

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'APPLICATION DE LA LIGNE DES ACTIONS PHYSIQUES DE STANISLAVSKI

À UN TEXTE CONTEMPORAIN :

ELECTRONIC CITY DE FALK RICHTER.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

JEAN-CLAUDE CÔTÉ

SEPTEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Après un baccalauréat en Art dramatique (interprétation) à l'UQAM obtenu en 1991, la fondation et la direction d'une compagnie de théâtre, le Théâtre de la Récidive, de 1991 à 2003, la direction d'une troupe collégiale de théâtre en parascolaire depuis 1994 et l'enseignement du théâtre au niveau collégial professionnel et pré-universitaire depuis 2004, le désir de renouveler et d'approfondir mon approche de la formation et de la direction d'acteur m'a incité à m'inscrire à la maîtrise en théâtre à l'UQAM.

Les deux champs d'activité en théâtre qui m'ont le plus préoccupé au cours de ces 20 dernières années sont la mise en scène et la pédagogie. Initialement, mon projet de recherche devait être lié directement à ces deux champs, dans un premier temps en appliquant l'approche des actions physiques de Stanislavski dans la direction d'acteur, puis en expérimentant la transmission pratique de ce travail à des acteurs en formation. Il a fallu faire un choix et je me suis finalement concentré sur la direction d'acteur et la mise en scène, laissant de côté l'aspect pédagogique.

En enseignant à l'école de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe le cours *Interprétation II* qui vise, selon l'objectif intégrateur, à « jouer des personnages avec présence et vérité », j'ai été appelé à explorer le répertoire nordique de Tchekhov, Strindberg et Ibsen en privilégiant la l'approche stanislavskienne. J'ai rapidement découvert que ce qui est le plus intéressant et le plus pertinent pour l'acteur actuel, peu importe le style de jeu choisi, ce sont les travaux que Stanislavski a effectués, dans la dernière partie de sa vie, sur la ligne des actions physiques.

Ma démarche artistique a toujours été fondée sur une approche non-psychologique du jeu, laissant aux comédiens le soin de développer et de nourrir de leurs propres images, de leurs propres expériences et de leur compréhension personnelle le rôle qu'ils avaient à jouer. Dans ma pratique professionnelle, direction d'acteur et mise en scène ont toujours été indissociables, participant à un tout : l'esthétique de la représentation. Pour cette raison, pousser plus à fond une recherche portant sur la direction d'acteur me permettra certainement de renouveler mon approche du jeu.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, un grand merci à toute l'équipe de comédiens, de concepteurs et de techniciens qui ont rendu ce projet possible grâce à leur générosité et leur talent.

Assistance à la mise en scène et dramaturgie : Marilou Craft

Direction de production et régie : Joanie Racine

Décor : Sylvianne Binette

Costumes : Sarah Gabrielle

Assistance aux costumes : Aube Forest-Dion

Éclairages : Hugo Dalphond

Son : Gabriel Frappier

Distribution : Stéphanie Belanger, Gabriel Frappier, Elizabeth Gingras, Emma Gomez, Anissa Lahyane, Ariane Lavery, Sébastien Perron, Charles Sylvestre, Louis-Karl Tremblay, Louis-Philippe Tremblay.

Merci aux interprètes qui ont participé aux ateliers, soit Jérémie-Earp Lavergne, Marie-Claude Guérin, Marie-Chantal Nadeau et Emanuel Robichaud ; à Catherine Renaud, première directrice de production qui nous a quittés pour de bonnes raisons et à Mickaël Tétrault-Ménard pour avoir remplacé, à pied levé, un acteur manquant.

Merci à Peter Batakliév et Igor Ovadis, héritiers de la méthode de l'analyse-action, qui m'ont ouvert la porte de leur classe.

Merci à Pauline Morier pour les corrections.

Merci à mon amoureuse, Sylvette Babin pour la vidéo, la lecture, l'écoute, les conseils et tout le reste...

Merci aux enseignants qui m'ont permis d'évoluer dans cette maîtrise : Marie-Christine Lesage, Enrico Pittozi, Josette Féral et Martine Beaulne.

Merci à Angela Konrad et Bernard Lavoie d'avoir accepté de m'évaluer.

Enfin, un grand merci à Alain Fournier, mon directeur de mémoire, qui a eu la patience d'endurer un élève parfois coriace, en tout cas acharné et tenace.

« Faire un mémoire, c'est prendre du plaisir, et le mémoire, c'est comme le cochon, on n'en jette rien. »

Umberto Eco. *Come si fà una tesi di laurea.*

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
DRAMATURGIES CONTEMPORAINES	4
1.1 LES NOUVELLES ÉCRITURES	4
1.2 LES ACTES DE PAROLES	7
1.3 FALK RICHTER : DU POLITIQUE AU POÉTIQUE.....	8
1.4 <i>ELECTRONIC CITY</i> ET L'ÉCRITURE SCÉNIQUE	10
CHAPITRE II	
LA LIGNE DES ACTIONS PHYSIQUES OU L'ANALYSE ACTION	14
2.1 LES MALENTENDUS ENTOURANT STANISLAVSKI	14
2.2 ANALYSE-ACTION OU LIGNE DES ACTIONS PHYSIQUES.....	17
2.3 L'ANALYSE-ACTION	19
2.4 LE PREMIER ET LE DEUXIÈME SYSTÈME	21
2.5 LES HÉRITIERS.....	22
CHAPITRE III	
LE SYSTÈME DE STANISLAVSKI ET LE THÉÂTRE NON-RÉALISTE.....	25
3.1 LES ÉLÉMENTS DU « SYSTÈME » ENCORE UTILES À UN TEXTE CONTEMPORAIN	27
3.2 LE SUROBJECTIF	28
3.3 LES CIRCONSTANCES PROPOSÉES	29
3.4 LES ÉVÉNEMENTS ET L'ÉVALUATION DES FAITS	30
3.5 LES EXPLORATIONS INTELLIGENTES	31
3.6 LES RÉPÉTITIONS PAR ÉTUDES.....	33

3.7 LE MONOLOGUE INTÉRIEUR.....	35
CHAPITRE IV	
UNE NOUVELLE APPROCHE DU JEU POUR UNE NOUVELLE DRAMATURGIE.....	37
4.1 L'ÉCRITURE DE PLATEAU	42
4.2 LA PERFORMATIVITÉ.....	45
CONCLUSION	
APPENDICE A	
LA CHARTE DE STELLA ADLER	53
APPENDICE B	
LES PRINCIPES DE MARIA KNEBEL.....	55
APPENDICE C	
EXERCICES POUR LES EXPLORATIONS INTELLIGENTES	56
APPENDICE D	
ÉCHÉANCIER.....	57
APPENDICE E	
EXTRAIT DU TEXTE DE FALK RICHTER, <i>ELECTRONIC CITY</i>	58
BIBLIOGRAPHIE.....	62

RÉSUMÉ

Le but de cette recherche est de démontrer qu'en présence d'un texte contemporain où souvent le langage est déconstruit, la fable éclatée, le texte fragmenté, le personnage inexistant, les acteurs peuvent se donner des outils de création, en puisant dans l'approche des actions physiques de Stanislavski, pour investir leur interprétation d'une présence forte et constante.

Pour réaliser ce mémoire-crédation, nous travaillerons sur un texte de Falk Richter, *Electronic City*, qui représente parfaitement les défis auxquels les acteurs sont confrontés avec les nouvelles formes d'écriture. Nous débiterons notre recherche par une identification plus concrète de ces nouvelles formes et des difficultés qu'elles génèrent pour la scène. Identifiée comme théâtre néodramatique, la pièce de Richter est un « théâtre des voix » constituée en majeure partie de textes narratifs divisés entre de nombreux locuteurs non-identifiés. Ce texte nous amènera à faire un travail sur la choralité, le rythme et la musicalité. Au-delà de la fonction de « porte-parole », les acteurs peuvent-ils prendre appui sur la méthode des actions physiques de Stanislavski pour donner un corps à leurs voix?

Certains éléments de l'approche stanislavskienne peuvent s'appliquer à tous les genres de textes, peu en importe la nature ; d'autres éléments ne fonctionnent qu'en partie ou demandent un travail d'adaptation et finalement, certains principes ne peuvent tout simplement pas se prêter à l'exercice. Nous porterons notre attention sur le superobjectif, les circonstances proposées, les explorations intelligentes, les explorations par études, les événements, l'évaluation des faits et le monologue intérieur.

Grâce à des publications récentes en français¹, on redécouvre un aspect méconnu du travail de Stanislavski centré sur ce qu'il considère le cœur du théâtre : l'action. Cette approche rejoint les pratiques actuelles du théâtre puisque Stanislavski privilégiait la notion d'acteur-créateur et la présence vraie de l'être humain sur scène. Nous souhaitons donc travailler dans le sens de la vérité scénique, de l'effet de réel, à travers une approche qu'utilise aussi Falk Richter, l'écriture de plateau.

MOTS-CLÉS : Stanislavski, analyse-action, dramaturgie contemporaine, acteur, jeu.

¹ Principalement, *L'Analyse-action* de Maria KNEBEL (2006) et *La ligne des actions physiques : Répétitions et exercices de Stanislavski* (2007) publié sous la direction de Marie-Christine AUTANT-MATHIEU. À retenir également de cette dernière : *Le Théâtre d'Art de Moscou : Ramifications, Voyages* (2005).

INTRODUCTION

Le sujet de cette recherche touche à plusieurs aspects significatifs du théâtre. Tous ces aspects font déjà l'objet de nombreuses publications. Loin d'être exhaustive, notre volumineuse bibliographie en fait foi. Nous tenterons donc de voir si l'approche des actions physiques de Stanislavski peut être utile aux acteurs en présence d'un texte contemporain où il a perdu tous les repères habituels pour la construction de son personnage. Ce qui nous obligera, dans un premier temps à tenter de cerner de quelle étoffe est fait, ou défait, ce théâtre, pour faire référence à Jean-Pierre Sarrazac² qui affirme que si au XIX^e siècle on cherchait à écrire la *pièce bien faite*, au XX^e siècle on écrit des pièces bien *défaites* ! Nous essaierons autant que possible, dans ce premier chapitre de comprendre les mécanismes des nouvelles formes d'écriture et en particulier les multiples métamorphoses du personnage théâtral qui a perdu très souvent ses attributs réalistes pour devenir un « fantôme qui parle³ ». Ces personnages en perte d'identité ont forcément des conséquences sur le jeu de l'acteur. Qu'est-ce que cela implique et quelles sont les avenues qu'on nous propose pour l'interprétation des « figures » de la nouvelle dramaturgie ? Enfin, après avoir dressé un portrait assez large des nouvelles écritures, leur rapport au personnage et à l'action, nous aborderons l'écriture de Falk Richter en général et *Electronic City* en particulier.

Notre intérêt pour la ligne des actions physiques de Stanislavski s'est manifesté bien avant avoir commencé cette recherche. Nous avons constaté qu'il y avait beaucoup de confusion autour de ce concept, quand ce n'était pas une parfaite méconnaissance, même parmi les professionnels et les enseignants. Cela s'est confirmé tout au long de notre recherche ; il y a

² SARRAZAC, J.-P., L'avenir du drame. *Écritures dramatiques contemporaines*, Belval, Circé, coll. « Circé/poche », 1999 (1981), 212 p.

³ RYNGAERT, J.-P., « Incarner des fantômes qui parlent », *Études théâtrales*, L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine, n° 26, 2003, p.11-19.

autant de points de vue différents sur le Système de Stanislavski, selon l'expérience personnelle, l'enseignement qu'on a reçu ou les ragots qu'on s'évertue à répéter. Il nous semblait donc indispensable de faire un peu de lumière sur cette approche que l'on nomme indifféremment la ligne des actions physiques, l'analyse par l'action, l'analyse active, l'approche des actions psycho-physiques, etc. Nous verrons donc comment Stanislavski est arrivé dans ses dernières années à concevoir la construction d'un personnage de l'extérieur vers l'intérieur plutôt que de l'intérieur vers l'extérieur et ce qui a justifié cette évolution. C'est avec regret que nous n'avons pas exploré plus en profondeur les multiples avenues prises par ses héritiers car ils sont nombreux et ont marqué, chacun à leur façon, l'histoire du théâtre au XX^e siècle. Parmi ses héritiers directs, notons Meyerhold, Vakhtangov, Michael Chekhov et Maria Knebel, la plus fidèle, celle qui a contribué, grâce à son enseignement et ses écrits, à ce que les découvertes du maître soient diffusées le plus largement possible. Comme ce n'était pas l'objet de ce mémoire, nous nous sommes abstenus de développer les influences ou les ressemblances entre Stanislavski et Grotowski et les points en commun avec Brecht. De même, nous ne parlerons pas de ce qu'il reste du Système, rebaptisé la « méthode » aux États-Unis, et enseignée par Lee Strasberg à l'Actors Studio. Il y aurait indéniablement beaucoup à dire sur la lignée américaine telle qu'enseignée à l'Actors Studio, sur l'apport particulier de Stella Adler qui rencontra Stanislavski en 1934 (quatre ans avant sa mort), sur la technique Meisner ou la méthode active de Chekhov et le geste psychologique. Ils sont tous redevables de Stanislavski, mais ils ont pris d'autres voies.

Le chapitre trois aborde enfin, de manière plus spécifique, l'application de la ligne des actions physiques à un texte non-réaliste et en particulier le travail avec les acteurs d'*Electronic City*. La ligne des actions physiques pourra-t-elle nous donner des pistes de solutions pour rendre vivantes et organiques les figures de la dramaturgie actuelle ? L'acteur stanislavskien, ne pouvant plus s'appuyer sur le monologue intérieur ou le sous-texte qui guide ses intentions, peut-il toujours se constituer une ligne d'actions ?

Enfin, nous ne pouvions pas ignorer les nouvelles formes du théâtre au cours des cinquante dernières années, un théâtre hérité d'Antonin Artaud et dont le texte n'est plus le principal vecteur; ce théâtre dont les formes ont éclaté, en même temps que la société dans les années 60 et 70. Le théâtre est devenu multidisciplinaire et interartistique, il fusionne avec la danse,

les arts visuels, le cinéma et donne naissance à l'écriture de plateau. « Falk Richter est ce que l'on peut appeler aujourd'hui un écrivain de plateau, au sens où l'entend Bruno Tackels, qui définit ainsi une tendance née suite à ce que Hans-Thies Lehmann appelle *Le Théâtre postdramatique*⁴ ». Sauf que cette « tendance » identifiée par Anne Monfort n'est pas née suite au théâtre postdramatique, elle a émergé, si l'on se fie à Michel Vaïs⁵, dans les années 50 et explosé avec la création collective. « La création collective naît donc d'une contestation ; contestation de l'auteur unique qui, à travers sa vision privilégiée du monde québécois, n'arrive plus, selon les jeunes, à traduire de façon adéquate la réalité d'une collectivité en effervescence, en mutation⁶. »

La présence de l'acteur oscille entre identification et distanciation. La quête de vérité des artistes du théâtre qui cherchent à injecter encore plus de réel sur scène passe par l'intégration de la performance⁷. Ce qui veut dire que l'on voit de plus en plus des personnes qui accomplissent des actions plutôt que des acteurs qui jouent un personnage. De Stanislavski à l'écriture de plateau il y a un lien à établir, entre autres, dans la volonté de travailler avec des acteurs qui participent activement à la « mise en scène » au sens large ou ce que nous pourrions nommer des acteurs-créateurs.

⁴ MONFORT, Anne, « Préface à *Sous la glace* de Falk Richter », Falk Richter, *Unter Eis, Sous la glace*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, p. 9-26, p. 9.

⁵ VAÏS, Michel, *L'écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, 278 p.

⁶ VILLEMURE, Fernand, « Aspects de la création collective au Québec » *Jeu : revue de théâtre*, n° 4, 1977, p. 57-71, p. 66.

⁷ Le terme « performance » est à prendre au sens anglais, *performance art*, cet art issu du happening dont les limites avec les autres arts (arts visuels, musique, danse) ne sont pas étanches. Voir à cet effet l'essai de RoseLee GOLDBERG *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, 232 pages.

CHAPITRE I

DRAMATURGIES CONTEMPORAINES

1.1 Les nouvelles écritures

Face aux écritures théâtrales contemporaines des 30 dernières années sur les scènes européennes, nous nous retrouvons devant « des difficultés de jeu et des nouveaux défis auxquels les interprètes se voient confrontés » affirment Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. Parmi les « problématiques de représentations récurrentes », ils ont observé : « le reflux du psychologique, le recul de l'incarnation, la fascination pour le fragmentaire, le disjoint, le précaire, la foi en des solutions qui passent par le travail de la langue et de ses rythmes, la référence aux figures⁸. » Ryngaert et Sermon, dans *Le Personnage théâtral contemporain*, poussent la recherche là où Robert Abirached l'avait laissée au milieu des années 70 dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne*⁹. Dans ces « nouveaux territoires du dialogue¹⁰ », dont parle Ryngaert, l'acteur n'a plus les balises sécurisantes de la psychologie du personnage sur lesquelles s'appuyer. Le personnage, souvent absent, a laissé la place à la figure, à l'identité générique, au type, à la silhouette et à l'émetteur.

Avec Abirached, même si celui-ci s'attarde principalement aux auteurs des années cinquante, on voit que la notion même de personnage éclate. Sur la scène contemporaine, on parle

⁸ RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Théâtrales, 2006, 176 p., p. 155.

⁹ ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

¹⁰ RYNGAERT, Jean-Pierre, (dir. publ.), *Les Nouveaux Territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud et CNSAD, 2005.

d'absence de personnage ou alors de type, de figure. Selon Patrice Pavis, dans *Le théâtre contemporain*, « *La figure*, au sens de l'allemand *die Figur*, qui désigne le personnage et la silhouette, recoupe en elle l'action et l'actant, à savoir les caractères au sens aristotélicien : centre vide, mais névralgique où se fait la fonction de la fable et des caractères¹¹ ».

Cela rejoint la définition du *corps figure* telle que vue dans le cadre du cours *Images, esthétique et dramaturgie du corps en scène* donné par Enrico Pittozzi : « Le concept de « figure » remplace celui de « personnage » [...] ; le corps de l'acteur ne manifeste pas un caractère, une psychologie, mais il développe une fonction ; la figure sur scène est toujours anonyme [...]»¹².

Dans le théâtre de l'absurde et les nouvelles formes d'écriture qui suivront, nous assisterons à une décomposition du personnage jusqu'à la silhouette. Nous sommes en présence de figures et de ce que Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, dans *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, identifient comme des identités sigles ou identités matricules. Si la citation qui suit fait référence au Nouveau Roman, elle peut parfaitement s'appliquer au théâtre.

Le théâtre d'après-guerre (Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Tardieu) avait dépersonnalisé le personnage en en faisant le jouet d'une machine narrative et linguistique qui pouvait fonctionner à vide, dont il n'était en tout cas plus tout à fait le maître. Les auteurs du Nouveau Roman, pour leur part, vont plutôt l'« impersonnaliser » ; ils conçoivent moins le personnage comme un fantoche que comme une présence anonyme, un simple être-là traversé de paroles. C'est pourquoi dans ces écritures, les identités fictives vont se trouver très souvent réduites à une majuscule (A, B), à un chiffre (1, 2), à une combinaison (H1, F2), modes de désignations désindividualisés, strictement fonctionnels, qui n'ouvrent aucun horizon herméneutique et n'engagent aucune projection de la part du récepteur. Si N. Sarraute parlait d'une « ère du soupçon », le verdict d'A. Robbe-Grillet, lui, semblait sans appel :

Le roman de personnage appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule¹³.

¹¹ PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain : Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, 232 p., p. 26.

¹² Résumé du cours d'Enrico Pittozzi, *Séminaire thématique I*, UQAM, automne 2010.

¹³ RYNGAËRT et SERMON, *Le Personnage théâtral*, op. cit., p. 60.

