

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

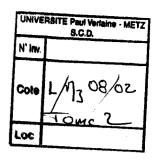
D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact: ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

PAUL VERLAINE UNIVERSITE METZ U.F.R. SCIENCES HUMAINES ET ARTS



Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paul Verlaine - Metz

Discipline Sociologie

Présentée et soutenue par Olivier Parfondry

Les techniques et le corps dans la transmission de l'art théâtral

- Ethnographie d'une Ecole de théâtre professionnel - (Les classes d'Art Dramatique du Conservatoire Royal de Liège)

ANNEXES

<u>Directeur de thèse</u> **Jean-Marc Leveratto**

Table des annexes

Annexe 1: Le Jardinier	2
Annexe 2 : Le Jardinier - Analyse	
Annexe 3 : Bibliographie théâtrale	_
Annexe 4 : Données sociodémographiques des étudiants	

Annexe 1 : Le Jardinier

Le Jardinier

Laisse le possible à ceux qui l'aiment

G. Bataille

Celui qui m'a enseigné l'Art d'enseigner l'Art du Théâtre est bien vieux maintenant. Lors d'une visite récente, il m'a parlé plus longuement. Comme aux premières années. Parfois, là où il me semblait qu'il pouvait la prévoir, je posais une question.

Je sais qu'il ne renierait pas les termes naïfs dans lesquels je rapporte ses propos:

Hier, soirée vide, je regarde la télévision. Face à face: Marguerite Duras/Jean-Luc Godard, une rencontre n'a pas lieu. Pourtant, derrière les phrases émues mais toujours péremptoires de Duras, sous les sentences hésitantes, pudiques mais également "définitives" de Godard, je perçois l'unité d'un même pouvoir. Ils parlent d'un lieu semblable, d'où jamais l'acteur ne parlera, même l'acteur le plus porté à la théorisation de sa pratique. Tu vois, je sentais cela profondément, mais pourquoi? Alors, les vieilles évidences sont revenues. Mes "dadas":

Tu te souviens de mon séminaire: Les hommes racontent des histoires, les acteurs sont des ... avec la provocation de sa conclusion en paraphrase: "Un acteur est un acteur est un acteur est acteur..." ou un saint? Ce n'est pas le caractère sacré ou non du type de théâtre qu'il pratique qui autorise cette comparaison, c'est la similitude du processus d'apprentissage: ça ne s'apprend pas. On peut apprendre les prières et les rites, mais pas la sainteté. Alors: oui, "les hommes racontent des histoires", et ce n'est pas une mince différence, mais l'acteur, même le plus épique, même le cantastorie, fait encore autre chose. Il met ses pieds et ses mains dans certaines positions, il parle comme on ne parle jamais dans la vie et, joue "naturellement", il fait beaucoup de choses très difficiles que personne ne doit voir, et d'autres qu'il montre à tous. Parfois on dit qu'il est "possédé" mais, même dans le style le plus détaché, dans son corps c'est la voix d'un autre qui se fait entendre, et parfois celle d'une multitude... Apprendre "ça" diffère de toutes les autres formations.

Un écrivain, par exemple, et aujourd'hui un cinéaste, étudient, créent, donc parlent, au sein d'un champ qui, du point de vue d'un mortel, a les dimensions de l'"univers". Tout écrivain peut étudier ses ancêtres créateurs en remontant au moins jusqu'à la Bible. Un auteur aussi moderne que Pierre Guyotat prend évidemment en compte l'écriture biblique aussi bien qu'il bénéficie des aventures de Joyce à travers Finnegans Wake. Il intègre ainsi en un geste créateur personnel plusieurs milliers d'années d'expérience. Cette connaissance existe aussi à travers l'espace. Tu sais: Claudel influencé par les Japonais, ou Brecht par la "série noire" américaine. Et la promesse du retour existe: on peut étudier Duras à Tokyo et à New York, les livres y parviennent. Même pour l'auteur "maudit" la promesse existe, dans l'acte même d'écrire matériellement, que la trace puisse être un jour reconnue. Ainsi, sous la parole de Duras, consubstantiel à ses phrases faites de souffle et de mouvements subtils de langue et de glotte, quelque chose de dur résonne qui dit: "Parlant depuis

des siècles, j'énonce en cet instant pour un vaste prochain et pour les siècles des siècles."

Ne crois pas que j'exagère. S'ils ne pensaient... Non, s'ils ne sentaient pas ainsi, viscéralement, je ne crois même pas que l'acte d'écrire leur serait une tentation. La "nécessité", le besoin irrépressible, la vocation d'écrire, celui qui s'y consacre n'en perçoit que l'obligation intérieure à l'instant, mais elle ne le saisirait pas sans le savoir implicite qu'il a de la condition d'écrire, qui est précisément celle-là.

Et le cinéaste, c'est pareil?

Non évidemment, mais cela ils le partagent. Tout le cinéma, de Méliès à Godard, de Vertov à Jarmusch, est connaissable par expérience directe. Les films sont là. Le corollaire aussi: toute œuvre peut espérer une reconnaissance contemporaine ou ultérieure, proche ou étrangère. Et donc, tout autrement, si on le force à parler (mais c'est déjà très différent de l'écrivain, plus biaisé dans le recours aux mots), le cinéaste parle dans l'ordre des Tables de la Loi. Qu'il bégaie n'y change rien.

Alors, une fois de plus, vous ne différenciez l'acteur que par le caractère éphémère de son art?

Pas du tout. Tu as déjà oublié le début de notre conversation... Mais que son art soit définitivement situé dans l'ici et le maintenant, voilà une évidence brutale dont nous ne sommes pas si nombreux à éplucher les conséquences. Retourne au plus simple: pense à tous ces jeunes acteurs que tu as formés. A combien de générations pouvaient-ils se référer, par expérience directe, pour tenter d'inscrire leur création propre? Un acteur de vingt ans peut, au mieux, voir jouer quelqu'un de l'âge de Minetti. Marie Marquet avait connu les grands acteurs du XIXe siècle et nous avons vu Marie Marquet. La transmission au deuxième degré ne remonte pas au-delà. Ainsi, l'art de l'acteur dont les racines plongent au-delà de l'écrit et peut-être au-delà de la tradition orale laisse-t-il chaque génération dans la connaissance la plus étroite de son héritage spécifique. Or, comme tu le sais, aucun autre art n'a davantage besoin de l'expérience directe. Le texte de Sophocle est accessible tel quel. Rien des acteurs de l'époque ne subsiste, rien de leur art, sinon ce qu'on croit en pressentir au travers des textes, des masques, des bribes de témoignages et des résidus d'architecture. Une exaspération du désir, le meilleur usage qu'un acteur puisse en faire. Et dans cette étude, il comprend très vite que son art personnel connaîtra le même sort. Pas de deuxième chance, pas de signe dans les siècles des siècles.

Le cinéma a changé les données: l'acteur fait désormais partie des arts de la trace, non?

Lui, oui... mais pas son art! Réfléchis bien à cela. D'ailleurs, aussi scandaleux que cela te paraisse, je dirai que le cinéma n'a pas besoin d'acteurs. Pas du tout. Que de vrais acteurs s'y soient aussi illustrés, j'en conviens, mais je propose de laisser tomber la question du cinéma ce soir. Tu verras après si c'est un pur artifice ou non...

Le confinement dans l'espace est de moins en moins strict; les troupes voyagent, et d'ailleurs ne l'ont-elles pas toujours fait?

Ah oui! La belle histoire, encore à écrire, des malentendus. Celui d'Artaud avec les Balinais, inspirant, et celui, stérile et réducteur, du public français avec les comédiens italiens quand ils sont revenus au XVIIIe siècle. Grotowski, Barba, Schechner, ont beaucoup étudié les Orientaux. La fin des orientaux très exactement puisque même le Kathakali ou l'Opéra de Pékin sont rendu minoritaires par la culture urbaine, dont le cinéma, et ils en sont secoués de l'intérieur dans leur langage même.

Mais si la circulation d'influences est plus grande, la création d'un acteur n'est toujours accessible qu'à quelques dizaines de milliers de personnes réparties sur deux ou trois générations et sur quelques continents, dans les grands cas. Par contre, l'image de synthèse permet d'envisager de nouveaux films avec Bogart ou Marilyn et, pourquoi pas?, de les faire coucher ensemble! Que le cinéma puisse se passer des acteurs et que le théâtre...

Vous ne divaguez pas un peu, non?

Soit. Alors voici l'essentiel: si, en Occident, l'art de l'acteur, resté le plus archaïque de tous, s'appuie sur une connaissance directe très étroite, et une connaissance indirecte (livres, photos, traces diverses) indispensable mais insaisissable dans ses effets réels, alors, mon fils, le théâtre reste nécessairement le dernier endroit où l'apprentissage professionnel transite par ce très vieux système: la relation Maître-Elève.

Même s'il s'agit partiellement d'un leurre, même si, dans les plus mauvais cas, c'est d'une utilité purement symbolique, le Maître est chargé par l'Elève d'incarner pour lui cent mille générations d'acteurs à jamais inconnaissables.

Face à ce paradoxe constitutif de son art: "Rien pour toi d'essentiel ne peut être appris d'autrui que par expérience directe; or, l'art de ceux qui t'ont précédé est mort avec eux", l'acteur n'a de ressource qu'à se remettre entre les mains d'un Maître qu'il investit de la fonction suivante: "Toi, je puis te rencontrer vraiment, sois pour moi le signe de tous ceux qui nous ont précédé. Apprends-moi".

Alors, bien sûr, il n'y a pas qu'une manière d'interpréter cette première fiction où s'inscrivent Maître et Elève, d'où les différentes "méthodes"... mais retiens bien ceci: si le Maître se dérobe à cette discipline, s'il feint – lâche ou prétentieux – de jouer un autre rôle (copain plus expérimenté, par exemple, ou inversement: exemple à copier servilement) ou si l'Elève est assez sot pour ne pas reconnaître qu'en se constituant Elève il s'est situé d'emblée dans ce rapport d'investiture d'un Maître, alors rien ne peut s'apprendre. Rien de vrai, de vivant, rien d'"artistique" comme disait Stanislavski. Il n'y a pas d'exception à la règle. D'excellents spectacles sont portés par des collectifs, avec toujours cependant une distribution inégale du pouvoir, et il s'y apprend des choses. Oui. Mais pas la formation de base d'un acteur. Jamais.

En admettant votre point de vue, à quoi se ramène une bonne relation Maître-Elève aujourd'hui? Je veux dire: qui ne peut rester semblable à celle, absolue, des maîtres orientaux, ni même à celle pratiquée à l'époque par Jouvet?

Pour moi, ce qui ne change pas c'est ceci: l'Elève doit se taire, le Maître ne doit pas parler.

Mais dans vos cours, nous parlions beaucoup, tous! Et vous encore plus! Pas toujours. Souviens-toi...

Oui, il y avait ces grands ateliers "Hic et Nunc" de plusieurs semaines où nous n'avions pas droit à la parole. Mais vous les annonciez justement comme des périodes exceptionnelles, où cette dictature nous obligeait à faire énergie de tout ce qui nous arrivait sans pouvoir nous en débarrasser pour aucun entretien sécurisant. C'était l'exception!

L'exception n'était qu'une forme concentrée de la pratique plus quotidienne de notre relation. C'est très paradoxal, mais le fond de l'affaire c'est que: si vous parliez, j'étais extrêmement attentif à vos paroles mais que jamais, en réalité, vous n'y aviez "droit"...

Je vois que tu ne comprends pas. Prenons-le autrement. Le Maître n'enseigne pas au sens: transmettre un savoir acquis. Ca, c'est pour les formateurs de singes. Son rôles c'est: placer à chaque moment l'Elève dans une épreuve (au sens très fort, où l'on peut se briser), et lui donner une chance de s'en sortir par lui-même. Je veux dire: en étant dans la contrainte impérative de créer ses propres moyens de s'en sortir, donc d'assimiler réellement l'épreuve. Dans ce sens, je te le dis en sachant très bien toutes les ambiguïtés que cela éveille aussitôt: c'est un processus voisin de l'initiation.

Ils te l'ont tous répété: les rites initiatiques des sociétés non fossilisées ne sont pas des séries d'actes à reproduire. C'est une véritable épreuve où l'on peut mourir et où, si votre formation a été bonne, une chance existe de trouver la réponse, c'est-à-dire l'acte juste. Une identité.

Ce qui différencie notre apprentissage de ces initiations, c'est qu'un rituel d'épreuves fixes, identiques pour tous, n'a aucun sens pour la formation de l'acteur. Il faut même, au contraire, créer des situations où c'est l'acteur qui décide du degré de risque auquel il consent. Avec un Maître, il sait que le choix d'un risque inférieur à ses capacités le disqualifierait plus que tout échec.

Le jardinier d'acteurs sait bien qu'on ne fait pas pousser les fleurs en tirant dessus. Il fonde son pari là-dessus parce que c'est vrai: "tu sais plus que tu ne sais. Il y a plus en toi, acteur, et c'est la meilleure part, que ce que tu peux tenter d'en dire." Le problème n'est donc jamais de "dire" mais bien de "chevaucher le tigre". C'est-à-dire d'inventer au fur et à mesure les règles de la maîtrise de ce qui nous mène et qu'on ne connaît pas, qui pourrait vous détruire, qui doit risquer de vous détruire, et qu'on surpasse sans cesse.

Je dis: "Il y a dans la mémoire de tes muscles et de tes nerfs une part unique, singulière de l'"âme historique" présente. C'est cela, non pas *le* talent, mais ton talent."

Celui qui n'aide pas l'acteur à accoucher progressivement, toute sa vie, de cela, ne l'aide pas à le découvrir et le développer ensuite par lui-même (grâce à d'autres techniques), celui-là ne forme pas d'acteurs. D'ailleurs...

Excusez-moi, mais je reviens sur quelque chose dont vous avez fait image tantôt, je ne sais pas jusqu'à quel point. La formation de l'acteur n'implique pas le danger mortel?

Oh si, bien sûr. Je ne parle pas de ceux qui se tuent, il y en a, mais je trouve mortel, pour un vrai talent, le risque d'abandonner ou de prendre la voie du trichertoujours. Entre son désir constitutif de reconnaissance publique et l'amour du théâtre, la voie étroite et souvent obscure, l'acteur qui n'apprend pas bien peut devenir fou, ou aigrir, ce qui est aussi une "mort".

C'est pourquoi vous commenciez tous vos discours d'accueil aux nouveaux élèves par le fameux: "Il est encore temps de partir"?

Hmm... Une ficelle un peu grosse, je le reconnais. Mais enfin, déjà une petite "épreuve". Au reste, j'aurais mieux fait de ne rien dire. A quoi sert d'annoncer à un débutant que statistiquement, le plus probable, c'est le chômage? C'est vain. Il le sait, mais il ne le croit pas. Tu vois, dès que le Maître doit parler, c'est qu'il y a une insuffisance dans son art d'enseigner.

Bon. Allons-y. Le Maître ne parle pas. Que fait-il, alors?

Il fait en sorte que, pour la vie entière, tout, pour l'acteur, soit toujours "comme si" c'était la première fois.

"Comme si"... Le travail sur la mémoire intérieur de Stanislavski? Revivre les émotions les plus originelles possibles?

Non. Ou plutôt, pas seulement... Mon propre Maître disait souvent:

"Stanislavski n'a pas tout dit, tout exploré, mais il a tout situé."

Son idée était qu'il nous arrive bien de découvrir et d'explorer quelque chose de nouveau, mais toujours à l'intérieur de la géographie instituée par Stanislavski. C'était très restrictif, mais généralement vrai à cet endroit du monde.

Simplement, à mon usage, je me suis fixé deux tâches.

A jamais la première fois, j'y reviens. C'est le grand travail sur les émotions. Ne te méprends pas, j'y inclus tout ce qui concerne l'observation, la reproduction-transposition du réel. Si tu prends les exercices de b.b. sur le jeu narratif, ils ont d'original le privilège qu'ils accordent à la reproduction stylisée du "réel". Mais ce qui fait qu'un acteur te touchera suffisamment en profondeur pour que cela t''étonne' jusqu'à te faire réfléchir, pour que l'effet-V fonctionne, cela passe nécessairement par la qualité émotionnelle de ce qu'il a ressenti en observant, d'abord, et en le rejouant dans son corps et sa voix, ensuite. Si cette fraîcheur disparaît, il reste la démonstration laborieuse, pas le théâtre. b.b. était un sensuel de l'intelligence. Que les choses restent vivaces en toi "comme si" c'était la première fois, cela passe par la plongée de l'Elève dans des expériences très douloureuses. Principalement.

Dans vos cours, vous parliez souvent du plaisir...

Y a-t-il plus grand plaisir que les alexandrins de Phèdre, pourtant expirante? Y a-t-il rien de plus douloureux que les pitreries de Sganarelle tentant de conjurer l'impiété de Don Juan? Que l'art, c'est-à-dire la maîtrise incertaine, transcende toujours une grande souffrance, c'est une banalité. Mais dans la pédagogie, ce n'est pas vraiment admis. Disons même: de moins en moins.

Et la deuxième grande tâche du maître, c'est quoi?

D'abord je voudrais que tu comprennes bien le premier point. Tout ce que cela implique de physique. Quel intérêt de travailler la relaxation, par exemple, si ce n'est pas pour favoriser cette éternelle fraîcheur de la première fois? Les corps bloqués n'exposent que leur propre travail. Pense à tous ces acteurs qui se dépensent sur scène et dont le premier message, avant les vraies larmes qu'ils versent ou les cris qu'ils poussent, tient simplement à ceci: "J'essaie de faire le mieux possible." Rien n'est plus insupportable.

Mais justement, dans le moment où les choses adviennent "pour la première fois", on ne les maîtrise pas. La joie, la souffrance ou la surprise vous emportent. Il n'y a pas d'intelligence de l'expérience. Un théâtre des "premières fois", n'est-ce pas

une succession d'agitations stériles?

Bien sûr. Nous savons qu'il s'agit d'une fausse première fois mais "comme vraie". Toutes proportion gardée, mais je n'ironise pas, il faut l'entendre comme l'appel de celui qui disait: "Si vous ne devenez semblables à ces petits enfants..."

Dans l'enfance, sans avoir la maîtrise de ce qui arrive, l'être doit survivre. L'enfant n'est jamais prêt. Le gosse de quatre ans battu par un parent sadique n'est pas "prêt". Celui qui perd sa mère très jeune n'est pas "prêt". Celui qui tombe à dix ans amoureux d'un professeur dont les orientations personnelles vont peut-être conditionner toute sa vie non plus... Vont-ils en mourir ou intégrer l'épreuve? Rien n'est plus ennuyeux que ces spectacles où tout le monde est "prêt". Ils ne sont évidemment "prêts" à rien puisque rien d'inconnu n'est à affronter. Tout est derrière eux. Ce qui est à pleurer c'est qu'en ce cas précisément on ose dire qu'ils ont "du métier".

Ce que vous venez d'expliquer, ça s'applique vraiment à toute la formation de l'acteur? N'y a-t-il pas des parties purement techniques?

Aucune. Je vais te donner un exemple qui a une importance considérable dans la formation dite "traditionnelle": la diction.

Le but de l'apprentissage de la diction n'est pas du tout de parler expressivement une langue pure, mais de faire en sorte que la langue à jamais soit neuve dans la bouche de l'acteur. A jamais la langue "comme pour la première fois", voilà le but. Pour cela, il faut une "première-fois-de-la-langue" dans la bouche de l'acteur. Une révélation étonnée des pouvoirs du verbe, par sa bouche à lui. Alors, bien sûr, ce ne peut être celle de sa naissance, de son enfance, de l'habitude. Pour qu'une "première fois" existe, il faut défaire dans l'art de jouer la langue acquise et trouver cette autre langue, artificielle mais si proche, qu'on parle sur la scène. En défaisant les impuretés, les limites respiratoires, les contractions, en élargissant la tessiture, etc., on crée des chances pour une autre vérité de la langue dans les organes de l'Elève. Dans les traditions orientales, c'est plus clair - comme pour les chanteurs. En Europe, une part importante du métier consiste à parler "comme si" c'était dans la vie quotidienne, alors la création d'une "première fois de la langue" est plus délicate. Mais sans elle, pas d'art, pas d'acteur. Les voix de Sarah Bernhardt, de Jouvet, de Cuny, de Blin ou de Bouquet sont d'éternelles "premières fois", comme le masque lorsqu'il est réussi, c'est-à-dire transcendé par l'acteur qui l'accepte.

La capacité de recréer la "première fois" était pour vous une des deux grandes tâches du maître, la...

Cela s'applique à lui aussi, évidemment!

Méfie-toi de tout ce que je dis ce soir. Rien de tout cela ne peut te servir directement. Bien sûr, tu as avantage à imiter d'abord. La vieille pratique des peintres qui consistait à faire copier les élèves n'est pas sans pertinence. Copier c'est non seulement imiter, mais surtout mesurer sa différence. Tu peux copier, c'est utile. Mais tu ne peux rien reprendre. Maintenant que tu enseignes à ton tour, je te le dis: tu n'enseigneras jamais rien mieux que ce que tu découvres en même temps que ton élève.

Et la seconde grande tâche?

C'est faciliter l'intelligence historique. Oui. N'ayons pas peur.

Au sens marxiste, comme b.b.?

Si tu veux, mais il n'y a pas besoin de le déranger pour ça. Il y a des acteurs très populaires qui sont de bons acteurs, ils illustrent généralement des types sociaux assez précis et leur succès vient de la reconnaissance de cette typologie par le public. Mettons Bourvil, par exemple. S'il n'y a pas l'intelligence historique de leur art, s'ils laissent donc l'outil expressif dans l'état où ils l'ont trouvé, leur "œuvre" ne peut inspirer. Leur personnage meurent avec eux, et c'est très bien ainsi.

Qui, par exemple, n'a pas fait cela?

Tout ceux qui ont lié leur création à celle d'une nouvelle aventure du théâtre.

On peut admirer Bourvil, on ne s'en inspire pas. L'acteur avant ou après lui, c'est pareil. Pour s'engager dans la même voie que lui, il n'y pas besoin de lui. Un acteur de ce type dira qu'il aimait Bourvil ou Fernandel, mais s'il reprenait leur "œuvre" le succès populaire ne serait même pas au rendez-vous. Il n'en va pas de même pour Karl Valentin, pas entièrement. L'intelligence historique... Et il n'en va pas de même pour Dario Fo, Julian Beck, Helene Weigel, ou Ryszard Cieslak.

Que l'intelligence historique d'un acteur passe par la réflexion sur les conditions générales de production de son art, cela ne lui est pas propre. Mais plus que pour les "artistes de la trace" cela implique sa participation à une aventure fondatrice.

Est-ce qu'il n'y a pas un grave danger à un enseignement qui prescrive aux acteurs une telle ambition? Après avoir suivi vos cours, plusieurs se sont lancés dans la fondation de petits théâtres "créateurs". La plupart ont disparu très vite et sans laisser, non plus, de trace.

Qui peut dire avec certitude où resurgira la "trace" ou l'"ombre" dont parle

mon ami Eugenio Barba¹?

Si ceux-là devaient ne pas laisser de trace dans une pratique autonome, je doute qu'ils eussent été plus doués pour le théâtre "traditonnel"... J'ai formé aussi quelques acteurs qui s'accommodent parfaitement du système dominant. J'en connais qui jouent presque uniquement du vaudeville, et très bien. Je ne crois pas qu'ils aient à se plaindre des jours où je leur ai jeté dans les pattes Heiner Müller ou Peter Brook. Les meilleurs sont restés assez malicieux.

Alors, vraiment, vous n'avez jamais tué personne? (Ici, le vieux fit une longue pause. Pendant cette minute, je ne sus pas exactement s'il ménageait un effet ou si, réellement, il se recueillait pour une réponse méditée. Il avait toujours su préserver une part de cabotinage séduisant, mais c'est quand on croyait le prendre sur le fait que l'attaque la plus vive surgissait au milieu de toutes vos défenses. Aussi, jouant mon rôle, je me tus. Finalement, il dit:)

Il n'y a rien dans la morale que je me suis bricolée durant toutes ces années qui puisse me préserver de ton soupçon. A dire vrai, si l'on prouvait ma responsabilité dans l'échec de ceux qui sont restés sur le carreau, je ne l'admettrais pas. Mais il me serait tout aussi difficile de la nier. Car, plus grave que tout, m'apparaîtrait la faute de l'indifférence de notre rencontre, à eux et à moi. Aussi, sans doute parce que je ne suis pas encore aussi vieux que tu le crois, c'est-à-dire parce que j'ai encore des projets, je préfère ne pas y penser. Oui, tout simplement: ce n'est pas important!

Plissant les yeux, il disait cela si gravement que je ne pus m'empêcher de rire aux propos de l'espiègle vieillard. Et comme je le sermonnais sur la flexibilité excessive de sa morale, il voulut répliquer et brandir un livre.

Non! dis-je, non! vous êtes cuit! Vous avez avoué: Vae victis! Et toute cette sorte de choses...

Mais je voulais juste te lire une histoire, dit-il. Elle devrait tempérer ton enthousiasme. Ecoute: dans ce petit livre devenu rare, consacré à Stanislavski, Nina Gourfinkel rapporte un souvenir de Mme Lioubov Gourévitch venue visiter le maître à Moscou en 1920: "Nous parlâmes longuement de choses et d'autres. Mais lorsque je lui demandai sur quel rôle il se proposait de travailler, son visage s'assombrit soudain: "Je ne peux plus aborder aucun nouveau rôle... articula-t-il. Mais vous l'ignorez encore..." Et il se mit à raconter, par saccade, qu'en 1917, pendant la préparation du *Village Stepantchikovo* où il jouait l'oncle Rostaniev, tout en travaillant à la mise en scène avec Némirovitch-Dantchenko, ce dernier lui fit une réflexion, pendant une répétition, après quoi il fut impossible de continuer à préparer son rôle, et il fut remplacé par un autre acteur: "Vous comprenez, je n'ai pas accouché du rôle. Depuis, je ne peux plus jouer." – Je l'entends encore prononcer ces mots extraordinaires: "Pas accouché du rôle." Sa voix était sourde, ses lèvres

¹ Eugenio Barba, "L'Ombre d'Antigone", in L'Art du Théâtre, n°7, 1987.

tremblaient. Même alors, il ne proféra aucun mot dur, aucune plainte à l'adresse de Vladimir Ivanovitch, mais il était impossible de ne pas éprouver son mal, de ne pas sentir que son âme avait reçu une blessure inguérissable. Ni à ce moment, ni plus tard, je n'oserai le questionner..."

