.). Paris: CNRS, volume 9, 2004.

Le Training de l'acteur, Carol Muller (éd.), Arles, Actes Sud Papier / CNSAD, Apprendre 14, 2000.

Abirached, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

Alexander, F.M., *L'Usage de soi : sa direction consciente en relation avec le diagnostic*, Paris, Contredanse, 2004 (1932).

Aslan, Odette, *L'acteur au 20^e siècle, éthiques et techniques*, Montpellier, L'entretemps, « Les voies de l'acteur », 2005 (1974).

Banu, George

- *L'acteur qui ne revient pas*, Paris, Gallimard, 1993.

- *Les Voyages du comédien*, Paris, Gallimard, « les pratiques du théâtre », 2012.

Baron, Philippe, Souiller, Didier, *L'Acteur en son métier*, éditions universitaires de Dijon, 1997.

Chauouche, Sabine

- *La Philosophie de l'acteur. La Dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

- *Écrits sur l'art théâtral, spectateurs, 1753-1801*, Paris, Honoré Champion, 2005.

- Diderot, Denis, *Entretiens sur le fils naturel, De la Poésie dramatique, Paradoxes sur le comédien*, Ed. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, GF, 2005.
- Gros de Gasquet, Julia, *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVII^e-XX^e*. Paris, Honoré Champion, 2006.
- Guénoun, Denis, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005.
- Irubetagoiena, Keti, « Peut-on enseigner la présence scénique ? », thèse de doctorat sous la direction de Jean-Loup Rivière, 2013, Ens de Lyon.
- Kuschnig Claire, Pellois Anne, *Le Rythme, une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, Genève, Slatkine, 2015.
- Lassalle, Jacques, Rivière, Jean-Loup, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Paris, Actes Sud Papier, 2004.
- Mascarau, Ève, « Remonter le fleuve de l'empirisme : Louis Jouvet, le comédien et le personnage de théâtre dans les leçons au conservatoire (1939-1940 ; 1947-1951), doctorat sous la direction de Jean-Louis Besson, Paris X, novembre 2016.
- Novarina, Valère, *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*, Paris, POL, 2007.
- Plassard, Denis, *L'Acteur en effigie, figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1992.
- Rémond de Sainte-Albine, Pierre, *Le Comédien*, in *Diderot et le théâtre, II, les acteurs*, Paris, Pocket, 1995.
- Rivière, Jean-Loup, « L'art de l'acteur », in *Le théâtre français du 20^e siècle*, Robert (Dir.), Paris, l'avant-scène théâtre, 2011, pp.457-468.
- Rosner, Jacques, *La Formation de l'acteur au conservatoire*, Paris, Atac informations, 1975.
- Roubine, Jean-Jacques, *L'Art du comédien*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1985.
- Ryngaert, Jean-Pierre, *Jouer, représenter : pratiques dramatiques et formations*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Simmel, Georg, *La Philosophie du comédien*, Belfort, Circé, coll. « penser le théâtre », 2001.
- Sueur, Monique, *Deux siècles au conservatoire national d'art dramatique*, CNSAD, Paris, 1986.
- Talma, *Réflexions sur Lekain et sur l'art dramatique*, Paris, Desjonquères, 2002, (1825).
- Villiers, André, *La Psychologie du comédien*, Paris, Mercure de France, 1942.
- Weiss, William, *Introduction à une pédagogie musicale de l'acteur*, éd. Université d'Ottawa, 1981.

Dictionnaires

- Dictionnaire critique de l'acteur*, Vincent Amiel, Gérard-Denis Farcy, Sophie Lucet, Geneviève Sellier (dir.), Rennes, PUR, 2012.
- L'Énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Barba Eugenio et N. (dir.). Montpellier, L'entretemps, Les Voies de l'acteur, 2008.
- Aristippe, *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*, Paris, Leroux, 1826 (2^e édition 1854).
- Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2008.
- Pavis, Patrick, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 2004 (1980).
- Pougin, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

Ecrits d'artistes pédagogues

Arts théâtraux et traités (17^e – 19^e siècles)

Bernhardt, Sarah, *L'Art du théâtre. La Voix, le geste, la prononciation*. Paris, éditions Nilsson, 1923.

Chaouche, Sabine (éd.)

- *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'actio oratoire à l'art dramatique, 1657-1750*, Paris, Honoré Champion, 2001).
- *Écrits sur l'art théâtral, acteurs, 1753-1801*, Paris, Honoré Champion, 2005.

Coquelin, Constant, *L'Art et le Comédien*, Paris, Ollendorf, 1890.

Delbost et Berr, *Les trois Dictions*, Paris, éditions de la Revue Bleue, 1903.

Samson, Joseph, *L'Art théâtral*, Paris, Dentu, 1889.