Dans les identités matricules, on assiste le plus souvent à des propositions théâtrales qui privilégient l'oralité (dramaturgies de la voix, choralité, oratorio, polyphonie). Quelques exemples dans la dramaturgie récente en font foi : *Viols* de Daniel Lemahieu, *Manque* de Sarah Kane, *Comment faire un bloc* de Joris Lacoste. *Electronic City* de Falk Richter en est un exemple significatif et l'auteur pousse la proposition jusqu'à éliminer les lettres ou les chiffres qui réfèrent encore à une certaine identification des personnages, du moins à l'attribution des répliques à un individu X. En effet, dans la pièce de Richter, la majorité du texte est attribué à des tirets. En « immatriculant » les personnages, on les prive de leur unicité ; les réduisant à l'anonymat, ils se présentent « comme les parties d'un tout, les occurrences d'une série, les variables d'un système organisé¹⁴ ». On retrouve également les identités sigles chez Beckett et Sarraute :

Par contraste avec des personnages qu'on aurait pris soin de baptiser, les identités sigles exhibent leur fonctionnalité : chacun des parleurs est là pour tenir sa ligne thématique, sa note énonciative, sur un mode qui peut être duel (chez N. Sarraute en particulier) [...] ou au contraire très ouvertement choral (chez S. Beckett par exemple)¹⁵.

Les pièces de Beckett *Cette fois* et *Comédie* illustrent bien le mode choral dont il est question ici. Ainsi, dans *Cette fois*, le personnage est divisé en trois parties distinctes dans le texte ; A, B et C participent d'une narration qui pourrait aussi bien appartenir à une seule identité, un soliloque à trois voix. Même chose pour *Comédie* où le corps des trois interprètes est enfermé dans une jarre de terre cuite ; il n'y a plus de corps, mais seulement trois têtes pour émettre un texte où l'acteur n'est plus dans la simulation mais dans la performance : « il ne doit pas imiter des actions mais accomplir des actes de paroles¹⁶ ». Dans *Oh les beaux jours*, Winnie est enfouie jusqu'à la taille dans un monticule et s'enfonce progressivement jusqu'à n'avoir plus que la tête au dehors. Et dans *Pas moi*, Beckett pousse à l'extrême la fragmentation du corps en ne montrant que la bouche de la femme qui parle.

L'ère du « numéro matricule », parce qu'elle estompe les contours individuels du personnage et en fait l'organe d'un corps (symbolique, énonciatif) qui transcende ses particularités, parce qu'elle substitue aux traditionnelles volontés psychologiques la logique même de la parole et du langage, va de pair avec l'avènement de

¹⁴ *Idem*, p. 63.

¹⁵ *Idem*, p. 64.

¹⁶ *Idem*, p. 65.

dramaturgies où l'entrée dans le jeu est moins d'ordre narratif (sentimental, intentionnel) que musical¹⁷.

Aux prises avec des figures au corps absent comme c'est le cas chez Beckett, quels sont les outils que peut nous offrir l'approche des actions physiques dans la direction des acteurs ? Ce que proposent Ryngaert et Sermon nous semble quelque peu limitatif et sont des assertions fondées sur une vision théorique du jeu d'acteur. Ainsi quand ils affirment « le jeu figural implique une certaine économie de moyens¹⁸ », doit-on y voir une règle ?

1.2 Les actes de paroles

Si tout le travail de Stanislavski sur les actions physiques ou psychophysiques présuppose chez l'acteur un travail sur les intentions articulées sur un désir et une volonté, qu'advient-il lorsque le « personnage théâtral contemporain » est assujéti à ce que Jean-Pierre Ryngaert nomme « une dramaturgie des actes de la parole » ?

En opposant, à la dramaturgie de l'action, une dramaturgie des actes de parole, les auteurs substituent à la logique narrative du personnage classique, construit et confirmé au fil du dialogue, une poétique d'identités performatives : leur principe de caractérisation se confond avec le mouvement propre à leur énonciation. Ce mouvement, n'étant plus vectorisé par une action à mener, n'est plus forcément intentionnel ni orienté¹⁹.

L'acteur stanislavskien, ne pouvant plus s'appuyer sur le monologue intérieur ou le sous-texte qui guide ses intentions, peut-il toujours se constituer une ligne d'actions ? Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, l'action chez Stanislavski est toujours intentionnelle. (*voir p. 19*)

Dans ces dramaturgies du rythme et de la voix, l'acteur n'a pas à jouer les effets-personnage, furtifs, partiels, transitoires, auxquels donne lieu l'orchestration des échanges ; en tout cas, pas sur le mode de l'illustration : ce n'est pas parce qu'il les donne à voir mais parce qu'il les donne à entendre qu'ils se concrétisent pour le spectateur. Les théâtres des actes de paroles sont des théâtres de l'oreille : résorbant les effets de fiction dans les modalités du dire, ce sont des écritures qui demandent à leurs récepteurs de se mettre à l'écoute – des bruits du monde et de la parole des

¹⁷ *Idem*, p. 65.

¹⁸ *Idem*, p. 164.

¹⁹ RYNGAERT, J.-P., « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel "ordre" dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, n° 43-44, Montréal, 2008, p. 103-112., p.106.

gens²⁰.

Encore une fois, l'acteur est envisagé comme un locuteur et le personnage est désinstrumentalisé « comme une force d'apparition par la parole²¹ ». C'est oublier que la présence de l'acteur et sa performance sur scène sont toujours interprétées dans le rapport de communication avec le public dont l'imaginaire contribue à la construction d'un personnage. L'acteur n'est donc pas qu'une voix, une parole, pour le seul bénéfice de l'oreille, mais il est aussi un corps en action nourri d'intentions.

Parmi les pistes proposées par les théoriciens, dont Ryngaert et Sermon, il est parfois question de musicalité, d'un travail sur le rythme de la langue. Mais au-delà de l'appareil articulatoire, est-il possible que l'acteur soit autre chose qu'un émetteur ? Peut-il y avoir un corps sous cette tête ? Voici le problème auquel les metteurs en scène sont souvent confrontés : comment faire pour jouer un texte de cette nature, qui n'offre aucune prise pour les interprètes ? Comment leur donner des pistes concrètes pour parvenir à incarner les mots de l'auteur ?

1.3 Falk Richter : du politique au poétique

Après une bonne décennie d'absence du politique sur les scènes européennes, un mouvement de renouveau, au milieu des années 90, marque également le retour de l'écrivain sur la scène théâtrale. Falk Richter est sans conteste de ces artistes que Miloš Lazin associe au mouvement *In-Yer-Face Theatre*²². Né en 1969 à Hambourg, il crée sa première pièce, *Tout. En une nuit* en 1996. À la fois auteur, metteur en scène et traducteur, en plus de monter ses propres pièces, il est attaché aux auteurs de sa génération, Sarah Kane, Martin Crimp, Jon Fosse, mais il signe également des mises en scènes marquantes de Tchekhov ou Shakespeare qu'il réactualise.

Richter fait partie de cette génération d'auteurs d'après 89, d'après la chute du mur. Une génération imprégnée des échecs et des compromissions de la génération précédente et qui, à travers une écriture subjective tente de décortiquer les données

²⁰ RYNGAERT et SERMON, *op. cit.*, p. 105-106.

²¹ *Idem*, p. 163.

²² LAZIN, Miloš, « La nouvelle écriture théâtrale des Balkans et d'ailleurs », *Jeu*, 120-2006.3, p. 70-76.

d'un monde où le vrai est de plus en plus difficile à distinguer du faux²³.

Après avoir été artiste associé au Schauspielhaus de Zurich, il est actuellement metteur en scène associé à la Schaubühne de Berlin. Il collabore à deux créations avec Anouk van Dijk, *Nothing Hurts* et *Trust*. Dans les deux cas, le texte sert de matériau de base à un travail d'écriture de plateau réalisé en étroite collaboration avec la chorégraphe néerlandaise. En ce sens, le théâtre de Falk Richter s'inscrit dans l'héritage du théâtre postdramatique : le « néo-dramatique » tel que défini par Anne Monfort²⁴. Écrivain de plateau, écrivain rhapsode, Richter apporte à l'écriture une dimension poétique pour un renouveau du théâtre politique. À l'instar de Brecht, Richter pousse une recherche formelle en accord avec la nature de son texte. « C'est dans le travail formel sur la mimésis et non le message politique qui fait des textes de Richter un théâtre rebelle²⁵ », affirme Monfort.

Bien qu'il ne soit ni britannique ni un auteur porté sur la provocation, les situations extrêmes ou les images crues propres aux chefs de file du *In-Yer-Face Theatre* (Sarah Kane, Mark Ravenhill, Anthony Neilson), Falk Richter fait indéniablement partie de cette nouvelle génération d'auteurs en réaction au théâtre petit bourgeois politiquement correct qui ne correspond en rien à la réalité de notre époque. Richter jette un regard critique sur la société qui l'entoure, son théâtre est provocateur en ce sens qu'il questionne vigoureusement le système sans tomber dans un didactisme lourd ou dans un discours moralisateur.

Nombre de ses pièces sont des coups de poing, écrites de façon immédiate, en réaction à un événement d'actualité. C'est le cas par exemple de *PEACE*, écrite au moment de la guerre en Bosnie et de *Sept secondes*, sur l'intervention en Irak. En commençant son projet et d'écriture et de mise en scène qu'est *Le Système*, une série de plusieurs pièces autour de « notre mode de vie », Richter parlait de trouver une nouvelle forme de théâtre politique, de rapport à la cité, de prise de position²⁶.

Il a retenu de Brecht, pour qui il a le plus grand respect, que l'on peut faire un théâtre qui

²³ « Falk Richter, Auteur et metteur en scène allemand », [En ligne], <http://www.falkrichter.com/logic/article.php?cat=522&id=225>, (consulté le 18 juin 2011)

²⁴ MONFORT, Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique. », *Trajectoires* [En ligne], n° 3, 2009, <http://trajectoires.revues.org/index392.html>, mis en ligne le 16 décembre 2009.

²⁵ MONFORT, Anne, « Analyse und Erkenntnis : das kann nur das Theater. Théâtre rebelle et mise en perspective de l'actualité chez Falk Richter », *Théâtre et politique dans l'espace germanophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 117-131. p. 119.

²⁶ *Idem*, p.117.

critique la société tout en étant divertissant : « Le théâtre doit s'attaquer à des sujets complexes, importants pour la société, doit mettre à nu les contradictions de notre société, mettre les puissants en danger, tout en procurant du plaisir à tous les participants - dans ce cas, le théâtre est un bon coup²⁷ ! »

Selon Miloš Lazin, les auteurs de cette génération ont plusieurs points communs :

Premièrement, la scène est considérée comme un espace de découverte de notre monde, rompant ainsi avec le postmodernisme, qui l'avait traité comme une image, un espace de l'imaginaire ; ce nouveau théâtre n'essaie pas de représenter le réel, plutôt de déconstruire sa conception régnante. Deuxièmement, les pièces sont pour la plupart conçues comme un défi et même comme une attaque envers le spectateur ; elles désirent le sortir de sa passivité de consommateur d'images et de messages. Troisièmement, la démarche de départ est anti illusionniste, même antithéâtrale, face à la mondialisation du spectacle. Quatrièmement, la motivation principale n'est ni l'écriture d'une œuvre littéraire ni celle d'un (pré)texte pour une représentation scénique, mais la création de matériaux pour une perception différente et une nouvelle vision du monde²⁸.

En pointant du doigt les problèmes du monde dans lequel nous vivons, Richter ne verse pas dans un manichéisme primaire, mais nous invite à réfléchir avec lui sur les impacts des fonctionnements de la société actuelle dans nos vies personnelles. Il ne nous dit pas : « Voici comment le capitalisme nous conditionne », etc. Il tisse des liens entre nos comportements individuels et le système politico-économique qui nous gouverne. Enfin, il a retenu du *Petit Organon pour le théâtre* que l'on peut à la fois réfléchir et avoir du plaisir.

1.4 *Electronic City* et l'écriture scénique

Electronic City est un texte polyphonique dont la majeure partie des échanges appartient à des « locuteurs incertains ». Seulement deux personnages sont identifiés par leur prénom, Tom et Joy, les autres répliques étant attribuées à des tirets et pouvant être distribuées à « une équipe d'environ 5-15 personnes ». Cette particularité d'écriture, que l'on retrouve également chez Martin Crimp, est un geste généreux de la part de l'auteur. Nous savons qu'il a lui-même créé ce texte à la scène. Ce qui implique qu'il y avait bien une distribution désignée

²⁷ RICHTER, Falk, « Le théâtre est un bon coup », [En ligne], <http://www.falkrichter.com/logic/article.php?cat=33&id=3096>, (consulté le 18 juin 2011).

²⁸ LAZIN, *op. cit.*, p. 71.

pour jouer les rôles et Richter, plutôt que de figer cette distribution dans un contexte de représentation, le sien, a préféré laisser aux futurs metteurs en scène, une totale liberté de distribuer le texte à une, deux, quatre ou douze personnes. Ce qui oblige les créateurs à faire des choix de distribution, qui impliquent certaines directions de mise en scène, un point de vue esthétique, voire idéologique. Nous avons bien dit créateurs et non metteurs en scène ou acteurs. Il est évident que toutes les décisions relatives à la forme que prendra le texte sur scène peuvent appartenir au metteur en scène. Cependant, un texte de cette nature mérite d'être éprouvé sur le plateau à travers plusieurs expérimentations avant de prendre une décision a priori et arbitraire. Ce texte, issu de l'écriture de plateau, appelle, pourrait-on dire, l'écriture de plateau.

La forme de cette pièce est en rupture avec les approches plus traditionnelles du drame. La *diégésis* s'infiltrant dans la *mimésis* opère une remise en cause de la fiction. La structure de la partition textuelle construite sur le rythme et la valeur des mots relève de la poésie et de composition musicale. Le texte de Falk Richter appartient à cette dramaturgie des actes de la parole telle qu'évoquée par Ryngaert, un théâtre de la choralité ou ce que Sandrine Le Pors nomme le théâtre des voix.

Les formes dramatiques aux locuteurs incertains sont généralement perçues comme les premiers facteurs de l'éclosion des voix en lieux et place de personnages « constitués ». L'avènement des voix peut en effet passer par une mise en retrait des individualités [...]. Ces procédés, qui sont le lieu d'articulation le plus évident entre le retrait du personnage et l'émergence des voix, ont souvent été signalés²⁹.

Une des particularités d'*Electronic City*, composée de fragments disparates, de micro-récits assemblés par l'auteur, est l'intrusion du récit dans la narration. « Écrivain-rhapsode donc, qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépièce aussitôt ce qu'il vient de lier³⁰. » La notion de rhapsode élaborée par Jean-Pierre Sarrazac rejoint le concept de la pensée complexe d'Edgar Morin :

Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot « complexus », « ce qui est tissé ensemble ». Les constituants sont différents, mais il

²⁹ LE PORS, Sandrine, *Le théâtre des voix : À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011. p. 41-42.

³⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé-poche, 1999 (1981), 212 p., p. 25.

faut voir comme dans une tapisserie la figure d'ensemble. Le vrai problème (de réforme de pensée) c'est que nous avons trop bien appris à séparer. Il vaut mieux apprendre à relier³¹.

Ce concept revendique les imbrications de tous les domaines de la pensée et la transdisciplinarité. Si le terme de complexité signifie « ce qui est tissé ensemble », l'auteur rhapsode, lui, est celui qui coud ensemble les différents morceaux. L'écriture d'*Electronic City* est ouverte, flexible, elle permet la rencontre avec d'autres langages scéniques, elle servira de matériau de base sur lequel nous pourrons élaborer une partition plus large, une écriture scénique. Fragmenté et hybride, mêlant récit et dialogue, juxtaposant des textes de différentes natures (poétique, narrative, journalistique, télévisuelle, théâtrale, etc.), cette pièce fait subir des transformations majeures au personnage du drame contemporain.

Richter se nourrit des recherches du sociologue américain Richard Sennett. Ce chercheur se consacre depuis longtemps aux conséquences du capitalisme mondial sur l'identité de l'homme, en particulier dans ses deux essais, *La rue et le bureau : deux sources d'identité* et *L'avenir du capitalisme global*. Dans *Le travail sans qualités*, il développe le concept de l'Homme flexible : « Le sociologue Richard Sennet parle d'« homme flexible » dans le capitalisme d'aujourd'hui, l'homme s'auto-définit en fonction de l'environnement professionnel. La mobilité, la flexibilité morcellent la vision que l'on a de soi-même³². »

Chez Falk Richter les personnages sont constamment en quête d'identité. Dans une autre de ses pièces, *Sous la glace*, on constate également des pertes de repères. Le personnage de l'enfant, le « clone de Mr Nobody », déclare : « Ma voie est toute tracée / Plus rien ne m'attend / Je n'ai plus de vie devant moi / La vie qui m'attend a déjà été vécue mille fois³³ ». Cet écho à la génération *no future*, héritage de l'attitude nihiliste punk rock, est une des caractéristiques de la postmodernité. Si tout ce qui précède la modernité en art est attaché au passé, à son histoire, ses mythes, ses « grands récits », la modernité par contre est orientée vers le futur (avancées technologiques, science fiction, un monde meilleur à construire) et la postmodernité est entièrement dans le présent. Dans *Trust*, un des personnages s'exclame :

³¹MORIN, Edgar, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *Revue Internationale de Systémique*, vol. 9, n° 2, 1995, p. 105-112, p. 106.

³²MONTFORT, Anne, « Analyse und Erkenntnis ... », *op. cit.*, p. 122.

³³RICHTER, Falk, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, Paris, L'Arche, 2008, p. 136.

« Je n'ai pas de point de repère », [...] Je suis comme l'argent [...] Je ne peux tout simplement plus mesurer ma valeur³⁴. » Or, selon Gilles Lipovetsky, « la postmodernité se caractérise par une perte des repères³⁵ ».

Les personnages de Richter ont toujours une difficulté à se situer, à identifier leur environnement spatio-temporel. « Comment s'appelle cette ville en fait ? » s'interroge la protagoniste de *Tout. En une nuit*. Dans *Electronic city*, Tom et Joy ne savent jamais dans quelle ville ils se trouvent, dans quel aéroport. Dans *Sous la glace*, cette errance revêt une double dimension : la perte d'identité tragique, de Paul Personne qui se demande « qui sont ces gens ? » et la fable idyllique et ironique d'Aurélien Vitrot dans la dernière scène, qui rêve d'un monde où l'homme a disparu et a été remplacé par les éléments. Les personnages de *PEACE* oscillent entre fiction et réalité, de même que ceux de *Dieu est un DJ*. La vie se situe éternellement entre la réalité et la représentation³⁶.

En résumé, *Electronic City* est un texte fragmenté mettant en scène deux personnages et de multiples locuteurs non-identifiés. L'absence d'une fable linéaire et de personnages définis en fait le texte tout désigné pour les besoins de cette recherche.

³⁴ RICHTER, Falk, *Trust, Nothing Hurts*, Paris, L'Arche, 2010, p. 39.

³⁵ LIPOVETSKY, Gilles, « Narcisse au piège de la postmodernité ? », *Métamorphoses de la culture libérale. Éthique, médias, entreprise*. Montréal, Liber, 2002.

³⁶ MONFORT, Anne, « Préface à *Sous la glace* de Falk Richter », Falk Richter, *Unter Eis, Sous la glace*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, p. 9-26, p. 18.

CHAPITRE II

LA LIGNE DES ACTIONS PHYSIQUES OU L'ANALYSE ACTION

Le chapitre précédant nous a permis de définir en partie ce que nous entendons par nouvelle dramaturgie et de situer le texte de Falk Richter dans le contexte des écritures contemporaines. Nous tenterons dans le présent chapitre de mieux cerner cette approche du jeu de l'acteur élaborée par Constantin Stanislavski à la fin de sa vie et dont nous ne possédions que peu d'informations en français jusqu'à tout récemment. L'approche stanislavskienne que l'on nomme la ligne des actions physiques est très souvent méconnue ou associée par ignorance au fameux Système axé sur la mémoire affective et dont les Américains se sont emparés, particulièrement à l'Actors Studio, en le renommant la « Méthode ».

2.1 Les malentendus entourant Stanislavski

Selon plusieurs observateurs, dont Igor Ovadis dans un article paru dans *L'Annuaire théâtral*, il semble que notre compréhension du Système soit basée sur un profond malentendu et de très mauvaises traductions.