Comme tu sais, Némirovitch-Dantchenko et Stanislavski avaient jeté ensemble les bases du Théâtre d'Art lors d'une nuit légendaire, le 22 juin 1897. Depuis vingt ans ils travaillaient côte à côte. C'était Stanislavski qui avait créé en 1891 le Village Stepantchikovo dans sa propre et excellente adaptation du roman de Dostoïevski. Le rôle du colonel Rostaniev était, disait-on, le rôle qu'il préférait de toute sa carrière d'acteur, avec celui du Dr Stockmann, et il y avait remporté un succès considérable... Or, en 1917, Némirovitch-Dantchenko voulu imposer à Stanislavski une conception radicalement différente du rôle. Au lieu d'un homme pur, noble et bon, il en fit un vieux butor de soldat en retraite. Stanislavski en fut profondément blessé mais fit l'impossible, de tout son talent, pour y parvenir. En vain. A la veille de la première, Némirovitch-Dantchenko le fit remplacer. L'acteur Verbitski raconte: "Lorsque, après la générale du Village Stepantchikovo, Némirovitch-Dantchenko reprit à Stanislavski le rôle du colonel Rostaniev pour le confier à Massalitinov, les acteurs, horrifiés, retinrent leur souffle dans l'attente de ce qui allait se passer... Eh bien, il ne se passa rien. Sans proférer un mot, Stanislavski se soumit à l'autorité du metteur en scène, bien qu'il considérât le personnage du colonel comme son meilleur rôle... Nous n'entendîmes de lui ni murmure ni protestation."

Et une autre actrice, Mme Birman, complète ainsi l'histoire: "Un souvenir encore, le principal: Constantin Sergueïévitch, complètement maquillé, répétait le rôle du colonel Rostaniev. Quelque chose pesait lourdement sur son travail. Au cours des générales, il faisait retarder le lever du rideau: il pleurait. Impossible d'oublier ces larmes. Bien qu'il eût paru dans plusieurs générales, ce n'est pas lui qui joua ce rôle."

Est-ce que tu sais le plus beau? Aucun des deux hommes ne souffle un mot de cet incident dans ses souvenirs et tous les témoins attestent qu'extérieurement, en 1920, leur rapports semblaient inchangés. Pourtant, durant ces trois années, Stanislavski avait refusé de créer tout nouveau rôle, et sa voix tremblait encore en racontant l'incident à sa visiteuse...

Je n'ai jamais pu lire cet épisode sans que les larmes ne me viennent, de manière incontrôlable. Non pas, tu t'en doutes, dans un apitoiement quelconque sur les malheurs de la création stanislavskienne, mais dans le tremblement qui nous saisit à l'approche de quelque chose de véritablement grand. Comme si, dans cette histoire, l'essentiel, indicible, se disait sur l'art de l'acteur, que rien ni personne ne pourrait formuler mieux qu'en rapportant cette fable, d'un échec.

Il n'y avait plus rien à écouter et je pris rapidement congé. Filant par le jardin, je glissais encore un œil dans la bibliothèque: le vieux avait rallumé la télévision... Dans la nuit froide et belle, une fois de plus, je n'avais rien à faire. Absolument rien? Je connaissais par cœur la fin de l'histoire: "Le 7 août 1938, jour de sa mort, Stanislavski, à demi conscient, demanda soudain: 'Mais qui donc s'occupe de Némirovitch-Dantchenko? Il est maintenant comme 'une voile blanche solitaire²'... N'est-il pas malade... Ne manque-t-il pas d'argent?'"

² Vers de Lermontov.

Annexe 2 : Le Jardinier - Analyse

Le Jardinier: Analyse

1. L'expérience directe

Le respect particulier, dont le narrateur entoure « celui qui m'a enseigné l'Art d'enseigner l'Art du Théâtre », donne peut-être, d'entrée de jeu, à l'ensemble du texte ce parfum particulier qui entoure la relation maître-disciple dans les traditions orientales: « Parfois, là où il me semblait qu'il pouvait la prévoir, je posais une question ».

Le texte s'annonce comme la relation en « termes naïfs » d'une longue conversation, au cours d'une visite « récente », mais menée « comme aux premières années », dernier avatar de la longue chaîne de la transmission qui lie les deux hommes. On voit que, si la didascalie pose ces derniers dans une situation apparemment simple, elle n'en livre pas moins, en trois lignes, nombre de circonstances qui la complexifient étrangement. Elle arrive aussi après la mise en exergue de la phrase de Georges Bataille: « Laisse le possible à ceux qui l'aiment »; nous sommes prévenus, c'est à l'impossible que nous sommes conviés.

Dix petites lignes suffisent à ce que les propos du Maître plongent très vite au cœur de la question, la nature de l'acteur - un saint. Elles commencent cependant par dérouler d'abord un nombre élevé d'oppositions à appréhender ou à rencontrer, de contradictions à dépasser, pour en saisir le sens particulier. A travers l'anodine relation d' « une rencontre qui n'a pas lieu », à la télévision, entre l'écrivain Marguerite Duras et le cinéaste Jean-Luc Godard, ce qui se dévoile, c'est le caractère péremptoire ou définitif de leurs propos. Commencerions-nous à l'opposer au caractère incertain de ce que fait l'acteur? Les phrases de Duras peuvent être « émues », les sentences de Godard, « hésitantes », qu'est-ce qui fait qu'on ne peut rien alléguer contre elles, qu'est-ce qui les fixe de telle sorte qu'il n'y ait plus à revenir dessus? La réponse qui suit n'est qu'apparente ou, si l'on préfère, elle est suspendue, elle n'explique pas « l'unité d'un même pouvoir » qui serait celui de l'écrivain et du cinéaste: ce « lieu semblable » d'où ils parlent et d'où jamais l'acteur ne parlera n'est pas nommé. C'est un trait du pédagogue que de suspendre la réponse, le temps d'un détour, d'une construction à opérer, mais d'une construction qui s'appuie sur l'expérience vécue (« Tu te souviens de mon séminaire »), ou plus précisément encore, le temps de l'inlassable re-construction des « vieilles évidences ». Les éléments de réponse ne surgiront qu'un long paragraphe plus tard, premières considérations essentielles relatives à la contradiction fondamentale entre l'art de l'écriture (et du cinéma) et l'art de l'acteur. A la dimension universelle de l'un - qui fonde « l'unité d'un même pouvoir » - répond ce qui n'est pas encore nommé, mais que nous pouvons, dores et déjà, appréhender comme la qualité de l'autre, antagonique à l'universalité, sa diversité, en même temps que son caractère particulier – sa singularité? -.

Le détour³ va tenter un premier angle d'approche; il va surtout tenter de parler de ce lieu, encore indéfini, d'où « l'acteur le plus porté à la théorisation de sa pratique » peut quand même parler: l'expérience, intégrée à la démonstration scientifique ou philosophique.⁴

Pour en revenir aux « vieilles évidences », le Maître renvoie à l'un de ses séminaires dont le titre, inachevé, nous ramène à une pratique antérieure et à sa théorisation, que nous nous sentons autorisés – nous verrons dans un instant pourquoi - à identifier comme une mise au point, bien réelle celle-là, du Groupov sur son propre travail.

Voilà bientôt quinze ans que je travaille à la formation d'acteur et le « Groupov », entreprise d'acteurs-créateurs, fêtera bientôt son premier septennat. De cette expérience encore brève on me demande de parler sans théorie. Alors oui, malgré les équivoques: « Les hommes racontent des histoires » – et ce n'est pas une mince différence, ... ⁵

Et d'énoncer une première fois, cette considération essentielle sur l'acteur,

Un acteur est un acteur...ou un saint?⁶

Et nous voilà, par là même, autorisés à identifier, non seulement, le « je » du « Jardinier », mais aussi le vieux Maître, à Jacques Delcuvellerie lui-même, ou plutôt

⁴ Cf. l'écrivain Jean-Marie Piemme: Dans son interrogation, la matière domine et si le mot est accepté c'est encore comme une matière. La manifestation du corps sur la plateau cherche l'excès, elle génère un temps de représentation spécifique et des espaces de jeu non conventionnels. Elle interroge la condition du spectateur, l'acte de voir, elle n'est pas un point de repli ou un refuge pour ne plus rien regarder autour de soi. Le corps du Groupov n'a pas d'æillères. Même dénudé, c'est un corps historique, le corps des gens qui vivent dans un monde politique précis. Le corps de gens qui viennent après d'autres, Marx, Bataille, Artaud, et qui ne se présentent pas à nous dans la bêtise d'un surgissement sans racine. (« Le Groupov, c'est la beauté de l'éthique », in Alternatives théâtrales, n°38, Bruxelles, Juin 1991, p.64-65.)

⁵ Jacques Delcuvellerie, « Les hommes racontent des histoires. Les acteurs sont des saints. », in Alternatives théâtrales, n°27, Bruxelles, Décembre 1986-Janvier 1987, pp. 23-25. Nous avons là le titre complet que le « Maître Jardinier » a suspendu. ⁶ ibid.

³ Cette notion de « détour » est constamment développée au CRLg; elle revient au cours des ateliers et des séminaires qui pénètrent l'ensemble de l'enseignement. J'ai, à plusieurs reprises, entendu en expliquer la teneur dans les conférences de Jacques Delcuvellerie en particulier; l'explication est limpide et énoncée en lien direct avec celle de « suspens civilisateur » dans les « Cinq conditions pour travailler dans la vérité »: Le 22juin 1633, à Rome, Galilée abjurait solennellement devant l'inquisition sa doctrine sur les corps célestes et confessait, contre sa conviction profonde, que le soleil tourne autour de la terre. Cette défaite momentanée de l'esprit avait des raisons puissantes, religieuses mais aussi sociales et généralement: humaines. L'une de ces raisons concerne directement un des fondements de nos democraties, en quoi elles furent un « progrès » - bien fragile c'est ce que j'appellerais: le suspens civilisateur. La doctrine de Galilée heurtait violemment l'évidence immédiate. Depuis que la terre existe et porte des êtres vivants, tous ces êtres, animaux et plantes, ont perçu le soleil comme tournant autour de la terre. Bien après, pendant des dizaines de milliers d'années, les humanoïdes puis les hommes vécurent de même. Et chaque jour encore, nous-mêmes - quoique nous en sachions - nous percevons cette réalité en accord avec l'évidence: le soleil tourne autour de la terre. Pour accepter, non seulement de comprendre qu'il n'en va pas ainsi, mais tout simplement d'écouter de pareilles explications, il faut suspendre un instant la croyance que nous avons, la foi de tous les jours que nous prêtons à ce que nous crient nos yeux et notre peau et, dans ce suspens consenti, faire un long détour par la démonstration scientifique. Ce moment de suspens de l'évidence, c'est la condition de la civilisation en général et de la démocratie tout particulièrement. Inculquer cette attitude dès l'ensance à tous les citoyens, c'est une des conditions de sa survie temporaire. Le suspens civilisateur est à l'œuvre dans le geste du paysan pauvre qui, au lieu de manger lui-même quelques céréales, les porte à l'ermite sur la montagne, lequel, apparemment, ne sert à rien du tout. Beaucoup plus tard, il se signale dans les sociétés qui ordonnent qu'un criminel, fût-il un assassin d'enfant ou un agent de génocide, ait droit à un procès, à un avocat, et non qu'il soit lynché par la foule ou « exécuté » par la famille des victimes. Aujourd'hui, par exemple, le suspens civilisateur voudrait qu'un homme dont le fils est au chômage alors que son voisin immigré travaille, n'en déduise pas que la « solution » consistant à chasser tous les étrangers dégagera un volume égal d'emploi, mais accepte d'entrer dans la démonstration économique que cette évidence est fallacieuse. Naturellement, ce détour ne le prive pas d'un bouc émissaire sans lui ouvrir en même temps les voies d'une action nouvelle. (in Alternatives théâtrales, n° 44, Bruxelles, juillet 1993, p.20-21)

Cf. l'écrivain Jean-Marie Piemme: Dans son interrogation, la matière domine et si le mot est accepté c'est encore comme une

à considérer que ces deux parts du même pédagogue, qui dialoguent entre elles, sont propres à installer la nécessaire dialectique qui fonde le propos:

Mais l'acteur, même le plus épique, même le cantastorie, fait encore autre chose. Il met ses pieds et ses mains dans certaines positions, il parle comme on ne parle jamais dans la vie et, dans certains styles de théâtre, de telle sorte qu'on dise qu'il joue « naturellement », il fait beaucoup de choses très difficiles que personne ne doit voir, [var. du Maître: « et d'autres qu'il montre à tous. »; par contre il ne rappelle pas la phrase qui suit: Dans certains théâtres orientaux cela lui prend plus de temps à apprendre qu'à d'autres une vie de jeu bien remplie.]

Parfois, on dit qu'il est « possédé » mais, même dans le style le plus détaché, dans son corps c'est la voix d'un autre qui se fait entendre, et parfois celle d'une multitude...⁷

Le texte a d'abord le mérite de placer le corps au centre de ce qui définit l'acteur, c'est d'emblée ce qui le différencie des autres hommes qui, eux aussi, « racontent des histoires » – ce qui les différencient eux-mêmes des autres êtres vivants et l'on souligne que ce n'est pas une mince différence. Ce qui montre que l'acteur fait autre chose, c'est l'usage des pieds, des mains, de la voix qui est aussi le corps⁸, dans une forme artistique distincte de « la vie » quel que soit le style, réalisme occidental ou européen à la recherche du « naturel » , codifications orientales dont l'apprentissage prend toute une vie 10, tragédies, grecques ou raciniennes, ouvertes à la « possession » 11, jeu épique où c'est le gestus qui fait entendre la voix de la multitude 12.

⁷ ibid.

⁸ Cf., par exemple, On parle fréquemment de deux voix, l'une du corps, la voix chantée et l'autre du cerveau, la voix parlée. Cette distinction révèle la ténacité du dualisme corps/esprit répandu dans notre civilisation judéo-chrétienne occidentale et ce, notamment par la philosophie platonicienne relayée par la cartésianisme...bien que, par ailleurs, l'on commence à admettre, les idées de la psychosomatique faisant leur chemin, que l'individu, n'est qu'un, corps et esprit étant liés. Lorsqu'A. Wolfosohn - à peu près à la même époque qu'A. Artaud - a insisté sur le fait que le corps était la source réelle de la voix en la faisant redescendre de la tête et du larynx, il a dit là quelque chose que les autres cultures savaient et pratiquaient depuis des millénaires. A la différence d'A. Artaud, il n'a pas dû se rendre dans quelque contrée exotique: c'est dans l'enfer européen des tranchées qu'il a redécouvert la voix. Et il « doit » sans doute à cette expérience traumatique, comme c'est la cas pour d'autres novateurs dans le domaine corporel - Elsa Gindler, Ida Rolf, Moshe Feldenkrieis - d'avoir pris conscience de l'importance de son corps. (Marianne Ginsbourger, « Un instrument privilégié: la voix », in La voix de l'inouï. Le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, hier et aujourd'hui, Le Paroir, Le Souffle d'Or, 1996, pp.38-39.)

9 Cf., par exemple, Dans le drame réaliste (psychologique, lyrique ou dans toutes ses autres variantes), la convention artistique

⁹ Cf., par exemple, Dans le drame réaliste (psychologique, lyrique ou dans toutes ses autres variantes), la convention artistique demeure pratiquement toujours ordonnée à la convention organique. Il existe une seule forme scénique où il y a plus de convention naturelle, organique, que de convention artistique: il s'agit du spectacle naturaliste (indépendamment du genre de la pièce). (Galina Morosova, La culture plastique de l'acteur, Moscou, GITIS éd., 1999, p. 171).

¹⁰ Cf. Zeami, La tradition secrète du nô, Paris, Gallimard/Unesco, 1960; mais surtout la description de Georges Banu, in L'acteur qui ne revient pas, Paris, Gallimard, 1993, pp. 86-87.

L'analyse qui est présentée ici ne concerne pas du tout Racine, mais seulement le héros racinien: elle évite d'inférer de l'œuvre à l'auteur et de l'auteur à l'œuvre; c'est une analyse volontairement close: je me suis placé dans le monde tragique de Racine et j'ai tenté d'en décrire la population (que l'on pourrait facilement abstraire sous le concept d'Homo Racinianus), sans aucune référence à une source de ce monde (issu, par exemple, de l'histoire ou de biographie). Ce que j'ai essayé de reconstituer est une sorte d'anthropologie racinienne, à la fois structurale et analytique: structurale dans le fond, parce que la tragédie est traitée ici comme un système d'unités (les «figures ») et de fonctions; analytique dans la forme, parce que seul un langage prêt à recueillir la peur du monde, comme l'est, je crois, la psychanalyse, m'a paru convenir à la rencontre d'un homme enfermé. (Roland Barthes, Sur Racine, Paris, Ed. du Seuil, 1963, pp. 9-10)

[&]quot;Cf. Bertoit Brecht: (...) C'est un plaisir pour l'homme de se transformer. Par l'art comme par la vie courante, et par l'art a l'usage de celle-ci. Il lui faut donc pouvoir se sentir et se voir comme transformable, et la société avec lui, et il lui faut assimiler, de manière plaisante dans l'art, les lois aventureuses selon lesquelles s'effectuent les transformations. La nature et les raisons de ces transformations sont reflétées dans la dialectique matérialiste. (...) La question est de savoir si le théâtre doit montrer les hommes au public de manière telle que celui-ci puisse les interpréter ou de sorte qu'il puisse les transformer. Dans le second cas, il faut que le public reçoive pour ainsi dire un tout autre matériau, un matériau composé précisément selon un point de vue: celui selon lequel les diverses relations, compliquées, multiples et contradictoires, entre l'individu et la société, peuvent être comprises (peuvent être aussi, pour une part, saisies par identification). La comédien doit alors incorporer à sa

Les hommes racontent des histoires, les acteurs sont des...

Et cette suspension qui va, mieux encore, nous faire éprouver ce qui excite la pensée (la provocation), nous amène ainsi à un dénouement, certes, tout provisoire mais dans une amplification stylistique qui en glorifie, en quelque sorte, l'objet,

« Un acteur est un acteur est un acteur »...ou un saint?

La paraphrase renvoie manifestement à Grotowski qui a fait émerger ce concept de sainteté laïque de l'acteur; mais qu'on ne s'y trompe pas, et que le vocable « saint » ne nous entraîne pas dans la direction mystique où Grotowski tend à entraîner vers « le théâtre pauvre ». Il s'agit plutôt, à la manière de Barthes, d'un regard politique porté sur le signe: « La traversée d'un territoire inconnu », que nous évoquions plus haut, n'implique pas que le passage du connu à l'inconnu ne se fasse que vers l'intériorité de l'homme, dans une quête que Brook lui-même qualifie de « spirituelle » la texte précise bien que c'est du processus d'apprentissage qu'il est question ici, et non du caractère sacré éventuel du théâtre.

Notons au passage que, d'emblée, la formation de l'acteur, proposée par *Le Jardinier*, s'affirme bien comme un *processus*, même s'il n'est pas encore, de quelque manière, décrit. Sans doute à ce stade, sommes-nous simplement invités à repérer qu'être « saint » constitue aussi un métier difficile avec ses horaires impossibles, sa nécessaire humilité, exacerbée par la tentation permanente de l'orgueil et de la perfection, son indispensable disponibilité d'âme, l'acceptation rétive de la chair, l'implacable contrainte de la règle ou de la discipline, la quotidienneté du travail, fûtil menu, le silence sur l'essentiel, ... ¹⁴

figuration artistique une critique de caractère social qui empoigne le public. (« Le champ de la dialectique », in Ecrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1972, pp.429-430.)

13 « Dès le moment où l'on commence à explorer les possibilités de l'homme, qu'on le veuille ou non, qu'on ait peur de ce que cela représente ou non, il faut se mettre carrément devant le fait que cette recherche est une recherche spirituelle; je commence par un mot explosif, très simple mais qui crée ici des malentendus. Je veux dire "spirituelle" dans le sens qu'en allant vers l'intériorité de l'homme, on passe du connu à l'inconnu, et que, au fur et à mesure que le travail des groupes successifs de Grotowski, grâce à son évolution personnelle, est devenu plus essentiel, les points intérieurs qui ont été touchés sont devenus de plus en plus insaisissables, plus loin de toute définition ordinaire. Alors, on peut dire que, à une autre époque que la nôtre, ce travail aurait été comme l'évolution naturelle d'une grande tradition spirituelle. Parce que les grandes traditions spirituelles dans toute l'histoire de l'humanité ont toujours eu besoin de forme » (...) et, « parmi les véhicules qui permettraient à l'humanité d'accéder à un autre niveau et servir une fonction dans l'univers plus juste, il y a ce moyen de compréhension qu'est l'art d'armatique dans toutes ses formes ». Et Grotowski dit: « Je ne peux pas découvrir quelque chose de nouveau mais quelque chose d'oublié. Une chose si vieille que toutes les distinctions entre genres esthétiques ne sont plus valables. » (Peter Brook, « Grotowski, l'art comme véhicule », conférence prononcée à Florence en Mars 1987, citée par Raymonde Temkine, « Quid de Grotowski? », in Europe, n°726, octobre 1989, Paris, Europe et Messidor, p. 11.)

¹⁴ Cf. Jacques Delcuvellerie, in Alternatives théâtrales, n°27, loc.cit., p. 25. On pourrait, à ce stade de la lecture, mettre la notion d' « ascèse » en relation avec celle chez Eugenio Barba: Le mot grec Askeo signifie "s'exercer". L'ascète est celui qui fait des exercices et l'ascétisme, la façon dont on les exécute. On associe, d'habitude, ce terme à rigueur, soumission, sacrifice, pénitence, douleur même, et on pense aux saints dans les déserts et aux mystiques perdus dans leur dialogue avec le soi. Moi, je pense immédiatement à des petites danseuses. A la recherche des principes de l'anthropologie théâtrales, j'ai suivi pendant un certain temps l'enseignement de l'école de ballet du Théâtre Royal de Copenhague. Les élèves y commencent à l'âge de sept ou huit ans, et ce qui frappe le plus est le stéréotype physique: des fillettes jolies, maigres, élancées, blondes, le sourire collé aux lèvres pendant les leçons. A la pause, elles enlèvent les délicates chaussures roses et, avec une moue, mettent les pieds sous l'eau froide des robinets des bains. Une de leurs professeurs, danseuse elle aussi, m'a montré ses orteils déformés: « C'est dur de danser sur les pointes. C'est l'aptitude à résister à la souffrance qui décide de la carrière d'une danseuse. » L'ascétisme caractérise toujours l'apprentissage à l'excellence, artistique ou sportive, spirituelle ou agonique. L'autodiscipline accompagne les efforts de tout individu qui veut dépasser ses limites. L'entraînement d'un acteur est l'initiation à une profession où la résistance, dans ses multiples significations, est une condition fondamentale: contrôle physique et psychique; endurance à l'adversité, à l'insuccès, aux périodes d'hiver sans fruit; refus d'autoindulgence et de solutions faciles; opiniâtreté face aux obstacles; acharnement à extraire le difficile du difficile; ténacité pour ne pas s'adapter aux contraintes du milieu, mais pour les faire éclater et pour faire épanouir son propre habitat. Toute vocation artistique, toute pulsion pour échapper à une

Et, en l'occurrence, l'essentiel est, en quelque sorte, nommé (mais ce n'est qu'un aspect): c'est que ça ne s'apprend pas, ou pour nuancer, après coup, c'est qu' « apprendre 'ça' diffère de toutes les autres formations. » La notion de sainteté laïque, amenée presque d'entrée de jeu, nous éloigne déjà fortement d'un premier degré du titre: nous sommes propulsés bien loin du « nous ne sommes que des artisans », faussement modeste, cher à nombre de milieux professionnels du théâtre, qui s'y réfèrent volontiers, pour railler les vrais artisans de ce à quoi tend, entre autres, le théâtre de Grotowski, l'inouï théâtral, le feu dont les « saints » sont porteurs: « qu'est-ce qu'il y a d'antagonique entre « saint » et « professionnel »? Il y a simplement ceux qui transcendent « le métier », saint Dario Fo, saint Laurence Olivier, saint Julian Beck, sainte Helen Weigel, ... » 15.

Mais, si la notion de saint permet d'énumérer une première série de notations précieuses propres à cerner la nature de l'acteur, et donc le caractère spécifique de sa formation, elle s'inscrit aussi dans la logique d'un raisonnement de nature dialectique qui permet d'appréhender tout autant l'objet par l'énumération de ses contraires. On en revient donc aux dimensions universelles des actes posés par les écrivains et les cinéastes, leurs études, leurs créations, leurs paroles, en repérant immédiatement un des aspects qui fonde cette universalité, la connaissance par expérience directe qui n'est encore ici nommée que par un exemple concret, « Tout écrivain peut étudier ses ancêtres créateurs en remontant au moins jusqu'à la Bible ». Et l'exemple de Guyotat permet, en outre, de préciser: « Il intègre ainsi en un geste créateur personnel plusieurs milliers d'années d'expérience ». Curieuse acception que celle du verbe intégrer: issu du langage mathématique, pour désigner comme objet l'intégration des fonctions, c'est-à-dire aussi la détermination de nouvelles fonctions, qui admettent les premières pour dérivées, c'est très récemment qu'il s'identifie presque au sens d'assimiler, voire d'incorporer, pour désigner cette « intuition de l'unanime » qui justifie que la tentation de l'acte d'écrire se sente autant qu'il se pense.