Monographies d'artistes pédagogues (20^e siècle)

Barba, Eugenio,

- *Théâtre : solitude, métier, révolte*, Montpellier, L'Entretemps, « les voies de l'acteur », 1999.
- *La Terre de cendres et diamants: mon apprentissage en Pologne*, traduction Éliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps éditions, 2000.
- *Le Canoë de Papier*, Montpellier, L'entretemps, « les voies de l'acteur », 2004.
- *Brûler sa maison*, Montpellier, L'entretemps, « les voies de l'acteur », 2011.

Brecht, Bertolt, *L'Art du comédien*. Paris, L'Arche, 1999.

Chekhov, Mickael, *Être acteur, la technique psycho-physique du comédien*, Paris, Olivier Perrin, 1967.

Copeau, Jacques,

- *Les Registres du Vieux-Colombier, Registres III*. Paris: NRF, Pratique du Théâtre, 1979.
- *L'École du Vieux-Colombier, Registres VI*. Paris: NRF, Pratique du Théâtre, 2000.
- *Journal, 1916-1948*, Claire Sicard, Paris, Seghers, « Pour mémoire », 1991.

Decroux, Étienne, *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.

Donellan, Declan, *L'Acteur et la cible*, Montpellier, L'Entretemps, « les voies de l'acteur », 2004.

Grotowski, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1971.

Jouvet, Louis,

- *Réflexions sur le comédien*. Paris: Librairie Théâtrales, 1941.
- *Le Comédien désincarné*. Paris: Flammarion, 1954.
- *Témoignages sur le théâtre*. Paris: Flammarion, 1987.
- *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle : extraits des cours de Louis Jouvet au conservatoire, 1939-1940*. Paris: Gallimard, Pratique du Théâtre, 1995.
- *Molière et la comédie classique / extraits des cours de Louis Jouvet au conservatoire, 1939-1940*. Paris: Gallimard, Pratique du théâtre, 1998.
- Jacquot, Benoît et Brigitte Jaque, *Elvire 1940* Bagnolet: Institut National de l'Audiovisuel, 1991. Voir et Savoir le Théâtre.

Lecoq, Jacques, *Le Corps poétique*. Arles: Actes Sud, 1997.

Meyerhold, Vsévolod,

- *Le Théâtre théâtral*, Nina Gourfinkel (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1963.
- *Écrits sur le théâtre, I à IV*. Béatrice Picon-Valin (éd.). Lausanne, L'Âge d'homme, 1973-1992.
- *Écrits sur le théâtre I*, Béatrice Picon-Valin (éd.). Lausanne, L'Âge d'homme, édition revue et augmentée, 2001.

Oida, Yoshi,

- *L'Acteur flottant*, Arles, Acte Sud, 1992.
- *L'Acteur invisible*, Arles, Acte Sud, 1998.

Pézin, Patrick, *Le Livre des exercices*. Montpellier, L'Entretemps, « les voies de l'acteur », 2004.

Richards, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Paris, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 1995.

Stanislavski, Constantin,

- *Ma Vie dans l'art*, traduction Nina Gourfinkel et Léon Chancerel, Paris, Librairie Théâtrale, 1950 (1933).
- *Ma Vie dans l'art*, traduction Denise Yoccoz, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. Th 20, 1999 (1980).
- *La Construction du Personnage*, Paris, Pygmalion, 1997. [1938].
- *Notes artistiques*, Paris, Circé, « Penser le Théâtre », 1998.
- *La Formation de l'Acteur*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2001. [1938].
- *La Ligne des actions physiques*, Montpellier, L'entretemps, « les voies de l'acteur », Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), 2008.
- *Constantin Stanislavski*, Picon-Valin, Béatrice et Stéphane Poliakov, Arles, Actes Sud, 2015.

Strasberg, Lee,

- *Le Travail à l'Actors Studio*. Paris, Gallimard, Pratique du théâtre, 1987.
- *L'Actors Studio et "la Méthode": le rêve d'une passion*. Paris, InterEditions, 1989.

Vitez, Antoine, *Ecrits sur le Théâtre I, L'Ecole*. Paris, P.O.L, 1994.

Leçons de théâtre d'Antoine Vitez. (Maria Koleva) Paris: Cinoche Vidéo, 1994.

9.2. Transferts méthodologiques

Cette seconde partie recense un premier état des outils méthodologiques empruntés à d'autres champs disciplinaires. Elle n'a pas prétention à l'exhaustivité mais permet d'ouvrir un premier champ d'exploration que la recherche contribuera à compléter.

Philosophie et psychologie

Matérialisme et Passions, Moreau Pierre-François et Ann Thomson (éd.) Lyon, Ens éditions, 2014.

Deleuze, « le principe de dramatisation », in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens (1952-1974)*, Paris, éditions de Minuit, 2002.

Descartes, René, *Les Passions de l'âme*, in *Œuvres de Descartes*, tome 11, Paris, Vrin, 1996.