Maintenant je connais mieux ce qui se cache sous la couverture de *La formation de l'acteur* et de *La construction du personnage* et je déclare en toute sincérité que, même si vous les avez lus tous les deux, vous n'avez aucune notion du livre intitulé *Le travail de l'acteur sur lui-même*. J'ai parfois essayé de trouver la version française de l'un ou l'autre de ces textes. Peine perdue. Ou bien les phrases qui m'intéressaient

n'étaient pas dans la traduction, ou encore elles étaient si déformées qu'on ne pouvait les reconnaître³⁷.

Ces dernières années, de nouvelles publications, dont *La ligne des actions physiques, répétitions et exercices de Stanislavski* sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu, jettent un nouvel éclairage sur un aspect du travail encore méconnu du grand metteur en scène et pédagogue russe. En effet, jusqu'à tout récemment, notre connaissance du Système de Stanislavski était parcellaire et se basait, en français sur des publications dont le sens était erroné, étant donné que ces ouvrages étaient traduits de l'anglais et non directement du russe. Autant-Mathieu nous ouvre enfin l'accès à une information précieuse provenant de différentes sources, dont une première traduction française des notes de Vassili Toporkov, un acteur qui a joué dans les dernières mises en scène de Stanislavski. Toporkov relate son expérience auprès du maître dans *Le Tartuffe* de Molière, *Les Âmes mortes* et le *Le Revizor* de Gogol. Ses notes de répétitions avaient été publiées en russe en 1950 puis en anglais en 1979³⁸.

Tout comme Toporkov, Maria Knebel a été témoin des derniers travaux de Stanislavski jusqu'à la fin de sa vie. Son ouvrage, *L'Analyse-Action*, regroupe deux livres : *L'analyse par l'action de la pièce et du rôle* et *Le verbe dans l'art de l'acteur*. Anatoli Vassiliev présente les livres de Knebel comme « deux textes fondamentaux du théâtre russe, deux manifestes de l'art du théâtre psychologique³⁹. » Les ouvrages de Knebel et Autant-Mathieu ont été publiés en français respectivement en 2006 et 2007.

L'évènement « Le Siècle Stanislavski » donna également naissance à trois numéros de la revue *Bouffonneries* parus de 1989 à 1991⁴⁰, qui abordent de différentes façons la question de traduction et parviennent à dissiper certaines incompréhensions causées par la langue.

³⁷ OVADIS, Igor, « Ne construit jamais, mais plante... : Quelques mots assez énergiques et pourtant désespérés pour la défense du célèbre Système inconnu de Stanislavski », *L'Annuaire théâtral*, n° 25, Montréal, 1999, p. 116-133, p. 124.

³⁸ TOPORKOV, Vasily Osipovich, *Stanislavski in Rehearsal: The Final Years*, New York, Theatre Arts Books, 1979, 224 p.

³⁹ VASSILIEV, Anatoli, « Le Début », KNEBEL, Maria *L'Analyse-action*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2006, p. 7.

⁴⁰ *Bouffonneries*, Exercice(s) : Le Siècle Stanislavski, Patrick PEZIN (dir. publ.), n°18-19, Lectoure, 1989. *Bouffonneries*, Le siècle Stanislavski, Patrick PEZIN (dir. publ.), n° 20-21, Lectoure, 1989.

Bouffonneries, Leçons de théâtre : Exercice(s) 2, Patrick PEZIN (dir. publ.), n° 24-25, Lectoure, 1991.

Finalement, *Le Théâtre d'art de Moscou*⁴¹, sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu dont le chapitre « Diffusion et déformation d'un enseignement », et en particulier l'article de Jean Benedetti, retracent en détail tous les manques, les déformations, les coupures qu'ont subis les textes de Stanislavski à l'extérieur de la Russie.

Benedetti prend soin de nous informer de tous les aléas de la traduction qu'ont connus les œuvres de Stanislavski. D'abord, *Ma vie dans l'art*, écrit à contrecœur pour répondre à un besoin pressant d'argent, se plie aux exigences de la maison d'édition américaine. *My Life in Art* paraît en 1924 et Stanislavski en voyage tombe sur un exemplaire du livre,

Il remarque, avec amertume ou tristesse, que la reliure vaut mieux que le contenu. Il ne croyait pas si bien dire. Ne parlant pas anglais, il ne peut se rendre compte à quel point il a été trahi par la traduction. [...] Cependant, le mécontentement de Stanislavski ne vient pas de la traduction. Le livre qu'il s'est forcé à écrire lui paraît superficiel et creux⁴².

Stanislavski réécrit une version de *Ma vie dans l'art* destinée à la Russie. Il considère que seule cette version est valable pour les traductions dans d'autres langues ; il lui paraît hors de question d'utiliser la version américaine. Le texte intégral de ce bouquin n'est paru en français qu'en 1980 alors que les éditeurs anglophones continuent de publier la version américaine de 1924.

Puis vient le projet d'un texte, *Le travail de l'acteur sur lui-même*, devant présenter la formation de l'acteur sous tous ses aspects, psychologiques et physiques. Ce manuel complet et dense comporte deux étapes : Le revivre et l'incarnation. Le texte original jugé trop volumineux pour un seul bouquin par l'éditeur américain est donc divisé en deux parties. Stanislavski craint le pire :

Si le premier tome est lu séparément, s'il est coupé de la partie sur le travail physique et aussi d'un volume à venir consacré au travail sur le rôle, il va donner l'impression d'un « ultra-naturalisme » tout à fait fausse. Il faudrait mettre en exergue du premier livre une introduction générale situant tous les éléments du Système dans un contexte

⁴¹ AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir. publ.), *Le Théâtre d'Art de Moscou : Ramifications, Voyages*, Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle », 2005, 360 p.

⁴² BENEDETTI, Jean, « Les éditions occidentales des œuvres de Stanislavski et la diffusion de ses idées en Europe et aux États-Unis », AUTANT-MATHIEU, *Le Théâtre d'Art de Moscou, op.cit.*, p. 79-95, p. 82.

plus large. Malheureusement, cette description synoptique ne sera jamais écrite et l'histoire a montré à quel point les craintes de Stanislavski allaient être justifiées⁴³.

Les volumes sont publiés séparément, *An Actor Prepares (La formation de l'acteur)* et *Building a Character (La construction du personnage)*, et rien n'explique qu'ils sont les deux parties d'une même œuvre. Il existe même un troisième volet paru en URSS en 1957 et à New York en 1961, *Creating a Role*, qui ne sera jamais publié en français. Nous devons signaler que toutes les traductions de tous les textes de Stanislavski, dans toutes les langues, doivent être exécutées à partir de la très contestée traduction de l'américaine Elisabeth Hapgood parce qu'elle et, « après sa mort en 1974, le Hapgood Estate, gardent le contrôle absolu sur les œuvres de Stanislavski dans tous les pays signataires de la convention sur le copyright⁴⁴. »

Pour ne donner qu'un exemple des coupures radicales qui ont été pratiquées par Hapgood, dans *La formation de l'acteur* voici ce que nous révèle Benedetti : « Le chapitre trois, sur l'action, que Stanislavski considère comme l'un des plus importants, s'est construit lentement, avec un très grand soin, à partir d'arguments tant historiques qu'esthétiques. Réduit de moitié dans *An Actor Prepares*, il perd toute signification⁴⁵. »

Il n'y a pas que la traduction qui cause problème. Stanislavski doit composer avec le régime au pouvoir « [...] la censure se durcit. Tout est soumis à une évaluation idéologique qui fonctionne selon un marxisme simpliste et primaire⁴⁶. »

2.2 Analyse-action ou ligne des actions physiques

Il est important de clarifier ce que l'on entend par la ligne des actions physiques. Il s'agit d'une approche du jeu que Stanislavski esquissa dans les dernières années de sa vie mais qu'il n'eut jamais l'occasion d'approfondir, freiné par la maladie et la mort. Il ne s'agit pas d'un changement radical dans son approche du personnage, puisqu'il conserve de nombreux éléments du premier Système (voir 2.4. « Le premier et le deuxième Système »). Avec les actions physiques, l'acteur a accès au rôle de l'extérieur vers l'intérieur. « La méthode des

⁴³ *Idem*, p. 85.

⁴⁴ *Idem*, p. 93.

⁴⁵ *Idem*, p. 90.

⁴⁶ *Idem*, p. 85.

actions physiques [...] repose sur l'idée que l'acteur peut ressentir les émotions du personnage et les retrouver à chaque représentation plus facilement en travaillant sur la vie physique du rôle⁴⁷. »

Marie-Christine Autant-Mathieu met en garde le lecteur français de ne pas confondre les « actions physiques » avec « les activités, les gestes, les mouvements au service de l'expressivité du personnage [Grotowski] ou avec l'utilisation d'accessoires pour rendre visibles des états d'âme [Brecht]⁴⁸. » Les actions physiques ne sont pas non plus les actions auxiliaires ou les activités. « Les actions auxiliaires sont les gestes qui permettent la réalisation des actions physiques⁴⁹. » On peut fixer les actions physiques mais on ne fixe pas les actions auxiliaires ; les gestes et les jeux de scènes se renouvellent afin de garder le jeu toujours vivant. L'action physique peut s'apparenter à l'intention. Dans l'acte final de *La Mouette*, par-exemple, on pourrait dire que l'action physique de Treplev est de reconquérir Nina ; les gestes ou les jeux de scènes qui en découleront (inviter Nina à s'asseoir, lui enlever son manteau, caresser sa joue) sont les actions auxiliaires. Stanislavski parle aussi de « ligne des incitations intérieures à l'action⁵⁰ ». C'est la ligne des actions physiques, c'est-à-dire l'ensemble des intentions ou impulsions du personnage, qui fera naître la ligne des sentiments. Cette action tendue vers un but, Stanislavski et certains de ses successeurs préféreront la nommer action *psychophysique*.

« Stanislavski n'a jamais négligé la préparation *physique* de l'acteur. Dès 1891, il parle d'accès à l'âme « par la bande, de l'extérieur vers l'intérieur, du corps vers l'âme, de l'incarnation à la sensation, de la forme au contenu⁵¹. » En 1905, il s'intéresse au mimodrame, en 1911, il découvre la Commedia dell'arte en Italie, la gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze et la danse libre d'Isadora Duncan. En 1921, Meyerhold assure « qu'il fait violence à son talent en s'intéressant à la psychologie, au travail intérieur⁵². » Finalement,

⁴⁷ CARNICKE, Sharon, « Petit lexique stanislavskien », PEZIN, Patrick (dir. publ.), « Exercice(s) : Le Siècle Stanislavski », *Bouffonneries*, n^{os} 18-19, Lectoure, 1989, p. 5.

⁴⁸ AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, (dir. publ.), *La ligne des actions physiques : Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2007, p. 18.

⁴⁹ *Idem*, p. 29.

⁵⁰ STANISLAVSKI cité par AUTANT-MATHIEU, *Ibid.*, p. 29.

⁵¹ STANISLAVSKI, Constantin, *Ma vie dans l'art*, L'âge d'homme, Lausanne, 1999, p. 181, cité par AUTANT-MATHIEU, M.C., *Idem*, p. 21.

⁵² *Ibid.*

nous dit Autant-Mathieu, en 1929-30, dans ses notes de mises en scène d'*Othello* : « Il semble considérer encore les actions physiques comme des béquilles soutenant l'acteur quand celui-ci sent sa foi dans le personnage chanceler⁵³. » Mais c'est en 1935, en prenant la direction du Studio lyrico-dramatique « qu'il va mettre au point un nouveau type d'approche du rôle par la "ligne des actions physiques"⁵⁴. »

Les deux principales raisons pour lesquelles Stanislavski en est arrivé à l'approche des actions physiques sont, d'abord, pour contrer une certaine paresse des comédiens qui passaient un temps interminable à la table, attendant que le metteur en scène leur donne toutes les informations relatives au texte, au contexte et au personnage. Il souhaitait ainsi que l'acteur s'active et utilise tout son potentiel pour la création du personnage. En second lieu, Stanislavski, au cours de ses longues années de pratiques, a réalisé que les sentiments sont un matériau instable alors que l'on peut se reposer sur les actions physiques. « Par l'analyse active, l'acteur approche globalement le rôle et intuitivement les sentiments⁵⁵. »

2.3 L'analyse-action

Les principes de l'analyse-action déterminés par Maria Knebel sont : *les circonstances proposées, les événements, l'évaluation des faits, le sujectif⁵⁶, l'action transversale, les répétitions par études, le second plan, le monologue intérieur, la vision, la caractéristique et l'atmosphère propice à la création⁵⁷*. Knebel préfère parler d'analyse-action ou analyse par l'action, qu'elle trouve moins réductrice que la ligne des actions physiques. Cette formulation nous semble, en effet, plus complète parce qu'elle intègre la notion d'analyse et évite tous les malentendus sur le sens stanislavskien des actions. Yutaka Wada, metteur en scène et pédagogue formé auprès de Knebel, apporte des précisions à ce sujet : « Quand Stanislavski parle d'action, il s'agit d'un comportement orienté vers un objectif, donc articulé sur désir et volonté. C'est pourquoi nous parlerons d'actions psycho-physiques⁵⁸. »

⁵³ *Idem*, p. 22.

⁵⁴ *Idem*, p. 19.

⁵⁵ *Idem*, p. 32.

⁵⁶ Anatoli VASSILIEV, en collaboration avec les trois traducteurs de *L'Analyse-action* de Maria KNEBEL, a opté pour le terme *sujectif* au lieu de *superobjectif*, à l'usage habituellement en français, le jugeant plus juste.

⁵⁷ KNEBEL, Maria, *L'Analyse-action*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2006, 337 p.

⁵⁸ WADA, Yutaka, « La méthode des actions physiques », *Bouffonneries, Exercice(s) : Le Siècle Stanislavski*,

Dans la deuxième partie, « Le verbe dans l'art de l'acteur », Knebel reprend quelques-uns des principes développés dans le premier livre et se concentre sur sa spécialité comme pédagogue auprès de Stanislavski, soit à l'art du verbe, au texte, à sa composition, à sa structure, à la place qu'occupe la technique de la parole dans la formation de l'acteur. Elle reprend les paroles du maître : « L'idée essentielle du système est que la parole sur scène constitue l'action principale⁵⁹. » Dans l'analyse-action, il n'y a pas que l'action physique qui doit être travaillée, mais le sous-texte, la diction, les accents toniques, la respiration d'un texte, le rôle de la ponctuation et l'art de bien ménager les pauses : « Aimez la virgule, cherchait à nous convaincre Stanislavski, c'est justement grâce à elle que vous pouvez faire en sorte d'être écouté⁶⁰. »

L'approche des actions physiques implique un processus de travail allongé, laborieux et complexe. « Au lieu de quinze étapes, [Stanislavski] en prévoit désormais vingt-cinq dans son plan de travail sur le rôle établi pour *Le Revizor*⁶¹. » Vassiliev avoue avoir pris trente ans pour comprendre les textes du maître russe sur la formation de l'acteur. Il conseille de ne pas lire Stanislavski, mais plutôt ses héritiers : Mikhaïl Tchekhov, Meyerhold et Vakhtangov ou encore Toporkov, et d'éviter les Américains : « Ils n'y connaissent rien⁶² », dit-il. Igor Ovadis tente depuis plusieurs années d'enseigner le Système au Conservatoire de Montréal. Il considère qu'il y a un problème, un problème de désir et que pour apprendre, il faut un désir passionné, et que cela exige « une énorme tension de la volonté et la patience d'attendre les résultats longtemps ». Il ajoute : « Il faudrait admettre qu'il est impossible d'assimiler en trente-deux semaines un programme qui, tel qu'il est donné en Russie, comporte quatre ans d'études⁶³. »

Après deux années de recherches sur l'analyse-action, nous ne considérons pas être devenu un spécialiste de cette méthode et il est encore difficile de voir clair dans tout cela. Il nous paraît indispensable de conserver le caractère évolutif de ce Système et non d'en faire une

n° 18/19, Lecture (France), 1989, p. 49-56, p. 51.

⁵⁹ KNEBEL, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁰ *Idem*, p. 212.

⁶¹ AUTANT-MATHIEU, *op. cit.*, p. 32.

⁶² VASSILIEV, Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L., 1999, 223 p., p. 81.

⁶³ OVADIS, *op. cit.*, p. 123.

doctrine figée, comme le souligne Bernard Dort dans sa préface à *La construction du personnage* :

« [...] ce Système "n'est pas un costume de confection avec lequel vous pouvez vous promener aussitôt que vous l'avez endossé" : il n'a pas de valeur en soi, il n'édicte pas de commandements esthétiques absolus. Il n'existe que pour être dépassé, pour être nié en tant qu'ensemble de règles, d'exercices, etc. c'est-à-dire pour permettre à l'acteur d'accéder à sa liberté et à sa vérité⁶⁴. »

2.4 Le premier et le deuxième Système

Loin d'être l'homme d'un système, ce qu'il a toujours refusé, Stanislavski apparaît aujourd'hui, et pour cause, comme le médium de lecture idéal de la multiplicité des tendances qui sont nées de lui et comme un prodigieux éveilléur de conscience pour l'acteur moderne⁶⁵.

Patrick Pezin

Il est important de préciser que si l'on parle de la ligne des actions physiques, de l'analyse-action ou de la méthode des actions psychophysiques, il s'agit toujours du Système. Stanislavski n'avait pas, dans le deuxième Système, abandonné tous les principes élaborés tout au long de sa vie professionnelle ; la principale différence se trouve dans l'approche du personnage de l'extérieur vers l'intérieur, contrairement à son premier Système où il s'appuyait sur les sentiments et la mémoire affective. « Les théories du physiologue Théodule Ribot (la mémoire affective) auraient été troquées contre celles de Pavlov (les réflexes conditionnés)⁶⁶. » José-Luis Thénon résume bien la distinction entre les deux époques :

Stanislavski propose à la fin de sa trajectoire créatrice que l'acteur assume la pratique de l'analyse de son personnage non pas *assis autour d'une table*, mais à partir de sa propre nature psycho-physique. Voilà, en termes pratiques, la différence entre le premier SYSTÈME (celui de l'intériorisation) et le deuxième SYSTÈME (celui des actions physiques) : faire que l'acteur vivifie l'analyse de son personnage dans la praxis créatrice et non pas dans l'obligation d'activer le personnage intellectuellement, en marge de l'action concrète⁶⁷.

⁶⁴ DORT, Bernard, « Une grande aventure », Stanislavski, Constantin, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984 [1938], 332 p., p. 18.

⁶⁵ PEZIN, Patrick, *Le Livre des exercices*, Saussan, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2002, p. 12.

⁶⁶ AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques*, op. cit., p. 17.

⁶⁷ THÉNON, José-Luis, « Stanislavski : théorie et pratique de l'action : De la formation traditionnelle à la pédagogie théâtrale scientifique », *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, Hiver 1987-1988, p. 51-59, p. 59.

Pour plusieurs, le mot « Système » est vite devenu synonyme d'un ensemble de règles rigides et figées pour apporter des solutions à tous les maux de l'acteur. Stanislavski n'a jamais souhaité cela et il ressentait un certain malaise avec ce mot qu'il avait lancé de manière insouciant pour parler de ses découvertes dans la technique de l'acteur. « Ayant choisi le mot « système » pour définir sa méthode, il le mettait le plus souvent entre guillemets, ou disait : « mon soi-disant système⁶⁸ ».

Dans les nombreuses publications parcourues au cours de notre recherche les appellations pour définir les enseignements du maître russe varient, indépendamment de la volonté de parler de la première ou de la deuxième période, ainsi, Igor Ovadis :

La Méthode d'analyse par action [...] nous conduit effectivement de l'improvisation à un comportement d'improvisation et nous donne la possibilité de le conserver. Cette Méthode est l'ultime découverte de Stanislavski ; elle s'est imprégnée de tout le Système, l'a simplifié, pour finalement devenir la conclusion harmonieuse de longues recherches.⁶⁹

2.5 Les héritiers

Tout le monde enseigne mon Système. Or, j'ai deux disciples : Soulerjitski et Vakhtangov. Les autres ont fabriqué quelque chose de leur cru et font passer ce galimatias pour mon Système.