Il est d'ailleurs donné comme un « geste », c'est-à-dire comme une action et un mouvement du corps qui engage la personne dans une fonction initiatrice de quelque

destinée que l'on refuse, tout désir de se libérer des entraves d'une tradition ou d'une routine, sont accompagnées par un ascétisme entendu comme action rigoureuse et autodiscipline. (« L'essence du théâtre », in Josette Féral, Les chemins de l'acteur. Former pour jouer, Québec, Ed. Québec Amérique, 2001, pp. 39-40.)

¹⁵ Cf. Jacques Delcuvellerie, ibid. La notion de « saint » a cependant été largement précisée dans la dernière des « Cinq conditions pour travailler dans la vérité », intitulée « SAINTETE (courage de la) ou: "l'homme déchiffre la sentence avec ses plaies". Franz Kaîka ». Elle ne nous paraît pas sans rapport avec ce regard politique que Barthes pose sur les signes par lesquels s'est parlé notre temps: « Saint = signe-vivant ». Nous ne sommes pas des saints, nous ne pouvons pas le devenir. C'est, par nature, impossible, puisque nous sommes des artistes et, en particulier, des gens de théâtre et des comédiens. Mais nous avons des responsabilités, comme signes, nous aussi. Pourtant, la comparaison, voire le rapprochement, des deux états (artiste/saint) a beaucoup été tentée. Elle ne paraît possible que sous un seul rapport: celui d'un dévouement sans limites à répondre à une injonction impérative et définitive, un appel. L'artiste véritable ne peut pas s'échapper. La vocation de jouer, d'écrire ou de peindre, on ne s'y dérobe pas sans cesser d'être; elle n'a rien à envier à son homonyme religieux au regard de l'exigence totalitaire. Et ce n'est pas là résidu de conception romantique, c'est là sous nos yeux dans les faits, d'Homère à Thelonious Monk. La violence de l'exigence a porté certains artistes si loin que leur humanité en a été affectée, parfois définitivement. Suicide, folie, mutisme. Ils sont nombreux. Il n'est pas jusqu'aux artistes du souverain équilibre, tels que Bach, dont l'œuvre et la vie ne portent cette blessure du combat avec l'Ange. Et tout cela encore rappelle l'épreuve des saints, dans leur chair. Jusqu'au point où la postérité - cela peut même se produire de son vivant - confère à un tel artiste un état proche de l'icône humaine: emblème et force d'intercession. Rimbaud en est l'exemple le plus clair qui illumina littéralement des génies aussi féconds et divers que Claudel, Brecht et Henry Miller. La comparaison est encore plus tentante avec l'acteur, puisqu'il n'a seul entre les artistes - que sa chair et son esprit pour instrument. Lui-même. Et pourtant, s'il joue: surtout pas lui-même ... Ce paradoxe créateur aussi renforce le parallélisme des deux états. Et, tout comme les fidèles aiment « leurs » saints, nous finissons par aimer les grands acteurs, alors que les uns comme les autres ont vécu en témoignage d'un au-delà de leurs personnages. L'acteur en scène est bien signe-vivant, et de tellement plus que du personnage qu'il incarne, que du poète qu'il déclame, que de la fable même qu'il joue. Ici s'arrêtent les points de comparaison possibles. (in Alternatives théâtrales, nº44, op.cit., p. 36.)

chose. Ce ne serait donc pas la primauté du corps qui distincte la nature de l'écrivain de celle de l'acteur, mais bien la nature même de leur expérience, et partant de leur connaissance. Dans le cas du premier, elle est non seulement relative à « plusieurs milliers d'années » dans le temps, mais aussi à un rapport complètement différent dans l'espace. A nouveau, deux exemples concrets, celui de Claudel et des Japonais, celui de Brecht et de la « série noire » américaine, viennent éclairer le propos et lui donner, aussitôt, la possibilité d'un élargissement. Car, autour de la phrase centrale, attribuée à Duras, mais exemplaire de toute la classe des écrivains, « Parlant depuis des siècles 16, j'énonce en cet instant pour un vaste prochain et les siècles des siècles », s'exprime le noyau dur - ce « quelque chose » capable de résister désormais à la pression de toute analyse - de ce qui caractérise la nature même de l'écrivain; « dur » parce que décelé dans le corps même de celui-ci, inséparable des phrases « faites de souffle et de mouvements subtils de langue et de glotte » - mais ce n'est sans doute pas par hasard que le mot « consubstantiel » nous entraîne vers le vocabulaire de la théologie, celui qui énonce la Règle. L'observation draine avec elle tout ce qui nous permet de distinguer, chez l'écrivain, ce qui constitue, spécifiquement pour lui, le don de soi, dans l'acte d'écrire. Si les termes de « vocation », de « nécessité », de « besoin irrépressible », d' « obligation intérieure », le connotent d'un aspect transcendantal - lié à un ordre de choses auquel on doit se conformer -, l'énumération qui en est faite lie indissociablement ces termes à la « promesse du retour », assurée même pour « l'auteur maudit ». Elle est elle-même liée à un élément, bien matériel celui-là: la trace qui pourra toujours (même si c'est un jour ou l'autre) être reconnue - et dans un tel contexte, la reconnaissance évoquée implique aussi la notion de récompense qui lui est intrinsèquement liée. C'est un savoir implicite, sous-jacent à l'instant de l'écriture: l'écrivain connaît le caractère du tracé qui lie l'ici et maintenant à l'universel, et l'inscrit dans la condition même d'écrire. L'échange - don et « retour » - est ainsi propulsé dans le champ le plus vaste qui se puisse imaginer dans le temps et dans l'espace, « pour un vaste prochain et pour les siècles des siècles ».

Sans doute peut-on pressentir ici que la « malice » du Maître ménage, selon le mode de fonctionnement qu'il partage avec son disciple, un temps propre à susciter la question de celui-ci: elle arrive en forme de ce que l'on pourrait prendre aussi comme une objection, « Et le cinéaste, c'est pareil? ».

Il y a peut-être quelque jubilation dans la brièveté avec laquelle le Maître l'écarte d'un « Non, évidemment »; comme dans la manière avec laquelle il ramasse « tout le cinéma » en quatre noms, ou si l'on veut en deux lignées; la lignée de ceux qui, dans leur œuvre même, ont sans doute le mieux réfléchi sur leur art, de Méliès qui nous donne le réel de l'illusion, à Godard que d'aucuns ont qualifié de « mémoire en marche »; la lignée de ceux qui ont peut-être le mieux filmé sur la manière dont les gens existent « aujourd'hui », que ce soit dans la Russie révolutionnaire de Vertov ou dans l'Amérique de la fin d'un siècle qui n'en finit pas de finir de Jim Jarmusch. Jubilation, peut-être plus secrète celle-là, de l'érudit qui accole les noms de Godard et de Vertov, tout en sachant, à part lui, que le collectif « Dziga Vertov » (alias Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin) fait « claironner léger » à Anne Wiazemsky dans son film « Vent d'est » le précepte de Mao Tsé-Toung, « On a raison de se révolter », premier précepte retenu dans les *Cinq conditions pour travailler dans la vérité* du

^{16 «} Parlant depuis toujours » dans la seconde édition du texte, ce qui renforce encore le caractère d'éternité de l'énonciation.

Groupov¹⁷. Jubilation enfin à pouvoir amener si vite, grâce à la question du disciple et après quelques mots seulement, le concept qui relie la nature des deux arts, l'écriture et le cinéma, dans cet aspect essentiel qui les distingue, mais surtout les oppose à l'art de l'acteur: la connaissance par expérience directe, et son corollaire immédiat, puisque la trace existe (« les films sont là »). Jubilation encore, toute teintée d'une légère ironie (« Qu'il bégaie n'y change rien »), à attribuer à la parole du cinéaste la force des « Tables de la Loi », même si dans son cas, le subterfuge est nécessaire - et l'ironie du maître est davantage sensible dans le « biaisé » qui distingue le cinéaste de l'écrivain. Les Tables de la Loi!..., peut-on rêver meilleur vocable qui ait réputation d'universel, encore que lui associer « l'ordre », dont l'acception est déjà celle de lois générales, rend l'expression particulièrement redondante et, peut-être, l'ironie davantage patente.

Peut-être est-ce elle qui incite le disciple à proposer « avec naïveté » - ou comme la manifestation d'un jeu bien huilé entre le Maître et lui - une question délibérément restrictive sur ce qui serait, dès lors, le seul aspect à distinguer l'art de l'acteur, de l'écriture et du cinéma: « son caractère éphémère ».

C'est l'occasion pour le Maître, à travers un bref reproche, qui a plutôt les accents de la complicité - ou qui rappellerait le lecteur à quelque vigilance (« Tu as déjà oublié ») -, de refonder de nouvelles considérations sur le premier exposé relatif à « l'acteur saint ». Il s'agit d'abord d'établir que l'énoncé du noyau dur de l'art d'écrire et du cinéma, situé dans l'universel, permet, par relation antagonique, d'établir de manière tout aussi définitive, ou comme une évidence « brutale », le noyau dur de l'art de l'acteur: sa situation dans l'ici et le maintenant. Mais peut-être, n'est-ce pas vraiment une évidence, puisque peu d'hommes de théâtre en « épluchent les conséquences ».

Il convient donc de l'étayer par le retour au plus simple, l'observation et l'expérience, dans la relation à « tous ces jeunes acteurs que tu as formés. » On s'en souvient, c'est la connaissance par expérience directe qui fonde le caractère universel de l'écriture et du cinéma dans le plus vaste des champs spatio-temporels qui soit. A quoi se réduit celle de l'acteur? A la question précise répond l'irréfutable constat: la transmission, même au deuxième degré, ne peut remonter au-delà du XIXe siècle. Il est fondé sur l'exemple, on ne peut plus simple, de la relation que pourrait établir un acteur de vingt ans, même avec le plus âgé des acteurs contemporains, Minetti; ou celle que pourraient établir le disciple lui-même et le Maître avec Marie Marquet. Et celui-ci d'en déduire une des contradictions qui s'avère des plus éclairantes pour fonder la réflexion sur la formation de l'acteur. L'un des termes en est fourni par l'exemple de Minetti ou de Marie Marquet: c'est la plus étroite des connaissances qui puisse se concevoir par expérience directe, quant à son héritage spécifique; l'autre terme peut s'inscrire dans l'abondante recherche sur l'art théâtral: les racines du théâtre « plongent au-delà de l'écrit et peut-être au-delà de la tradition orale » 18. Mais si l'héritage de l'acteur consiste bien en tous ces éléments, et d'autres encore, décrits plus haut (faire entendre la voix d'un autre, mettre ses pieds et ses mains dans

¹⁷ Jacques Delcuvellerie, « Cinq conditions pour travailler dans la vérité, 1. Fidélité (Intelligence de): ou "On a raison de se

révolter. " (Mao Tsé-Toung) », loc.cit., pp. 16-21.

18 Ici encore, on peut se référer à des recherches comme celles de Richard Schechner, Grotowski ou Barba, dont notamment les contributions au « Dictionnaire d'anthropologie théâtral » sont significatives à cet égard (cf. Anatomie de l'acteur, Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale, Cazilhac, Bouffonneries Contrastes, 1985, pp. 170 sq., 124 sq. et 4 sq.)

certaines positions, ... à quoi le « comme tu le sais » corrigerait avec malice le « Tu as déjà oublié » du début de l'intervention), on comprend bien l'assertion du Maître, « Or, aucun autre art n'a davantage besoin de l'expérience directe ». L'assertion est tellement importante qu'il éprouve encore le besoin de l'étayer par un nouvel exemple qui repose les deux termes de la contradiction: d'une part, « Le texte de Sophocle est accessible tel quel » et d'autre part, « Rien des acteurs de l'époque ne subsiste, rien de leur art ». Certes, on peut tenter d'en avoir une connaissance indirecte, tâcher de connaître quelque composant de cet art, d'en « pressentir » les restes mais cela ne peut se faire qu'à travers des éléments qui n'en sont pas constitutifs (« textes », « masques », « bribes de témoignages », « résidus d'architecture »); exemples particulièrement aléatoires pour les acteurs lorsqu'on sait que des chercheurs qualifiés vont jusqu'à remettre en cause des pratiques qui paraissaient pourtant bien assurées et décrivent les confusions nées de fallacieuses interprétations de documents iconiques, par exemple dans l'usage du masque¹⁹. Et le terme quasi médical d' « exaspération » que le Maître attribue au « meilleur usage » qu'un acteur puisse faire de son « désir » - c'est-à-dire l'aggraver, l'exciter, l'exacerber, inlassablement garder comme une envie de toucher, malgré tout, à cet héritage précieux -, s'explique aussi par la considération qui suit. Il est vrai qu'elle est énoncée en termes on ne peut plus simples ni plus abrupts et ainsi, aux yeux du Maître, l'acteur est sensé la « comprendre » très vite, c'est-à-dire, certes, la saisir par l'intelligence et les sens, mais aussi l'embrasser dans son ensemble, et peut-être encore, au sens le plus littéral du terme, la prendre avec lui, tout au long de sa vie d'acteur: « son art personnel connaîtra le même sort. Pas de deuxième chance, pas de signe dans les siècles des siècles ». Dans une cruelle ironie à l'égard de l'écrivain et du cinéaste, c'est une métaphore explicite de mort qui s'élabore ici. Elle ouvre cependant une fenêtre des plus éclairantes sur la situation de l'acteur vivant, dans l'ici et maintenant. Il est placé entre deux pôles de mort: celui de l'héritage impossible des morts qui l'ont précédé et à qui il a l'obligation de donner vie, et celui de sa propre mort entraînant l'inévitable mort de son art, au même titre que celui des ancêtres. Ainsi, le Maître relie-t-il l'exaspération du désir à l'ici et maintenant, posé au début de son intervention, comme la manifestation vivante, concrète, d'une inextinguible envie d'obtenir malgré tout l'héritage, à travers un acte vivant, nécessairement démesuré, puisqu'il s'élabore dans la parfaite conscience d'une mort inéluctable.

Le disciple s'efforce bien vite, par une nouvelle question, de relativiser cette assertion fondamentale, et fondatrice d'une pratique, en tentant d'y inclure de nouveaux rapports qu'entretiendrait le cinéma avec l'art de l'acteur, sa capacité à l'inclure lui aussi dans « les arts de la trace ».

Son objurgation est rapidement balayée. Grâce au cinéma, l'acteur lui-même peut être inclus dans la trace, mais forcément pas son art, dont les racines n'en plongent pas moins dans la nuit des temps. Et l'injonction du Maître, d'y réfléchir encore, devrait amener le disciple à reprendre en considération ou à reformuler à part lui les éléments déjà énoncés: en particulier, la nécessité de l'expérience directe, si étroite soit-elle. Ce qui est implicite ici, c'est que le film n'apporte pas cela: sa « technologie » dénature ce rapport; on peut apprendre quelque chose sur l'art de l'acteur en allant voir une pièce, en regardant jouer Minetti ou Marie Marquet, on

¹⁹ Cf. par exemple l'introduction et l'apparat critique de Marie Delcourt dans son édition des *Tragiques grecs, Euripide, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Biblio, de la Pléiade, 1962.

n'apprend rien de ce genre en regardant un film. C'est l'occasion pour le Maître d'opérer, « d'ailleurs », une brève incise dans la progression de son raisonnement, ainsi qu'une nouvelle provocation à l'égard de son objecteur, et de lancer cette affirmation « scandaleuse »: « le cinéma n'a pas besoin d'acteurs »; avec quelque insistance même: « Pas du tout. » Qu'une brève concession vienne apparemment édulcorer cette proposition tranchante, que le Maître convienne « que de vrais acteurs s'y soient illustrés », on n'en reste pas moins là. Il propose même d'en éviter le débat laissant, avec quelque aplomb, au disciple le soin de déceler s'il s'agit d'une ses ruses habituelles, un de ses artifices dont il est sans doute coutumier. Il reste qu'entamer un tel débat détournerait sans doute du propos principal qui est en marche; le disciple aura ultérieurement l'occasion de « voir » par lui-même.

Celui-ci ne désarme pas pour autant, il cède à l'injonction et délaisse l'aspect temporel de la trace pour tenter une nouvelle attaque sur son aspect spatial, se fondant sur les possibilités accrues de voyage des troupes, qu'impliquent les réalités contemporaines, forçant même un peu le trait sur leur permanence dans le temps. Le but est d'enfoncer un nouveau coin dans l'assertion du Maître (« Pas de deuxième chance », ...) et d'évoquer implicitement, à travers cette nouvelle donne, la possibilité de « la promesse du retour », spécifique aux écrivains et aux cinéastes, pour les acteurs aussi.

Las! Le Maître a beau jeu, à ce propos, d'évoquer ironiquement la « belle histoire des malentendus ».

On sait que la géniale intuition du Théâtre et son double²⁰ vient de la rencontre d'Artaud et du Théâtre balinais, qui lui semble fondé sur une mathématique rigoureuse du corps et de l'espace, mais surtout qu'il perçoit comme établi sur des possibilités inexplorées en Occident des muscles et des trajets nerveux. Il lui attribue donc une dimension métaphysique, capables par là d'aller au-delà de la matière, en ce sens qu'une telle pratique incarne littéralement les mythes et rend manifeste ce « grand agent magique » propre à établir sur scène « l'union de la pensée, du geste, de l'acte », le double du théâtre. Mais on sait aussi que c'est à des représentations, largement dénaturées, de ce théâtre à l'exposition coloniale de 1931 qu'il doit cette perception.

Quand aux Italiens, on sait à quel gauchissement déjà donne lieu la reprise de leur répertoire par les Forains lors de leur expulsion de France en 1697. Mais ce fut pis, lorsqu'à leur retour en 1716, les aléas de la mode imposèrent, par exemple, mille travestissements à leurs personnages, sous prétexte que la « vérité » du costume complète « l'illusion théâtrale »; ou encore lorsque le goût des divertissements chorégraphiques transforma leur lazzis en ballets pantomimes, au point qu'ils abandonnent leur répertoire, à la réputation grossière, pour se couler littéralement dans le répertoire français.²¹

Deux exemples, l'un « inspirant », l'autre « stérile et réducteur ». Mais le Maître n'ignore pas ce que d'autres maîtres, comme Grotowski, Barba ou Schechner, ont pu

Cf., par exemple, les très belles illustrations de l'album « Ziesenis », in Le Théâtre et la dramaturgie des Lumières (sous la

dir. de Noëlle Guibert et Michel Thomas), Arcueil, éd. Anthèse, Biblio. nat. de France, 1999.

²⁰ Antonin Artaud, Œuvres complètes, 22 vol., Paris, Gallimard, 1954-1988; en particulier les tomes 1 à 5; cf. aussi Monique Borie, Antonin Artaud et le Retour aux sources, Paris, Gallimard, 1989.

rapporter de leurs voyages et de leurs fréquentations des « Orientaux ». Il précise cependant « la fin des orientaux très exactement », comme si sa sagacité avait décelé dans nombre de leurs notations une convergence avec ce que, par exemple, les propos de Jasmine Jaywant, Ranbir Singh, Ravi Chaturvedi, contiennent d'extrêmement désabusé à l'égard de l'essor du cinéma, de la télévision et de la « home video industry » dans « la culture urbaine » de l'Inde; même lorsqu'ils magnifient le Khatakali dans leurs descriptions du théâtre indien contemporain, c'est aussi pour constater qu'il est « secoué de l'intérieur dans son langage même. » Il en est ainsi également pour Rong Guangrun, dont l'étude sur le théâtre chinois ne mentionne plus d'acteurs de l'Opéra de Pékin après le célèbre Mei Langfang, à qui Brecht doit tant d'enseignements... dans l'entre-deux-guerres. 22

Et si le maître reconnaît une plus grande « circulation d'influences », c'est-à-dire d'actions qui s'exercent entre des personnes - et non, comme pour l'écriture, des « livres qui parviennent partout » -, c'est quand même pour constater que la connaissance par expérience directe demeure, même élargie, fort étroite. Et comme emporté par son élan, c'est lui-même qui revient à la question qu'il voulait laisser tomber un instant plus tôt, pour charger le cinéma de tout ce que sa technologie peut lui faire faire et qu'il pousse jusqu'à l'extrême actuel, voire jusqu'au ridicule (faire « virtuellement » coucher ensemble Marilyn et Bogart), mais qui de toute façon n'a rien à voir avec l'art de l'acteur.

2. La singularité relationnelle

C'est cette fois le disciple, autorisé par une brève suspension du texte, qui ramène au sujet principal, par une brève admonestation dont la familiarité est bel et bien porteuse de complicité: « Vous ne divaguez pas un peu, non? ». Et c'est peut-être parce qu'il a induit lui-même ce retour à l'objet de son propos, que le Maître y cède immédiatement par un « Soit » qui n'a rien d'une démission, car l'adverbe qui suit « Alors » donne soudain une importance considérable, confirmée par « voici l'essentiel », à l'énonciation qui va suivre. Certes, tout ce que contient la proposition circonstancielle de condition a été bien établi dans tous les propos qui ont précédé: nous savons déjà ce qui est dit sur « l'expérience directe » et sur « l'expérience indirecte ». Mais on y revient en d'autres termes avec insistance, comme pour l'établir davantage encore, et pour courir littéralement vers l'énoncé solennisé par la répétition de l'adverbe « alors » et par la désignation du disciple comme celui que l'on regarde ou qu'on aime comme son « fils »:

le théâtre reste nécessairement le dernier endroit où l'apprentissage professionnel transite par ce très vieux système: la relation Maître-Elève.

Toute la phrase s'articule autour de deux verbes-phares dont l'un, « reste », manifeste la permanence, dans le monde contemporain, de cet art « le plus archaïque de tous ». Et, dans la proposition subordonnée qui suit, ce curieux verbe « transite » - que la solennité de l'énoncé nous invite à prendre en compte dans son sens littéral, ou si l'on

²² Cf. The World Encyclopedia of Contemporary Theatre (sous la dir. de Don Rubin), vol. 5, London and New-York, Routledge, 1998.

veut, archaïque lui aussi, dont le préfixe exprime tout autant le passage que le changement et dont le radical oriente vers le chemin à emprunter, la voie à suivre, le voyage à accomplir -, expose, en termes explicites, la nature de la relation de formation ou « d'apprentissage professionnel » de l'acteur, la seule, la dernière, qui puisse convenir à cet art archaïque, celle du double don, à juste titre qualifié de « très vieux système », qui caractérise la rencontre de deux êtres (renfermant chacun, en l'occurrence, la « société » qu'incarne pour eux le théâtre), la relation Maître-Elève.²³

Et cette relation est deux fois réexplicitée en termes de plus en plus pointus qui en cernent les aspects les plus opératoires, comme en témoignent les verbes d'action qui dominent dans ces deux énonciations:

le Maître est chargé par l'Elève d'incarner pour lui cent mille générations d'acteurs à jamais inconnaissables.

Et,

l'acteur n'a de ressource qu'à se remettre entre les mains d'un Maître qu'il investit de la fonction suivante...

La forme passive de la première proposition traduit bien la double relation contenue dans l'acte de formation. C'est l'Elève qui porte l'action: il charge (et « le Maître est chargé »); c'est à lui qu'incombe l'acte volontaire de donner au Maître une fonction, une charge, donc une obligation et une responsabilité. La fonction est nommée, il s'agit « d'incarner », c'est-à-dire de donner corps à ce qui n'est qu'une forme au départ (ou un pur esprit si l'on tend vers le sacré). Le geste de l'Elève serait donc ici d'opérer la personnification de cette connaissance directe qui participe nécessairement de l'essence de son art, dont il sait qu'elle est inatteignable puisqu'elle concerne « cent mille générations d'acteurs à jamais inconnaissables ». Cette connaissance directe qu'il sait déjà étroite (limitée au mieux à deux générations), son acte délibéré en concentre encore le champ - en exacerbe donc le désir - en la plaçant dans le corps d'une seule personne, le Maître, lesté ainsi d'une obligation aussi vaste que singulière: faire « transiter », et « pour lui », toute l'expérience de toutes les générations antérieures.

Avant d'être énoncée, cette première proposition prend en compte deux objections possibles que le maître peut admettre, « même si » il s'agit « partiellement » du caractère séduisant ou flatteur, voire illusoire ou trompeur, de cette relation de formation - que contient le mot « leurre » -; « même si » - situation la plus mauvaise que décèle la deuxième objection - la relation Maître-Elève ne sert qu'à manifester la forme ou l'image de cette expérience recherchée, sans parvenir à l'inscrire dans le concret - ce qu'exprimerait ici « utilité symbolique ». Mais il est clair immédiatement (les « même si » l'indiquent) qu'elles ne peuvent en aucun cas affecter l'énonciation en cours.

²³ Dans sa conférence de Florence, Peter Brook disait ceci à propos du travail avec Grotowski: ... l'homme qui songe à un rôle dans la vie: devenir acteur, peut, d'une manière tout à fait naturelle, sentir que son devoir est d'aller juste vers le spectacle. Mais il peut aussi sentir autre chose, sentir que tout ce don, tout cet amour est une ouverture vers une autre compréhension; et sentir que cette compréhension il ne peut la trouver qu'a travers un travail personnel avec un maître. (« Grotowski, l'art comme véhicule », in Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski, publié par Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Theatrale, Pontedera, Italie, 1988, p. 52.)

La seconde proposition se donne comme conséquence directe de ce « paradoxe constitutif » de l'art de l'acteur, déjà énoncé, déjà lentement élaboré comme une évidence qui s'impose progressivement à nous, mais qui se réitère ici dans sa forme la plus directe, la plus simple aussi, dans la seule juxtaposition de ses deux termes:

Rien pour toi d'essentiel ne peut être appris d'autrui que par expérience directe; or, l'art de ceux qui t'ont précédé est mort avec eux...

Par contre, la conséquence qui en résulte complexifie davantage, autant qu'elle précise, la relation « Maître-Elève ». L'embarras et la difficulté inévitable qui sont inclus dans le paradoxe ne peuvent être résolus que d'une seule manière aux yeux du Maître qui l'énonce: un autre acte à poser par l'Elève. Certes, cet acte comprend l'investiture d'une fonction, nous l'avions déjà décelé dans la proposition précédente (« le Maître est chargé »). Mais en outre, et principalement, l'Elève doit s'en rapporter au Maître, se « remettre entre ses mains », acte qui implique davantage de force d'esprit ou de caractère (autre aspect de la « ressource » de l'Elève): il doit faire confiance. D'autant que l'expression « entre les mains » fait appel à cette partie du corps hautement symbolique qui, dans les acceptions les plus diverses, représente la partie agissante de l'être, tous les efforts auxquels il peut consentir, toutes ses capacités.