- Dewey, John, *Expérience et nature*, Paris, Gallimard, 2012 (1925).
- Dewey, John, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010 (1934).
- Dewey, John, *Reconstruction en philosophie*, Paris, Gallimard, 2014 (1920).
- Gautier, Claude et Stéphane Madelrieux: "Une philosophie en transition et en reconstruction", in John Dewey, 2016: L'influence de Darwin sur la philosophie et autres essais de philosophie contemporaine, Paris, Gallimard, Col. "Bibliothèque de philosophie", 2016, pp. 163-340.
- Güsewell, A. & Ruch, W. (2013). Are musicians particularly sensitive to beauty and goodness? *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8, 96-103. doi:10.1037/a0035217
- Güsewell, A., & Ruch, W. (2012). Are only emotional strengths emotional? Character strengths and disposition to positive emotions. *Applied Psychology: Health and Well-Being*, 4, 218-239. doi:10.1111/j.1758-0854.2012.01070.x
- James, William, *La Théorie des émotions*, Paris, Alcan, 1902.
- Kambouchner, Denis, *L'Homme des passions*, Paris, Albin Michel, 1995.
- Lordon, Frédéric, *La Société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2013.
- Madelrieux, Stéphane, *La Philosophie de John Dewey*, Repères, Paris, Vrin, 2016.
- Rancière, Jacques, *Le Maître ignorant*, Paris, 10/18, 1988.
- Spinoza, *Éthique*, livre III, traduction Bernard Pautrat, Paris, Seuil, 2014.

Théories du jeu

- Caillois, Roger, *Des jeux et des hommes*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, « Tell », 1988.
- Triclot, Mathieu, *Philosophie des jeux vidéos*, Paris, Zone, 2011.
- Winnicott, D.W., *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2015.

Danse

La Formation de l'interprète, ouvrage collectif, collection *Marsyas* n°28, IPMC Cité de la Musique, 1996. (BRON)

Repères, cahiers de danse :

- *Le Danseur et l'émotion*, 2007/1 n°19.
- *Le travail des danseurs*, 2008/1 n°21.
- *Corps de danseurs*, 2009/2 n°24.

Savoir et métiers : l'interprète en danse, revue de l'Association des chercheurs en danse (en ligne : <http://danse.revues.org/199>)

Doat, Laetitia, *Voir une danse. Décrire et interpréter Isadora Duncan*. Thèse de doctorat soutenue sous la direction d'Isabelle Launay, université Paris 8, 2013.

Faure Sylvia, *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, la Dispute, 2000.

Ginot, Isabelle « Danse : l'en dedans et l'au dehors de la discipline », *Les nouvelles Formations de l'interprète* (dirigé par Anne-Marie Gourdon), Paris : CNRS, 2005.

Ginot, Isabelle et Launay Isabelle, « L'école : une fabrique d'anticorps ? », in *Art Press*, « Médium Danse », Numéro spécial, N° 23 - 2002, pp. 106-111.

Guisgand, Philippe, « à propos de l'interprétation en danse », revue *DEMéter*, décembre 2002, Université Lille 3,

www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/guisgand.pdf.

Launay, Isabelle et Hubert Godard, « Le don du geste », *Protée*, vol. 9, n°2, automne 2001.

Perret, Catherine, « Pour un modèle non généalogique de la transmission », *Rue Descartes*, n°30 « Fils », Paris, PUF, 2001, pp. 57-72.

Vellet, Joëlle, *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse. Discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc*. Thèse de doctorat de l'université de Paris 8 en Esthétique, Sciences et technologies des arts, novembre 2003.

Musique

Campos, Rémi, « La répétition d'orchestre ; d'un objet historique inédit à de nouvelles pratiques musicales », Robert Illiano et Michela Niccolai (dir.), *orchestral conducting in the nineteenth century*, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 363-388.

Campos Rémi et Nicolas Donin, « Réactiver des situations passées ? du réenactment à l'histoire pragmatique », in *Histoires pragmatiques*, Paris, éditions EHESS, 2016, pp.247-288.

Démarches expérimentales dans le champ des arts de la scène

Faire théâtre sous le signe de la recherche, Mireille Losco Lena (dir.), PUL, Rennes, 2017.

Pratiques de l'improvisation, Serge Margel (dir.), BSN Press, coll. « a contrario campus », Lausanne, 2016.

Lippi, Daria Corinne Jola, Victor Jacono, Gabriele Sofia, *Step towards the Art of Placing Science in the Acting Practice. A Performance-Neuroscience Perspective*, in Zoi Kapoula, Marine Vernet (eds.), *Aesthetics and Neuroscience. Scientific and Artistic Perspective*, Springer International Publishing, 2016, pp. 141-164

Sermon, Julie et Chapuis, Yvane (dir.), *Partitions(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècle)*, Dijon, Les presses du réel, collection « Nouvelles scènes-Manufacture », 2016.

Warnet, Jean-Manuel, *Les Laboratoires, une autre histoire du théâtre*, Paris, l'Entretemps, 2014.