C. STANISLAVSKI, notes entre 1926 et 1938

Même de son vivant, Stanislavski n'avait pas le contrôle sur la diffusion de son enseignement. Que dire de ses héritiers ? Maria Knebel est sûrement celle qui a été la plus fidèle et qui a contribué à la plus grande propagation de l'analyse par l'action. Comédienne et metteur en scène, elle a été formée, entre autres, au premier Studio dirigé par Mikhaïl Tchekhov, l'un des plus brillants élèves de Stanislavski. Elle est appelée à enseigner l'art verbal auprès du grand metteur en scène et pédagogue au moment où celui-ci élabore l'approche des actions physiques au Studio d'opéra et de drame à Moscou en 1936.

Il n'en va pas de même de Tchekhov qui fut forcé de s'exiler pour pouvoir pratiquer et enseigner ses idées. La spiritualité, pour ne pas dire l'appel du divin, est omniprésente dans le jeu et dans la méthode que Tchekhov peut enfin développer librement en dehors de la Russie.

⁶⁸ BENEDETTI, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁹ OVADIS, *op. cit.*, p. 131.

Il confirme, lors d'une ultime rencontre avec Stanislavski à Berlin en 1928, ce qui différencie leurs deux approches du jeu. Selon lui, son ancien mentor est encore attaché à la mémoire affective et demande à l'acteur de chercher dans son vécu et ses expériences personnelles les caractéristiques de son personnage :

Mais, chez lui [Stanislavski], l'acteur qui contemple le personnage se substitue à lui, et sa tâche est alors de répondre à la question suivante : « Comment agirait mon personnage (moi, à ce moment précis) dans les circonstances proposées? » Voilà qui change toute la psychologie de l'acteur et semble le forcer à fouiller involontairement dans sa pauvre petite âme à lui.⁷⁰

Chez Tchekhov, c'est à l'extérieur de lui que l'acteur doit trouver son personnage, il doit d'abord s'en faire une image (*obraz*⁷¹), une composition de son imagination, puis tendre de tout son être vers cette image. C'est la principale distinction que l'on pourrait faire entre les deux Systèmes. Mais le grand acteur en exil s'est aussi penché sur la question de l'énergie de l'acteur. « Il développera néanmoins sa propre technique de jeu, radicalement opposée au Système de Stanislavski⁷². »

Vassiliev pour sa part, travaille dans la lignée de l'*analyse-action* telle que lui a enseignée Maria Knebel et non selon la *ligne des actions physiques* de Stanislavski. Il est intéressant de noter qu'il fait une distinction là où Knebel n'en faisait pas, cette dernière préférant parler d'*analyse-action* plutôt que d'*actions physiques*. Selon Vassiliev, seul Grotowski a vraiment expérimenté la ligne des actions physiques, puisque Stanislavski n'a pas eu le temps de le faire de son vivant. Vassiliev affirme avoir passé vingt ans à explorer le théâtre selon des *structures psychologiques*, mais précise qu'il évolue maintenant dans des *structures ludiques*. « Dans les systèmes ludiques, personnage et acteur prennent de la distance, marquent un écart⁷³. » Tout le théâtre de l'Antiquité, la tragédie, Shakespeare, Molière et toute la littérature et le théâtre russes, de Pouchkine à Dostoïevski appartiennent à ce style. Alors que

⁷⁰ TCHEKHOV, Mikhaïl cité par Andreï KIRILLOV, « Du Système de Stanislavski à la technique de jeu tchekhovienne », AUTANT-MATHIEU, M.-C. (dir. publ.), *Mikhaïl Tchekhov - Michael Chekhov : de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*, Montpellier, L'Entretiens, coll. « Les voies de l'acteur », 2009, 517 p., p. 31.

⁷¹ *Obraz* signifie en russe, à la fois image et personnage, ce qui a souvent provoqué la confusion dans les traductions de tous les théoriciens russes du théâtre.

⁷² KIRILLOV, *op. cit.*, p. 29.

⁷³ VASSILIEV, *op. cit.*, p. 103.

le style psychologique, appelé selon lui à disparaître, est apparu à la fin du XIX^e siècle et s'est poursuivi tout au long du XX^e siècle.

Ce que Vassiliev dit pratiquer au cours de ses *études* s'apparente aux actions psychophysiques, c'est-à-dire une action reliée à un objectif. Cela répond à une intention. Alors que dans la méthode des actions physiques, c'est l'action qui fait naître le sentiment : « si l'on met au point très précisément la cantilène des actions physiques, elle va, par rétroactivité, entraîner la cantilène des sentiments⁷⁴. »

Nous ne nous attarderons pas, dans cette recherche, à toute la branche américaine cristallisée par l'Actors Studio et Lee Strasberg qui développa la « Méthode » souvent confondue au Système de Stanislavski qui lui servit de point de départ. L'école américaine d'acteur doit énormément à l'American Laboratory Theatre alors dirigé par Richard Boleslavski⁷⁵ et Maria Ouspenskaïa, tous deux issus du premier Studio du Théâtre d'art de Moscou et coupés de l'évolution plus tardive du Système. Il n'est donc pas étonnant que l'Actors Studio se soit concentré sur la mémoire affective et l'intériorisation.

En somme, pour les non-russophones, la connaissance de la ligne des actions physiques n'est arrivée que très tardivement, quand elle n'a pas été déformée ou tronquée et encore cette méthode demande à être expérimentée pratiquement parce que nous ne pouvons avoir une compréhension complète du Système avec comme seules références les ouvrages théoriques. Cette approche du jeu de l'acteur élaborée par Stanislavski doit également être replacée dans son contexte : nous sommes au début de l'art de la mise en scène, de la pédagogie de l'acteur et d'un théâtre qui opère plus de recul face à la *mimésis*. Si Stanislavski avait vécu encore une cinquantaine d'années, il aurait connu Brecht, Artaud, mais aussi Beckett, le théâtre de l'absurde et le postdramatique et il aurait été obligé de se positionner face à ces nouveaux auteurs qui ont décomposé aussi bien la fable que le personnage. Son Système aurait encore évolué et il se serait adapté à ces nouvelles réalités. Nous tenterons de voir comment l'approche stanislavskienne peut se prêter à un répertoire non-réaliste dans le chapitre qui suit.

⁷⁴ *Idem*, p. 82.

⁷⁵ Boleslavski est aussi l'auteur de *Acting: The First Six Lessons*, le livre de chevet de plusieurs générations d'acteurs et metteurs en scène américains.

CHAPITRE III

LE SYSTÈME DE STANISLAVSKI ET LE THÉÂTRE NON-RÉALISTE

« Car le problème de l'acteur stanislavskien n'est pas de jouer bien, mais juste, et à partir du juste d'atteindre le vrai⁷⁶. »

Presque toutes les recherches portant sur Stanislavski se font encore aujourd'hui avec des textes de Tchekhov (l'oncle de Mikhaïl, Anton) ou, aux États-Unis, avec des auteurs associés au réalisme psychologique. Mais l'approche stanislavskienne peut-elle s'appliquer à un répertoire contemporain post-brechtien tel que celui de Bernard-Marie Koltès ou de Heiner Müller ? Peut-elle toujours être un outil pour diriger des acteurs dans des textes où le langage est déconstruit, la fable inexistante, le texte fragmenté, le personnage décomposé ?

Ce qui distingue cette recherche de la majorité des études sur le sujet, c'est son application à un répertoire contemporain. José-Luis Thénon explique que pour Stanislavski, « l'acteur devra trouver une ligne d'action qui le rapprochera d'une solution logique possible au conflit⁷⁷. » Cette notion de conflit, au cœur du Système est souvent absente de la dramaturgie actuelle. Le « théâtre postdramatique », tel que défini par le critique de théâtre allemand Hans-Thies Lehmann, ne fonctionne plus selon les principes qui ont régi le théâtre en Occident de Shakespeare jusqu'au théâtre bourgeois de la fin du XIX^e siècle.

⁷⁶ PERELLI-CONTOS, Irène, « Stanislavski et Meyerhold : pionniers de la pédagogie théâtrale », *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, 1988, p. 13-25, p. 16.

⁷⁷ THÉNON, *op. cit.*, p. 56.

Le théâtre en Occident a longtemps fonctionné selon les mêmes principes directement hérités des principes aristotéliens de la *mimesis* et de la *catharsis*. La scène s'organisait autour de l'interprétation d'un texte pré-écrit, intangible, qui avait le plus souvent pour objet la mise en perspective morale de conflits psychologiques entre des personnages, l'action étant portée par la (non) résolution de ces problématiques intersubjectives.⁷⁸

Si on se réfère aux distinctions que Vassiliev (voir p. 29) apporte au théâtre selon des structures psychologiques et des structures ludiques et à Sarrazac⁷⁹ qui oppose théâtre dramatique et théâtre épique, on est en mesure de constater que Stanislavski ne s'est pas seulement intéressé aux structures psychologiques et au théâtre dramatique puisque Shakespeare, Molière et Pouchkine appartiennent au style ludique et font partie du répertoire du metteur en scène russe. Toutefois Stanislavski n'était pas à son meilleur devant des textes de nature poétique comme ceux de Pouchkine.

Le problème du genre poétique, du genre élevé agitait Stanislavski. Il disait qu'il est difficile de jouer Pouchkine, difficile de voir avec l'ampleur de vue de Pouchkine. Le poétique ne survient que lorsque les acteurs, dans leur imprégnation par le matériau dramatique, sont pris par le contenu élevé qui a appelé à la vie l'œuvre poétique et sont capables de remplir chaque seconde de leur existence sur scène de sentiments analogues au dessein de l'auteur.⁸⁰

Ce qui nous semble indispensable pour un interprète face à un texte de théâtre, contemporain ou non, c'est de comprendre pourquoi il doit jouer ce texte en particulier, quel en est le sens et ce qu'on veut dire à travers ce texte. Les circonstances proposées et le surobjectif sont, entre autres, des outils qui nous permettent de donner à la fois des racines et un but pour l'acteur et de démêler tous les morceaux d'un texte volé en éclats, trouver le fil qui servira à coudre ensemble les fragments, trouver un sens à ce qui peut paraître une matière informe. Si la quête de sens est une attitude moderne et que toute la composition même du théâtre contemporain est une réponse à l'éclatement du monde actuel dans sa déconstruction-reconstruction, peut-être y a-t-il là un juste équilibre.

⁷⁸ *Le Théâtre postdramatique*, [En ligne],

http://fr.contemporain.wikia.com/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_postdramatique, (consulté le 20 avril 2013).

⁷⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Belval, Circé-poche, 1999 (1981), 212 p.

⁸⁰ KNEBEL, *op. cit.*, p. 66.

On dit souvent que le Système de Stanislavski est le foyer du réalisme. Évidemment, le réalisme et même le naturalisme ont représenté pour Stanislavski une étape importante dans ses recherches, sans jamais être un but toutefois. Son objectif était un théâtre vivant, un théâtre qui serait capable de troubler les spectateurs, un théâtre où jouerait un acteur vivant, un acteur avec des émotions et de l'énergie vivantes. Pour appuyer son Système, Stanislavski citait les paroles de Pouchkine : « La vérité des passions, la vraisemblance des sentiments dans les circonstances proposées... » Pour Stanislavski, la vérité n'est jamais du réalisme, c'est plutôt la capacité qu'a le comédien de croire aux circonstances proposées qui sont souvent tout à fait irréelles, une vérité qui oblige le spectateur à croire, lui aussi, à la réalité de l'invention. La vérité dépend de l'attitude vivante et véritable du comédien, même dans la plus incroyable et la plus invraisemblable des situations, une situation qui n'a jamais existé en réalité et qui ne pourra jamais exister, mais qui est pourtant devenue réelle sur scène.⁸¹

Nous serions tentés de penser que le Système s'applique à merveille à des textes réalistes psychologiques, mais qu'il n'est plus d'aucun recours lorsqu'il s'agit de la dramaturgie actuelle. Mais tout n'est pas si clair. D'abord, il est très difficile de traiter de cette dramaturgie comme s'il s'agissait d'un bloc uniforme, parce que, tout comme la culture, la dramaturgie actuelle est polymorphe, hétéroclite, hétérogène et qu'il y a pas un style, un mouvement, un modèle qui s'applique à tous. Parce que souvent, si la fable est fragmentée, il y a toujours fable, si le personnage est décomposé, il n'a pas totalement disparu, l'absence d'action dramatique ne veut pas dire absence d'actions.

3.1 Les éléments du « Système » encore utiles à un texte contemporain

Il peut s'avérer extrêmement complexe d'essayer d'appliquer les principes de l'analyse-action à un texte où le verbe est action. Comment passer de la théorie à la pratique ? Que devons-nous garder des 25 étapes de travail établies par Stanislavski (voir chapitre 2.2), des 40 points dans la *charte* de Stella Adler et de la douzaine de principes de Maria Knebel (voir Appendices 1 et 2) ? Il nous paraît primordial de se fier à notre instinct de metteur en scène, de faire preuve d'imagination et de réinventer l'approche du maître russe. Certaines pratiques théâtrales nous semblent tellement assimilées et comme allant de soi qu'il ne nous vient pas à l'esprit que ces bases fondamentales du jeu d'acteur proviennent en grande partie de Stanislavski, par exemple le travail de table, le jeu d'ensemble, la justification des actions scéniques, l'abolition des clichés. Ses dernières recherches ne rejettent pas tout en bloc sa

⁸¹ OVADIS, *op. cit.*, p. 119.

première approche du jeu. Parmi les principes au centre de ce deuxième Système, certains éléments récurrents nous semblent essentiels et nous les intégrerons aux répétitions de la pièce de Richter à commencer par les explorations intelligentes, les répétitions par études, les circonstances proposées et le *surobjectif*. Ces éléments sont les outils dont disposent les acteurs pour analyser, comprendre et agir dans un cadre plus concret et pour que ce cadre soit partagé par l'ensemble du groupe.

Parmi les autres principes de l'analyse-action, notons, le *monologue intérieur*, c'est le non-dit, le sous-texte ; *l'événement* : toute pièce comporte un événement principal et des événements secondaires ; *l'évaluation des faits* : quelle est la situation et comment agir dans une telle situation, l'évaluation des faits se concrétise en actions personnelles de l'acteur et finalement, le *surobjectif* : ce que veut le personnage plus que tout dans la vie (le pourquoi).

3.2 Le *surobjectif*

La notion de *surobjectif* agit à différents niveaux dans le processus de création. Trouver le *surobjectif*, c'est trouver les raisons pour lesquelles on agit. On pourrait d'abord trouver les raisons qui ont motivé l'auteur à écrire son œuvre, ce qui peut être utile mais pas aussi indispensable que le *surobjectif* du metteur en scène qui reprend une pièce, surtout dans le cas de classiques qui ont connu de nombreuses interprétations. La question que doit se poser tout créateur demeure : « Pourquoi monter cette pièce aujourd'hui ? » Cela doit répondre à un besoin unique et profond parce que c'est ce qui guidera toute l'équipe de création, interprètes et concepteurs dans une même direction. Le *surobjectif* devient la ligne directrice, la vision nécessaire autour d'un projet. Le *surobjectif* laisse en même temps toute la liberté aux créateurs : « Un *surobjectif* unique déterminé avec justesse, commun à tous les interprètes, éveillera chez chacun une attitude différente et dans l'âme de tous des échos personnels⁸². »

Enfin, l'essentiel du Système pourrait se résumer par cette phrase : « Les lois de l'art sont fondées sur les lois de la nature [...]. Le *surobjectif* et l'action transversale sont le principe existentiel majeur, l'artère, le nerf, le pouls de la pièce... Le *surobjectif* (la volition), l'action principale (l'aspiration) et son exécution (l'action) engendrent un processus créateur : le

⁸² KNEBEL, *op. cit.*, p. 71.

ressentir⁸³. »

3.3 Les circonstances proposées

L'acteur ne se lance pas dans une action sans aucun sens, sans une intention derrière le geste, ce qui implique un travail de réflexion préalable. Ce travail de recherche de l'acteur (ou du metteur en scène) commence par *les circonstances proposées*, l'un des principes à la base du Système. Principalement, il s'agit de prendre connaissance du passé et du futur des personnages. Ce que l'on dit de lui et ce qu'il dit à propos de lui-même. Ce sont toutes les informations, inscrites dans la pièce : l'intrigue, les événements, l'époque, le lieu de l'action, les conditions de vie des personnages ; mais également celles proposées par la mise en scène, les décors, les costumes, les éclairages, le son... Au-delà du texte même, Maria Knebel ajoute : « Comprendre l'époque dans laquelle évoluent les personnages d'une pièce, c'est faire la lumière sur l'une des circonstances proposées les plus importantes⁸⁴. » Ce qui implique de se renseigner sur l'auteur, sur son œuvre, sur les courants artistiques et philosophiques qui ont traversé son époque, sur l'esthétique prédominante, ainsi que de faire une recherche iconographique, de savoir quelle musique a été associée à l'œuvre en question, etc. « Enclenchées par le "si magique", les circonstances proposées permettent la projection de l'imagination, les visions intérieures. L'acteur ne crée pas les sentiments, il crée les circonstances proposées qui engendrent naturellement et intuitivement des émotions vraies⁸⁵. »

Les circonstances proposées agissent en quelque sorte comme éléments stimulateurs de l'imagination, tout comme les ressources sensibles des Cycle Repères. Dans un texte où le degré d'abstraction est plus élevé, le théâtre peut s'abreuver à d'autres sources, la musique, les arts visuels, la danse ou la performance par exemple. Le pouvoir évocateur d'une image ou d'un geste dansé est une façon de placer l'interprète dans une posture en dehors du mode psychologique, de l'élever à la hauteur d'un texte d'une écriture plus sophistiquée.

⁸³ STANISLAVSKI cité par KNEBEL, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁴ KNEBEL, *idem*, p. 55.

⁸⁵ AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques*, *op. cit.*, p 338.

3.4 Les événements et l'évaluation des faits

Au cours des « explorations intelligentes » (voir 3.5) nous procédons à un travail de table qui s'apparente au travail dramaturgique. Plutôt que d'arriver avec une analyse du texte effectuée par les seuls metteur en scène et dramaturge, les interprètes participent de manière active à ce processus. Premier constat : *Electronic City* ne comporte aucune division en acte ou en scène. Après un découpage du texte en scènes et en séquences, nous pouvons ainsi identifier les moments charnières importants, par exemple, les scènes avec Tom et les scènes avec Joy. Nous réalisons qu'ils sont isolés, chacun dans son univers. Tom et Joy ne partagent à peu près aucune « vraie » réplique ensemble. La seule scène dialoguée entre les protagonistes est une scène de *docusoap*, donc une fiction dans la fiction, une mise en abyme.

Ensuite, nous donnons aux interprètes un travail à faire à la maison. Le but de l'exercice est de choisir une séquence de la pièce, puis de déterminer la situation et l'action principale (voir Appendice C). Cela oblige les acteurs à comprendre ce qui se passe réellement à l'intérieur de chaque petit moment de la pièce. Ensuite, nous pouvons essayer d'improviser la scène, sans texte ou dans nos propres mots. Dans l'exemple donné en appendice (p. 58-60) de Joy à sa caisse, cela fonctionne. Mais cela s'avère plus compliqué pour la majeure partie du texte, parce que dans *Electronic City*, où les événements et les faits sont racontés dans la narration, un problème de mise en scène se pose. Comment éviter de faire ce qui est dit ? Ce problème, propre au texte de Richter, se retrouve chez une pléiade d'auteurs, comme nous l'explique Patrice Pavis.

À partir des années soixante, après la période dite « absurde », la question n'est plus celle du débat entre dialogisme et monologisme, communication ou cacophonie, sens ou non-sens. Les auteurs (par exemple et entre autres : Peter Handke, Michel Vinaver, Samuel Beckett, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltes) ne cherchent plus à faire dans leurs textes le mime de locuteurs en train de communiquer ou de s'enfermer dans une parole indéchiffrable. Ils présentent un texte qui – même s'il prend encore la forme de paroles alternées émises par divers locuteurs – n'est plus vraiment échangeable, résumable, résoluble, prêt à déboucher sur l'action. La parole même (re)devient action. Elle s'adresse en bloc au public, comme un poème « jeté » à la face des auditeurs, à prendre ou à laisser, comme la recherche d'un impossible espace unitaire⁸⁶.