Rien d'étonnant donc à ce que la précision donnée à la fonction du Maître commence comme une profession de foi, dans son sens quasi étymologique de *confiance*, de *créance* accordée à un homme. Et l'injonction qui suit en traduit le corollaire implicite, l'acceptation des *obligations* inhérentes à sa position, et que connotait déjà l'acte d'investiture impliquant aussi probité, loyauté, honnêteté. Le « sois pour moi le signe » peut se prendre au premier degré comme l'indice de la chose présente, et s'agissant « de tous ceux qui nous ont précédé », la fonction du Maître apparaît bien comme celle d'attraire dans le présent, dans *l'ici et maintenant*, toute la tradition des prédécesseurs. Mais si nous adoptons la définition d'Ullmann, le « signe » peut davantage nous apparaître comme « la partie d'une expérience susceptible d'évoquer l'expérience totale »²⁴, et l'on peut percevoir alors que, dans un mouvement en quelque sorte inverse, l'expérience du maître dans le présent, qui est la chose directement perçue, est légitimée en tant qu'évocation possible de toutes les expériences qui l'ont précédé.

« On enseigne en faisant la leçon, on apprend en faisant connaître », le distinguo est d'importance, et lorsque l'Elève postule de son Maître le « Apprends-moi », qui clôture toute cette tentative de préciser la fonction du Maître, c'est effectivement qu'il lui reconnaît (ou devrait lui reconnaître) le fait d'incarner cette connaissance directe à laquelle il aspire, et la capacité que le Maître a de la transmettre.

Sans doute le Maître éprouve-t-il le besoin d'étayer ses propos, puisqu'il enchaîne d'emblée par « Alors, bien sûr... », qui semble annonciateur de quelque restriction à ce caractère extrêmement général de ce qu'il qualifie lui-même comme « première fiction ». Le terme « fiction » peut paraître surprenant si on le prend dans son acception la plus courante d'invention de l'imagination, mais peut-être se charge-t-il

²⁴ Stephen Ullmann, Précis de sémantique française, Berne, Franke, 1952, p. 12.

ici de ce sens davantage poétique (l'explication de ce qui a d'élevé dans le vivant) qui l'assimile plutôt à « allégorie »; ou encore, puisqu'il s'agit ici d'expliquer le don de soi comme cette relation contractuelle du Maître et de l'Elève (bien qu'elle dépasse la notion courante de contrat par l'aspect volontaire dans lequel elle engage nécessairement les deux parties), peut-on rapprocher le terme « fiction » de cette « convention », de pratique courante dans le monde juridique, qui permet de déduire toutes les conséquences d'un aspect supposé de la réalité. Quoi qu'il en soit, l'objet de cette première proposition est de relativiser au plus vite ce que tout le paragraphe précédent aurait pu installer de général ou d'universel dans la relation décrite. On se réfère de nouveau à des réalités en évoquant l'existence de « différentes 'méthodes'... ». Il incombe à chaque maître, dans la recherche de sa vérité, d'élaborer son propre ensemble de procédés rationnels, résultant de l'interprétation spécifique qu'il peut faire de la « fiction » énoncée. Rien d'universel donc dans la détermination de l'art théâtral et de sa transmission, c'est une double diversité qui est énoncée ici, celle des pratiques développées autant que celle des Traditions incarnées.

L'admonestation qui suit, dans la longue suite des admonestations qui ponctuent le dialogue, devient plus précise: « ... mais retiens bien ceci ». D'abord, elle est introduite par cette conjonction, d'apparence anodine, mais qui marque, ici plus qu'ailleurs, opposition, restriction, différence, par rapport à ce qui a été concédé sur la diversité des « méthodes ». Tout se passe comme si, dans ce mouvement du général au particulier qui vise à cerner au plus près la relation Maître-Elève, il convenait davantage à présent d'en saisir des aspects de permanence, de tenter d'en percevoir ce qui en constitue l'essence. Le verbe qu'utilise le Maître est d'ailleurs fortement connoté: il s'agit bien pour le disciple de garder par devers soi ce qui appartient encore au Maître, ce qui est encore de sa propre connaissance, mais qu'il essaie de transmettre par tous les biais possibles, par des notations accumulées qui s'efforcent d'être concrètes.

On n'est pas encore dans l'affirmation de ce que cette relation peut être; c'est de nouveau *a contrario* qu'on tente de la découvrir progressivement. Deux conditionnelles énumèrent les éléments qui feraient que « rien ne puisse s'apprendre ».

L'une concerne le Maître qui annihilerait de fait sa fonction s'il se soustrayait à « cette discipline », s'il l'esquivait. Notre attention est alertée: une représentation dynamique de la relation Maître-Elève commence à émerger. Si l'Elève « charge » le Maître d'une fonction, comme il a été dit, s'il se range sous sa discipline, c'est à ce dernier qu'incombe l'obligation majeure d'instituer la Règle²⁵. Le « don » de l'Elève charge le Maître d'une impérative obligation - non encore nommée, on approche pas à pas, c'est aussi la règle de ce texte -, faute de quoi le Maître institue lui-même la dégénérescence de sa fonction. Celle-ci est évoquée dans deux directions possibles, celle de la lâcheté ou celle de la prétention.

La voie de la lâcheté, qu'implique déjà la notion de « manquement » inclue dans « se dérobe » (mais peut-être, après tout, la prétention n'est-elle qu'une autre forme de la lâcheté), est illustrée par un type de relation que le Maître peut entretenir avec son

²⁵ Pour souligner davantage l'importance de cet acte, ici décrit, référons-nous à Jean-Paul Resweber: « (...) l'interpellation de la parole éducative qui, par la médiation de la figure du projet, renvoie à l'exigence de la Loi, métamorphose l'expérience esthétique du vide dans l'expérience éthique du manque. » (« Les paradoxes de l'éducation », in Le Portique, n4, Strasbourg, 2ème semestre 1999, p. 94).

Elève, celle de « copain », de camarade de classe (mais le mot peut aussi charrier comme un fumet de complicités malsaines), qui ne se distingue de lui que parce qu'il n'est plus un débutant.

La voie de la prétention est présentée comme l'inverse de l'autre, en ce sens que le Maître se présente comme un modèle, non pas tant à imiter (nous aurons à revenir sur les vertus de l'imitation) qu'à « copier » - et l'adverbe « servilement » oriente davantage vers la contrefaçon que vers la simple reproduction, à bannir de toute façon.

Mais en outre, qu'il s'agisse du « copain » ou de l' « exemple », les deux rôles ne peuvent être que « feints » - la notation est d'importance -: ils ne peuvent que tenter de se donner pour réels, alors qu'ils ne le sont pas. Il est intéressant de recourir ici, pour « feindre », à l'étymon lui-même qui est issu du vocabulaire artistique: contrairement à celui qui dissimule, qui cache ce qui est, celui qui feint donne forme ou produit ce qui n'est pas. Nous commençons ici à appréhender a contrario que la fonction du Maître, inscrite dans l'art de la représentation, est aussi celle de produire du réel. Nous l'enregistrons, sans plus, à ce stade du texte, nous aurons l'occasion d'y revenir plus largement par la suite.

L'autre conditionnelle concerne l'Elève: elle condamne comme un manque de jugement ou d'intelligence l'éventuelle erreur de ne pas considérer comme une réalité ce qui a déjà pu être saisi précédemment par la pensée, le rapport complexe d' « investiture » où il s'est mis en chargeant le Maître de sa fonction - l'acte a été décrit au paragraphe précédent -; rapport qui finalement désigne « l'art de la transmission de cet art archaïque qu'est le théâtre » comme un art basé sur l'échange, où l'on retrouve les trois obligations fondamentales que sont l'obligation de donner, l'obligation de recevoir et l'obligation de rendre. Nous noterons que, dans cette lente progression du texte, seule l'obligation est désignée, la nature de l'échange n'est pas encore nommée.

Si la conclusion aux deux conditionnelles est qu' « alors rien ne peut s'apprendre », le « rien » est cependant, tout aussitôt, nuancé par trois adjectifs dont le dernier englobe les deux précédents, et qui appelle nécessairement commentaire comme un référent singulier, puisque, de manière explicite, il s'incarne dans un nom, Stanislavski. C'est chez lui que nous sommes invités à retrouver cette notion d' « artistique » qui draine celle de « vrai » et de « vivant ». C'est par le retour à ce « fondateur » et sa pratique que nous pourrons appréhender qu' « il n'y a pas d'exception à la règle », cette règle des trois obligations qui vient d'être énoncée comme instituant la relation Maître-Elève. L'objection qui consisterait à évoquer la possibilité d'apprendre « des choses » en dehors de cette relation (par exemple dans des collectifs, mais où « une distribution inégale du pouvoir » pourrait n'apparaître que comme des formes perverties de cette relation fondamentale) n'est prise en compte que pour affirmer qu'elles ne constituent en tout cas pas « la formation de base d'un acteur ». Et l'affirmation est encore renforcée par le « Jamais » qui ponctue le paragraphe. Mais selon l'usage, désormais établi, si ce qui constitue cette formation de base est évoqué, il n'est évidemment pas décrit: sa nature doit, elle aussi, progressivement se découvrir. Nous avons, nous aussi comme lecteurs, l'obligation de cheminer avec le

Maître. Une voie d'approche vient d'être indiquée, c'est la notion d'artistique chez Stanislavski

On dirait que le disciple a bien intégré les « petites ruses » du Maître lorsqu'il le titille, en quelque sorte, par un « En admettant votre point de vue », comme si un doute subsistait quant à sa capacité d'intégrer ce qui vient d'être énoncé - il est vrai que nous avons pu, nous aussi, en souligner le caractère abstrait ou par trop allusif. Il tente donc d'induire la voie plus concrète de ce sur quoi se concentrerait la relation Maître-Elève, comme s'il invitait à reprendre le fil du discours vers une objectivation de cette relation *aujourd'hui*, notamment dans sa différence avec les pratiques antérieures, que ce soient celle des « maîtres orientaux »²⁶ ou celle d'un « Jouvet »²⁷, ou de ses contemporains; une « bonne » relation pour « aujourd'hui ».

3. Le silence comme obligation

C'est cependant par un nouveau trait de permanence que le Maître répond, laconiquement: la Règle du silence, introduite, il est vrai, par des termes plus concrets:

L'Elève doit se taire, le Maître ne doit pas parler.

En quelques mots, nous voici introduit dans une toute autre dimension de la relation. La notion même de silence renvoie à des valeurs qui n'appartiennent pas seulement à la Tradition théâtrale. Pour faire court, par un petit détour chez Georges Bataille, cité en exergue du Jardinier: « Le silence, qui n'est pas le mutisme, est aussi ce qui est inexprimable, ce qui est non susceptible de manifestation », ou un peu différemment, « La parole n'est que le silence exprimé, elle naît du silence et y retourne »²⁸. Cet état de la non manifestation, qui caractérise le silence, se situe au-delà de tout ce qui est manifesté et peut rejoindre ce que d'aucunes traditions initiatiques appelleraient « le Centre primordial »; car c'est bien vers cette Tradition que nous oriente la Règle du Silence. En dépit de l'extrême diversité des pratiques initiatiques, on peut y observer une permanence quasi universelle: c'est par le silence imposé qu'on ouvre la voie qui permet à l'être de se réaliser intérieurement; et pour reprendre une autre notation (quasi stanislavskienne celle-là): «Le silence n'est pas une absence de parole, mais la parole sans mot d'une expérience à la fois intérieure et extérieure... »²⁹. Le silence est la première discipline initiatique, on la retrouve dans toutes les traditions, qu'il s'agisse des sept ans de silence observés par les disciples de Pythagore, ou encore des

²⁶ Nous pouvons garder ici comme fil rouge l'ensemble de l'œuvre de Zeami, déjà cité.

²⁷ La référence à Jouvet peut davantage encore marquer le désir éperdu du disciple à établir des différences entre Traditions. On pourrait objectiver ce qu'entendait Jouvet par « Maître » dans une représentation des plus réussies de Philippe Clévenot, mise en scène par Brigitte Jaques dans son « Elvire-Jouvet 40 », à partir de notes de cours du Maître; ou par les commentaires que cette dernière en fait, par exemple: L'éthique du Maître se marquait aussi par un « tu dois » inexorable. Il pressait l'élève, proclamait l'état d'urgence. « Tu dois y arriver »; « Il faut que dans huit jours d'ici tu me donnes ce morceau, c'est le propre du comédien d'atteindre un sentiment rapidement »; « Tu dois le retrouver ou alors tu n'est pas une comédienne, tu es une tricheuse ». Le Maître savait que le théâtre n'attend pas, il savait que pour arriver au but l'élève ne pouvait pas faire l'économie des larmes et de l'effort. (Brigitte Jaques, « L'état d'urgence, 18 esquisses pour un portrait de L.J. en maître malgré lui », in Le metteur en scène en pédagogue, L'art du théâtre n°8, Paris, Actes sud/Théâtre Nat. De chaillot, Hiver 87, Printemps 88, p. 143.)

28 Cf. Pierre Prévost, Georges Bataille & René Guénon, l'expérience souveraine, Paris, Jean-Michel Place, 1992, p. 147; et

²⁸ Cf. Pierre Prévost, Georges Bataille & René Guénon, l'expérience souveraine, Paris, Jean-Michel Place, 1992, p. 147; et René Guénon, Les états multiples de l'être, Guy Tridaniel, éd. Véga, 1957, plus particulièrement le Ch.III, « l'Etre et le Non-Etre » pp. 25-30

²⁹ Jean-Claude Renard, La lumière du silence, Paris, Le Seuil, 1978; et l'édition d'un choix de poèmes, 1987; cf. aussi Gaston Bachelard, L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement., Paris, José Corti, 1953, p. 55.

douze ans d'abstention de parole, que s'était imposé, aux pieds de ses maîtres, celui qui allait devenir Rabbi Akiba³⁰; dans le Tao Te King, Lao Tseu donne une haute valeur au silence, et à sa portée, lorsqu'il écrit: « Ceux qui connaissent ne parlent pas, ceux qui parlent ne connaissent pas », et de même la première leçon de Boudha est: « Fais silence en toi et écoute ». Plus proche de nous, on sait que, jadis, parmi les tailleurs de pierres du Moven Age, l'apprenti se soumettait, lui aussi, à la discipline d'un maître qu'il s'engageait à servir pendant sept ans, il était admis aux réunions corporatives, mais uniquement à titre d'auditeur muet: il était là pour se former en silence³¹. On comprend ainsi comment, investissant à son tour l'Elève (en quelque sorte assimilé à l'apprenti) d'une telle Tradition, le Maître puisse affirmer, quelques lignes plus loin: « j'étais extrêmement attentif à vos paroles, mais (...) jamais, en réalité, vous n'y aviez 'droit'... ». C'est que lui-même, fondé par cette Tradition, peut dénouer le paradoxe, percu par l'Elève dans la pratique plus quotidienne, où la parole est autorisée, alors qu'à d'autres moments un réel silence est imposé. Ces moments, le Maître les définit comme « une forme concentrée » de la pratique, et non l'exception, comme voudrait le faire valoir l'Elève, par référence à sa propre expérience. En fait. La Règle du Silence est absolue, souvenons-nous: ... la parole retourne au silence. Peut-être commençons-nous à toucher à ce qu'est « la formation de base d'un acteur » et allons-nous commencer à comprendre pourquoi elle ne peut « transiter » que par ce très vieux système: la relation Maître-Elève; peut-être allons-nous comprendre pourquoi elle se fonde sur la Règle du Silence.

L'expérience à laquelle se réfère le disciple est, notamment, celle des « grands ateliers 'Hic et Nunc' » où effectivement le droit à la parole n'est pas donné. Il les a perçues « comme des périodes exceptionnelles », d'ailleurs justement annoncées comme telles; et il les caractérise par la « dictature » du silence - ou celle du Maître? - comme une concentration momentanée de tous ses pouvoirs dans un but nommé: obliger « à faire énergie de tout ce qui arrive ». Le terme « énergie » peut encore garder, dans l'expression relativement vague où il est inséré, toutes les directions de sens qu'il implique, comme force agissante dont dispose un être tant dans ses propriétés physiques que morales. L'Elève en retient en tout cas - comme positif? comme légitime? - le caractère insécurisant, puisqu'il ne peut s'en débarrasser par « aucun entretien sécurisant ». Il n'empêche que cette expérience fragmentée ne lui permet pas de comprendre cette installation de la Règle du Silence, telle que nous l'avons décrite, comme absolue. Le Maître le voit bien et va donc tenter, par un nouveau détour, de faire avec lui, comme avec le lecteur, un pas en avant.

4. La double épreuve

L'assertion de départ « Le Maître n'enseigne pas ... » pourrait paraître, somme toute, banale et seulement propre à favoriser l'acquiescement du disciple à l'orée d'une nouvelle démonstration. Le « Apprends-moi » avait déjà établi la distinction avec la fonction d' « enseigner » et l'ensemble des précisons sur la relation Maître-Elève ont déjà indiqué qu'il ne peut s'agir de la transmission d'un « savoir acquis ». Que l'on ne

³⁰ Akiba Rabbi, Les Maîtres de la Tora, recueil de récits sur nos Sages, tirés du Talmud et du Midrach, Jérusalem, éd. Gallia,

³⁷ Cf. les nombreux ouvrages de François Icher, en particulier, Compagnons et Bâtisseurs, Paris, Jacques Grancher éd., 1996; Les ouvriers des Cathédrales, Ed. de la Martinière, 1998.

s'y trompe cependant, l'acuité du propos et le mépris brutal à l'égard des « formateurs de singes » ouvre, en fait, un nouveau champ à la réflexion. C'est par rejet que le Maître place ici la transmission dans cette culture théâtrale des initiateurs; rejet radical³² de la conservation d'acquis, de la confortation, de la préservation, ou pour être plus précis encore, de ce « champ morne de la réitération futile » 33; rejet qui, sans doute, s'inscrit dans cette ligne de tension caractéristique de l'histoire du théâtre du XXe siècle. Ces tensions mises en œuvre par les « pères fondateurs » ont édifié des cultures et des poétiques qu'il est impossible d'enfermer dans la préservation des acquis; elles ont élaboré des utopies, des fondations sans cesse reconstruites pour le théâtre du futur, des noyaux de « culture active » qui se sont amalgamées autour du théâtre, et à travers lui, dans des écoles, des ateliers, des laboratoires³⁴; culture des commencements qui associent naturellement la pratique théâtrale à l'exigence de la formation³⁵.

Encore convient-il, maintenant, d'en énoncer spécifiquement l'exigence et la singularité. De fait, le propos qui définit ensuite le rôle du Maître est très radical: il s'agit, pour celui-ci, de mettre à chaque moment l'Elève dans une situation

³² La radicalité des premières expériences du Groupov se vérifie dans nombre de textes jugeant du contexte social de l'époque. A titre d'exemple choisissons cet extrait, qui s'inscrit dans la première des « Cinq conditions... » : Ce que notre amour, dans la peur, le ravissement, le choc dont on ne se remet jamais, oui-là-je-comprends-le-mot: notre amour donc, des grands artistes, des « initiateurs » j'entends, les porteurs de feu d'un autre temps, ce qu'il nous hurle devant cette imposture (Mensonges!), il nous faut en chercher la vérité un peu plus loin. Le centrisme nauséeux social-démocrate de l'art participe du confort (renforcement, confortation, bétonnage) idéologique sécuritaire dominant. L'Europe capitaliste tente par tous les moyens de survivre, et le désir qui commande toutes les instances politiques, syndicales, intellectuelles, se résume à un seul vœu: « FAITES QUE CA DURE ». (in Alternatives théâtrales, n° 44, opc. it., pp. 17-18.) Le constat rejoint celui de Heiner Müller: En Europe de l'ouest, l'histoire n'existe plus. Ce concept européen de l'histoire est fini. (...) La question est tout simplement: comment conserver, ne pas perdre ce qu'on a. L'Ouest ne se préoccupe que de cela. (Erreurs choisies, trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, François Rey, Heinz Schwarzinger, Bernard Sobel et Bernard Umbrecht, Paris, L'Arche, 1988, pp. 46-47.)

33 Cf. Jacques Delcuvellerie: Les artistes qui ambitionnaient de participer au bouleversement du monde, des dadaīstes à la Beat generation, des marxistes à Fluxus, sont rangès avec déférence au musée des illusions perdues. Il peut même arriver qu'on accuse certains d'entre eux des atrocités engendrées par les systèmes où ils se sont révoltés. La pensée intervenante est une illusion meurtrière, le monde n'est pas à transformer, les formes héritées suffisent donc amplement à la jouissance d'un peuple qu'on n'envisage plus autrement que, au mieux, comme un public, et le plus souvent comme une clientèle. (« Cinq conditions pour travailler dans la vérité. », loc.cit., pp. 19-20). Ce à quoi il est fait allusion ici, c'est d'une part à « ce livre haineux et imbécile » de Guy Scarpetta sur Brecht (Brecht ou le soldat mort, Paris, Grasset, 1979; dont les thèmes sont confortés encore dans un article récent, « Le Mythe Bertolt Brecht », in Ecrits de Paris, Paris, Juillet-Août 1995.) et d'autre part, à cette note que Bernard Dort écrit très justement dans Théâtre/Publics: Que faire de Brecht quand on a, je ne dis pas révoqué le marxisme, mais renoncé à toute conception d'une « pensée intervenante »? Quand on n'estime plus qu'il soit possible et ou nécessaire de changer la société et le monde; quand la pensée ne s'assigne pas pour tâche de dégager les virtualités d'un tel changement? Dans l'une de ses dernières interventions (une communication écrite pour le Cinquième entretien de Darmstadt sur le théâtre, en 1995), Brecht soutenait que pour être « restitué par le théâtre », il fallait que le « monde d'aujourd'hui » soit « conçu » (et ajoutait-il, « décrit ») comme transformable. (...) Or l'idéologie dominante actuelle, à la différence de celle des décennies précédentes, doute de cette « transformable. (...) Or l'idéologie dominante actuelle, à la différence de celle des décennies précédentes, doute de cette « transformablilité », quand elle ne la récuse pas. Dès lors, à quoi bon Brecht? (fibid.)

comme une Ecole et d'insérer, bien ou mal, dans les nécessités d'une exploitation souvent très dure, le plus que je pouvais de discipline éducatrice. (...) Ne vous hâtez pas. Ne vous laissez pas entraîner, séduire ou intimider. Ne poursuivez votre développement qu'à l'intérieur et en profondeur (...) Ne renoncez jamais à ce beau titre de laboratoire. (« l'Ecole du Vieux-Colombier », in Les Cahiers du Vieux-Colombier, n°2, NRF, 1921); ainsi que Jerzy Grotowski: Qu'est-ce que c'est pour moi que le théâtre-laboratoire? Au début, c'était un théâtre. Ensuite un laboratoire. Et maintenant c'est un endroit où j'espère pouvoir être fidèle à moi. C'est un endroit où je m'attends à ce que chacun de mes compagnons puisse être fidèle à soi. C'est un endroit où l'acte, le témoignage donné par un être humain sera concret et charnel. (...) Un tel endroit, un tel lieu est indispensable. Si le théâtre n'existait pas, on aurait trouvé un autre prétexte. (Jours saints, et autres textes, Paris, Gallimard, 1973, pp. 69-70); et enfin Eugenio Barba: L'ISTA a fixé comme cadre à ses recherches l'étude des principes de cette utilisation extra-quotidienne du corps. Cette étude implique un renversement des conceptions traditionnelles: non pas assimiler un savoir technique mais « apprendre à apprendre », « apprendre à comprendre ». A comprendre les principes qui gouvernent les processus de notre organisme et témoignent de sa « vie », décuplée et visualisée, en la rendant « expressive ». La tradition du théâtre occidental a privilégié les théories et les utopies, refusant une authentique approche empirique du phénomène de l'acteur. L'ISTA centre son attention sur ce « territoire empirique » dans une démarche inter-disciplinaire et trans-culturelle. (...) afin d'arracher les secrets de la technique qu'il faut posséder pour pouvoir la dépasser. (Anatomie de l'acteur, op.cit., p. 1) Il est significatif que les grandes révolutions de la représentation aient toutes généré une pédagogie originale. Aujourd'hui toutes les formes existantes du théâtre européen peuvent se contenter de la pédagogie de Stanislavski, avec quelques modulations brechtiennes ou folkloriques. Cela suffit parfaitement. Mais qui peut penser à sa propre mort et considérer cela sans frémir? (Jacques Delcuvellerie, « Entretien », in Alternatives théâtrales, nº 38, op.cit., p. 61.)

déterminée, celle de l'épreuve. En soi, le mot renvoie à des pratiques qui permettent de juger des qualités d'un chacun, de sa valeur, tant dans le domaine physique que moral: le terme est souvent associé, dans toutes les civilisations, mais à des degrés divers, dans des pratiques réelles ou symboliques, à des rites de passage - parfois l'épreuve y fait appel aux grandes forces de la nature -, à des rites d'initiation certains épreuves y sont accompagnées de mutilations rituelles que d'aucuns nomment « mutilations qualifiantes » 36. C'est peut-être par analogie avec ces rites mêmes que le Maître éprouve la nécessité de connoter l'épreuve de ce « sens très fort » où, effectivement, « l'on peut se briser », être mis en pièces, mais peut-être aussi, pour aller vers une autre analogie métaphorique, rejaillir avec fracas sur un obstacle, tel une vague³⁷. Quoi qu'il en soit, l'épreuve a ici un but: donner à l'Elève « une chance de s'en sortir par lui-même ». Et si l'expression a bien le sens précis de se tirer de ce qui embarrasse, voire de ce qui met en danger, elle peut apparaître encore suffisamment vague pour que le Maître éprouve le besoin de la préciser davantage. Il emploie, pour ce faire, une expression particulièrement redondante, « la contrainte impérative », dont le substantif et l'adjectif se renforcent mutuellement pour manifester ensemble le caractère de nécessité, imposé par une autorité, de cet état de suggestion à la discipline, à la Règle, où est placé l'Elève pour créer « ses propres moyens de s'en sortir », au besoin par coaction, coercition, voire violence. C'est la condition pour qu'advienne la conséquence bénéfique, introduite par le « donc »: qu'il puisse « assimiler réellement » l'épreuve. Ici encore le terme est fort, et on doit le prendre dans son acception la plus physiologique: l'Elève doit convertir l'épreuve en sa propre substance, ce que Zeami appellerait « peau, chair et os » 38 en y associant les sens, et c'est la contrainte qui est garante de la réalité de l'opération. Tout le champ sémantique du paragraphe a fait à l'envi converger la représentation que nous pouvons nous faire de cette opération vers l'initiation. Et pourtant, c'est avec un luxe de précaution et de restriction - « Dans ce sens, je te le dis en sachant très bien toutes les ambiguïtés que cela éveille aussitôt... » - qu'il opère finalement un décalage entre le processus de la formation de l'acteur et l'initiation elle-même, en le désignant comme « voisin », c'est-à-dire proche, certes, mais du domaine de l'analogie. Il impulse, par là même, une dimension philosophique à sa démarche puisque, en même temps qu'il attrait la Tradition à ses pratiques, son esprit s'élève, par l'observation même, à la raison des rapports, mais aussi des différences qu'il y perçoit.

Il s'en explique tout aussitôt et tente, en tout cas, de dissiper l'équivoque que provoquerait l'identification, pure et simple, entre la formation de l'acteur et l'initiation. Il le fait en s'appuyant sur les maîtres antérieurs³⁹, tous les maîtres, ceux de l'art théâtral mais aussi les pratiquants de l'initiation, comme ceux qui les ont étudiés et qui peuvent, entre autres, nous laisser une observation du genre: « Au

³⁶ Cf. Georges Dumézil, Les dieux souverains des Indo-européens, Paris, Gallimard/nrf, 1977, et Mythe et épopée, Paris, Gallimard/nrf, 1981. Voir aussi Jean Cazeneuve, Sociologie du rite, Paris, P.U.F., 1971, pp. 217-227; et bien entendu, l'œuvre de Marcel Mauss que nous allons sillonner à l'appui de quelques assertions contenues dans ce texte.

³⁷ La marin gulant aussi l'acques Deleuville de la contenue de la contenue

³⁸ Zeami: Dans la pratique de notre art, on rencontre peau, chair et os ... Or donc, s'il me faut localiser, dans la pratique de notre art, peau, chair et os ... Or donc, s'il me faut localiser, dans la pratique de notre art, peau, chair et os, j'appellerai os l'existence d'un fonds inné et la manifestation de la puissance inspirée qui donne spontanément naissance à l'habileté. J'appellerai chair l'apparition du style achevé qui puise sa force dans l'étude du chant et de la danse. J'appellerai peau une interprétation qui, développant encore ces éléments-là, atteint aux sommets de l'aisance et de la beauté. Si nous rapportions ces trois éléments aux trois facultés de la perception, à savoir à la vue, à l'oule et à l'esprit, la vue correspondrait à la peau, l'oule à la chair, et l'esprit à l'os. (« Shikadôsho. Le livre de la voie qui mène à la fleur », in La Tradition secrète du Nô, op.cit., pp. 146-147.)

39 Ici encore Zeami s'avérerait un bon guide; cf. le Livre IV de son œuvre "Origines rituelles", op.cit., pp. 86-89.

temps des enthousiastes et de martyrs, le rituel avait une grande souplesse qui le faisait varier aisément; mais, quand cette ardeur originelle se calma, il se figea en une série d'actes définis ... »⁴⁰, où l'on peut voir que dans l'initiation chrétienne, par exemple, sans doute ne faut-il pas attendre la « fossilisation » pour que le rite se fige.

Quoi qu'il en soit, ce que le Maître veut nous faire admettre, et présente comme irréfutable, comme la pensée de « tous », c'est que « les rites initiatiques (...) ne sont pas des séries d'actes à reproduire ». Mais s'agissant d'initiation, le but est nommé et même mis en exergue à la fin du paragraphe: l'émergence d'une identité. Toute la phrase qui v amène déroule, en termes apparemment simples, une réalité complexe dont les éléments balisent le trajet à accomplir. Nous sommes invités par « tous » à en découvrir, à ce stade de la réflexion, le caractère universel - il ne s'agit pas encore de l'acteur. Dans toutes les civilisations, l'initiation apparaît comme la forme synthétique de tous les rites de passage au moyen desquels elle opère (ceux qui, dans certains cas, sont liés à la naissance, à la puberté, à la mort et, dans d'autres cas, à la mort, à la renaissance, à la croissance initiatique des néophytes). Rite majeur donc, « véritable épreuve », qui englobe tous les risques, certes, - la mort peut n'y être pas que symbolique - mais où, « si votre formation a été bonne » le rituel en soi contribue à engendrer une identité sociale. Plus encore, l'initiation érige ce rituel en fondement axiomatique de l'identité qu'il produit. Ainsi, si les rites ne sont effectivement pas des « actes à reproduire », cette identité à laquelle l'initiation confère, bien souvent, la qualité d'une « vie nouvelle » constitue en soi la condition de sa propre réitération. En d'autres termes, l'initiation est un rite identitaire qui contient le principe de sa propre perpétuation: on ne devient « homme » gbaya ou sara, « femme » gisu ou bemba⁴¹, ... qu'en vertu d'une opération dont on ne saurait être l'objet sans en devenir l'agent, et inversement - c'est-à-dire en produisant « l'acte juste». C'est dans la mesure où elle apparaît comme le « rite des rites » que l'initiation trouve la condition ontologique à sa propre reproduction: elle établit un lien d'implication réciproque entre ses fins et ses moyens, et sa récursivité se conforme au modèle de la reproduction des espèces naturelles. N'est initiée gu'une personne « engendrée », « faite », « mise au monde » par un autre initié. Est-ce une des raisons pour lesquelles les initiations procèdent universellement à des opérations corporelles (circoncision, taille des dents, scarifications les plus diverses, ...) qui expriment le plus souvent l'essence nietzschéenne de l'initiation - la crucuté qui forge la mémoire, le double du théâtre, selon Artaud⁴² -, qui reviennent, en quelque sorte, à inscrire dans le corps même de l'initié les marques distinctives de sa nouvelle identité, de la transformation culturelle qu'il vient d'accomplir.

5. Le risque à consentir

⁴⁰ Marcel Mauss, « Textes à l'appui de l' "Essai sur le sacrifice" », in Œuvres, tome 1, Paris, Edition de Minuit, p. 344.

⁴¹ Cf. les études de P. Vidal (Le passage à l'âge d'homme chez les Gbaya Kara, Nanterre, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, 1976.); de R. Jaulin (La Mort sara. L'ordre de la vie ou la pensée de la mort au Tchad, Paris, Plon, 1967; Terre humaine/Poche, 1992); de J. Lafontaine (Initiation, Manchester, Manchester University Press, 1985); de A. I. Richards (Chinsungu, Londres, Faber&Faber éd., 1956), etc.
⁴² Cf. Antonin Artaud, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964: lorsqu'il assigne au théâtre l'ambition de ramener

⁴² Cf. Antonin Artaud, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964: lorsqu'il assigne au théâtre l'ambition de ramener l'esprit « vers la source de ses conflits » et de provoquer une crise violente où l'homme ait une chance de se libérer des puissances noires qui le torture; puis lorsqu'il trace les voies de la connaissance des « localisations du corps » (connaissance que Grotowski devait explorer systématiquement par la suite) n'engage-t-il pas un processus identifiable au Trieb, évoqué par Mauss.

On peut comprendre que le Maître se démarque de cette évocation de l'initiation et opère, ce que Jacques Delcuvellerie appelle par ailleurs, joliment, une « trahison pondérée »⁴³ à l'égard de la Tradition. Il reste que, une fois nommé l'élément de différenciation entre l'apprentissage de l'acteur et l'initiation, nombre d'aspects de celle-ci éclairent singulièrement la relation Maître-Elève et le processus engagé. L'identité nouvelle du disciple « engendrée » par le Maître, lui-même initié, transcende la volonté de « ressembler »; il y a plutôt ce que les Grecs appelaient δμοίωσις (dmoiosis) qui implique un effort, c'est-à-dire un acte - peut-être l'acte iuste dont parle le Maître -: l'homme s'identifie aux choses et identifie les choses à luimême, en ayant à la fois le sens et des différences et des ressemblances qu'il établit; il y a dès l'origine un Trieb, une violence de l'esprit sur lui-même pour se dépasser lui-même, en même temps qu'une volonté de créer un lien. 44

La différence introduite par le Maître opère néanmoins une fracture d'importance entre l'initiation et la formation de l'acteur. Elle porte sur la nécessité de « créer des situations où c'est l'acteur qui décide du degré de risque auquel il consent », par opposition « au rituel d'épreuves fixes, identiques pour tous ». Certes, ces épreuves fixées par le rituel ne sont pas figées (nous avons vu qu'elles ne constituent pas « des séries d'actes à reproduire »); elles n'en constituent pas moins un ensemble déterminé ou réglé par la nature de ce qui les institue, le sacré ou le religieux et, à ce titre, sont les mêmes pour tous dans leur déroulement même. Postuler que cette caractéristique du rite n'est pas applicable à la formation de l'acteur revient à sortir celle-ci de la sphère du sacré ou du religieux. « La spécificité de la religion consiste en ce qu'elle organise toute réalité autour de deux pôles, le sacré et le profane, reproduisant l'opposition entre faits individuels et faits collectifs. Les choses sacrées, ce sont celles dont la société elle-même a élaboré la représentation [...] Les choses profanes. au contraire, sont celles que chacun de nous construit avec les données de ses sens et de son expérience »⁴⁵. En postulant pour la formation de l'acteur la création de situations favorisant l'acte individuel, le Maître la place, délibérément, dans le monde profane et s'inscrit en faux, par une trahison pondérée, contre la notion de sacré propre à des maîtres antérieurs⁴⁶. Sans doute aurons-nous à prendre en compte que ceux-ci ne définissent pas uniquement le sacré sur cette frontière qui vient d'être tracée et, que d'une manière générale, ils distinguent certains lieux ou certaines pratiques qu'il convient de « mettre à part » (c'est d'ailleurs le sens étymologique du terme sacer), d'en marquer la séparation avec d'autres, qui ne quittent pas les buts de la vie quotidienne, et qui restent, en ce sens, profanes. Mais nous constaterons aussi

⁴³ « L'intelligence de la fidélité et son corollaire créateur: la trahison pondérée, commencent par la dette et la reprise des questions inaugurales. », in « Cinq conditions pour travailler dans la vérité », loc.cit., p. 17.

Grotowski, par exemple, à propos duquel nous avions déjà établi cette distinction sur le sens du mot « saint ».

Cf. Marcel Mauss, « Mentalité archaîque et catégorie de pensée », in Œuvres, tome 2, op.cit., p. 130. Cf. aussi: Chaque étape du Groupov s'est constitué sur un défi, comme c'est la cas - espérons le - pour chacun qui fait du théâtre, donc aussi un refus. Les projets finissaient par se concentrer en fonction de ce qu'on ne pouvait plus supporter de ce qu'on avait fait avant et de ce qui naissait à partir de là. Et pour cela il fallait inventer à chaque fois ses propres méthodes de travail. Je pense qu'on peut juger la rigueur d'un projet créatif aux méthodes qu'il est contraint d'inventer pour se mettre en œuvre. Qui n'a pas besoin de concevoir, pour sa création, des méthodes qui n'ont jamais existé avant lui, est dans un autre projet que celui qui nous requiert. (Jacques Delcuvellerie, « Entretien », in Alternative théâtrales, n°38, op.cit, p. 60.); ce qui n'empêche pas Jean-Marie Piemme de noter à juste titre: Ont-ils comme toutes les avant-gardes voulu innover en faisant table rase? Pas du tout. Leurs talents individuels auraient facilement preneur dans le théâtre reçu. Quant à la tradition ils la revendiquent. Sensibles aux déplacements du théâtre dans l'ordre ou le désordre social, ils ont cependant refusé de faire comme si cette tradition théâtrale était restée pareille à elle-même, vivace, ils ont refusé de la fétichiser. Au lieu de dire: le théâtre existe depuis longtemps, continuons, ils sont revenus à des questions plus primitives: où est le théâtre? Comment en faire avec ce qui en reste? Quelle nécessité éprouvons-nous de le faire? (loc. cit., p. 64.)

45 E. Durkheim, « La définition des phénomènes religieux », in L'Année sociologique, 2, 1899, p. 21, cité par Victor Karady

dans son introduction à Marcel Mauss, Œuvres, tome 1, op.cit., p. XXIX.

qu'il est extrêmement malaisé de tracer les grandes lignes de démarcation entre le sacré et le profane, et d'analyser les formes qu'ils affectent respectivement dans la civilisation contemporaine. Tout au plus, remarquerons-nous, que chez nombre de maîtres, le terme sacré peut parfois paraître devenir abstrait, intérieur, subjectif, moins attaché à des êtres qu'à des concepts, moins à l'acte qu'à l'intention, moins à la manifestation extérieure qu'aux dispositions spirituelles 47. Quoi qu'il en soit la distinction est faite ici. Et l'acte individuel de l'Elève est encore précisé par l'obligation, à laquelle il doit se rendre, de prendre un risque, de se mettre en péril, en acceptant d'y inclure un aspect de hasard, donc d'insécurité: il y a « un territoire inconnu » à traverser. La présence du Maître lui assure, en ce cas, la « connaissance directe » et première d'un aspect inattendu peut-être dans son acceptation d'être mis en difficulté: la liberté de décision qu'il a d'opter pour un risque inférieur à ses aptitudes ou ses compétences, le frapperait de discrédit, plus que le fait d'être mis momentanément dans l'impossibilité d'agir.

« Le Maître ne doit pas parler », sa seule présence indique la voie du perpétuel dépassement de soi et, la métaphore de la fleur et du jardinier est là pour indiquer que c'est à l'Elève même à déterminer le risque adéquat pour atteindre le degré auquel il peut prétendre, en fondant « son pari ». S'il s'en référait à Zeami, dont la métaphore est manifestement inspirée, il trouverait neuf degrés, eux-mêmes inspirés d'antiques formulations zen, et que le maître du Nô prend soin d'énumérer en commençant par les degrés supérieurs pour en indiquer d'emblée la fin: le style de la fleur merveilleuse, le style de la fleur altière et profonde, le style de la fleur sereine, en passant par les degrés moyens, dont seul le dernier représente déjà une intrusion dans la sphère de la fleur, le style de la fleur de bon aloi, précédé du style ample et précis et du style superficiel mais orné, pour en arriver aux degrés inférieurs, dont il est précisé qu'ils sont en deçà de la porte qui donne accès à l'étude des neuf degrés, le style puissant et méticuleux, le style puissant et violent, le style violent et corrompu⁴⁸.

6. De l'acceptation

Mais la tradition doit se confronter aux réalités de l'ici et maintenant, l'Elève peut aussi reconnaître une autre *vérité*, la prendre en compte dans sa réalité:

tu sais plus que tu ne sais. Il y a plus en toi, acteur, et c'est la meilleure part, que ce que tu peux tenter d'en dire.

⁴⁷ En ce sens, les études de Hubert et Mauss sont éclairantes (« Essai sur la nature et la fonction du sacrifice », in Œuvres, tome 1, op.cit., pp. 193-307.) dans la mesure où il apparaît que la distinction entre « profane et sacré » importe moins que le constat de ce que le mouvement rituel lui-même a plus d'importance que les points entre lesquels il se déploie. Pour reprendre l'expression de Claude Lévi-Strauss « sacré et profane » ne sont rien d'autre que des signifiants zéro, sens dans lequel il semble les plus usité aujourd'hui. (« Introduction à l'œuvre de Mauss », in Sociologie et anthropologie, Paris, P.U.F/Quadrige, 1997, pp. XXXVIII-XXXIX et XLVI-XLII). C'est aussi la conclusion à laquelle semblent arriver, par exemple, les chercheurs du laboratoire Théâtres, Langages, Sociétés de l'Université d'Avignon, lorsqu'ils écrivent: Car selon que le sacré se définit dans ou contre le religieux, face à un domaine profane affirmé comme tel ou en son absence, selon que le théâtre est institution cultuelle ou spectacle laïc, le dessin qu'ils forment en se combinant varie. De continuités en ruptures, d'innovations en retours aux sources ou resémantisations, le lecteur est conduit des temps anciens à la plus actuelle modernité et conviè à s'interroger: n'estce pas d'utiliser ces très inquiétants matériaux, le corps humain, la voix humaine, que le théâtre acquiert cette connivence jamais formulée semblablement mais sans cesse réaffirmée avec le sacré? (« Le théâtre et le sacré », publication du laboratoire Théâtres, Langages, Sociétés dirigé par Anne Bouvier Cavoret, Paris, Klincksieck, Actes et Colloques n°45, 1996.)

La lettre A celle qui écrit Lulu-Love-Live, de Jacques Delcuvellerie, met en exergue une phrase de James Joyce: « Je veux serrer dans mes bras la beauté qui n'a pas encore paru au monde ». Rarement « l'exaspération du désir », recommandée par le Jardinier à l'Elève, a pu oser se déclarer avec la netteté d'une telle ambition juvénile. Lorsqu'il indique à l'Elève le caractère vrai de ce qu'il énonce, c'est peut-être parce qu'il peut s'appuver sur l'exemple de grands précurseurs, dont l'action a souvent été de retrouver quelque chose d'oublié, d'enfoui, d'occulté, d'originel. En même temps qu'il lui formule une adresse extrêmement personnelle, le Maître agit comme s'il lui fournissait aussi un cadre d'expériences, que lui-même a pratiquées au contact des précurseurs. C'est littéralement un cadre propre à susciter l'inoui - on en reviendrait au mot d'Artaud. Un cadre qui ne permet pas d'éviter d'orienter le travail dans la direction de l'extrême, de l'impossible, de l'obscur. On pense, à nouveau, au laboratoire de Grotowski, mais aussi aux expériences du Living Theater (en particulier leur préparation de The Brig⁴⁹) ou aux périples africains de Peter Brook, ... d'autres encore⁵⁰, laissons-nous guider par la Lettre. « Qu'on pense aux créateurs inspirés par la foi révolutionnaire, chez eux la rigueur de l'extrême, la volonté de l'impossible, et - trop claire aujourd'hui - l'active part obscure, sont étroitement conjuguées. C'est splendidement manifeste chez Maiakowski, ce n'est pas moins vrai chez le 'lumineux' Brecht. J'ai pris l'exemple des révolutionnaires parce qu'ils sont censés se gouverner davantage par la raison; si nous essayons de recevoir la parole d'Artaud ou de Dante, de Shakespeare-Racine-Rabelais-Rimbaux-Joyce-Kafka-Dada-Becket-etc ... nous y retrouvons la même fatalité des développements extrêmes, la même tentation de l'impossible, et le même combat transcendantal avec l'ange de la part obscure ». Ainsi, au moment où l'Elève semble le plus renvoyé à lui-même, trouve-t-il, dans sa relation au Maître, le « signe » - non le « dire » - d'une longue expérience propre à impulser la sienne, ce que la nature même de l'exercice invite à appeler « chevaucher le tigre »; c'est-à-dire non plus comme l'Elève le notait, « faire énergie de tout ce qui arrive », mais faire corps avec l'énergie, la puissance que manifeste le tigre qui « trois jours après sa naissance est d'humeur à dévorer un bœuf »51, être l'énergie. C'est là que peut se retrouver l'expérience directe dont le Maître énonçait qu'elle permet « d'apprendre l'essentiel ». Cette part de l'essentiel est autrement nommée:

> Il y a dans la mémoire de tes muscles et de tes nerfs une part unique, singulière de l'"âme historique" présente...

C'est cette « âme historique », ou plutôt l'acte d'en retrouver la mémoire, inscrite dans les muscles et les nerfs - on retrouve la notation de toutes les Traditions, de Zeami à Artaud et Grotowski -, ce qu'on peut nommer *l'exorcisme historique*, qui constitue le programme central, ou simplement honnête, de la formation, tout autant que de l'art théâtral - et là, on commence à *Tendre vers Brecht*⁵². C'est dans cette « culture du commencement » où les maîtres fondateurs du théâtre associent de manière indissociable l'art de la représentation et la formation, le laboratoire ou le

49 Cf. Les voies de la création théâtrale, vol.1, Paris, CNRS, 1970, pp. 183-191.

Mais on peut aussi penser à des exercices qui en ouvrent la voie comme « les écritures automatiques d'acteurs », inclues dans « les couloirs », l'exigence du silence et la prescription rigoureuse de l'intensité dans les séances de travail, mais encore des opérations « décalage » comme « les clairières », etc.

 ⁵¹ Zeami, op.cit., p. 176.
 ⁵² Pour reprendre l'expression dont Jacques Delcuvellerie fait le titre d'un autre écrit: « Tendre vers Brecht », in Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création, Alternatives théâtrales, n°67-68, Bruxelles, Avril 2001, pp. 107-108.

studio, que s'élabore l'énergie de la résistance qui marque la différence avec nombre de pratiques et de théories artistiques existantes. C'est elle qui opère la nécessaire rupture⁵³. La condition en a été préalablement nommée, caractérisée par l'idée d'obligation: l'obligation de « chevaucher le tigre », explicitée par nombre d'obligations corollaires: l'obligation d'élaborer les règles qui permettent de dominer l'action, ou ce qui fait agir, dans cet art, certes « voisin » de l'initiation, mais qui en garde tous les risques, l'obligation d'affronter ces risques, l'obligation d'en élaborer l'échelle et de repérer tous les degrés au-delà desquels on a toujours l'obligation d'aller.

C'est de tout « cela » que le Maître doit « progressivement » - l'idée de processus reste non seulement éminemment présente mais s'entend pour « toute la vie » ⁵⁴ - aider l'acteur à « accoucher »; et le terme est encore précisé lorsqu'on l'associe à « découvrir » et à « développer par lui-même ». Immanquablement la notation renvoie à la maïeutique socratique à laquelle il n'est pas inintéressant de se référer, mais précisément pour en établir quelque distinction avec le processus de la formation de l'acteur, et pour marquer la singularité de celle-ci, dans cette analogie avec l'art de l'accoucheur.

Dans son inscience, Socrate se contente d'interroger sans rien affirmer, transmettre ni produire; soumettant à l'examen ce que l'âme de l'interlocuteur a enfanté, il le conduit à l'aporie, à la dubitation, et délivre ainsi, par son ironie, l' « âme » de ce qu'elle croyait savoir, la purifiant de son ignorance. Il confirme ainsi « tu sais plus que tu ne sais ». Mais on peut remarquer que déjà certains dialogues de Platon, le *Théétète* notamment, ne présentent en fait que les effets apparemment négatifs d'une méthode qu'il semble abandonner au profit de la dialectique, c'est-à-dire que, dépassant le plan formel de la pensée, il envisage une *mise en œuvre* de type sociologique...donc historique.

⁵⁶ Etablir la relation Maître-Elève, c'est aussi pour le disciple s'avouer que le Maître peut toujours lui donner quelque chose. C'est en ce sens, par exemple, que Barba se reconnaît aujourd'hui encore comme le disciple de Grotowski (cf. « Un théâtre de sectaire », in *Expériences*, Holstebro, Odin teatret Forlag, 1973, p. 156.).

⁵³ Cf. Jacques Delcuvellerie: Pourquoi ceux qui ont accepté la perte de centralité du théâtre sans souffrance apparente, en tout cas sans mise en jeu de cette perte, m'ont-ils toujours paru superficiels, alors qu'ils sont en plein dans notre présent sans mémoire? Peut-être parce que tout le présent ne semble m'offrir de sens qu'en souffrance d'une dette irremboursable. L'Occident a certes un petit avenir, celui dont il contamine tous les peuples de la planète, et qui m'est parfaitement odieux. En même temps: impossible d'accepter comme forme de libération les résurgences archaïques intégristes de tous bords. Quand à ces fameux « métissages » culturels, ils séduisent d'abord, mais s'épuisent rapidement dans la facile conjugaison de "différences" déjà bien réduite. Ils ne se sont pas montrés jusqu'ici porteurs d'autres germes que leur propre plaisir immédiat (du reggae au Shakespeare japonisant de Mnouchkine). Des mulets. La seule, l'énorme exception, la naissance du jazz au tournant du siècle. Mais quel prix pour cette incubation de deux siècles, inaugurée dans un acte de brutalité antique (la traite des noirs)! Sur l'ensemble du globe, ce sont les différences fondamentales qui s'estompent - pour le meilleur et pour une très probable contrepartie de pire. Créer un déplacement aussi insensé que celui du "bois d'ébène" n'est plus à la portée d'aucune force tyrannique. Le métissage envahit tout, les difficultés résistantes, archaïques sont circonscrites, résiduaires, mesurées. La bombe atomique elle-même s'intègre au paysage. La peur devient citation d'elle-même. Le sentiment du tragique est la dernière obscénité des sociétés aux poubelles débordantes. Je HAIS ceux qui font le jeu séduisant de la confusion généralisée. Nous avons encore obscurément la certitude qu'ils sont les serviteurs d'un démon d'autant plus puissant qu'il n'a plus de nom (Dieu, Capitalisme, Totalitarisme, sont devenu des gargouilles de journaliste). Le théâtre à venir reste peut-être celui d'un exorcisme. Le cinéma de masse ne pourra jamais que vendre le démon (même et surtout quand il prétend pouvoir le nommer). Au théâtre, par la chair de l'acteur, l'exorcisme historique reste un programme honnête. Et je crois que la mise en scène a de moins en moins de pouvoir sur ce terrain, mais bien plus quelque chose de genre de l'apprentissage. Des deux grands pôles entre lesquels a constamment oscillé la pratique des maîtres fondateurs du théâtre: l'art de la représentation et la formation de l'acteur, le théâtre et l'école (ou le laboratoire, ou le studio), c'est le second qui s'affirme plus que jamais comme le lieu de la résistance, de la différence radicale d'avec l'ensemble des pratiques et des théories artistique existantes. (« A celle qui écrit Lulu-Love-Life », Liège, éd. Du Cirque Divers, 1991, pp. 12-13).