⁸⁶ PAVIS, Patrice, « L'héritage classique du théâtre post-moderne », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*,

Il devient alors impératif d'identifier la posture du narrateur. Qui parle ici ? À qui s'adresse-t-il ? Pour être en accord avec l'approche stanislavskienne, nous devons déterminer son objectif. C'est ce que nous verrons dans les explorations intelligentes.

3.5 Les explorations intelligentes

« Dramaturgie de l'acteur signifie avant tout capacité de construire l'équivalent de la complexité qui caractérise l'action dans la vie⁸⁷. » **Eugenio BARBA**

Avec l'émergence du metteur en scène, à la fin du XIX^e siècle, Stanislavski et Antoine apportent également le « renouveau des répétitions⁸⁸ ». Dans l'ouvrage collectif *Les Répétitions*, Georges Banu précise : « Pour réaliser ce programme il faut s'écarter de la tradition et chercher le nouveau⁸⁹ ». Parmi les pratiques novatrices mises en place, il y a la lecture à la table. « On lisait la pièce plusieurs fois, on l'analysait avec le concours de spécialistes qui expliquaient les problèmes stylistiques du texte ainsi que son contexte social, culturel et historique⁹⁰. » Cette étape du travail pouvait durer plusieurs semaines avant que les acteurs montent sur le plateau pour jouer leurs personnages.

Au fil des années, Stanislavski se rend compte que ceci n'est que du « bourrage de crâne » qui produit une espèce de paralysie chez le comédien. Son élan créateur se trouve complètement bloqué [...]. Il essaie de jouer les commentaires, les observations critiques qu'il a entendus plutôt que la pièce.

Stanislavski renverse totalement la situation. Au lieu d'interpréter une interprétation, le comédien joue directement une action. *L'analyse littéraire est remplacée par l'analyse active*. ... « Qu'est-ce que je ferais, moi, si je me trouvais dans cette situation-là⁹¹ ? ».

Avec l'analyse-action, on instaure les explorations intelligentes et les répétitions par études. Le travail d'analyse et de compréhension du texte autour de la table est réduit et doit mener

Fall 1988, p. 217-232, p. 218.

⁸⁷ BARBA, Eugenio, « Une amulette faite de mémoire : La signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur », PEZIN, Patrick, *Le Livre des exercices*, Saussan, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2002, p. 355-361, p. 360.

⁸⁸ BANU, Georges, « Perspective à vol d'oiseau », BANU, Georges (dir. publ.), *Les Répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, nos 52-53-54, 1998, p. 205-209, p. 205.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ BENEDETTI, Jean, « Stanislavski et les Studios », *Alternatives théâtrales*, Stanislavski/Tchekhov, n° 87, Bruxelles, 2005, p. 4-8, p. 7.

⁹¹ *Ibidem*.

directement à la transposition scénique du texte. Il se rapproche du travail qu'exécute le dramaturge, au sens allemand du terme, qui distingue, « à la différence du français, le *Dramatiker*, celui qui écrit les pièces, du *Dramaturg*, celui qui prépare leur interprétation et leur réalisation scéniques⁹². »

Si aujourd'hui cela semble aller de soi, il n'en était pas de même à l'époque. Le travail dramaturgique lors des explorations intelligentes autour d'*Electronic City* permet d'impliquer les acteurs dès le début du processus. L'analyse du texte se fait de manière collective. Ainsi, le metteur en scène n'est plus le seul détenteur de la vérité, le maître absolu du sens de la pièce. Nous avons donc recours à l'intelligence collective pour comprendre les enjeux de cette pièce, pour déterminer ce dont il est question, en saisir la nature particulière et les défis que cela représente à l'interprétation. Nous constatons que le texte de Richter comporte différents niveaux de réalité et différents niveaux de fiction, il y a un va-et-vient constant entre ces différents niveaux et on ne sait jamais avec exactitude où on se trouve. Les premières lectures sont déstabilisantes pour les acteurs, paniquant devant l'idée qu'en dehors de Tom et Joy, il n'y a pas de personnage.

Après un premier découpage du texte en séquences, nous pouvons en dégager des situations et par la même occasion, des identités génériques (les hommes d'affaires, l'équipe de tournage, les thérapeutes, etc.). Au théâtre, cependant, on ne joue pas une fonction et l'identité générique ne donne pas plus de matière à l'acteur pour interpréter un personnage que les identités sigles (1, 2, 3, A, B, C). C'est pourquoi la question de Stanislavski, « Qu'est-ce que je ferais, moi, si je me trouvais dans cette situation-là ? », s'est retrouvée au cœur de notre démarche pour mettre de l'avant la personnalité de l'acteur, une affirmation de son « je », au lieu de tenter d'interpréter un personnage à l'identité abstraite ou sans identité. Ce travail d'interprétation, en lien avec le travail sur la choralité, nous semble plus riche et plus fécond que l'annihilation de l'identité dans l'anonymat collectif du chœur. Il nous semble donc indispensable que le chœur ait non seulement une identité, mais qu'il sache dans quelle situation il se trouve et que chaque élément du chœur agisse en fonction de ses propres impulsions, de son imagination et de son vécu.

⁹² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Sociales, 1980, p. 134.

Cette étape nous permet également d'expérimenter dans le studio de répétition différentes mises en espace des voix. Au-delà des motivations qui peuvent pousser l'acteur à dire les mots de l'auteur, dans ce type de texte où le locuteur-narrateur est divisé en plusieurs voix, – comme nous l'avons vu dans le chapitre premier portant sur les nouvelles dramaturgies – un travail sur le rythme et la musicalité s'impose, de même qu'un travail sur la géométrie des voix dans l'espace scénique. La qualité de présence, le sentiment d'appartenir à un tout, la force d'énonciation (élocution) ne sera pas la même pour un acteur jouant dans un chœur s'il est statique et regroupé, en mouvement et regroupé, statique et dispersé, en mouvement et dispersé, au centre de la scène, à jardin ou à cour ou tout autour des spectateurs. Nous avons donc exploré toutes ces possibilités pour vérifier lesquelles étaient les plus pertinentes.

Nous allons également définir le surobjectif, identifier les circonstances proposées et surtout établir les bases solides de la prochaine étape de travail, soit les répétitions par études.

3.6 Les répétitions par études

Le Système aide à « scanner » et à analyser le texte, à construire une stratégie pour le pénétrer, à libérer la créativité de l'acteur. Il nous apprend à faire des choix. Et c'est précisément pour cette raison que je ne considère pas le Système comme un simple enchaînement de règles qu'il suffit d'appliquer pour réussir. Le Système ne résout pas tous les problèmes, mais il peut vous aider à les articuler⁹³.

Après les explorations intelligentes viennent les *études* où les acteurs improvisent sur des fragments de la pièce.

Une analyse circonstanciée de la pièce en événements, actions, thèmes, donne à l'interprète la possibilité de ne pas s'éloigner de celle-là durant l'*étude*, mais aussi la possibilité de s'en approprier chaque épisode, dans et par l'action, tout en se plongeant dans les circonstances proposées du rôle⁹⁴.

Nous voici donc au cœur de l'*analyse active*. C'est à cette étape où nous éprouvons les réelles difficultés du texte et où nous dépassons l'analyse intellectuelle pour vérifier avec les acteurs quelle est leur réelle compréhension d'une séquence de la pièce, comment cela se traduit sur scène du point de vue physique et psychique. Le corps et le cœur de l'acteur sont mis en

⁹³ STOEV, Galin cité par Crista MITTELSTEINER, « Regards sur "La Mouette dans le miroir du Système de Stanislavski" », *Alternatives théâtrales* n° 87, Stanislavski / Tchekhov, p. 44-46, p 44.

⁹⁴ KNEBEL, *op. cit.*, p. 74.

action. « Il faut que les actions du personnage deviennent nos propres actions, car il n'est possible de vivre avec sincérité et vérité que ses propres actions⁹⁵. » Cette étape permet également à l'acteur de jouer les situations dans ses propres mots avant d'apprendre le texte par cœur et de le rendre souvent de façon mécanique, sans qu'il soit investi des motivations sous-jacentes. « L'idée essentielle du procédé pédagogique proposé par Stanislavski est de lier indissolublement, dès le début du travail, le mot aux pensées, aux objectifs et aux actions du personnage⁹⁶. »

Sur un texte comme *Electronic City*, nous rencontrons une difficulté de taille à cette étape. Nous réalisons que, à l'exception d'une scène, il n'y a aucun dialogue. Nous ne sommes pas dans la mimésis mais dans la diégésis, c'est-à-dire la narration. Les personnages ne font pas l'action, mais ils la racontent. « Métissé, parfois il s'incarne, parfois il raconte, sans qu'aucune de ces deux fonctions ne soient désormais exclusive, ou qu'elle nécessite une explication ou une différenciation⁹⁷ », note Ryngaert.

L'exercice d'improvisation de chacune des séquences devient pratiquement impossible ou du moins très complexe à cause de la nature même du texte où les personnages ne sont pas dans l'action, mais la racontent. Ryngaert affirme avec raison : « Si dans le travail de répétitions, savoir à qui on s'adresse a toujours été important, cette fois l'écheveau des systèmes dialogués rend ce travail capital⁹⁸ ». Nous devons donc définir pour chacun des moments, non seulement qui parle et à qui il s'adresse, mais aussi quels sont les objectifs poursuivis. Dans le travail de chœur il est indispensable que chacun ait la même compréhension des objectifs. L'unité de jeu se retrouve à ce niveau parce qu'ensuite, la façon dont chacun des acteurs interprète ces motifs lui appartient. C'est en cela que son jeu est unique, parce qu'il est le reflet de sa personnalité, de sa capacité à imaginer et à créer autour des circonstances données. Sinon, le danger de traiter le chœur comme une entité uniforme et anonyme est d'aplatir le jeu des acteurs et de les brimer dans leur créativité. Ainsi, même dans les moments très « chorégraphiés » de la pièce, là où l'acteur devait s'inscrire dans une forme fixe prédéfinie, la façon dont il allait investir cette forme, l'habiter jusqu'aux bout des ongles,

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Idem.*, p. 252.

⁹⁷ RYNGAERT, « Le Personnage théâtral contemporain », *op. cit.*, p. 111.

⁹⁸ RYNGAERT, « Incarner des fantômes qui parlent », *op. cit.*, p. 15.

relevait de sa « cuisine » personnelle.

À travers les explorations intelligentes et les répétitions par *études* nous allions également aborder les questions de forme et d'esthétique. Si le metteur en scène peut en avoir une vague idée avant d'entrer dans le travail de répétition, c'est à ce moment que cela se précise. Si les idées sont reçues négativement ou au contraire, avec enthousiasme, cela peut s'avérer un bon test pour en vérifier la validité. Chaque texte appelle son esthétique et les questions de forme et de mises en scène sont intimement liées au jeu de l'acteur.

3.7 Le monologue intérieur

Némirovitch-Dantchenko, cofondateur du Théâtre d'art de Moscou avec Stanislavski affirmait que : « ce qui *est dit* dépend du texte et la façon de le dire du monologue intérieur⁹⁹. » Le monologue intérieur, c'est le sous-texte, c'est « *la vie de l'esprit humain* » du rôle. Nous revenons inlassablement à l'affirmation que derrière chaque mot et chaque geste sur scène, il doit y avoir une intention. Nous croyons, comme Eugenio Barba, que le sous-texte, qu'il nomme sous-partition ne relève pas uniquement du discours en paroles articulées rationnellement :

La sous-partition peut être constituée par un rythme, par un chant, par une manière particulière de respirer, par une action qui s'écarte de ses dimensions originelles et que l'acteur absorbe et miniaturise. L'acteur ne montre pas l'action, mais utilise son dynamisme pour se laisser conduire, même en état de quasi immobilité¹⁰⁰.

Cette conception du monologue intérieur revisitée par Barba se prête parfaitement à des textes non-réalistes et elle est en même temps profondément stanislavskienne. Elle donne une direction à suivre à l'acteur en ne s'appuyant aucunement sur les intentions ou la psychologie du personnage parfois insaisissable dans un texte éclaté. Il s'agit d'un exemple sur des milliers de la façon dont l'analyse-action peut être adaptée pour guider l'acteur dans un texte où il a perdu ses points de repères. Stanislavski ne convient plus toujours face aux nouvelles formes d'écriture, mais il importe que les acteurs ne soient pas dans le vide absolu et qu'ils puissent prendre appui sur quelque chose, que ce soit une image, un son, un rythme ou un

⁹⁹ KNEBEL, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁰ BARBA, Eugenio, « Une amulette faite de mémoire : La signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur », PEZIN, Patrick, *Le Livre des exercices*, Saussan, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2002, p. 355-361, p. 356.

geste. Doit-on y voir une évolution du Système? Nous verrons dans le chapitre suivant comment différentes approches du jeu deviennent complémentaires à une approche plus traditionnelle telle que l'analyse-active.

CHAPITRE IV

UNE NOUVELLE APPROCHE DU JEU POUR UNE NOUVELLE DRAMATURGIE

Chaque jour de nouvelles théories viennent bouleverser notre vision de la réalité, le monde se transforme et la parole des auteurs tente de rendre compte de ces nouvelles réalités. Dans *Electronic City*, par exemple, Richter s'est inspiré des écrits du sociologue Richard Sennett. Ce dernier, dans ses essais, nous apprend que l'environnement, le milieu de travail et la mobilité affectent les individus jusque dans leurs relations interpersonnelles. Richter adore utiliser ce genre de matériau comme point de départ de ses pièces. Nous savons qu'il n'a pas seulement lu Sennett, mais qu'il l'a rencontré et publié leurs entretiens¹⁰¹. Il a également lu Naomi Klein qu'il souhaiterait rencontrer¹⁰². Comme tout son théâtre est directement ancré dans l'actualité sociale et politique, il n'est donc pas étonnant qu'il s'abreuve auprès des grands experts et analystes de la situation mondiale pour fabriquer son matériau théâtral parce que, comme nous le verrons plus loin, chez lui, le texte se construit souvent en même temps que la mise en scène.

Par-delà la multiplicité des références au contexte politique du conflit, aux prises de position, c'est bien la démarche d'écriture, à la frontière entre écriture dramatique et écriture scénique, qui devient porteuse du contenu critique. L'explosion formelle –

¹⁰¹ RICHTER, Falk et Richard SENNETT, « J'ai vécu le Forum Économique Mondial comme une sorte de théâtre » ou « Dans ses discours, Bush parle du monde comme d'un soap-opera », [En ligne], *Das Schweizer Kulturmagazin DU, DU-magazin*, février 2003, <http://www.falkrichter.com/logic/article.php?cat=83&id=3108>, (consulté le 15 juin 2011).

¹⁰² RICHTER, Falk, « The World Outside is Real », Entretien d'A. Dürrschmidt avec F. Richter, *Theater der Zeit*, 10-2001, Traduction Anne Monfort, [En ligne], <http://www.falkrichter.com/logic/article.php?cat=83&id=256>, (consulté le 15 juin 2011), p. 3.

s'agit-il encore d'un texte ? – est précisément celle du monde¹⁰³.

Ces transformations formelles du texte dramatique évoquées par Emmanuel Béhague concernent l'écriture de Richter qui tente de ramener au niveau de l'individu la réalité vacillante qui nous entoure. Anne Monfort va dans la même direction en affirmant : « C'est dans la forme théâtrale qu'il faut trouver la dimension politique du théâtre de Richter¹⁰⁴. »

Les personnages de Falk Richter semblent plus des figures que des personnages à proprement parler. Jean Personne, comme le personnage masculin de *Dieu est un DJ*, sont le point de départ des autres apparitions scéniques. Anja Dürrschmidt met en rapport les figures richtériennes avec la notion d'« homme flexible » proposé par Richard Sennett : dans le capitalisme d'aujourd'hui, l'homme s'auto-définit en fonction de l'environnement professionnel dans le capitalisme. L'éclatement, la flexibilité, l'exigence de contrats toujours en mouvement entraînent une définition du moi morcelé¹⁰⁵.

Cette idée du « moi morcelé » rend bien l'image du chœur dans *Electronic City* : l'ensemble des voix autour de Tom et Joy pouvant se lire comme de multiples morceaux d'un même moi. Cette identité est variable et incertaine. Le chœur s'exprime parfois au « je » et parfois au « il ». Quand il parle au « je » le phénomène d'identification opère et chaque partie du chœur devient alors un fragment de Tom ou de Joy. Nous assistons également à une multiplication des points de vue. L'acteur passe d'un rôle à l'autre mais aussi de la fiction à la narration ; il se promène allègrement entre identification et distanciation ; ce qui est caractéristique du « personnage théâtral contemporain », selon le point de vue de Jean-Pierre Ryngaert :

Le personnage n'est plus tenu d'imiter, sauf par intermittence ou comme distraitement, puisque c'est un acquis de l'histoire du théâtre. Il n'est pas davantage cadré par les limites de l'action. Jouissant de pouvoirs étendus, il se construit en s'énonçant, énonce sa construction et prend de l'avance sur ce qu'il a à raconter. Dans tous les cas, il sort du cadre de l'élaboration vraisemblable d'un caractère, et, au lieu d'en être diminué, comme on l'a souvent avancé, il subit une métamorphose qui élargit ses fonctions. Il est moins agent de l'action que narrateur, témoin et juge de celle-ci. Il bénéficie de relations directes avec l'auteur et avec le spectateur qu'il peut renseigner quand bon lui semble¹⁰⁶.

Quand Ryngaert parle d'un personnage qui a « subit une métamorphose qui élargit ses

¹⁰³ BÉHAGUE, Emmanuel, « Un corps à corps avec le monde. L'écriture dramatique en quête d'un théâtre politique », *Alternatives théâtrales* 82, « Théâtre à Berlin. L'engagement dans le réel », p. 22-26, p. 25.

¹⁰⁴ MONFORT, « Analyse und Erkenntnis », *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁵ MONFORT, « Préface à *Sous la glace* », *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁶ RYNGAERT, « Le personnage théâtral contemporain », *op. cit.*, p. 111.

fonctions », il nous rappelle que le personnage n'est plus unidimensionnel, il est multiple et il demande à l'acteur d'être le représentant de cette multiplicité. L'acteur ne peut donc pas se contenter d'être ordinaire sur scène, il doit être « extra-ordinaire ». Jean-Louis Besson va dans le même sens dans ses questionnements : « L'investissement du comédien est-elle moindre dans les écritures contemporaines ? Ou lui faut-il au contraire suppléer par un surcroît de « présence » à une parole fragile et dépourvue de source émettrice identifiable ? De quoi dispose l'acteur pour aborder ces nouveaux textes qui sont parfois écrits comme des défis à la scène et au jeu¹⁰⁷ ? » Ce à quoi il apporte un élément de réponse : « On peut se demander si les pratiques métissées que l'on peut observer aujourd'hui sur un plateau, loin de faire disparaître l'acteur ou de le reléguer au rang de marionnette, ne l'obligent à être encore meilleur pour affirmer sa présence¹⁰⁸ ».

Les défis posés à l'acteur ne sont pas apparus uniquement avec les nouvelles dramaturgies. Les longs monologues dans Shakespeare ou Racine, le vers libre ou l'alexandrin posent à leur manière des problèmes similaires, même s'ils s'inscrivent dans un récit et avec des personnages clairs. Ces dernières années, nous avons vu apparaître ce que Ryngaert et Sermon désignent comme des « modèles extrêmes de présentation¹⁰⁹ ». Une première tendance consiste à ne pas présenter les locuteurs supposés. Il en résulte, comme dans le cas d'une pièce de Noëlle Renaude¹¹⁰, une multiplication des personnages ou, plus précisément, « une œuvre théâtrale fleuve traversée par plus de deux mille apparitions ».

Dans ces dramaturgies de l'oralité, la notion d'épaisseur et d'énergie énonciatives se substitue au contraire à toute autre considération d'existence : c'est par concrétions rythmiques et linguistiques que l'écriture fait corps. À l'interprétation psychologique – que favorise la présence de personnages repérés – les auteurs opposent un jeu musical et polyphonique, qui place la performance et la virtuosité technique de l'acteur sur le devant de la scène¹¹¹.

Le texte de Richter s'apparente à ce type de dramaturgie, mais ce sont les textes de Valère Novarina qui sont « sans aucun doute les plus emblématiques de ces épuisements du

¹⁰⁷ BESSON, Jean-Louis, « Présentation », *Études théâtrales*, no 26, 2003, « L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine », p. 7-8, p. 7.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 8.