Platon, « Théétète ou de la Science », in Œuvres complètes, Avant-propos et notes par Léon Robin, II., Paris, Gallimard, Biblio. de la Pléiade, 1950, pp. 83-192. Voir aussi V. De Magalhaes-Ilhena, Le Socrate historique et le Socrate de Platon, Paris, P.U.F., 1952, ainsi que Michel Narcy, Platon. Théétète, Paris, Flammarion, 1994.

7. Le défi et le don de soi

C'est bien de cela qu'il s'agit ici: l'âme a été qualifiée, c'est « l'âme historique » qui est accouchée. L'art d'accoucher apparaît bien comme un processus qui fait que la formation de l'acteur constitue une expérience sans cesse réitérée (impliquant « d'autres techniques », mais à ce stade le texte reste très évasif, et le terme « technique », sur lequel il faudra revenir, n'est pas autrement explicité), un moyen de découverte et un effort, non pour exprimer ce que l'on sait, mais pour éprouver ce que l'on ne sait pas. C'est ainsi que le Maître peut inviter le disciple à appréhender. non pas « le talent » en général mais « [s]on talent », comme cette aptitude remarquable qu'il possède, et dont il peut jouir dans la faculté qu'il a de le faire mûrir et grandir par lui-même. Le mot « talent » draine souvent avec lui la notion de « don » et son parfum délétère d'immanence; mais ici, dans la relation Maître-Elève, ainsi éprouvée, le don apparaît bien comme le don de soi considéré comme un acte réciproque qui « anime » un développement de la personnalité vers une plus grande autonomie avec son corollaire de nécessité du défi. Ainsi, lorsque le Maître s'adresse à l'acteur, ce n'est pas pour lui indiquer un savoir-faire, mais pour en revenir sans cesse à une exigence. C'est de cela qu'il aide finalement à accoucher; pour traverser le territoire inconnu et ne pas s'y perdre, voire y périr, il faut bien en découvrir les lois, et donc y apprendre. Mais l'inconnu ne s'y recrée qu'à transgresser, dépasser, réinventer sans cesse ces lois précaires. On a la confirmation qu'il s'agit bien là d'une forme étrange d'apprentissage, qui ne s'apprend pas. Même si la mémoire et l'expérience jouent un rôle au fur et à mesure des traversées, chaque projet nouveau doit laisser aussi écorché et démuni qu'au début, et dans l'obligation stricte d'apprendre ou d'y laisser sa peau.

C'est sans doute cette exigence même qui interpelle le disciple. Profitant d'une suspension dans le discours du Maître, il l'interroge sur cet aspect dont il a « fait image »: « La formation de l'acteur n'implique pas le danger mortel? ».

La réponse est catégorique dans son affirmation, mais nuancée dans son explicitation, car sans exclure le sens littéral de « mortel » pour certains, qui ne sont pas autrement nommés, elle envisage plutôt le risque de mourir « comme acteurs » par l'abandon ou la tricherie qui tue le « vrai talent ».

Le risque est ancré dans une contradiction fondamentale. Il y a au fond de l'acteur quelque chose qui est très ancien, qui vient de cette ancienne conception, de l'ancienne place du théâtre, et que lui assure la nature archaïque de son art, outil de plaisir et de communication immédiate, quelque chose qui en est constitutif: la « reconnaissance publique ». Le désir qu'il en éprouve est complètement battu aujourd'hui sur le terrain de la communication de masse, par le cinéma, la télévision, les feuilletons, et davantage encore par les nouveaux moyens de communication, issus des « nouvelles technologies ». L'effort à fournir est incommensurable pour protéger « l'amour du théâtre », dont le Maître a tracé la voie, et qu'il qualifie ici de deux termes qui l'identifient de manière emblématique, « étroite » et « souvent obscure », puisque liée à l'exigence qu'il a déjà largement décrite. L'acteur ne peut éliminer la dimension tragique qui résulte pour lui d'une telle tension, il doit même l'intégrer dans sa formation, faute de quoi il « n'apprend pas bien », faute de quoi il est « mort ». Ou « fou ». On pourrait, par exemple, penser qu'Artaud, acteur, est

devenu fou parce que sur le terrain même de la scène, aucun regard finalement n'a reconnu sa recherche. Ou « aigri ». Combien d'acteurs n'entérinent-ils pas le fait que le théâtre soit aujourd'hui placé, à cause de l'économie, de la pensée, de la communication en général, dans une situation paradoxale par rapport à son essence même: on peut observer le malaise, la rancœur, la haine parfois, le chagrin, à l'égard de ce dont ils se sentent perpétuellement orphelins, lorsqu'ils déclarent « et bien oui, le théâtre c'est pour une minorité, et bien oui, c'est comme ça, il n'y a pas de problèmes », ou qu'ils s'alignent sur les pratiques d'autres arts, les anciens arts, comme la musique ou la peinture, devenus des « arts d'avant-garde » parce qu'ils sont coupés du grand public, et qu'ils se retrouvent, eux aussi, devant un public d'initiés, à peu de choses près. Faire comme si de rien n'était, c'est aussi la « mort ».

Une nouvelle question du disciple surgit, comme teintée d'une envie de détendre après une telle évocation: l'humeur pointe dans le « fameux » qui caractérise un point de détaille dont la renommée s'est pourtant emparée⁵⁶; c'est comme s'ils s'accordaient une brève pause en attendant de creuser plus avant la relation Maître-Elève. A la question du disciple sur l'antienne récurrente au discours d'accueil aux nouveaux élèves, « il est encore temps de partir », répond la moue du Maître qui reconnaît le caractère, formaliste dans ces circonstances, de la recommandation qualifiée de « ficelle un peu grosse ». Il n'empêche que la signaler comme « une petite 'épreuve' » lui donne quand même un sens: au moment où un nouvel élève postule l'entrée dans la formation, la phrase « rituelle » lui rappelle, ne serait-ce que de manière symbolique, le paradoxe fondateur de l'obligation consentie. Elle ouvre la perspective, même difficilement compréhensible à ce stade, de la réciprocité des obligations qui vont exister dores et déjà entre le maître et lui. Elle manifeste, autant que faire se peut, l'insertion de l'élève dans une structure de formation qui va l'obliger - qui représente une force à laquelle il doit se plier -, alors même que sa volonté semble y être engagée. Et si le commentaire qui suit ne se départit pas d'une légère ironie à l'égard de son propre fonctionnement, voire d'une pointe d'humour à l'égard du débat engagé par le disciple quelque temps auparavant sur la parole et le silence, le Maître n'en reste pas moins conscient des réalités socio-économiques qui déterminent la structure de formation, en ce compris l'acte d'y entrer, et la perspective, plus lointaine, d'insertion socio-professionnelle dans le champ théâtral. Il constate l'impuissance de la parole à en rendre manifestes tous les aspects. Y céder c'est ayouer « une insuffisance dans son art d'enseigner », mais peut-être que, sous l'auto-ironie de la formule, ce qu'il manifeste réellement, c'est sa propre volonté de répondre au don de l'élève qui accepte de s'engager dans cette voie incertaine. Son engagement personnel ne peut s'exercer que selon sa méthode: la connaissance des choses transitera par la Règle du Silence à travers laquelle ces réalités-là devront, elles aussi, être incorporées.

Et cette fois encore - peut-être parce que l'exigence est nouveau posée en exergue et lui est présentée avec une acuité nouvelle -, le disciple interrompt, comme si son intervention permettait de reprendre le flux de la transmission que sa diversion aurait pu dévier. Mais peut-être aussi ne fait-il qu'acquiescer à cette remise sur voie que le Maître a déjà amorcée: « Bon. Allons-y ». Ainsi, par une note de synthèse un peu

⁵⁶ Effectivement, toutes les premières réunions des étudiants qui ont réussi l'examen d'entrée au CRLg commencent, depuis des années, par cet « Il est encore temps de partir ».

hâtive, « le Maître ne parle pas », se donne-t-il l'air de celui qui pousse à préciser encore sa fonction.

8. L'ici et maintenant

La réponse fuse, simple dans les termes, complexifiée par l'accumulation de circonstances et d'incises, réellement complexe par l'ensemble dense de réalités qu'elle implique:

Il fait en sorte que, pour la vie entière, tout, pour l'acteur, soit toujours « comme si » c'était la première fois.

Chaque terme demanderait une explication à dévider longuement, mais le disciple bondit immédiatement sur un référent familier. Il sait ou croit savoir que « le processus de création commence au moment de l'apparition du "si" artistique magique dans l'âme de l'acteur. Jusqu'à ce qu'existe la réalité de la vie, la vérité réelle, à laquelle, naturellement, un être humain ne peut pas ne pas croire, la création n'a pas encore commencé » Le disciple connaît ou croit connaître « le travail sur la mémoire intérieure », le travail sur le « revivre » où « un double processus s'accomplit. D'une part, la réalité, dans laquelle existe l'acteur qui crée sur la scène, se justifie, se complète et s'applique grâce à son imagination dans la vie du rôle. D'autre part, c'est également à l'aide de son imagination, que les circonstances proposées se justifient et finalement s'appliquent aux souvenirs de sa vie réelle ('les plus originels possible'), qui naissent à l'intérieur de lui-même (c'est la source des 'émotions'): elles s'adaptent à la vie du rôle » Il peut même croire aussi que « si les deux processus et le travail sont réalisés correctement, une envie intérieure d'actions physiques, logiques et conséquentes, va apparaître naturellement chez l'acteur » 59.

La réponse du Maître est d'abord cassante: « Non »; elle se nuance tout aussitôt par un « Ou plutôt, pas seulement ... ». Il ne renie pas sa référence à la Tradition stanislavskienne et la fait transiter par celle de « [s]on propre Maître » qui situe la dette et l'héritage en trois termes précis⁶⁰ propres à tempérer l'intervention un peu précipitée du disciple, en même temps qu'à la reconnaître. Car si Stanislavski n'a pas « tout dit » ni « tout exploré », il a « tout situé ». On pourrait corroborer à la manière grotowskienne, comme l'explicitation nous y invite, comment il peut arriver aujourd'hui encore « de découvrir et d'explorer quelque chose de nouveau », si l'on suit des assertions stanislavskiennes comme: « les moments créatifs sur la scène ne sont que ceux qui sont provoqués par ce "si" magique... Dans ces moments-là, il n'y a pas de rôle... je suis moi-même. Le rôle ne donne que les conditions, les circonstances de la vie, tout le reste m'est personnel, ce qui me regarde

⁵⁷ C.S. Stanislavski, Œuvres complètes, vol.1, pp. 304-305. Les citations que l'on trouvera dans cette partie de l'analyse sont traduites de la monumentale édition des "Œuvres complètes" de Stanislavski, Moscou, L'Art éd., 1954-1961 (8 vol.). Les traductions en français sont de Galina Morosova.

⁵⁸ C.S. Stanislavski, Œuvres complètes, vol.3, op.cit., p. 408.

⁵⁹ ibid.

Go lci encore, il pourrait s'agir de Grotowski dont la phrase citée pourrait bien être la phrase d'introduction à sa conférence de Liège, prononcée le 2 janvier 1986 au Cirque Divers. La mémoire en est gardée auprès de certains pédagogues du CRLg, mais le texte n'en a pas été publié. Grotowski parlait en anglais, Barba assurait la traduction simultanée en français, mais l'enregistrement a dû rentrer à Pontedera sans qu'il ait été possible de le dupliquer. Thomas Richards le cite dans son ouvrage Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, Paris, Actes sud/Académie Expérimentale des Théâtres, 1995.

personnellement ». Et d'ajouter malicieusement: « Charlie Chaplin base son art sur le "si" magique (en prétendant l'avoir découvert) »⁶¹. La restriction porte sur « la géographie instituée » par le maître fondateur: il est vrai qu'elle ne vaut que pour le théâtre occidental (et l'on a vu que ses successeurs ont exploré bien d'autres contrées, orientales ou africaines, pour en tirer d'autres enseignements) ou davantage encore, pour les réalités humaines prises en compte par lui. L'honnêteté grotowskienne recommanderait cependant de prendre en compte également l'évolution qui s'est produite dans le temps, fruit d'une inlassable expérience. « L'acteur ne doit pas oublier que l'inspiration vient rarement,...comme une fête. C'est pourquoi, il faut pouvoir disposer d'autre moyen, plus pratique et plus accessible, que l'acteur peut maîtriser, et non pas, d'un moyen qui maîtrise l'acteur comme le font les sentiments. Ce moyen que l'acteur arrive à posséder le plus facilement et qu'il peut fixer est le moyen des actions physiques »⁶². C'est de cette période ultime de sa vie que nous pouvons encore extraire ce que d'aucuns appelleront le « diamant » de sa recherche: « les acteurs de grande expérience, qui ont 'la technique d'âme' bien développée sur la scène, n'ont pas seulement peur des moindres déviations et de l'hypocrisie' du sentiment, mais aussi de la fausseté de l'action physique. Afin de ne pas faire peur aux sentiments, ils ne pensent pas à l'émotion intérieure, mais accentuent l'attention sur la vie du corps humain. C'est à travers cette vie elle-même que, naturellement, se crée la vie de l'esprit humain, consciente aussi bien que subconsciente. (...) Nous faisons en sorte que les actions deviennent un objet, un matériel, par lequel nous exprimons des émotions intérieures, des désirs, et dans un esprit de suite logique, le sentiment de la vérité, la foi, les autres sensations, tous les autres 'éléments de l'état', le je suis. Tous ces éléments prennent leur source dans les actions physiques qui créent le fil conducteur de la vie du corps humain du rôle »⁶³. Les limites de la recherche ont cependant été indiquées et c'est tout « simplement » que le Maître, qui a momentanément attrait à lui cette Tradition, peut en indiquer comment il en élabore de nouveaux développements par l'évocation de deux autres tâches, qui vont en fait expliciter chaque terme de l'énoncé initial de cette séquence.

Revenant sur la notion qui apparaissait comme le point d'aboutissement essentiel de tout son effort (« Il fait en sorte que ... »), - la première fois -, il la modifie sensiblement, en y introduisant une des contradictions majeures du théâtre, « à jamais »: c'est la première fois dans tout le temps à venir. Le théâtre est un acte vivant: comment répéter du vivant, de l'Ici et Maintenant? La première indication est claire: il s'agit d'abord d'un travail, et d'un « grand travail » sur les émotions. Certes, la Tradition des maîtres antérieurs en a ouvert la voie: la méthode des actions physiques élaborée par Stanislavski, et approfondie par Grotowski, prend justement en compte cette contradiction inhérente à la nature du théâtre ⁶⁴. Le « travail » sur les actions physiques vise, d'une part, à permettre à l'acteur de construire une partition physique précise qui peut être reproduite, mais qui, d'autre part, puisqu'elle génère constamment un nouveau flux d'impulsions et d'associations au sein de son organisme, influe sur lui de manière non-préméditée. Ce que Grotowski appelle le

⁶¹ C.S. Stanislavski, Œuvres complètes, vol.8., op.cit., p. 285

⁶² ibid., vol.4, p. 297.

⁶³ ibid., pp. 338-339. La traduction littérale proposée par Galina Morosova, « la vie du corps humain du rôle », indique davantage que d'autres traductions où Stanislavski situe le Centre de l'art de l'acteur. Notons encore au passage comment il fonde sur la peur l'expérience des acteurs qui ont « la technique d'âme développée ». La notion n'est pas autrement éclaircie ici, nous aurons à la prendre en compte et à l'expliciter davantage dans les propres développements du Maître.

64 Rappelons qu'elle avait été précédemment identifiée par Diderot dans son fameux Paradoxe.

« Training », c'est-à-dire tout le travail psychique, physique, vocal, libérateur de l'imagination, réveille ou court-circuite les consciences; il se fait à travers une série d'actions physiques, improprement appelées « exercices », mais qui se situent ainsi en dehors de la préparation de l'acte de la représentation. C'est la voie qui permet de toucher aux émotions, de « trouver des méthodes pour entrer par effraction en nous-mêmes » 65.

9. L'intelligence historique

Mais l'avertissement qui suit, « Ne te méprends pas », laisse entendre que les voies tracées par les maîtres ne doivent pas être simplement suivies, qu'elles sont à prendre comme une stimulation qui engendre une perpétuelle insatisfaction, la nécessité de repousser toujours plus loin les questions, le courage de bouger sans arrêt, à peine at-on réussi quelque chose. Ainsi, avant même d' « inclure » son propre apport et de préciser davantage sa fonction, le Maître inclut-il d'abord l'apport d'une autre Tradition fondatrice, celle de Brecht, la désignant par « tout ce qui concerne l'observation, la reproduction-transposition du réel ». De nouveau, référence à l'expérience, à l'enseignement des « exercices de b.b. sur le jeu narratif », pour tenter de saisir « le privilège qu'ils accordent à la reproduction stylisée du 'réel' ». Ici, il s'agit bien de décliner autrement les questions, et de considérer l'exercice comme préparatoire à l'art de la représentation. Brecht a longuement décrit ce processus, comme théoricien, dans une œuvre abondante, mais aussi dans des formes artistiques qui incluent la fonction d'apprentissage. Des poèmes, par exemple, où il apparaît bien comme un « sensuel de l'intelligence »,

⁶⁵ Pour reprendre le titre d'un autre entretien de Jacques Delcuvellerie, reproduit dans Alternatives théâtrales, n°62, loc.cit., pp. 74-76.

Discours à des comédiens-ouvriers danois sur l'art de l'observation. 66

Mais comment S'y prendre maintenant? Comment Reproduire cette vie des hommes en société pour Ou'on la comprenne et puisse la maîtriser? Comment Montrer autre chose que soi-même et autre chose que le Comportement des autres lorsqu'il sont Pris dans les mailles du filet? Comment Montrer maintenant la manière dont est tissé et jeté le filet du destin? Et tissé et jeté par des hommes? La première chose Que vous devez apprendre, c'est l'art de l'observation. Toi, le comédien, Il te faut, avant tout autre, Maîtriser l'art de l'observation.

Ce n'est pas ton apparence qui importe, mais
Ce que tu as vu et que tu montres.
Vaut la peine d'être su
Ce que tu sais.
On t'observera pour voir
Si tu as bien observé.
(...)

Et mul n'a de l'homme une vision précise s'il ignore que
Le destin de l'homme, c'est l'homme.
L'art de l'observation
Appliqué aux hommes n'est qu'une branche de
L'art d'agir sur les hommes. Votre tâche, comédiens, est
D'étudier et d'enseigner l'art d'agir sur les hommes.
En connaissant leur nature et en la montrant, vous leur
Apprenez à agir les uns sur les autres.
Vous leur enseignez le grand art
De la vie sociale.

⁶⁶ Bertolt Brecht, « Discours à des comédiens-ouvriers danois sur l'art de l'observation », in *Ecrits sur le théâtre, op.cit.*, pp. 674-676.

ou les Lehrstücke eux-mêmes, que l'on traduit souvent par « pièces didactiques » mais que nous préférerons appeler « pièces d'apprentissage » 67. C'est sa propre expérience avec des « groupes d'apprentis » qui lui a révélé que l'improvisation sur des situations conflictuelles vécues ou la simulation théâtrale de luttes liées au monde du travail s'épuisent trop vite, et surtout ne permettent pas d'incorporer un niveau de compréhension suffisant. Il estime donc que l'on peut se passer de schémas établis, et il écrit des « pièces d'apprentissage » qui proposent d'imiter et de reproduire, par le jeu, des types de comportement proposés par le texte, d'investir dans l'imitation de sa propre expérience, de ses propres observations, d'amener à la conscience claire - par le biais de la représentation - les types de comportement proposés et investis, et enfin, de juger, et du texte et de la représentation. Le but de l'apprentissage est clairement nommé: il s'agit de rendre l'acteur capable d'élaborer une stratégie des diverses possibilités d'intervention dans la lutte des classes, afin qu'il apprenne à s'y insérer à titre de facteur déterminant⁶⁸. Le processus en indique bien la voie, citée par le Maître: observer, ressentir, rejouer dans son corps et dans sa voix.

Ainsi, à travers la référence à la Tradition brechtienne, le Maître a-t-il pu indiquer à l'Elève comment l'acteur, tout comme l'histoire, crée dans des conditions déterminées, et qu'il ne peut viser à le faire que dans la conscience de sa place dans le théâtre, et face à l'état du monde. Mais renouant subtilement tous les fils déroulés, il fait transiter par la « qualité émotionnelle » la faculté de « toucher en profondeur », d' « étonner », de distancier. Au fond, il vient d'ouvrir trois fenêtres sur trois processus qui préservent la « fraîcheur », caractéristique du théâtre, par opposition à la « démonstration laborieuse »: l'un qui génère la création, le deuxième qui vise à organiser la représentation, le troisième qui, dans l'un et l'autre cas, fait en sorte que l'acteur reste vivant. Il peut en revenir au point central qu'il assène sans cesse au disciple. « Principalement ». C'est l'épreuve, requalifiée ici de « plongée dans des expériences très douloureuses », qui est constitutive de l'art de l'acteur.

Une fois encore placé devant l'épreuve, le disciple renâcle à nouveau de plus et, à la douleur évoquée, tente d'opposer le « plaisir » qu'il semble présenter comme antagonique.

⁶⁸ Cf. Jacques Delcuvellerie: « On a raison de se révolter! » renvoie donc, pour moi, à l'intelligence de la Fidélité. On a RAISON de le faire. A ce stade, Brecht a cru pouvoir recruter le travail artistique pour la grande armée de la raison. Si son travail, parce que précisément c'était un artiste, a pu dévier parfois sublimement de ce « credo », toute son expression théorique en revanche s'y réfère constamment. On sait que cette conceptualisation a de plus en plus commandé sa création. La nature de travail artistique, ce sur quoi nous opérons, le champ et les objets, tout comme ses résultats, en tous cas: ses effets, qu'en savons-nous exactement aujourd'hui encore? Pas grand chose, et encore moins dans le cas très particulier du théâtre, sans parler de l'art de l'acteur. Je ne peux pas suivre Brecht dans son articulation direct de la science et de l'art. Et, dans mon entendement, cela n'entraîne pas de contradiction avec cette admirable prescription de Brecht, reprise par Godard: « Il ne s'agit pas de montrer des choses vraies, mais de montrer comment sont vraiment les choses. » Où l'on rejoint Galilée, oui, mais

aussi William Blake ou Van Gogh ou Sade. (in Alternatives théâtrales, n°44, loc.cit., p. 21).

⁶⁷ Nous le faisons à la suite des « Thèses sur les pièces d'apprentissage » rédigées par Rainer Steinweg, in Alternative, n°78-79, Berlin-Ouest, Juin-Août 1971: à la différence de la représentation théâtrale épique, qui se contente de changer la fonction de l'activité théâtrale traditionnelle, la pièce d'apprentissage abolit l'activité théâtrale au profit d'un mode de jeu destiné aux acteurs (y compris les amateurs); ils y expérimentent des types de comportement propres à transformer la société. Elles se présentent, non pas comme des pièces qui fournissent une leçon, elles ne transmettent ni un savoir positif ni des recettes pour l'action politique, mais l'exercice d'une méthode: la dialectique et sa mise à l'épreuve. Une note de Brecht confirme cette façon de voir, même si le traducteur maintient le terme « didactique »: Pour éviter des malentendus: parmi les petites pièces, La « Pièce didactique de Baden-Baden », « L'Exception et la Règle », « Celui qui dit oui, celui qui dit non », « La Décision » et « Les Horaces et les Curiaces » sont des pièces didactiques. Cette dénomination ne vaut que pour des pièces qui sont instructives pour ceux qui les jouent. Elles n'ont donc pas besoin de public. L'auteur des pièces [b.b. lui-même] a sans cesse refusé toute représentation de « La Décision », car seul l'interprète du jeune camarade peut y apprendre quelque chose, et encore uniquement s'il a représenté aussi l'un des agitateurs et a chanté dans le chœur de contrôle. (Ecrits sur le théâtre, op.cit., p. 242).

La réponse du Maître happe le mot au passage; elle l'utilise comme la base d'une contradiction développée dans deux exemples concrets, mais dont la résolution aboutit finalement à la nécessité de la souffrance, donc de l'épreuve, avec une insistance qui en marque l'enjeu fondamental. Les deux exemples sont concrets mais complexes. L'évocation du plaisir de Phèdre dans son agonie et de la douleur de Sganarelle dans ses pitreries renvoie au tourment des personnages dont, à un tel niveau de l'art, la profondeur participe aussi bien du combat mythique de l'ombre et de la lumière qu'à cette dialectique impuissante qui caractérise le rapport d'obligation qui unit aussi bien Phèdre et Hippolyte que Sganarelle et Don Juan - pour ne citer que deux niveaux d'analyse parmi d'autres ⁶⁹. Ce sont de tels personnages que l'acteur devra incarner, leur souffrance incommensurable, celle de la Parole enfermée et de la Vie retenue, pour l'une, celle de la parole débridée et de la vie impuissante, pour l'autre. Mais quel chemin à parcourir aussi pour l'acteur, quelle obligation de souffrance consentie pour atteindre au « plaisir » de l'alexandrin ou de la tirade moliéresque.

Ainsi, objet et sujet restent inextricablement imbriqués pour ramener l'Elève à son obligation fondamentale. Il n'est pas fortuit que le Maître la désigne comme la « maîtrise », identifiée à l'art, dont le caractère « incertain » impose qu'elle « transcende » la souffrance. L'énoncer comme « une banalité » relève moins de l'ironie que de la volonté, de la part du Maître, de l'imposer comme une évidence aux yeux de l'Elève. Que cette évidence dans l'art ne soit pas vraiment admise en « pédagogie » relève plutôt d'un constat de la prolifération de ce que Georges Banu appelle « la pédagogie culinaire [qui] se contente de fournir un enseignement généraliste coloré de la teinte d'une identité incertaine d'artiste mercenaire. Tout dépend de la relation à l'argent: pour certains il sert d'excitant euphorique, pour d'autres, plus cyniques encore, il est la seule raison d'être d'un contrat pédagogique » Peut-être peut-il s'agir aussi de la persistance de l'onde de choc qui, depuis 1968, salue la chute des maîtres comme libération nécessaire pour laisser la place ouverte à des « tentatives spontanées » 71.

Il n'empêche qu'on revient donc à l'exigence, à l'épreuve, à la souffrance, que l'Elève élude encore, en tentant d'aiguiller sur « la deuxième grande tâche du maître ».

⁶⁹ Cf. Roland Barthes: D'un côté, la nuit, les ombres, les cendres, les larmes, le sommeil, le silence, la douceur timide, la présence continue; de l'autre, tous les objets de la stridence: les armes, les aigles, les faisceaux, les flambeaux, les étendards, les cris, les vêtements éclatants, le lin, la pourpre, l'or, l'acier, le bûcher, les flammes, le sang. Entre ces deux classes de substances, un échange est toujours menaçant mais jamais accompli, que Racine exprime par un mot propre, le verbe relever, qui désigne l'acte constitutif (et combien savoureux) du tenebroso. («L'homme racinien », in Sur Racine, op.cit., pp. 32-33.)

70 Georges Banu, « Pédagogie-processus, pédagogie-événement », loc.cit., p. 49.

⁷¹ Georges Banu, «Les penseurs de l'enseignement », loc.cit., p. 2. Le constat rejoint celui d'Olivier Reboul (Qu'est-ce qu'apprendre?, Paris, P.U.F., 1980; Les valeurs de l'éducation, Paris, P.U.F., 1992) qui, s'il désigne le maître comme « "celui qui interroge et réveille le disciple par ses questions », note aussi qu'à notre époque, il semble bien que le maître soit en train de disparaître; qu'en tout cas, sa figure soit contestée, pour une raison sociale d'abord (le maître-fonctionnaire, introduit par l'enseignement obligatoire et collectif, pour des élèves qui ne l'ont pas choisi), pour une raison technique ensuite (la relation prestigieuse et mystérieuse du maître et du disciple s'efface devant l'introduction des « technologies éducatives »), mais enfin et surtout pour une raison éthique (l'ascendant du maître, considéré comme un abus de pouvoir, fait du disciple un éternel enfant). Sa dernière notation est intéressante à critiquer par la lecture de la suite de notre texte.

Mais il est d'autres analogies qui nous semblent également opérantes dans cette construction de la relation Maître-Elève: par exemple, celle de la dialectique de la relation du maître et du valet (Herr und Knecht, représentée par Brecht dans « Maître Puntilla et son valet Matti » mais qui lui vient des études de Hegel - cf. Phénoménologie de l'Esprit, Paris, Gallimard/nrf, 1993). Sa conclusion nous interpelle en ce sens qu'elle révèle la liberté du maître comme purement illusoire, et place « la vérité de la conscience autonome » dans la conscience du valet: la peur du maître et le travail l'universalisent en sorte qu'elle finit par contempler la permanence de son Soi universel dans la forme de l'objet travaillé. De ce processus émerge la première figure de la liberté abstraite, celle notamment du stoīcien proclamant l'autonomie de sa pensée vis-à-vis du monde extérieur.

Peine perdue, le Maître, avec une grande patience, mais une volonté inébranlable, veut que le premier point, A jamais la première fois, lié à l'exigence, soit « assimilé », notamment dans « tout ce que cela implique de physique ». Ici encore la référence aux maîtres fondateurs est patente, en même temps qu'elle introduit un décalage opérant. Les exemples renverraient aussi bien à Stanislavski qu'à Grotowski, notamment à ce que ce dernier appelle l'organicité:

L'organicité: c'est aussi un mot de Stanislavski. C'est quoi, l'organicité? C'est vivre en accord avec les lois naturelles, mais cela à un niveau primaire. Notre corps, c'est un animal, ne pas oublier cela. Je ne dis pas: Nous sommes des animaux, je dis: Notre corps, c'est un animal. L'organicité est liée à l'aspect enfant. L'enfant est presque toujours organique. L'organicité, c'est quelque chose que l'on a davantage quand on est jeune, moins quand on vieillit. Il est évidemment possible de prolonger la vie de l'organicité en luttant contre les habitudes prises, contre l'entraînement de la vie courante, en brisant, en éliminant les clichés de comportement et, avant la réaction complexe, en retournant à la réaction primaire. 72

Mais pour Grotowski, si cette « alchimie est liée à une transformation de l'acteur basée sur un processus organique », s'il déclare que « la magie du théâtre consiste en cette transformation comme en une naissance », la fonction de l'acteur devient de rétablir une unité vitale et primordiale entre le corps et l'esprit. « Finalement, nous sommes en train de parler de l'impossibilité de séparer le spirituel et le physique »73, conclut-il. Le Maître s'en démarque et l'exemple du « métier », le caractère « insupportable » de celui-ci, révèle bien la matérialité du travail à accomplir. Au fond, il comprend bien que, par lui-même, l'acteur qui ne demande, certes, qu'à jouer de manière vivante, fait cependant tout, dans le processus de travail, pour que cela n'arrive pas. C'est pour cela que le « travail » se fait au moins à deux et jamais tout seul. Dans la relation Maître-Elève, le problème n'est donc pas, pour le Maître, de faire jouer l'acteur, mais de l'empêcher de ne pas jouer (de s'en tenir au « métier »). Et cela dépend beaucoup de la qualité de l'exigence qu'il s'est posé à lui-même, et qu'il renvoie à l'Elève, jusqu'à ce que celui-ci se pose à lui-même les défis. Cela fait partie de l'exercice, ou du processus, d'inventer « des tigres » et de faire en sorte que la représentation reste, en quelque sorte, « chevaucher le tigre »⁷⁴. Il s'agit, somme toute, de traiter la crainte, voire la peur, de l'Elève, non pour la conjurer, mais plutôt pour qu'il se fie à elle, afin qu'elle lui signale le territoire qui ne se découvre qu'à l'épreuve de soi-même⁷⁵

1971, pp. 87 et 91.

74 C'est une position récurrente chez Jacques Delcuvellerie qu'on rencontre souvent dans ses conférences, ses entretiens, ses écrits. Cf. notamment, Alternatives théâtrales, n°27, loc.cit., p. 25; et « Chevaucher le tigre », in Alternatives théâtrales, n°52-52 54 Privalles, Décembre 1996, Janvier 1997, p. 83

Jerzy Grotowski, « C'était une sorte de volcan », in Dossiers H, Paris, L'Age d'Homme et Bruno de Panafieu, 1992, p. 102.
 Jerzy Grotowski, « Il n'était pas entièrement lui-même », in Vers un théâtre pauvre, Lausanne, La Cité/L'Age d'Homme,

^{53-54,} Bruxelles, Décembre 1996-Janvier 1997, p. 83.

75 Nous avions déjà rencontré la peur comme moteur chez Stanislavski et Grotowski, mais elle est davantage explicitée dans ce sens dans la quatrième des « Cinq conditions pour travailler dans la vérité » où une phrase d'Heiner Müller est cité en exergue du titre: L'EXPERIENCE (volonté de) ou "La première figure de l'espoir est la crainte, la première figure du nouveau, l'effroi." (Heiner Müller) et Jacques Delcuvellerie d'expliciter: Nous disions jadis: "La peur est bonne conseillère", manière plus active de formuler le constat d'Heiner Müller. Ne pas pouvoir dissocier le sentiment qualitatif de l'urgence d'un cadre de travail se donnant pour objet l'inout, c'est bien réaffirmer la primauté de l'expérience. "EXPERIENCE: 1. ACTE d'éprouver, d'avoir éprouvé. (...) 2. CONNAISSANCE des choses acquises par un long usage. (...) 3. TENTATIVE pour reconnaître comment une

C'est cette crainte qui s'exprime, enfin, en termes très concrets dans la nouvelle intervention du disciple: la première fois, « la joie, la souffrance ou la surprise vous emportent », on ne les maîtrise pas. S'il semble bien avoir assimilé maintenant la notion de « maîtrise incertaine », posée précédemment, il la traduit néanmoins un peu hâtivement par « Il n'y a pas d'intelligence de l'expérience ». Il en tire argument pour rester encore un peu en deçà de l'exigence, tente une nouvelle objection basée sur l'inquiétude d' « agitations stériles ».

10. L'intelligence de l'expérience

La concession que semble lui faire le Maître, « Bien sûr. Nous savons qu'il s'agit d'une fausse première fois », ne vise, en fait, qu'à repréciser, très concrètement comment accéder à la « vérité » de la première fois. Il le fait par une analogie dont la caractère n'a d'évangélique que la citation; elle situe l'enfance comme l'âge même des épreuves, puisque c'est le temps des premières fois, de l'inaugural, le temps idéal où l'on a une chance de s'en tirer, mais où l'on n'est « pas 'prêt' ». Chacun des exemples, judicieusement choisis pour expliciter cette situation particulière de l'enfance, est sa compréhension une explication d'ordre appelle pour mais psychanalytique, d'autant que celle-ci les mettrait dans la perspective de la « maîtrise », qui constitue le sens de l'intervention du Maître. Cette explication prendrait en compte la référence constante à la souffrance, inscrite dans la relation Maître-Elève, dont les connotations sont aussi d'ordre psychanalytiques: Freud lui attribue une vertu paradigmatique, dans la mesure où elle sert à la visée du principe de plaisir - évoquée précédemment par l'Elève -, et continue à enraciner, dans le sol même du psychisme, une tendance fondamentale à la maîtrise⁷⁶. Il précisera davantage encore cette analyse lorsqu'il considérera cette visée de maîtrise moins comme une visée fondamentale que comme une possibilité de riposte. C'est de l'observation de l'enfance qu'il tirera cette notion. C'est en effet l'expérience de jeu qui montre qu'après la survenue d'expériences traumatiques, vécues en position passive, l'enfant peut à nouveau assumer un rôle actif, soit par la simple répétition ludique, soit par renversement de la première distribution des rôles par lequel « les enfants se rendent pour ainsi dire maîtres de la situation ». Cette possibilité de riposte active est alors rapportée à « la pulsion d'emprise », jouant un rôle décisif dans la visée de maîtrise: alors que la visée de maîtrise désigne pour Freud une tendance globale du psychisme, « la pulsion d'emprise » constitue une pulsion parmi d'autres, animant à la fois l'effort musculaire et « la pulsion de savoir »77. En posant la question, « Vont-ils en mourir ou intégrer l'épreuve », c'est à quelque chose comme cette « pulsion d'emprise » que le Maître essaie de faire toucher l'Elève. Ainsi, s'il faut être « prêt », ce n'est pas comme dans le « métier » (« Ce qui est à pleurer »), mais c'est dans l'art théâtral, qui est celui de « ceux qui n'ont que le corps pour y manifester l'Esprit⁷⁸. Nul autre instrument. Le corps et ses glandes, mais aussi la

chose se passe. (...)" (Littré, p.2230. C'est moi qui souligne) Transposé en Groupov: la connaissance des choses ne s'acquièrent que par un long usage de tentatives pour reconnaître COMMENT CA SE PASSE dans l'acte d'éprouver SOI-MEME. Ou encore: l'acte d'éprouver soi-même (et non: par soi-même) mène, par un long usage de tentatives pour reconnaître comment ça se passe, à la connaissance des choses. Ou encore ... etc. (loc.cit., p. 32)

6 Cf. S. Freud, « Pulsions et destins des pulsions » (1915), in Œuvres complètes, XIII, Paris, P.U.F., 1988.

^{7°} Cf. S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), trad. J. Laplanche et J. B. Pontalis, in Essais de psychanalyse, Paris,

Payot, 1981.

78 Non pas dans le sens grotowskien de l'impossibilité de séparer le spirituel et le physique: par exemple, évoquant la construction du « Projet Vérité », Jacques Delcuvellerie note: Au début, c'est en souffrance du constat d'absence d'idéologie que

mémoire du corps, l'histoire dans le corps à extraire ou, plutôt, à manifester »⁷⁹. A l'in-intelligence de l'expérience, le Maître oppose la volonté d'expérience. Mais à parler d'expérience, on ne peut parler que de sa propre épreuve, « avec tout ce que cela implique de physique », qui affecte donc profondément, dans le défi, comme dans le processus, chaque fois.

Le disciple semble avoir compris, mais son arsenal de défense est loin d'être épuisé: la question qu'il énonce, à présent, a des airs de naïveté, encore que l'effroi y est davantage tangible. Il s'exprime comme si, acculé à ce qui devient des évidences, son dernier recours était de se préserver encore, dans des espaces réservés, ou prétendus tels, de la formation de l'acteur, où l'exigence de l'épreuve n'aurait pas droit de cité: les « parties purement techniques ».

La réponse du Maître est péremptoire: La formation de l'acteur, dans sa totalité, est constituée par l'épreuve. L'exemple de « la diction » est judicieusement choisi pour l'importance considérable qu'on lui accorde dans la formation, dite « traditionnelle », comme le site privilégié de techniques à acquérir. Il renvoie à la Tradition française du « bien dire », constituant le théâtre autour de la perfection de la langue, en vue de laquelle des séries de traités de « Phonétique et Orthophonie », de « Diction et Débit oratoire », ... ont été écrits. De quoi remplir des bibliothèques. Mais si le Maître récuse cette Tradition, il ne récuse pas l'importance de la diction elle-même. Il établit deux buts antagoniques dans son apprentissage: « parler expressivement une langue pure » ou « faire en sorte que la langue à jamais soit neuve dans la bouche de l'acteur ». S'il peut les placer dos-à-dos, c'est que l'une renvoie exclusivement aux techniques et à leur côté rassurant - le disciple y trouverait momentanément son compte -, l'autre à l'épreuve et son côté inquiétant - à l'orée de laquelle le disciple devrait commencer à être « prêt ». Les techniques artistiques ont ceci de rassurant qu'elles manifestent les besoins et les goûts d'une société, commandés par le sens du « beau », ou de ce qui est physiologiquement « beau »; en ce sens, elles constituent un phénomène caractéristique de la vie en commun, et sont même plus typiques des sociétés que leurs arts eux-mêmes; loin d'être purement individuelles, elles constituent des représentations collectives⁸⁰. Elles ne sont pas sans rapport avec la maîtrise du génie de la langue. Si l'on retourne, ici aussi, à l'enfance, on constate que l'enfant reçoit une langue toute faite qu'il est tenu de recevoir et d'employer ainsi, sans variations considérables; tenterait-il de se créer une langue originale qu'il se verrait condamné à l'isolement et à une « mort » intellectuelle. Dans l'enseignement qu'il reçoit, il peut, par l'usage et par l'étude, appréhender et étoffer cette langue, dont le vocabulaire et la syntaxe sont vieux de bien des siècles, dont les origines sont inconnues. Mais il ne peut déroger aux règles et usages traditionnels, car « une langue n'est pas seulement un système de mots; elle a un génie particulier, elle implique une certaine manière de percevoir, d'analyser et de coordonner. Par conséquent, par la langue, ce sont les formes principales de notre pensée que la collectivité nous impose »81. Sa maîtrise renvoie donc à son usage social. Celle langue, « celle de sa naissance, de son enfance, de l'habitude », ne peut être a priori la

nous travaillions. Nous étions dans un travail à partir du manque et le triptyque « Vérité » était à l'inverse un travail à partir d'affirmations.(in Alternatives théâtrales, op.cit., p. 76).

79 in Alternatives théâtrales, n°44, loc.cit., p. 32.

^{**} in Alternatives theatraies, n°44, toc.cii., p. 32.

**OCf. Marcel Mauss, « Unité et division des sciences sociales - Cohésion sociale et division de la sociologie », in Œuvres, vol.3, op.cit., pp. 194 et 249.

**Ibid., p. 144.

langue de l'acteur. C'est précisément d'elle qu'il doit « défaire dans l'art de jouer la langue acquise »: exercice certes difficile en Europe - corollairement en Amérique du Nord - (moins difficile en Orient, moins difficile pour les chanteurs), où l'aspiration au « naturel » fait qu'une « part importante du métier consiste à parler 'comme si' c'était dans la vie quotidienne » et renvoie donc à l'usage social. Comment, dès lors, « trouver cette autre langue, artificielle mais si proche, qu'on parle sur la scène »? Par l'épreuve, certes: « ... l'acteur qui ne fait pas un travail sur lui-même, qui ne retourne pas vers les sources de ses premiers émois, et ceux-ci sont dans sa langue maternelle, cet acteur-là sera excellent, techniquement, mais il ne pourra apporter aucune émotion et ne pourra pas convaincre quand il va se trouver devant son public »82. L'immense acteur ivoirien qu'est Sidiki Bakaba décrit bien ce que le « Jardinier » appelle, comme une part de l'épreuve, « le grand travail sur les émotions ». En même temps il honore ses « Saints », Le Living et Grotowski, mais aussi ce qu'il nomme « les terrains vagues de son pays » Mais le Maître exige plus encore de l'acteur: « une 'première-fois-de-la-langue' (...). Une révélation étonnée des pouvoirs du verbe, par sa bouche à lui ». Le disciple sait déià que la vérité cachée ne se dévoile qu'à travers « tout ce que cela implique de physique ». Comment peut-il secouer tout cet appareil respiratoire, vocal, buccal, qui est le sien pour sortir une « première-foisde-la-langue », des sons, des mots, qui ne retraduisent pas du tout ce qu'on a d'abord le désir d'exprimer, mais qui doivent étonner: « Pousser un élève à une action physique d'où la parole va surgir (courir à perdre à l'haleine, tomber, se coucher sur le dos, sur le ventre, avoir un comportement anarchique, une démarche irrégulière, ne pas être éternellement planté sur ses deux pieds comme une armoire normande - qui elle ne peut pas faire autrement car elle en a quatre), ou chercher avec le plus de précision possible le sens et la construction de la phrase, la respiration, la diction particulière à chaque écrivain (parler: dans le noir, tout bas, chuchoter, ou contraire, de très loin, d'une autre pièce, ou au milieu de l'auditoire, etc.) ». Le style de Madeleine Marion connote agréablement l'énumération du « Jardinier » (« défaire les impuretés, les limites respiratoires, les contractions, en élargissant la tessiture, etc. ») lorsqu'elle ajoute dans sa recherche « pour une autre vérité de la langue dans les organes de l'Elève »: « à vrai dire, il y a tant d'individus différents que le travail est empirique, et je crois que j'ai toujours improvisé les méthodes, sur l'instant. Mais, de toute manière, à un moment ou à un autre, il va bien falloir parler »83. C'est bien de l'épreuve physique que les deux maîtres attendent le surgissement qui constitue l' « art », 1' « acteur »: ils peuvent, eux aussi, l'un et l'autre honorer leurs « Saints », Sarah Bernhardt, Jouvet, Cuny, Blin, Bouquet, pour les « éternelles premières fois » de leurs voix⁸⁴... transcendées par eux comme un masque réussi qu'ils acceptent. Et

⁸² Caya Makhele, « Retourner vers les sources ... de ses premiers émois - Rencontre avec Sidiki Bakaba », in Alternatives théâtrales, n°48, Bruxelles, Juin 1995, p. 34.

a3 Cf. Madeleine Marion, « Et voilà la langue française », in Alternatives théâtrales, n°70-71, loc.cit., p. 53; qui ajoute: « C'est quelque fois une grande surprise et souvent une grande angoisse de s'entendre avoir l'audace de s'emparer des mots d'un auteur

Madeleine Marion (ibid., p. 60) y adjoint encore, outre Maria Casarès (bien sûr), Redjep Mitrovitsa « [qui] a forgé, inventé, un phrasé inattendu, envoûtant, pour cette prose de Molière qu'on se croit tenu de rendre naturel ». On aimerait espérer qu'elle introduise, elle aussi, l'intelligence historique comme tâche singulière lorsqu'elle énonce cette phrase étonnante: « Pour l'aspirant acteur ou l'aspirante actrice, il me semble, une fois l'histoire connue, qu'on se représente une personne dont les agissements, le caractère, la psychologie, vous passionnent et qu'on voudrait incarner. Mais (...) est-ce qu'on l'entend? » Mais peut-être, après tout, ne s'agit-il, ici, que d'une histoire comme celles que « les hommes racontent ... ». Quoi qu'il en soit, si l'acteur étonné peut préserver cet « effet d'étonnement » dans une perpétuelle première fois, il peut aussi en user utilement comme moyen de distanciation. Brecht l'a noté à maints endroit de son œuvre, dans une perspective qui vaut aussi bien pour la compréhension des contemporains que pour amener à une lecture des classiques. On pourrait appliquer sa remarque aux exemples de Phèdre et de Sganarelle: C'est évident: la surprise que nous ressentons en face du comportement de nos semblables, et qui, souvent, s'empare aussi de nous en face de notre propre comportement quand nous faisons œuvre d'art,

l'on sait que le port du masque, dont la première conséquence est la nécessaire opposition entre une tête inanimée et un corps en perpétuel mouvement, amène à renoncer volontairement à l'expression psychologique. L'acteur est ainsi contraint de compenser cette perte de sens par une dépense corporelle considérable qui, en fait, amplifie l'intériorité du personnage⁸⁵.

11. La rencontre par les corps

Cette fois, le Maître ne laisse même pas au disciple la possibilité d'achever la question qui introduirait l'énoncé de la deuxième tâche. Il l'emmène littéralement avec lui, en s'appliquant à lui-même (« évidemment ») la Règle de « la première fois », en un acte qui explicite davantage le caractère réciproque de l'échange qui les anime. Il manifeste que la transmission est, elle-même, soumise à l'épreuve du « à jamais à la première fois »: ainsi, pour sa vie entière, le Maître se définit aussi comme un apprenti, dans le même temps que l'apprenti vise à la maîtrise. Mais au moment même où tout cela s'exprime, on reste dans la parole et le Maître recommande la méfiance à l'égard de son « dire ». Il réaffirme en quelque sorte que rien ne peut s'appréhender, s'assimiler, se comprendre - « servir directement » -, en dehors de l'épreuve, dans la Règle du silence, dans l'engagement, certes volontaire, mais aussi réciproque, des corps⁸⁶. C'est pour cela que le travail se fait au moins à deux, et jamais seul. Dans le cadre de la relation Maître-Elève, dès que le disciple a repéré l'épreuve, constitutive de l'art de l'acteur, à l'œuvre chez son propre Maître, la complexité de la démarche lui devient accessible. Il est, alors, en mesure de l'incorporer progressivement. Une voie d'accès, facilitatrice, s'ouvre même, dès lors, pour initier le processus: l'imitation⁸⁷.

La référence à un autre art ancien, la peinture, explicite bien l' « avantage » essentiel de l'imitation par cet aspect que l'on peut y déceler in fine, « mesurer sa différence ». Mais « copier », c'est d'abord « imiter » - même si ce n'est pas que cela -, c'est reproduire l'apparence, le comportement, les gestes de quelqu'un, ..., que ce soit sur une toile ou à travers son propre corps. La pratique relève de conduites « archaïques » qui participent bien d'un art comme l'art théâtral. Dans les sociétés

influe sur cet art. Ce n'est pas seulement l'attitude de ceux qui foulent les autres aux pieds qui nous surprend, mais aussi la réaction de ceux qui se trouvent ainsi piétinés. (Ecrits sur le théâtre, op.cit., p. 837).

⁸⁶ On pourrait établir un parallèle entre la démarche du Maître et la démarche sociologique de Mauss. Celui-ci constate l'insuffisance de considérations relatives à la nature humaine pour expliquer des faits sociaux, dès qu'on a en reconnu l'existence, en raison même de leur complexité, que l'on découvre en même temps. Il étudie alors l'insuffisance conjointe des réponses partielles d'autres disciplines, comme la psychologie, la philosophie ou l'histoire ..., lorsqu'elles sont prises en soi. Il montre ainsi que la réponse suffisante ne peut se trouver que dans l'explication sociologique proprement dite, dont il établit à la fois la complexité et la singularité, en définissant la sociologie à la fois comme objet et comme méthode dans ses multiples aspects, dont il repère les divisions avant de les recomposer. (Cf. Marcel Mauss, « La sociologie, objet et méthode », in Œuvres, vol.3, op.cit., pp. 153 sq.)

87 Cf. Jacques Delcuvellerie: Par exemple, quand on a mis en scène « LA MERE » (« La Mère » de Bertolt Brecht, mise en

Cf. Patrice Pavis, Voix et images de la scène; essais de sémiologie théâtrale, Lille, P.U.L., 1982.

scene de Jacques Delcuvellerie, Groupov, 1995. Voir Alternatives théâtrales, nº48, loc.cit., pp. 82-85.), à un moment donné du travail de préparation, nous avons visionné le film de la mise en scène de Brecht. Je n'ai pas cru que, dans ce cas, ce soit un frein, parce qu'on pouvait faire une évaluation non perturbante de ce qu'il y avait à imiter et de là où il fallait bien chercher par soi-même. Et que d'autre part, imiter, c'est se mettre dans une situation difficile, humainement et techniquement, pour arriver à être à la hauteur du modèle, mais c'est aussi mesurer sa différence. Dans l'acte d'imitation, on trouve aussi de nouvelles pistes qui ne sont pas le modèle. Donc, bien que ce soit un procédé que j'emploie peu, il n'y a pas nécessairement de rejet de l'imitation. Je trouve au contraire présomptueux et dérisoire de vouloir tout sortir par soi-même, quand il y a de grands exemples, comme si on commençait toujours à zéro. C'est faux politiquement et artistiquement. Savoir ce qu'il faut « imiter » et ce qu'il faut détruire, y compris en soi, est une partie essentielle d'une création « originale ». (in Alternative théâtrales, n°52-53-54, loc.cit., p. 84).

archaïques, toutes sortes de milieux sont chargés de fabriquer l'homme par l'imitation des gestes à efficacité physique - par le jeu aussi: jouer les occupations sérieuses ou artistiques -; transmission simple, mais aussi éducation consciente, à la fois pratique et morale - ce que la philosophie et la pédagogie allemande appellent l'Erziehung totale⁸⁸. Comme les sociétés archaïques, l'art archaïque réussi à mêler toutes les pédagogies, mais il a une pédagogie, et elle est fondée sur l'éthique. L'utilité de « copier », de reproduire, apparaît davantage dans « mesurer sa différence » et, en ce sens, le Maître renvoie à la Tradition brechtienne⁸⁹, mais jusque dans l'interdiction de la « reprendre »; c'est-à-dire d'adopter, de nouveau, ce qui avait été conçu par d'autres, ou en d'autres temps. Certes, en ce qui concerne la transmission, le Maître manifeste, de manière récurrente, qu'il est le « fils de quelqu'un », ou plus précisément qu'il se situe au confluent de deux grandes Traditions contradictoires, celle de Brecht et celle de Grotowski, elles-mêmes enracinées dans la grande Tradition stanislavskienne. Mais, c'est aussi pour réaffirmer, chaque fois, que « rien » ne peut être repris. Stanislavski postule, comme socle au travail de l'acteur, le « grand travail sur les émotions »; Brecht requiert, par son exigence auprès de ceux qui veulent faire du théâtre, de développer une méthode et des connaissances aussi bien philosophiques ou sociologiques qu'artisanales. Grotowski, quant à lui, constitue une stimulation permanente dans la mesure où personne n'a pris à ce point au sérieux la question de l'acteur, de la chair, de la sensibilité, de la mémoire qu'on amène sur la scène. Mais l'exemple limite de la diction l'a mis en évidence: chaque fois que l'acte de création s'engage, « à jamais la première fois », l'épreuve commande que le Maître et l'Elève se réorganisent complètement - l'un par l'autre -, réorganisent leur structure, leurs méthodes, leurs trainings, leur répétition:

> tu n'enseigneras jamais rien mieux que ce que tu découvres en même temps que ton élève.