¹⁰⁹ RYNGAERT et SERMON, *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁰ RENAUDE, Noëlle, *Ma Solange, Comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux, tome (2) Paris, Théâtrales, 1997.

¹¹¹ RYNGAERT et SERMON, *op. cit.*, p. 53-54.

personnage par l'excès¹¹² ». *Le Drame de la vie* de Novarina compte 230 personnages, *Babil*, 284 et *La lutte des morts*, pas moins de 511.

En démultipliant les apparitions et donc en proposant des mouvements d'entrée et de sortie à répétition, les auteurs plongent en effet leurs créatures dans un environnement hyperthéâtral, qui met en exergue leur définition ludique. Comme en l'absence de prescriptions didascaliques, ces écritures induisent d'ailleurs des principes d'incarnation plurielle, sans préoccupations réalistes¹¹³.

Devant ces « personnages de l'entre-deux¹¹⁴ », identifiés par Ryngaert nous sommes dans l'obligation de déterminer qui parle à travers ces multiples voix. Est-ce l'acteur, l'auteur ou le personnage ? Sûrement pas le personnage.

Tout se passe comme si la parole, une fois affranchie des nécessités de l'incarnation, et comme indépendante, passait par une Voix qui n'est pourtant ni directement celle de l'auteur, ni forcément celle du narrateur – le moi épique étant l'agent d'un projet affirmé –, ni tout à fait celle de l'acteur.¹¹⁵

Ce qui nous amène à une réflexion sur le jeu des acteurs face à des textes rhapsodiques, ces textes décousues et recousues comme nous l'avons vu dans le chapitre premier. Quelles sont les options qui s'offrent aux metteurs en scène qui souhaitent diriger des acteurs avec un texte de cette nature ? Devant un texte non-réaliste qui oscille entre le poétique et le politique, le metteur en scène est souvent démuné et se tourne vers l'option traditionnelle, c'est-à-dire la déclamation du texte. L'acteur se fait alors le porte-parole de l'auteur et, tout comme l'acteur de la tragédie racinienne dans un contexte académique ou prisonnier des traditions, il se retrouve amputé de son corps. Alain Knapp, pédagogue français d'origine suisse, allait même jusqu'à affirmer : « Si vous voulez faire du théâtre en France, c'est ici que ça se passe » en désignant la tête avec ses deux mains. Devant le caractère souvent anonyme des figures du théâtre actuel, une autre option « non-réaliste » que privilégient certains metteurs en scènes est la neutralité des locuteurs¹¹⁶. Ce n'est pas la direction que nous adopterons, mais plutôt l'affirmation du « je » de l'acteur en tentant de stimuler son imagination créatrice. Nous rejoignons ainsi la volonté de Stanislavski d'une présence vivante et authentique.

¹¹² *Idem*, p. 54.

¹¹³ *Idem*, p. 55.

¹¹⁴ RYNGAERT, « Incarner des fantômes qui parlent », *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁵ *Idem*, p. 19.

¹¹⁶ Nous pensons ici à *Neutral Hero* de Richard Maxwell. Présenté par le Festival TransAmériques au Centaur Theatre du 4 au 6 juin 2011.

Valère Novarina apporte une vision autrement plus ludique, pour ne pas dire jouissive, de l'interprétation de ses propres textes dans « Lettre aux acteurs » :

Faut des acteurs d'intensité, pas des acteurs d'intention. Mettre son corps au travail. Et d'abord, matérialistement, renifler, mâcher, respirer le texte. C'est en partant des lettres, en butant sur les consonnes, en soufflant les voyelles, en mâchant, en mâchant ça fort, qu'on trouve comment ça se respire et comment c'est rythmé. Semble même que c'est en se dépensant violemment dans le texte, en y perdant souffle, qu'on trouve son rythme et sa respiration. Lecture profonde, toujours plus basse, plus proche du fond. Tuer, exténuer son corps premier pour trouver l'autre corps, autre respiration, autre économie - qui doit jouer. Le texte pour l'acteur une nourriture, un corps. Chercher la musculature de c'vieux cadavre imprimé, ses mouvements possibles, par où il veut bouger : le voir p'tit à p'tit s'animer quand on lui souffle dedans, refaire l'acte de faire le texte, le ré-écrire avec son corps¹¹⁷.

Cette conception du jeu rejoint celle d'Artaud qui revendique un théâtre physique où la parole revêt un rôle incantatoire et rythmique, plutôt que psychologique. Cette vision novarinienne du jeu de l'acteur, si elle n'offre pas une méthode de jeu en soi, ouvre sur quelques pistes et soulève un réel questionnement. Novarina ne souhaite pas des acteurs d'intention, mais des acteurs d'intensité. L'acteur d'intention fait-il référence à l'acteur stanislavskien qui a découpé savamment son texte en séquences pour trouver derrière chacune de ses répliques les intentions justes de son personnage ? Dans *Le Théâtre des paroles* de Novarina, l'auteur-metteur en scène exprime clairement sa préférence pour un acteur instinctif où le texte passe par le corps et tous ses organes plutôt qu'un acteur qui procède par l'analyse et la rationalisation. La question du rythme et de la respiration, le souffle, est un élément récurrent chez Novarina. Cette préoccupation touche également Patrice Pavis qui voit dans le travail du Théâtre du Soleil ou de Vitez une approche postmoderne des œuvres classiques. « Dérythmer la lecture expressive dite naturelle pour dépasser la lecture psychologisante ou philologique, pour essayer ou imposer divers schémas, rythmiques « extérieurs » au texte, telle est, actuellement, la grande entreprise du théâtre¹¹⁸. »

¹¹⁷ NOVARINA, Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2009 (1989), p. 23.

¹¹⁸ PAVIS, « L'héritage classique du théâtre post-moderne », *op. cit.*, p. 217.

4.1 L'écriture de plateau

L'écriture de plateau travaille à la fois sur la forme littéraire et sur la direction d'acteurs¹¹⁹. **Anne Monfort**

Parmi les étapes préliminaires menant au travail sur *Electronic City*, la présentation d'une autre pièce de Falk Richter dans le cadre du FTA¹²⁰ nous a permis de mieux saisir comment se structure son théâtre. Dans *Trust*, l'auteur ne s'est pas seulement amusé à se faire le tisserand ou le couturier des différents éléments de son texte, mais il a élaboré un tissage de toutes les composantes du spectacle, le texte, la danse, la musique, dans une écriture de plateau supprimant la suprématie du texte.

Les écrivains de plateau déjouent et perturbent la loi des genres et des catégories. Donnant son congé à la hiérarchie des genres (qui traduit justement l'hégémonie du texte prescriptif), le théâtre écrit depuis le plateau ne se soucie plus de la défense d'un territoire pur. Il est au contraire incessamment ouvert aux apports des autres formes artistiques, plastiques, visuelles, musicales, chorégraphiques et technologiques¹²¹.

Dans la pièce *Trust*, notamment, Falk Richter et la chorégraphe Anouk van Dijk développent une recherche sur l'influence du système économiste néolibéral sur nos comportements, en observant comment cela se traduit dans nos corps et vient teinter notre quotidien. Pour rendre ce théâtre de la parole, les créateurs ont opté pour les micros et l'énergie brute des corps qui dansent. L'amplification de la voix permet en effet de porter les mots de manière plus directe au public. Au début de *Trust*, suite au premier monologue polyphonique, ce sont les corps qui disent l'effondrement suivi d'un très long monologue lancé avec véhémence au micro, passant de la fin d'une relation intime à l'effondrement des systèmes, pour revenir à l'intime et retourner au politique dans un fin enchevêtrement. Pour arriver à de tels résultats l'auteur a remanié son texte original au fil des répétitions. C'est un travail de longue haleine de va-et-vient du texte à la scène. À la conférence de Richter et de van Dijk¹²², ils expliquaient que le processus de création s'est échelonné sur un an. Les cinq comédiens et les cinq danseurs ont

¹¹⁹ MONFORT, « Préface à *Sous la glace* », *op. cit.*, p. 9.

¹²⁰ *Trust*, un spectacle de la Schaubühne Am Lehniner Platz. Texte : Falk Richter ; mise en scène et chorégraphie : Falk Richter et Anouk van Dijk. Présenté par le Festival TransAmériques au Théâtre Jean Duceppe le 26 mai 2011.

¹²¹ TACKELS, Bruno, *Anatoli Vassiliev, Écrivains de Plateau III, Les Solitaires Intempestifs*, 2006.

¹²² « Rencontres avec les artistes au QG », au Quartier général du FTA le 27 mai 2011 à Montréal.

toujours improvisé ensemble alors qu'ils n'avaient jamais vraiment travaillé en dehors de leur discipline respective. Comme point de départ aux improvisations, Richter apportait des éléments de monologue, de dialogue ou de réflexion, puis on pouvait retravailler un élément-clé qui en ressortait, pendant une semaine. « Falk Richter a développé son « Système » (théâtral), écriture sous tension en dialogue avec la mise en scène¹²³ ».

Les acteurs et les danseurs sortent de leur zone de confort pour aller dans des avenues peu habituelles pour eux. On ne fait appel alors, ni à la virtuosité, ni à la technique de l'un ou de l'autre, et la fragilité qui en ressort est palpable. Les imperfections du jeu et de la danse leur donnent un souffle d'humanité. Les comportements individualistes poussés jusqu'au nihilisme laissent soudainement transparaître une lueur d'espoir. Le théâtre de Falk Richter n'est pas totalement désespéré. Quand la jeune femme chante *You need love* après le long discours sur l'effondrement des systèmes, elle est tout simplement touchante. Si le texte évacue toute forme de psychologisation des personnages, les metteurs en scène encouragent l'expression des émotions de la part des interprètes, ce qui les caractérise et favorise la reconnaissance voire l'identification. Ainsi ce n'est pas que l'intellect des spectateurs qui est sollicité. L'approche interartistique et la simultanéité des langages chez Richter viennent enrichir son discours scénique pour le plaisir des sens et de l'esprit du spectateur.

Dans un texte comme *Electronic City*, on parle du texte comme d'une partition, présentant un défi d'ordre technique aux interprètes qui doivent faire preuve d'une certaine virtuosité pour rendre la musicalité des propositions textuelles de nature poétique. Ryngaert et Sermon proposent quelques pistes pour l'interprétation de tels textes :

Toute la difficulté pour l'acteur, justement, est qu'il doit prendre en charge la teneur affective, narrative, des énoncés, tout en adoptant un rapport rythmique au texte : il se trouve en effet souvent moins tenu par le fil de son discours que porté par des intensités et des tensions énonciatives continues¹²⁴.

Anne Montfort, metteur en scène, théoricienne et traductrice de la plupart des textes de Falk Richter en français, apporte dans un de ses articles une nouvelle désignation pour les formes théâtrales qui ont hérité du théâtre postdramatique tel que défini par Hans-Thies Lehmann et

¹²³ PERRIER, Jean-Louis, « Falk Richter : Le Système en procès », *Mouvement*, n° 48, (juillet-septembre), 2008, p. 72-75, p. 72.

¹²⁴ RYNGAERT et SERMON, *op. cit.*, p. 156-157.

dans laquelle Richter s'inscrit totalement.

D'une part l'« écriture de plateau » [...] replace la notion d'écriture (non exclusivement textuelle) au centre du processus de création ; ce type d'écriture use de matrices qui peuvent être plastiques, chorégraphiques ou transdisciplinaires. L'écriture, et éventuellement la narration, y sont assumées par la mise en scène au sens large, c'est-à-dire par l'ensemble des médias constituant le spectacle. D'autre part, la notion de « théâtre néo-dramatique » désigne une théâtralité où un texte, des personnages et une fiction restent à la base du travail scénique, et ce même si le texte est déstructuré, les personnages disloqués, la fiction mise en doute¹²⁵. »

Monfort considère les textes de Richter comme du théâtre néo-dramatique en particulier à cause de l'irruption de la narration dans l'imitation (*mimésis*). La coexistence de la réalité et de la fiction dans ces nouvelles formes de théâtre amène l'acteur, selon elle, « à redéfinir à la fois son jeu et son je¹²⁶. » Son analyse est très pertinente et nous apporte des éléments-clés dans l'approche d'un texte néo-dramatique « Dans l'écriture de plateau, dit-elle, la difficulté à se situer dans le monde se traduit par des outils d'acteur spécifiques. Les comédiens ne cessent de désigner la distance qui les sépare du rôle, de l'identité¹²⁷. » Qu'entendons-nous exactement par cette distance qui sépare les comédiens du rôle ? S'agit-il de la distanciation brechtienne ? Ce serait si simple si ce n'était que cela, mais nous craignons que ce que Monfort qualifie d'« écriture de la surmodernité » soit plus complexe. Avec l'écriture de plateau, le texte est un matériau au même titre que les autres éléments scéniques et ne trouve, bien souvent, sa version finale qu'à la fin du processus de répétition. Autre particularité de l'écriture richtérienne : « La monologie, telle qu'elle est pratiquée notamment dans *Sous la glace*, est en effet le signe d'un travail sans drame, où l'histoire et la temporalité ont disparu au profit d'un éternel présent, celui de l'acteur au travail¹²⁸. » L'acteur en processus de création, l'acteur-créateur cher à Stanislavski, est également présent dans le texte d'*Electronic City*. « L'acteur se trouve entre fiction et non-fiction », plusieurs niveaux fictionnels sont représentés sur scène, de même que plusieurs niveaux de réel. C'est précisément cette zone entre le réel et le fictif, entre le performatif et le théâtral que nous allons explorer dans le jeu. « Pour Lehmann, nous dit Monfort, cette situation reflète une question fondamentale du théâtre : (Lehmann, 2002 : 205). Le postdramatique et ses héritiers

¹²⁵ MONFORT, « Après le postdramatique », *op. cit.*, p. 2.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ MONFORT, « Préface à *Sous la Glace* », *op. cit.*, p. 20.

¹²⁸ *Idem*, p. 21.

actualisent cette « fracture latente du théâtre » (Lehmann, 2002 : 205), en faisant coexister plusieurs niveaux de réel ou de fictif¹²⁹. »

4.2 La performativité

Dans le théâtre performatif, l'acteur est appelé à « faire » (« doing »), à « être présent » (« being »), à prendre des risques et à « montrer le faire » (« showing the doing »), autrement dit à affirmer la performativité du processus. L'attention se porte sur l'exécution du geste, sur la création de la forme, la dissolution des signes et leur reconstruction permanente. Une esthétique de la présence se met en place¹³⁰.

Electronic City pose exactement ce problème à l'acteur qui se trouve devant un texte morcelé, fragmenté et où les personnages changent d'identités d'une réplique à l'autre et parfois même à l'intérieur d'une même réplique. Ryngaert a réfléchi à la question de l'incarnation des figures de la dramaturgie contemporaine et de ses conséquences sur le jeu de l'acteur : « L'acteur, lui, demeure cependant le porteur d'une présence dont les formes et les effets, combinés avec une parole pléthorique ou, à l'opposé, fortement lacunaire, modifient son statut scénique en l'invitant à réinventer les styles de jeu existants¹³¹. »

Le principe de la ligne des actions physiques de Stanislavski a été élaboré sur des textes avec une trame narrative continue. Il tire toute sa force dans l'unité du jeu de l'acteur qui poursuit une ligne d'action, à l'image d'un collier de perles, soudées ensemble par le surobjectif. Maria Knebel exprime bien la difficulté pour l'acteur stanislavskien devant un texte fragmenté ou éclaté.

Si le conflit principal n'a pas été déterminé, la pièce explose, se brise, elle perd l'unité d'action et les acteurs ne parviennent plus à percevoir le rôle comme un tout unique fait de rapports de causes à conséquences. Ainsi ils ne parviennent pas à accumuler l'énergie provenant de l'accumulation des événements dramatiques. Aussi ont-ils l'impression de devoir recommencer le spectacle à zéro à chaque nouvelle scène¹³².

¹²⁹ MONFORT, « Après le postdramatique », p.5.

¹³⁰ FÉRAL, Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2011, 446 p., p. 137-138.

¹³¹ RYNGAERT, « Incarner des fantômes qui parlent », *op. cit.*, p.13.

¹³² KNEBEL, Maria, cité par DUSIGNE, Jean-François, « La formation de l'acteur au texte », *Alternatives théâtrales* n° 87, p. 34-36, p. 34.

Nous devons oublier cette belle image du collier de perles suggérée par Stanislavski et accepter que la ligne d'action ne soit plus droite et lisse mais parsemée de détours et de scories. Cela suppose que devant un texte décousu et recousu (Sarrazac) et un personnage décomposé et recomposé (Ryngaert-Sermon) (voir 1.4), l'acteur doit sortir du strict concept d'identification et trouver d'autres manières d'être en scène. L'impureté¹³³ des textes appelle une impureté du jeu.

« [...] on assisterait là à une réconciliation de Brecht et de Stanislavski. Non pas au sens où on pourrait l'entendre au premier abord, c'est-à-dire dans une réconciliation des aspects les plus antagonistes de l'un et l'autre, mais plutôt dans la redécouverte d'un terrain partagé, celui d'une identification non pas absolue, mais contrôlée et consciente d'elle-même¹³⁴. »

La distanciation brechtienne, un autre « acquis de l'histoire du théâtre », est une des voies que l'acteur peut emprunter, mais certainement pas la seule. Devant la « crise du personnage », Ryngaert affirme avec justesse : « L'acteur ne peut plus prendre en charge de tels personnages selon les systèmes de jeu ayant cours, qu'ils visent à l'identification ou à des formes de distance¹³⁵. » Nous devons trouver d'autres stratégies pour rendre les mots, ou surtout l'esprit des mots de Richter. La performance et la danse nous semblent de bonnes alternatives pour exprimer le chaos dans la tête des personnages de Tom et de Joy, une gestuelle survoltée permettant de situer l'action physique dans un niveau métaphorique dansé. La performance pour ses qualités de présence *réelle* du performeur qui ne joue pas, mais « est lui-même » ou joue « à être lui-même » parce qu'il est toujours en représentation, quoi qu'on en dise, et la danse pour ses possibilités de transposition du réel en image poétique semblent être parfaitement complémentaires à l'écriture « non-réaliste » de Richter.

En performance, le terme d'« action » ou d'« acte » est fréquemment utilisé, non pas au sens de fable, mais au sens performatif. Le jeu ou le non-jeu, selon l'expression du théoricien du théâtre Michael Kirby (Kirby, 1987) est précisément

¹³³ Au sens de SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, 389 p.

¹³⁴ LESCOT, David, « L'acteur et son personnage : unité ou distance ? À propos de tg STAN », *Études théâtrales*, n° 26/2003, L'acteur entre personnage et performance : Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine, p. 49-56, p. 54.

¹³⁵ RYNGAERT, Jean-Pierre, « Personnage (crise du) », SARRAZAC, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain (dir. publ.)*, Belval, Circé, coll. « Circé/Poche », 2005. 264 p., p. 155.

dans ce jeu entre soi-même et soi-même où seuls comptent l'acte et le type d'exposition. Tout est fiction, tout est réel¹³⁶.

Georges Banu, dans sa conception de l'acteur-poète, se rapproche étrangement de la vision de Stanislavski, qui cherchait à ramener le personnage vers l'acteur alors que Mikhaïl Tchekhov demandait aux acteurs d'aller vers le personnage.

Tchekhov conseillait « Offre aux hommes d'autres hommes, pas toi. » L'acteur-poète affine la proposition car, sans se contenter d'exposer sa subjectivité, il ne parvient pas pour autant à la sacrifier. Il s'attaque au rôle tout en allant au-delà de celui-ci... et dans cette mesure il pourrait enseigner à ses disciples : « Offre aux hommes d'autres hommes *et toi* »¹³⁷.

Cette réflexion de Banu appelle évidemment différentes interprétations. Selon Tchekhov, son ancien mentor est encore attaché à la mémoire affective et demande à l'acteur de chercher dans son vécu et ses expériences personnelles les caractéristiques de son personnage. Or, nous pensons que Stanislavski, comme Banu, faisait autant appel à l'imagination avec, en prime, un souci de vérité et d'authenticité. Cette proposition, « offre aux hommes d'autres hommes et toi », nous amène cependant plus loin que Stanislavski, parce que ce dernier était à la recherche d'« un état de plénitude concentrée et active dans laquelle l'acteur ne « joue » pas mais « est » dans les circonstances proposées de la pièce : il vit, ressent et pense comme le personnage¹³⁸ ». Il y avait certes une recherche de vérité sur scène chez le grand réformateur russe, mais il exigeait une identification totale, presque hypnotique, au personnage : « l'acteur doit parvenir à l'état du « je suis » (*Ja esm'*), c'est-à-dire obtenir que la nature et le subconscient entrent en œuvre¹³⁹. » Dans la proposition de Banu, nous pouvons y lire le souhait que l'acteur en arrive à un phénomène d'identification sans toutefois s'oublier complètement. Conscient de son jeu, l'acteur affirme son « je ». C'est cette affirmation du « je » de l'acteur qui a été privilégiée dans la direction d'acteur sur *Electronic City*. L'éventail des possibilités qui s'offrent à l'acteur est alors très large : il y a l'acteur qui « joue », l'acteur qui « est », l'acteur qui « joue à être » et l'acteur qui « joue à être l'acteur »... dans notre cas, l'acteur qui « joue à être l'acteur qui joue Tom » !

¹³⁶ MONFORT, « Après le postdramatique », *op. cit.*, p. 6. La référence (Kirby, 1987) renvoie à KIRBY, Michael, *A Formalist Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987.

¹³⁷ BANU, « L'acteur-poète, au-delà du rôle », *Études théâtrales*, *op. cit.*, p. 24-30, p. 28.

¹³⁸ AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques*, *op. cit.*, p. 343.

¹³⁹ *Idem*, p. 342.

Un des choix de mise en scène a été de distribuer le rôle de Tom aux cinq interprètes masculins et le rôle de Joy aux cinq interprètes féminines. Plusieurs raisons ont orienté ces choix : pour montrer ce « moi morcelé », pour accentuer le caractère interchangeable des personnages, parce que Tom et Joy, ne sont pas les mêmes individus aux différents moments de la pièce, parce que nous avons la mise en abyme du film de Tom et du docu-fiction de Joy qui se tournent à l'intérieur de la pièce, donc il y a le personnage de Joy et le personnage de l'actrice qui joue Joy et la frontière n'est pas toujours claire dans le texte de Richter : « Là, c'est Joy qui dit ça ou la femme qui jouera plus tard Joy dans le film¹⁴⁰ ? » Ce qui devient assez complexe au niveau du jeu parce qu'en réalité, nous avons une actrice qui jouait une actrice qui joue Joy. Nous avons vu précédemment que c'est le propre des personnages de Richter, comme nous l'indiquait Monfort dans notre premier chapitre : « La vie se situe éternellement entre la réalité et la représentation¹⁴¹ ».

Si de nouvelles réalités appellent des formes d'écriture différentes on doit admettre que la formation traditionnelle de l'acteur ne convient plus pour interpréter ces textes de la dramaturgie actuelle. L'écriture d'*Electronic City* est ouverte, flexible, elle permet la rencontre avec d'autres langages scéniques, en l'occurrence, la danse ou la performance. On ne parle plus, dans cette forme de théâtre, d'acteurs ou de danseurs, mais de performeurs. Les individus sur scène ne sont pas anonymes, mais sont des figures interchangeables, sans passé ni avenir. On pourrait dire des acteurs à géométrie variable. On est dans l'immédiateté et la spontanéité du théâtre performatif.

Il y aurait encore beaucoup à dire dans ce débat autour du jeu et du non-jeu, sur la question de la non-représentation, Liviu Dospinescu apporte toutefois un point intéressant : « L'élément-clé de toutes ces explorations théâtrales et para-théâtrales reste la présence ou, à défaut, le *sentiment* ou *l'effet de présence*. Il faut que quelque chose habite à la fois la scène et l'esprit du spectateur, dans une sorte de lien organique¹⁴². »

¹⁴⁰ RICHTER, *Electronic City*, op. cit., p. 32.

¹⁴¹ MONFORT, « Préface à *Sous la Glace* », op. cit., p. 18.

¹⁴² DOSPINESCU, Liviu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence*, n° 88, automne 2008, p. 45-61, p. 50.

CONCLUSION

La ligne des actions physiques de Stanislavski est-elle en mesure d'apporter une solution face aux défis que posent les nouvelles formes théâtrales aux acteurs? Certainement, mais cette approche a ses limites et doit bien évidemment être adaptée et augmentée. Tout d'abord, il serait bon de préciser que ces nouvelles formes, ou ce que nous désignons comme un texte contemporain, se situe, pour les besoins de cette recherche, dans le théâtre de la deuxième moitié du XX^e siècle, traversé par une « crise de la forme dramatique » que Jean-Pierre Sarrazac, dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* a divisé en quatre crises majeures qui résument bien ce que nous avons développé dans le chapitre premier.

Crise de la fable, bien évidemment – c'est-à-dire tout à la fois déficit et morcellement de l'action – qui permet notamment l'éclosion de ces dramaturgies actuelles du « fragment », du « matériau », du « discours ». *Crise du personnage*, qui, en s'effaçant, en se mettant en retrait, libère la Figure, le récitant, la voix. *Crise du dialogue*, à la faveur de laquelle s'invente un théâtre dont les conflits s'inscrivent au cœur même du langage, de la parole. *Crise du rapport scène-salle* avec la mise en cause, dans – et dès – le texte même, du textocentrisme¹⁴³.

Tous les textes contemporains ne répondent pas à cette description ; ils vont parfois correspondre à l'une des quatre crises ou, dans la plupart des cas, n'ont pas connu de transformation majeure et perpétuent la tradition du théâtre dramatique d'avant le postdramatique.

Dans le cas qui nous préoccupe, *Electronic City* de Falk Richter, nous avons un texte morcelé, fragmenté avec des personnages à l'identité incertaine et changeante et dont la majeure partie du texte s'inscrit dans une forme chorale affirmant une posture narrative en retrait de l'action. La choralité devient donc une préoccupation centrale dans ce projet. Or,

¹⁴³ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain (dir. publ.)*, Belval, Circé, coll. « Circé/Poche », 2005. 264 p. 20

selon Sarrazac, en prenant l'exemple de la pièce *Les Aveugles* de Maeterlinck, la choralité « donne voix à la communauté en estompant radicalement l'individuation des personnages ; ainsi elle fait passer la relation interhumaine au second plan et fait naître un théâtre statique¹⁴⁴. » C'est ce que Denis Marleau, dans sa récente mise en scène de cette pièce¹⁴⁵, a poussé au point que nous ne voyions que la projection des visages dans l'espace scénique plongé dans l'obscurité totale. Non seulement les têtes étaient statiques, mais dépourvues de corps et toutes ces figures interprétées par les deux mêmes acteurs, étaient identiques. Cette « fantasmagorie technologique », malgré son intérêt, se situe à l'opposé de notre projet. En effet, avec l'approche de l'analyse-action, nous souhaitions donner un corps aux acteurs et pour cela, leur présence au sein du chœur de devait pas être complètement dépourvue d'identité ou anonyme.

C'est donc grâce aux ateliers préparatoires divisés en deux parties¹⁴⁶, les explorations intelligentes (dramaturgie) et les explorations par études (improvisations) que nous avons établi les bases des répétitions qui allaient suivre. Cette étape s'est avérée fondamentale pour plusieurs raisons. Elle nous a permis de « lier indissolublement, dès le début du travail, le mot aux pensées, aux objectifs et aux actions du personnage¹⁴⁷. » Nous avons profité de ces ateliers pour stimuler l'imagination et la créativité des interprètes en plus de développer une base commune en mouvement¹⁴⁸. Plusieurs séances d'exploration axées sur des thématiques de la pièce ou à partir de la méthode des cycles Repères ont donné des moments de théâtre très forts. Certaines de ces trouvailles ont été intégrées à la mise en scène de la pièce. Nous voyons un lien évident entre ce que Stanislavski nommait les circonstances données et les cycles Repères, de même qu'avec les études et l'écriture de plateau.

Dans les conditions actuelles de répétition au Québec, tenter d'appliquer à la lettre la méthode des actions physiques de Stanislavski s'avère difficile parce que les étapes d'explorations par

¹⁴⁴ *Idem*, p. 42.

¹⁴⁵ Créée en 2002 par Ubu compagnie de création et reprise depuis partout à travers le monde, notamment au Musée d'art contemporain de Montréal, du 23 février au 11 mars 2012.

¹⁴⁶ Voir Appendice D : Échéancier.

¹⁴⁷ KNEBEL, *op. cit.*, p. 252.

¹⁴⁸ Notre démarche artistique pour ce projet s'est nourrie de nos connaissances dans les arts du mouvement, tels le buto, le mime corporel, la danse contemporaine, etc.

études demandent beaucoup de temps et ne font pas partie de la manière de faire habituelle¹⁴⁹. Parmi les metteurs en scène québécois qui pratiquent l'écriture de plateau, notamment Robert Lepage, Wajdi Mouawad et Denis Marleau, on peut noter qu'ils se sont donné les moyens d'organiser un modèle de répétitions adapté à leur manière de créer.

Si la prédominance du texte n'est plus une caractéristique du théâtre postdramatique, le théâtre néodramatique, lui, reconnaît le texte comme élément de base à la création. Richter en est un bon exemple, mais aussi bon nombre d'auteurs contemporains dont la fable est fragmentée, le personnage morcelé, mais où il y a toujours une fable et un personnage.

L'approche stanislavskienne des actions physiques peut assurément apporter des éléments de solution pour un acteur face à un texte contemporain où le personnage est pratiquement absent, mais les pratiques théâtrales depuis Brecht et Artaud, ont tracé d'autres voies, dont l'interdisciplinarité. De nouvelles formes artistiques sont apparues depuis les 50 dernières années, notamment la performance qui requestionne la notion de présence et de réel sur scène. Pour que l'acteur soit toujours vivant et authentique dans son interprétation d'un texte contemporain il doit se poser les mêmes questions fondamentales que Stanislavski s'est posé tout au long de ses recherches : pourquoi monter cette pièce précisément? Qu'est ce qu'elle nous dit aujourd'hui? Et en posant plus directement la question aux acteurs : comment agiriez-vous si vous étiez dans cette situation?, il fait en sorte que les mots de l'auteur, que ce soit Shakespeare, Ibsen ou Richter, trouvent une résonance particulière dans le moment présent du spectateur. Stanislavski a le mérite d'avoir, le premier, posé les bonnes questions. Aujourd'hui, par contre, le jeu de l'acteur connaît l'éclatement que le texte a connu; il ne s'agit plus seulement d'identification et de distanciation, ces deux concepts étant maintenant intégrés par l'acteur contemporain, mais une affirmation du «je» dans le jeu.

L'analyse-active permet aux acteurs d'avoir des balises précises devant un texte où ils ont perdu leurs points de repères habituels. Le premier outil dont tout acteur doit disposer dans son coffre à outils demeure la capacité d'analyser un texte pour en comprendre les situations, les circonstances proposées et mettre son imagination au travail afin de composer une

¹⁴⁹ Pour des considérations économiques, la plupart de compagnies de théâtre n'ont pas les moyens de payer plus d'heures de répétition que ce qui est prévu dans les conventions avec l'Union des artistes.

partition unique et personnelle, la sienne, évitant la copie et les clichés. C'est ce qu'on enseigne dans les écoles de théâtre depuis des lustres et c'est ce qui devrait être un bon guide pour encore longtemps, tant que l'on fera preuve de créativité, d'ouverture et de liberté.

APPENDICE A

LA CHARTE DE STELLA ADLER

Extrait d'un article de Robert Lewis intitulé « L'annonce faite à Stella Adler ».

« C'est en 1934 que l'on a commencé à disposer aux États-Unis d'un *système* issu de l'enseignement de Stanislavski, grâce au voyage que fit Stella Adler en Union Soviétique. Il se présentait sous la forme d'une *charte* organisée en 40 points, reliés selon un ordre précis et hiérarchisé :

- 1- Le travail sur soi-même par soi-même sur :
- 2- L'action
- 3- La vérité du *ressentir*
- 4- Trouver le mouvement naturel de la création vivante en puisant son dynamisme dans le *subconscient*
- 5- Retrouver ce mouvement naturel sur scène sans que le corps y fasse obstacle
- 6- Processus internes du *sentir*
- 7- Processus de l'expression de l'émotion

Ici

Interviennent les trois *moteurs* de la vie psychique de l'homme qui commandent *conjointement* l'ensemble du travail décrit dans les points 11 à 40.

- 8- (moteur 1) : L'intelligence
- 9- (moteur 2) : La Volonté
- 10- (moteur 3) : L'Affectivité
- 11- L'action en elle-même

- 12- Le *Si magique*
- 13- Les *circonstances données*
- 14- Séquences d'action
- 15- Problèmes de choix d'actions élémentaires
- 16- Imagination artistique sur scène
- 17- Mémoire émotionnelle affective
- 18- Concentration
- 19- *Y croire*
- 20- Échange avec le partenaire : les sentiments *en direct*
- 21- Recréation *artistique* de l'émotion (travail sur les couleurs et les contraires)
- 22- L'enchaînement fluide des émotions différentes
- 23- L'élimination du cliché par la recherche du *personnel*
- 24- Savoir finir (une séquence, une action élémentaire, un conflit)
- 25- La compatibilité de la personnalité de l'acteur avec celle du personnage
- 26- Le souci de la probité dans le choix du costume, des maquillages et des accessoires par le comédien lui-même
- 27- Le *tempo-rythme* intérieur
- 28- Relaxation
- 29- Tempo-rythme extérieur
- 30- Placement de la voix
- 31- Diction
- 32- Service du texte
- 33- Induction des sentiments à partir du texte
- 34- Le mouvement physique
- 35- La danse
- 36- L'escrime
- 37- Gymnastique
- 38- Acrobatie
- 39- Plastique
- 40- Maintien

APPENDICE B

LES PRINCIPES DE MARIA KNEBEL

Dans « L'analyse par l'action de la pièce et du rôle », le premier livre de *L'analyse-action*, voici les principes retenues par Maria Knebel :

1. Les circonstances proposées
2. Les événements
3. L'évaluation des faits
4. Le surobjectif
5. L'action transversale
6. Les répétitions par *études*
7. Le second plan
8. Le monologue intérieur
9. La vision
10. La caractéristique
11. L'atmosphère propice à la création

Auxquels s'ajoutent, dans le deuxième livre, « Le verbe dans l'art de l'acteur », les principes suivants :

1. La pause psychologique
2. Les inventions de jeu
3. Le tempo-rythme

APPENDICE C

EXERCICES POUR LES EXPLORATIONS INTELLIGENTES

Choisissez une scène dans la pièce. Prenez seulement une séquence de 1 à 3 pages maximum.

Répondez à ces deux questions concernant votre séquence :

1. Quelle est la situation ? (Qu'est-ce qui se passe ?)

Ce qui a amené cette situation et ce qu'elle provoque sont des éléments à considérer pour la compréhension de la séquence.

2. Quelle est l'action principale ?

L'action principale concerne l'objectif du ou des personnages en scène. L'objectif doit pouvoir s'exprimer par un verbe précédé de je veux ou je désire. (ex. : Je veux me calmer, je désire avoir de l'attention, je veux montrer que je suis fort, etc.)

Exemple : Scène 6.1 (p. 63)¹⁵⁰. Voir Appendice E.

La situation : Joy est à la caisse d'un supermarché d'aéroport, « la file devient de plus en plus longue », elle est filmée par une équipe de tournage. Elle en profite pour raconter ses expériences de travail passées.

L'action principale : Emballée par la caméra, Joy en donne plus que ce que le client demande. Autrement dit, Joy veut se mettre en valeur, donner une meilleure image d'elle-même.

¹⁵⁰ La pagination réfère à RICHTER, Falk, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, Paris, L'Arche, 2008. À noter que dans le texte original, il n'y a aucune division en scènes. Nous avons fait ces divisions pour une question pratique de gestion des répétitions.

APPENDICE D

ÉCHÉANCIER

Travail d'atelier : (20 heures)	
Les « explorations intelligentes ». La dramaturgie.	30 avril au 18 mai
Travail d'atelier : (20 heures)	
Les « explorations par études ». Improvisations.	20, 22, 26 juin et 3 juillet
Répétitions (10 semaines. Environ 90 heures)	10 septembre au 21 novembre
Représentations Studio-théâtre Alfred-Laliberté	22, 23 et 24 novembre

APPENDICE E

EXTRAIT DU TEXTE DE FALK RICHTER, *ELECTRONIC CITY*

se distinguent si peu l'une de l'autre. Et pourtant elles venaient de deux parties du monde complètement différentes. Elles aimaient toutes les deux particulièrement les « Golden Girls », elles ont parlé de leurs épisodes préférés, de « Sex and the City » qu'elles trouvaient toutes les deux drôle quelque part mais un peu trop sexuel, *Married With Children* elles trouvaient toutes les deux que c'était un peu trop poussé, mais *Urgences* c'était leur monde, là elles se sentaient chez elles, George Clooney et là elles ont ri toutes les deux, se sont regardées et chacune savait exactement ce que l'autre pensait à ce moment et toutes les deux ont répété ce nom « George Clooney George Clooney » et c'était plus ou moins évident que cet homme n'avait pas seulement une belle gueule, il y avait sûrement sous la blouse d'hôpital de quoi feindre un petit accident, gloussements, gloussements, tu veux encore un café, non, faut que j'y aille, ils m'ont déjà appelée, mais peut-être, oui, peut-être mardi prochain, là je vais à Toronto poste 37b, section A, tu n'es pas vers Vancouver par exemple ?

- ne te perds pas dans tes pensées, là, merci
 - la file devient de plus en plus longue
- JOY. Mais comment ça fonctionne ?
- mais ici il ne s'est jamais rien passé
 - mais tout est toujours si parfait
 - mais elle n'est vraiment là que pour passer ce scanner infrarouge de merde sur l'étiquette et appuyer à la fin sur « Total »,
 - recevoir l'argent et le mettre dans la caisse
 - La monnaie tombe automatiquement dans une petite coupelle à côté de la caisse
 - où le client peut la prendre lui-même
 - pendant qu'elle scanne déjà les prochains sandwiches et paquets de sushi.
- JOY. Mais je suis vraiment là juste pour passer ce scanner

infrarouge de merde sur l'étiquette et appuyer à la fin sur « Total », recevoir l'argent et le mettre dans la caisse, la monnaie tombe automatiquement dans une petite coupelle à côté de la caisse où le client peut la prendre lui-même, pendant que je scanne déjà les prochains sandwiches et paquets de sushi. Avant j'ai trié par taille des culottes Calvin Klein dans un entrepôt à Singapour pendant trois semaines et avant j'ai travaillé dans un congélateur pour United Airlines quelque part dans la zone aéroportuaire d'Atlanta, où j'étais avant réceptionniste au service à la clientèle de Coca-Cola – ce congélateur était gros à peu près comme trois terrains de football et on y stockait de la viande de bœuf dans de petits plats préparés pour les avions et quand une commande arrivait par email, il fallait que je ne sais pas trop qui du bureau à Manchester – ç'avait été plus ou moins transféré à Manchester – guide par ordinateur ces sortes de chariots élévateurs à travers ce congélateur-terrain de football pour amasser les portions demandées, les charger sur les avions et nous – enfin moi et deux grosses Mexicaines d'une cinquantaine d'années qu'on renvoyait à Mexico toutes les fins de semaine parce qu'elles n'avaient pas de permis de travail – on n'était là juste pour aller dans la chambre froide quand quelque part à un endroit quelconque un bras articulé se coinçait, quand un petit plat tombait et se bloquait, c'était tout, le reste du temps on était assises dans la salon des employés, on fumait et on regardait *Urgences*, jusque-là ça a été ma job la plus agréable.

– O.K. merci Joy mais en fait personne ne t'a rien demandé je crois

– s'il te plaît parle juste quand la petite lumière rouge de ton moniteur s'allume, merci

– bon, est-ce qu'on peut rembobiner tout ça

– on y retourne

- tout le monde à son poste, on recommence, attention :
 - son premier jour dans cette succursale
 - peur sur son visage
 - peur croissante
 - elle est « intérimaire », « employée sur appel », comme on dit
 - la file devient de plus en plus longue
- JOY. Mais comment ça fonctionne ?
- le scanner infrarouge bloque
 - quelque chose ne fonctionne pas
 - impossible de lire le code-barres
 - un bruit incroyablement fort et un clignotement désagréable
 - pendant que la file devant la caisse s'allonge
 - s'allonge et s'allonge
 - vingt-sept hommes d'affaires, des paquets de sushi à la main, ils sont tous pressés, ils sont tous énervés par la caissière débordée qui est trop stupide pour scanner c'te stupide code-barre là
 - mais elle est vraiment là juste pour passer ce scanner infrarouge de merde sur l'étiquette et appuyer à la fin sur « Total », recevoir l'argent et le mettre dans la caisse. La monnaie tombe automatiquement dans une petite coupelle à côté de la caisse où le client peut la prendre lui-même, pendant qu'elle scanne déjà les sandwiches et paquets de sushi suivants.
 - Fuck ostie de merde, man, les hommes d'affaires deviennent bruyants
 - commencent à péter les plombs.
 - À ce moment du film on a d'un coup la sensation de ce que cela signifierait si ces gens ne fonctionnaient pas selon des patterns préétablis, s'ils pétaient les plombs d'un coup et en plus dans une zone de haute sécurité comme un hall d'aéroport, là où le système pour lequel ils travaillent est le plus vulnérable : bourse et trafic

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

ASLAN, Odette, *L'Acteur au XX^e siècle. Éthique et technique*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2005.

BANU, Georges (dir. publ.), *Les Répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, n^{os} 52-53-54, 1998, 255 p.

FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens* ; Tome 1, *L'espace du texte*, Montréal, Jeu / Carnières, Lansman, 2001 (1997), 386 p.

———, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens* ; Tome 2, *Le corps en scène*, Montréal, Jeu / Carnières, Lansman, 2001 (1998), 374 p.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993, 329 p.

———, « Narcisse au piège de la postmodernité ? », *Métamorphoses de la culture libérale. Éthique, médias, entreprise*. Montréal, Liber, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles et Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, coll. Le Livre de poche, 2004, 126 p.

LIPOVETSKY, Gilles et Hervé Juvin, *L'Occident mondialisé : Controverse sur la culture planétaire*, Paris, Grasset, coll. Le Livre de poche, 2010, 250 p.

MORIN, Edgar, *Pour sortir du XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.

———, *Introduction à la pensée complexe*, Seuil, 1990.

———, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *Revue Internationale de Systémique*, vol. 9, n^o 2, 1995, p. 105-112.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Sociales, 1980.

PIDOUX, Jean-Yves, *Acteurs et personnages, L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XX^e siècle*, Lausanne, L'Aire, « L'aire théâtrale », 1986, 372 p.

SENNETT, Richard, *Le Travail sans qualité : les conséquences humaines de la flexibilité*, Paris, Albin Michel, 2000.

———, « La civilisation urbaine remodelée par la flexibilité », *Le Monde diplomatique*, février 2001, [En ligne], (consulté le 15 juin 2011), <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/02/SENNETT/14782>

Stanislavski et l'approche des actions physiques (en français)

AMIARD-CHEVREL, Claudine, *Le Jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1981, 70 p.

———, *Le Théâtre artistique de Moscou*, Paris, CNRS, 1979, 361 p.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir. publ.), *Le Théâtre d'Art de Moscou : Ramifications, Voyages*, Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle », 2005, 360 p.

———, « Système et contre-systèmes : Les enjeux esthétiques et idéologiques d'une méthode de jeu », *Alternatives théâtrales*, n° 87, Bruxelles, 2005, p. 29-33.

———, (dir. publ.), *La ligne des actions physiques : Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2007, 361 p.

———, (dir. publ.), *Mikhaïl Tchekhov - Michael Chekhov : de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2009, 517 p.

BOGDAN, Lew, *Stanislavski le roman théâtral du siècle, Moscou - New York : Les bâtisseurs d'utopie*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 1999, 387 p.

CHEKHOV, Michael, *Être acteur, technique du comédien*, Paris, Pygmalion-Gerard Watelet, 1980.

———, *L'imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1995, 249 p.

FÉRAL, Josette, « La biomécanique n'est pas uniquement un développement des muscles : Entretien avec Genadi Bogdanov », *L'annuaire théâtral*, n° 25, printemps 1999, p. 151-160.

GROTOWSKI, Jerzy, « Grotowski face à Stanislavski », *Études littéraires*, Vol. 20, n° 3, 1987-1988, p.139-144.

KNEBEL, Maria, *L'Analyse-action*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2006, 337 p.

KURTEN, Martin, « La terminologie de Stanislavski », *Bouffonneries*, Le siècle Stanislavski, n° 20/21, Lectoure(France), 1989.

MAGNAT, Virginie, « Cette vie n'est pas suffisante : De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski », *Théâtre/Public*, n° 153, 2000, p. 4-19.

MAMET, David, *Vrai ou faux : blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur*, Paris, L'Arche 2010, 118 p.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, trad., préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1973.

OVADIS, Igor, « Ne construit jamais, mais plante... : Quelques mots assez énergiques et pourtant désespérés pour la défense du célèbre Système inconnu de Stanislavski »,

L'Annuaire théâtral, n° 25, Montréal, 1999, p. 116-133.

PERELLI-CONTOS, Irène, « Stanislavski et Meyerhold : pionniers de la pédagogie théâtrale », *Études littéraires*, vol. 20, n°3, 1988, p. 13-25.

PEZIN, Patrick, *Le Livre des exercices*, Saussan, L'Entretiens, coll. « Les voies de l'acteur », 2002, 380 p.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*, Paris, CNRS, « Les voies de la création théâtrale », 1990, 429 p.

RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Paris, Actes Sud, 1999, 201 p.

STANISLAVSKI, Constantin, *Mise en scène d'Othello de Shakespeare*, Paris, Seuil, coll. Points, 1973, 315 p.

———, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, 561 p.

———, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984 [1938], 332 p.

———, « La vérité et la foi », *Théâtre en Europe*, n° 18, Paris, 1988, p. 40-48.

———, *La formation de l'acteur*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1990 [1938], 308 p.

STRASBERG, Lee, *Le travail à l'Actors Studio*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1971, 366 p.

———, *L'Actors Studio et la méthode : Le rêve d'une passion*, Paris, Inter, 1989, 187 p.

THÉNON, José-Luis, « Stanislavski : théorie et pratique de l'action : De la formation traditionnelle à la pédagogie théâtrale scientifique », *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, 1988, p. 51-59.

TYSZKA, Juliusz, « Le Système Stanislavski, doctrine naturaliste », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 160, Paris, 1988, p. 384-394.

VAKHTANGOV, Evgenii, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'âge d'homme, 2000, 391p.

VASSILIEV, Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L., 1999, 223 p.

VITEZ, Antoine, « La méthode des actions physiques », *Écrits sur le théâtre, 1, L'école*, Paris, P.O.L., 1994, p. 21-33.

WADA, Yutaka, « La méthode des actions physiques », *Bouffonneries, Exercice(s) : Le Siècle Stanislavski*, n° 18/19, Lecture (France), 1989, p. 49-56.

Stanislavski et l'approche des actions physiques (en anglais)

ADLER, Stella, *The Technique of Acting*, avant-propos par Marlon Brando, New York, Bantam, 1988.

ARONSON, Oleg, « The Actor's Body: Constantin Stanislavski's Cinematic Theatre », *Third Text*, Vol.17, Issue 4, 2003, p. 313-321.

BENEDETTI, Jean, *Stanislavski and the Actor: The Method of Physical Action*, New York, Routledge, 1998.

- BOLESZLAVSKI, Richard, *Acting: the First Six Lessons*, New York, Theatre Arts Books, 1973 [1933]. 122 p.
- CARNICKE, Sharon Marie, *Stanislavsky in Focus*, Harwood-Routledge, London, 1998.
- HULL, Loraine, *Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull: A Practical Guide for Actors, Teachers and Directors*, Woodbridge, Ox Bow, 1985, 358 p.
- KRASNER, David, *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*, New York, St. Martin's Press, 2000, 312 p.
- LEWIS, Robert, *Method or Madness?*, Introduction de Harold Clurman, New York, French, 1958, 165 p.
- MEISNER, Sanford et Dennis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, New York, Vintage, 1987.
- MERLIN, Bella, *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training*, New York, Routledge, 2001, 263 p.
- MOORE, Sonia, *The Stanislavski System*, Penguin Books, New York, 1984 (1960).
- TOPORKOV, Vasily Osipovich, *Stanislavski in Rehearsal: The Final Years*, New York, Theatre Arts Books, 1979, 224 p.
- WANGH, Stephen, *An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*, New York, Vintage, 2000, 384 p.
- ZARILLI, Phillip B., *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*, Avant-propos par Eugenio Barba, New York-Londres, Routledge, 2009, 255 p. avec un DVD-ROM.

Le théâtre contemporain

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
- AZAMA, Michel, *De Godot à Zucco : Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000, t. I Continuité et renouvellements*, Paris, Théâtrales et CNDP, 2003.
- , *De Godot à Zucco : Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000, t. II Récits de vie : le moi et l'intime*, Paris, Théâtrales et CNDP, 2003.
- , *De Godot à Zucco : Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000, t. III Le bruit du monde*, Paris, Théâtrales et CNDP, 2003.
- BANU, Georges, « L'acteur-poète, au-delà du rôle », *Études théâtrales*, n° 26, 2003, p. 24-30.
- BÉHAGUE, Emmanuel, *Le théâtre dans le réel, Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006.
- BESSON, Jean-Louis, « Postdramatique », *Études théâtrales*, n° 22, 2001.
- BOUKO, Catherine, *Théâtre et réception, Le spectateur postdramatique*, P.I.E.-Peter Lang,

Bruxelles, 2010, 258 p.

CHÉNETIER-ALEV, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Paris, Éditions universitaires européennes, 2010, 576 p.

DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2010, 77 p.

DOSPINESCU, Liviu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence*, n° 88, automne 2008, p. 45-61.

GUÉNOUN, Denis, *Actions et acteurs*, Paris, Belin, 2005.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, *La face cachée du théâtre d'image*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2001.

———, (dir. publ.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit Blanche, 1997.

HUFFMAN, Shawn, « Rhutmos et muthos de l'action », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 5-6.

KLEIN, Christian, (dir. publ.), *Théâtre et politique dans l'espace germanophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009, 256 p.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

LE PORS, Sandrine, *Le théâtre des voix : À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011.

———, « Ce que voit l'oreille (Régnier, Maeterlinck, Mallarmé, Quillard, Yeats, Tzara, Novarina, Beckett, Sarraute, Stein, Vinaver...) » Écrit en collaboration avec Diana Botéa, Alice Folco et Pierre Longuenesse, Louvain-La-Neuve, *Études Théâtrales*, n°s 38-39, 2007, pp. 51-59.

———, « Hors les mots (Artaud, Novarina, Angot, Guyotat, Lemahieu, Kermann...) » Écrit en collaboration avec Marion Chénétier, Marie-Isabelle Boula de Mareuil, Céline Hersant et Ariane Martínez, Louvain-La-Neuve, *Études Théâtrales*, n°s 38-39, 2007, p. 60-70.

NOVARINA, Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2009 (1989), 177 p.

PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain : Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, 232 p.

———, *La mise en scène contemporaine, Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2009.

———, « L'héritage classique du théâtre post-moderne », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Kansas, The University of Kansas, 1988, p. 217-232.

PROUST, Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2006, 544 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 168 p.

———, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, 202 p.

———, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel "ordre" dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, n° 43-44, Montréal, 2008, p. 103-112.

———, « Incarner des fantômes qui parlent », *Études théâtrales*, n° 26, 2003, p. 11-19.

———, (dir. publ.), *Les Nouveaux Territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud et CNSAD, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Théâtrales, 2006, 176 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Belval, Circé, coll. « Circé/poche », 1999 (1981), 212 p.

———, *La Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Belval, Circé, 2000, 165 p.

———, *La Parabole, ou, L'enfance au théâtre*, Belval, Circé, 2002, 264 p.

———, *La Parabole, ou, Le théâtre qui pense*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2003, 210 p.

———, *Lexique du drame moderne et contemporain (dir. publ.)*, Belval, Circé, coll. « Circé/Poche », 2005. 264 p.

———, « Reprise (réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 7-18.

SERMON, Julie, « Le théâtre des figures : une histoire de (la) représentation », *Théâtre public*, n° 184 « Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique », janvier 2007, p. 84-88.

TACKELS, Bruno, *Fragments d'un théâtre amoureux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

VAÏS, Michel, *L'écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, 278 p.

VILLEMURE, Fernand, « Aspects de la création collective au Québec » *Jeu : revue de théâtre*, n° 4, 1977, p. 57-71, p. 66.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques : Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993, 923 p.

Performance et performativité

ABRAMOVIC, Marina, *Sur la voie*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1990.

ALMEIDA, Ivàn, « Un corps devenu récit », REICHLER, Claude, (dir. publ.), *Le Corps et ses fictions*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1983.

AMBROISE, Bruno, *Qu'est-ce qu'un acte de parole*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2008, 128 p.

ARDENNE, Paul, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

- AUSLANDER, Philip, *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992.
- , *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*, London, Routledge, 1997.
- , *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 1999.
- ALFANO MIGLIETTI, Francesca (FAM), *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*, Paris, Skira, 2003, 256 pages.
- CAMPBELL Patrick, « The Body in Performance », *Contemporary Theatre Review*, Vol. 10, part 3, London, Routledge Falmer, 2004.
- CARSON, Marvin, *Performance, a Critical Introduction*, Routledge, 1996, 248 pages.
- CASSAGNAU, Pascale, « L'hypothèse critique au travail » (*Critique as Work*), Paris, revue *Artpress*, n° 331, dossier spécial « performance », février 2007, p. 56-59.
- FÉRAL, Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2011, 446 p.
- FREEMAN, John, *New Performance/New Writing*, New York, Palgrave-MacMillan, 2007.
- GOLDBERG, RoseLee, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, 232 pages.
- GOUMARRE, Laurent, « La vacance du spectateur » (*The Vacancy of the Spectator*), Paris, revue *Artpress2*, n° 18, dossier spécial « Performance », février 2010, p. 60-64.
- HOFFMANN, Jens et Joan Jonas, *Action*, Paris, Thames & Hudson, coll. « Question d'art », 2005, 208 pages.
- KAPROW, Allan, *L'Art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, 286 p.
- KIHM, Christopher, « Repères pour une définition » (*Defining Performance: Some Points*), Paris, revue *Artpress*, n° 331, dossier spécial « Performance », février 2007, p. 51-55.
- MARTEL, Richard, *L'art en actes*, Québec, Inter, 1998, 308 pages.
- , *Art-Action*, Dijon, Les presses du réel, 2005, 176 pages.
- , (dir. publ.), *Art Action 1958-1998*, Québec, Inter, 2001, 500 pages.
- PANE, Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, 248 pages.
- PHELAN, Peggy, *Unmarked, the Politic of Performance*, Londres, Routledge, 1993, 208 pages
- PONTBRIAND Chantal, *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'Art », 1998.
- RICHARD, Alain-Martin et Clive Robertson, *Performance au/in Canada 1970-1990*, Québec, Inter, 1991, 395 pages.
- SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, 389 p.

SCHECHNER, Richard, *Between Theater & Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1985.

———, *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, New York, Londres, Routledge, 1993.

———, *Performance Theory*, New York, Routledge, 2003 (1988).

———, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2008.

STANTON, Victoria et Vincent Tinguely, *Impure, Reinventing the Word. The Theory, Practice and Oral History of Spoken Word in Montreal*, Montréal, Conundrum Press, 2001, 262 p.

VERGINE, Lea, *Body Art and Performance, The Body as Language*, Skira, 2000, 296 p.

Collectif d'auteurs, *Pink Link ou la proposition rose*, La Centrale, 2001, 50 p.

Falk Richter

« Falk RICHTER, Auteur et metteur en scène allemand », [En ligne], <http://www.falkrichter.com/logic/article.php?cat=522&id=225>, (consulté le 18 juin 2011).

BÉHAGUE, Emmanuel, « Un corps à corps avec le monde. L'écriture dramatique en quête d'un théâtre politique », *Alternatives théâtrales* 82, « Théâtre à Berlin. L'engagement dans le réel », p. 22-26.

LAZIN, Miloš, « La nouvelle écriture théâtrale des Balkans et d'ailleurs », *Jeu*, 120-2006.3, p. 70-76.

MONFORT, Anne, « Analyse und Erkenntnis : das kann nur das Theater. Théâtre rebelle et mise en perspective de l'actualité chez Falk Richter », *Théâtre et politique dans l'espace germanophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.117-131.

———, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, <http://trajectoires.revues.org/index392.html>, p. 2-7.

———, « Préface à *Sous la glace* de Falk Richter », Falk Richter, *Unter Eis, Sous la glace*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, p. 9-26.

PERRIER, Jean-Louis, « Falk Richter : Le Système en procès », *Mouvement*, n° 48, (juillet-septembre), 2008, p. 72-75.

RICHTER, Falk, « *Electronic City*, L'amour à l'ère de la mondialisation », interview avec Falk Richter », Hambourg, *Hinz und Kunst*, février 2003, [En ligne], <http://www.falkrichter.com/logic/article.php?cat=83&id=3105>, (consulté le 17 février 2012).

———, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, Paris, L'Arche, 2008.

———, « Le théâtre est un bon coup », [En ligne], <http://www.falkrichter.com/logic/article.php?cat=33&id=3096>, (consulté le 18 juin 2011).

———, *Trust, Nothing Hurts*, Paris, L'Arche, 2010, p. 39.

RICHTER, Falk, « The World Outside is Real », Entretien d'Anja Dürrschmidt avec Falk Richter, *Theater der Zeit*, 10-2001, Traduction Anne Monfort, [En ligne], <http://www.falkrichter.com/logic/article.php?cat=83&id=256>, (consulté le 15 juin 2011)

RICHTER Falk et Richard Sennett, « J'ai vécu le Forum Économique Mondial comme une sorte de théâtre » ou « Dans ses discours, Bush parle du monde comme d'un soap-opera », *Das Schweizer Kulturmagazin DU, DU-magazin*, février 2003, [En ligne],

<http://www.falkrichter.com/logic/article.php?cat=83&id=3108>, (consulté le 15 juin 2011).

Numéros spéciaux de revues

Alternatives théâtrales, Stanislavski/Tchekhov, n° 87, Bruxelles, 2005.

L'Annuaire théâtral, Mutations de l'action, Joseph DANAN (dir. publ.), n° 36, 2004, p. 5-195.

Artpress2, Performances contemporaines, n° 7, 2008.

Artpress2, Performances contemporaines 2, n° 18, 2010.

Bouffonneries, Exercice(s) : Le Siècle Stanislavski, Patrick PEZIN (dir. publ.), n° 18-19, Lectoure, 1989.

Bouffonneries, Le siècle Stanislavski, Patrick PEZIN (dir. publ.), n° 20-21, Lectoure, 1989.

Bouffonneries, Leçons de théâtre : Exercice(s) 2, Patrick PEZIN (dir. publ.), n° 24-25, Lectoure, 1991.

Études théâtrales, L'acteur entre personnage et performance : Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine, n° 26, 2003.

Études théâtrales, La réinvention du drame (sous l'influence de la scène), n° 38-39, 2007.

Études théâtrales, Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien : Retour sur les dramaturgies des années 1970, n° 43, 2008.

Jeu, Décennie russe à Montréal, n° 90, 1999.1.

Théâtre en Europe, Théâtre russe et soviétique, n° 18, Paris, septembre 1988.

Théâtre/Public, À propos de dramaturgie contemporaine, n° 183, novembre 2006.

Théâtre/Public, Jerzy Grotowski – Konstantin Stanislavski, n° 153, Gennevilliers, mai 2000.

Théâtre/Public, Russie, n° 116, mars 1994.

Théâtre/Public, Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique, n° 184, janvier 2007.

Document audio-visuel

BOGDAN, Lew et Valérie Lumbroso, *Le Siècle Stanislavski*, STD, La Sept-Arte, 1993, Vidéo VHS en noir et blanc.