Si cette énonciation clôture la description que le Maître peut faire de sa première tâche, si elle pèse sans doute de tout son poids dans le trajet du disciple en quête de maîtrise, on peut imaginer, à ce stade du texte, qu'il opère, malicieux, une pause significative. C'est peut-être dans un temps de silence qu'émerge, avec calme cette fois, la question tant retenue, tant différée, du disciple. « Et la seconde grande tâche? »

Et si la réponse débarque avec tant de simplicité, sans autres explications, sans fioritures, c'est peut-être qu'elle est relativement attendue: nous avons vu émerger la question de l'intelligence historique au détour de bien des rebondissements du texte, dans nombre d'aspects constitutifs de l'art de l'acteur, ou de la relation Maître-Elève. Le « Oui », bref et assuré, semble le confirmer comme une évidence. Mais il se peut aussi que la notion elle-même nous réserve encore, dans l'esprit du Maître, quelques surprises, quelques aspects propres à inquiéter le disciple, qu'il signale par un

⁸⁸ Cf. Marcel Mauss, « Objet, méthodes et division de l'ethnologie », in Œuvres, vol.3, op.cit., p. 339.
89 La pièce didactique enseigne parce qu'elle est jouée, non parce qu'elle est vue. En son principe, la pièce didactique n'a pas besoin du spectateur, mais elle peut tirer parti de lui. Ce qui est à la base de la pièce didactique, c'est l'espoir que celui qui joue peut être socialement influencé par l'exécution de type d'actes bien précis, l'adoption d'attitudes bien précises, la restitution de discours bien précis, etc. L'imitation de modèles hautement qualifiés y joue un grand rôle par un jeu, de même la critique que l'on exerce sur ces modèles par un jeu délibérément différent. Et d'ajouter, pour que tout soit clair: Il n'est nullement nécessaire qu'il ne s'agisse que de la restitution d'actions et d'attitudes considérées comme socialement positives. On peut attendre également un effet pédagogique de la restitution (autant que possible imposante) d'actions et d'attitudes asociales. (Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre, op.cit., p. 240).

« N'ayons pas peur », non dépourvu, lui aussi, de malice. C'est le genre de situation laissée quelque peu flottante, de propos délibéré, qui laisse au disciple l'occasion d'une question supplémentaire, ou du renvoi à un référent connu: « Au sens marxiste, comme b.b.? ».

Se référer à l' « intelligence historique » dans l'œuvre de Brecht est proprement un truisme, elle est présente partout, que ce soit dans l'œuvre théâtrale, littéraire ou poétique,

Monologue d'une comédienne en train de se maquiller.⁹⁰

Je vais représenter une ivrognesse Oui vend ses enfants A Paris, au temps de la Commune. Je n'ai que cinq répliques Mais j'ai aussi un déplacement, la rue à remonter. Je vais marcher comme un être libéré. Un être qu'hormis l'alcool Personne ne voulait libérer, et je vais Me retourner, tel l'homme ivre qui redoute D'être poursuivi, je me retournerai Vers le public. J'ai examiné mes cinq répliques comme ces documents Ou'on lave à l'acide pour vérifier si sous les caractères visibles

D'autres ne sont pas cachés. Je dirai chacune d'elles

Comme un chef d'accusation

Contre moi et tous ceux qui me regardent.

Si je ne réfléchissais pas, je me ferais Simplement un masque de vieille pocharde

Déchue ou malade, mais je vais entrer en scène

Comme une belle femme qui est détruite,

Dont la peau, jadis douce, est jaune à présent, femme ravagée,

Jadis désirable, aujourd'hui objet de dégoût,

Pour que chacun s'interroge: qui A fait cela?

⁹⁰ Cf. Bertolt Brecht, « Monologue d'une comédienne en train de se maquiller », in *Poèmes*, vol.8, Paris, L'Arche éd., 1967, pp. 176-177.

comme elle est présente dans l'œuvre théorique. Le disciple n'en a pas moins raison de convenir avec « b.b. » que « l'acteur doit jouer les événements comme des événements historiques. Les événements historiques sont des événements passagers et liés à une époque déterminée. Le comportement des protagonistes n'y est pas simplement humain et immuable, il a des particularités précises, il peut être et il est dépassé par le cours de l'histoire et est soumis à la critique qu'exercent, chacun de son point de vue, les époques successives. L'évolution incessante nous rend étranger le comportement de ceux qui ont vécu avant nous. Cette distance que l'historien garde entre lui et les événements et comportements du passé, l'acteur doit la mettre entre lui et les événements et comportements du présent. Il doit nous détacher des événements et des personnes »⁹¹.

12. La praxis comme évidence

Mais pour le Maître, la question est de « faciliter » l'intelligence historique du disciple. Il ne récuse certes pas son référent mais, en bon dialecticien, qui sait que l'attribution d'une vérité objective à la pensée n'est pas une question de théorie mais une question pratique 92, il déploie devant lui un ensemble d'exemples et de considérations, qui le maintiennent strictement dans l'explicitation de la relation Maître-Elève et du fondement de la transmission de l'art théâtral, pour aboutir à la nécessité de « sa participation à une aventure fondatrice ». A propos des « acteurs très populaires », parler d'intelligence historique, ce serait convenir, à la fois, que le cours du temps est la réalisation d' « une 'œuvre' », dont l'homme est le responsable, mais en même temps, rendre compte de sa dépendance à un ordre des choses qu'il n'a pas choisi. A cet égard, le marxisme pourrait effectivement proposer une construction cohérente et dynamique: le mouvement de l'histoire n'est plus la simple réalisation de l'idée, mais une création véritable à partir d'une nature malléable qui

⁹² Cf. Karl Marx: C'est dans la pratique que l'homme a à faire la preuve de la vérité, c'est-à-dire de la realité et de la puissance de sa pensée, la preuve qu'elle est de ce monde. Le débat sur la réalité et l'irréalité de la pensée, isolée de la pratique, est une question purement scolastique. (« Ad Feuerbach », in L'idéologie allemande, intro. de J. Milhau, Paris, Ed. sociales, 1972, pp. 25-33).

⁹¹ Brecht ramasse ainsi en quelque lignes, d'une densité exceptionnelle, une foule de considérations éparses dans son œuvre. Il le fait dans la « Description sommaire d'une nouvelle technique d'interprétation qui produit un effet d'éloignement », texte livré à la Revue Le théâtre dans le monde (n°VI. 1, Bruxelles, Elsevier éd., 1955, pp. 15-29), à la suite des représentations du Berliner Ensemble à Paris, en 1954. (Version revue d'un texte antérieur - 1940 -, cf. Ecrits sur lethéâtre, op.cit., pp. 896-902). Comme toujours la compréhension du lecteur est facilitée, en note, par un arsenal d'exemples concrets: A supposer la scène suivante: une jeune fille quitte sa famille pour accepter un emploi dans un grande ville (« Tragédie américaine » de Piscator). Pour le théâtre bourgeois, c'est là une affaire de mince portée; apparemment le début d'une histoire; ce qu'on doit savoir pour comprendre ce qui suit et l'attendre avec intérêt. A peine de quoi éveiller la fantaisie de l'acteur. Ce qui est important, c'est de savoir de quelle espèce de jeune fille il s'agit, de connaître son caractère. Qu'elle quitte sa famille n'offre pas matière à investigations, c'est plausible (les motifs sont plausibles). Pour le théâtre qui « historise », il en est tout autrement. Il se jette corps et âme sur tout ce qui, dans un événement banal, est caractéristique et particulier, sur tout ce qui a besoin d'être éclairci. Comment? La famille retire sa protection à l'une de ses enfants et la laisse partir. En est-elle seulement capable? Ce qu'elle a appris comme membre de la famille, peut-il l'aider à gagner sa subsistance? Les familles ne peuvent-elles donc plus garder leurs enfants. Sont-ils une charge? En est-il ainsi dans toutes les familles? En a-t-il toujours été ainsi? Est-ce là le cours du monde, auquel il n'y a rien à changer? Quand le fruit est mûr, il tombe de l'arbre. Est-ce le cas ici? Si, de tous temps, les enfants finissent toujours par se rendre indépendants, si c'est là un fait biologique, cela se passe-t-il toujours de la même façon, pour les mêmes motifs, avec les mêmes suites? Voilà les questions - ou du moins une partie des questions - auxquelles les acteurs doivent répondre, s'ils veulent représenter l'événement comme un fait historique, et unique; s'ils veulent montrer ici une coutume qui dévoile toute la structure sociale d'une époque déterminée et périssable. Comment représenter un événement de ce genre de façon à mettre en lumière son caractère historique? Comment rendre apparent le désarroi de notre malheureuse époque, au moment où la mère prodigue ses recommandations et ses exigences morales, tout en préparant le coffre de sa fille, lequel est fort petit? Comment montrer ceci: tant d'exigences et si peu de linge? Des recommandations pour toute une vie et du pain pour cinq heures? Comment l'actrice doit-elle dire la phrase avec laquelle la mère remet le coffre: « Voilà, je pense que cela suffit! » pour qu'elle soit comprise comme une phrase historique? Cela ne peut s'atteindre qu'en produisant l'effet d'éloignement. L'actrice ne peut pas faire de cette phrase une chose à elle, elle doit la livrer à la critique, rendre possible la compréhension des motifs qui l'inspirent et aussi la protestation qu'elle implique.

2 Cf. Karl Marx: C'est dans la pratique que l'homme a à faire la preuve de la vérité, c'est-à-dire de la réalité et de la puissance

est dans l'homme et en dehors de lui; la clé de l'intelligence historique, c'est le mode de production - auquel l'acteur doit « réfléchir » et surtout en tirer les conséquences qui est conçu, à la fois, comme structure déterminée et comme structure déterminante. L'intelligence historique ou la raison dialectique implique une domination toujours plus grande des forces physiques, et sociales, par la volonté consciente de l'homme à mesure que croît cette maîtrise, l'homme devient l'auteur de son histoire par la prise de conscience des déterminismes, et des moyens d'action et de transformation. Dans le cas des acteurs cités, « s'il n'y a pas l'intelligence historique de leur art », si l'histoire n'est conçue ou vécue que comme structure déterminée, « leurs personnages meurent avec eux ». A l'inverse, si leur création est aussi liée à la conscience de l'histoire comme structure déterminante, elle débouche sur « une nouvelle aventure du théâtre ». Cette conscience dialectique ouvre également des horizons sur l'histoire de la réception et met à jour des causes véritables d'un succès plus ou moins grand d'un artiste, de la durée de son succès, ou de son absence⁹³. C'est ce qui distingue Bourvil ou Fernandel des acteurs « saints », Dario Fo, Julian Beck, Helen Weigel, Ryszard Cieslak, ... et Karl Valentin: l'intelligence historique. Pour celui qui l'intègre, cela ne signifie pas seulement savoir comment les choses se sont réellement passées, « cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'histoire du passé qui s'offre inopinément au sujet historique, à l'instant du danger. Ce danger menace aussi bien les contenus de la tradition que ses destinataires. Il est le même pour les uns et pour les autres, et consiste pour eux à se faire l'instrument de la classe dominante. A chaque époque, il faut chercher à arracher, de nouveau, la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguer »94. Et le Maître nomme cette obligation, « s'impliquer à une aventure fondatrice »: l'origine est le but, pour citer le mot de Karl Kraus.

L'irruption de la praxis dans cette élaboration progressive de la relation Maître-Elève semble troublante pour le disciple. C'est par cette notion même qu'il semble élaborer sa question, en forme d'évaluation pratique, pour signaler le « grave danger » que représenterait l'action du Maître dans la « fondation de petits théâtre 'créateurs' », vite disparus sans laisser de « trace ». On notera cependant que l'obligation énoncée par le Maître est, ici, réduite à l'ordonnance ou au précepte d'un « enseignement », d'une part; tandis que l' « aventure fondatrice » se traduit, dans sa bouche, par « fondation de petits théâtres 'créateurs' ». Il semblerait bien que l'union dialectique de l'action humaine et de la théorie cognitive vole un peu en éclat.

Le Maître reçoit néanmoins l'objection, mais la réponse peut paraître dilatoire: elle lance dans le dialogue, une métaphore aux résonances multiples sans que rien puisse se dire « avec certitude ». C'est que la réponse, à nouveau, n'est pas dans le registre du dire; elle est dans le silence de L'Ombre d'Antigone... Antigone! Figure emblématique du théâtre, dont la « poignée de terre » sur le corps de son frère constitue ce geste inutile, inefficace, symbolique, mais que quelqu'un doit faire. Dans l'Evangile d'Oxyrhincus, Barba a réintroduit le personnage d'Antigone face à ce détenteur de la loi qu'il appelle Jehuda, le Grand Inquisiteur 95. Devant Antigone

⁹³ Un des problèmes « les plus importants » que se pose Walter Benjamin, dans « Edouard Fuchs, collectionneur et historien » (in *Œuvres*, III., Paris, Gallimard, Folio essais, 2000, p. 176) et sur lequel le Maître ouvre, ici, une intéressante fenêtre.

^{94 «} Sur le concept d'histoire », ibid., pp. 427-443.
95 Cet autre personnage a lui-même une filiation complexe qui s'enracine chez Grotowski et, au-delà, chez Dostoïevski: le processus qui donna naissance à Apocalypsis cum Figuris - dernière création du Théâtre Laboratoire - et le contenu de cette création étaient tous deux liés à la nécessité de renoncer à tout ce qui pouvait empêcher l'être humain d'être véritablement vivant. Ceci incluait l'éradication de la religion organisée dans ce qu'elle offre de confort spirituel et de certitude, en échange

prosternée sur le sol, Jehuda sort le vieux couteau avec lequel il a déjà tué plusieurs personnes, mais il ne tue pas Antigone: de son poignard, il en délimite l'ombre et semble vouloir l'effacer; face à face du poignard qui racle l'ombre et de l'ombre qui avance inexorablement dans la lumière du soleil⁹⁶. La scène renvoie à deux questions, celle de la persistance de l'ombre et celle de la trahison.

D'une part, « il y a des gens qui ont laissé une grande ombre dans l'histoire de notre profession: Stanislavski, Artaud, Brecht, Julian Beck. Nombreux sont les Jehuda qui cherchent à gratter leur ombre pour l'effacer. Mais l'ombre demeure. Elle demeure pour celui qui comprend le sens de l'histoire, pour celui qui veut se souvenir, qui ne veut pas que perdre la mémoire ». Mais, d'autre part, si l'on parle de trahison, « de quelle trahison s'agit-il? Trahir signifie littéralement 'livrer', 'remettre' quelqu'un ou quelque chose à quelqu'un d'autre: tra-dere. Mais que peut-on remettre à un autre? (...) Mais que peut signifier remettre son ombre à d'autres sinon émousser, abandonner, affaiblir ou étouffer ces énergies qui devraient imprimer notre présence sur la pierre, sur l'histoire ..., sinon céder à la tentation de l'esprit du temps? » ⁹⁷.

La référence est inspirante pour le Maître. Il ne tranche pas dans les exemples avancés par le disciple, il ne démêle pas les « petits théâtres 'créateurs' » d'avec le « théâtre 'traditionnel' », non plus que les ruses des plus « malicieux » qui s'y débattent ou « s'accommodent parfaitement du système dominant ». Ce sont les acteurs eux-mêmes qui le préoccupent, et il renvoie face à face, comme Jehuda et Antigone, ceux qui trahissent et meurent, et ceux qui restent vivants, dont peut-être on gardera l' « ombre ». Ici encore, il persiste dans sa résolution de se situer au cœur même du paradoxe qui constitue l'art théâtral et fonde la relation Maître-Elève comme « le dernier endroit où transite l'apprentissage »: l'obligation pour l'acteur de rester vivant dans l'Ici et Maintenant, en même temps que celle d'accepter la mort des ancêtres, dont seule l'ombre subsiste, mais auxquels il a l'obligation de donner vie; et sa propre mort, biologiquement inéluctable. Se référer à Brook, c'est peut-être évoquer la notion de « qualité », omniprésente dans son œuvre ⁹⁸; se référer à Müller, c'est peut-être évoquer cette phrase citée par Barba:

La notion de qualité chez Brook: cela est une question fondamentale, car après tout la question de la qualité désigne très précisément, dans toute entreprise, la propriété du produit le meilleur possible, d'un produit à la fois le plus fiable possible techniquement et le plus capable de répondre aux attentes et de satisfaire les critiques des consommateurs.

Le soleil brille sur le beau paysage au temps de la trahison. Je vois des corps en ruine et je reconnais les fantômes de leur jeunesse. Je vois des corps qui ne sont que le paysage de leur mort. 99

d'une obéissance inconditionnelle. La prophétie de Saint Jean sur la seconde venue du Christ, reformulée dans le chapitre « Le Grand Inquisiteur » des Frères Karamazov, devint l'un des éléments sur lequel fut fondé Apocalypsis. (Cf. Giovanni Lista, « Le corps et la scène implosée », in La scène moderne, Arles, Actes sud, 1997, pp. 193-213).

Barba trouve l'inspiration de son travail « sur une carte postale achetée au Musée atomique d'Hiroshima »: on voit trois marches à l'entrée d'une banque qui portent l'empreinte d'une ombre. Un homme gravissait ces trois marches de granit lorsque la bombe a éclaté et dans la chaleur de la fusion sa présence s'est imprimée dans le granit. Alors, j'ai compris pourquoi Jehuda s'obstinait à effacer l'ombre d'Antigone: parce qu'il est facile, très facile, de tuer les corps, mais certains corps laissent une ombre comme si leur vie portait une telle charge d'energie qu'elle en restait imprimée dans l'histoire. Même s'ils ont disparu physiquement, ces gens restent là à obscurcir le beau paysage. (« L'Ombre d'Antigone », in L'Art du Théâtre, n°7, loc.cit., 1987, p.110).

⁹⁸ Cf. cet exposé qui en reprend les éléments dans, « Qualité et artisanat », in Alternatives théâtrales, n°70-71, loc.cit., pp. 6-10.
99 ibid

Somme toute, L'Ombre d'Antigone a permis au Maître de resituer sa conception de la praxis. Recentrée sur la relation Maître-Elève, réaffirmant l'exigence et l'épreuve, « avec tout ce que cela implique de physique », elle apparaît bien comme le contexte indispensable à l'élaboration ou à la genèse du processus de connaissance nécessaire à l'art de l'acteur: l'expérience directe transitant par le Maître qui, lui-même, n'enseigne rien mieux que ce qu'il découvre en même temps que son Elève.

L'implication du Maître dans ses exemples n'est sans doute pas entièrement perceptible encore par le disciple: la question qu'il pose, « Alors, vraiment, vous n'avez jamais tué personne », était implicite dans sa question précédente. Elle présuppose la responsabilité du Maître dans la disparition, l'échec, la « mort » de groupes lancés dans des entreprises « de création ». Or, nous avons vu sur quelles bases de relation individuelle était bâtie la relation Maître-Elève, sortie du sacré, élaborant un processus « voisin » de l'initiation, caractérisée par la contrainte impérative pour l'individu de créer ses propres moyens de s'en sortir. La question du disciple opère donc un décalage complet de l'éthique inhérente à cette relation. Elle est suivie d'un long silence du Maître, une « minute », qui laisse le disciple dans une expectative, silencieuse elle aussi, dont le contenu est, cependant, manifesté par un commentaire où l'observation, peu présente, fait place à des supputations, plutôt liées à des considérations générales sur le comportement habituel du Maître. La déférence, visible au début du dialogue, a laissé la place à une curieuse familiarité (le « vieux » est soupçonné de « cabotinage »): témoignerait-elle, « au milieu de toutes [ses] défenses » d'un espoir - ludique? - du disciple d'avoir mis le Maître en difficulté ou le ferait-elle pencher pour la première branche de l'alternative qu'il développe dans l'une et l'autre de ses deux supputations? Ménage-t-il un « effet » ou se recueille-t-il pour une « réponse méditée »; préserve-t-il un « cabotinage séduisant » ou prépare-til « l'attaque la plus vive »?

13. Pratiquement, que faire

Attaqué sur l'éthique, le Maître répond sur le terrain de sa « morale » « bricolée ». L'adjectif étonne, mais loin d'amener à identifier le Maître à un besogneux, il oriente vers la pratique archaïque de son art, sa science du concret qui organise le monde sensible au moyen de termes sensibles eux-mêmes. L'exigence du « à jamais la première fois » - qui commande que le Maître et l'Elève, chaque fois, se réorganisent complètement dans leur structure, leurs méthodes, leurs exercices particuliers - amène à prendre des voies détournées, à préserver toute « bricole » en vertu de ce principe empirique, prudent mais radical, proche de l'astuce: « ça peut toujours servir ». La fréquentation du Mythe, de la « poignée de terre » d'Antigone, produit de la pensée et des pratiques bricoleuses, construit des cohérences à partir de gravats, de débris de discours passés. Elle construit des structures à partir de reliefs, de restes d'événements¹⁰⁰.

¹⁰⁰ C'est dans le cadre d'une réflexion sur la pensée sauvage, première et non « primitive », qu'on peut caractériser comme une science du concret, qu'un philosophe-ethnologue comme Claude Lévi-Strauss établit sa théorie du bricolage et admet que penser peut aussi signifier « bricolet »: Loin d'être, comme on l'a souvent prétendu, l'œuvre d'une « fonction fabulatrice » tournant le dos à la réalité, les mythes et les rites offrent pour valeur principale de préserver jusqu'à notre époque, sous une forme résiduelle, des modes d'observation et de réflexion qui furent (et demeurent sans doute) exactement adaptés à des découvertes d'un certain type ; celles qu'autorisait la nature, à partir de l'organisation et de l'exploitation spéculatives du monde sensible en termes de sensible. Cette science du concret devait être, par essence, limitée à d'autres résultats que ceux promis aux sciences exactes et naturelles, mais elle ne fut pas moins scientifique, et ses résultats ne furent pas moins réels. Assurés dix mille ans avant les autres, ils sont toujours le substrat de notre civilisation. (La Pensée sauvage, Paris, Plon, 1962, p. 25). On peut le

Dans toute la panoplie des acceptions de la morale, on ne peut attribuer à cette « morale » « bricolée » que celle d'être un art pratique, dont les règles, obligations et droits, considérés comme un ensemble de faits - donc un objet de science -, doivent être étudiés dans le même esprit et par la même méthode que le reste des faits sociaux¹⁰¹. Si cette morale, longuement élaborée par le Maître, ne peut le préserver du « soupçon » du disciple ou de la conjecture que celui-ci se forge de « [s]a responsabilité dans l'échec » - est-ce encore, de la part du disciple, un biais pour demeurer en decà de l'épreuve? -, du moins peut-elle lui offrir un point de vue d'où récuser quelque responsabilité que ce soit - « même prouvée » - « dans l'échec de ceux qui sont restés sur le carreau ». Car si l'échec consiste dans la non-concordance, culpabilisante pour son auteur, d'un projet et de sa réalisation, il n'est, à proprement parler, d'échec que de l'auteur réel du projet non réalisé. Dans la relation constitutive de la transmission de l'art théâtral, la responsabilité d'un échec ne peut être attribuée ni au Maître ni à l'Elève séparément: si échec il y a, c'est que la « rencontre » n'a pas eu lieu. L'épreuve impose non seulement l'engagement dans le processus mais aussi la réciprocité dans l'échange. La liberté des parties qui s'y engagent apparaît bien comme le corollaire de l'obligation de l'épreuve. Mais elle exclut la « liberté d'indifférence »: dans la mesure où, celle-ci considère, pour l'essentiel, qu'il n'y a aucune raison de choisir un parti plutôt que l'autre. L'indifférence annihilerait la volonté inhérente à l'obligation même de l'épreuve, disqualifierait les termes de la relation par l'impossibilité dont elle frapperait tout accès à la connaissance par l'expérience directe. L'acceptation de « l'indifférence » constituerait donc une « faute grave », dont on comprend que le Maître ne peut accepter la responsabilité, engagé qu'il est, consciemment, dans « des projets » qui, loin d'annihiler le processus, le perpétuent en le renouvelant sans cesse. Belle occasion de réaffirmer, in fine, la primauté de l'épreuve et de toutes ses implications comme constitutive de l'art de l'acteur et de sa transmission. Face à cela, les atermoiements du disciple sont « tout simplement » de peu d'importance, mais on comprend quelle gravité le Maître peut mettre dans son propos, dans la mesure où il le situe dans cette tension créée par le refus de « la responsabilité » de l'échec et la difficulté de « la nier ».

Cette gravité, le disciple la perçoit dans toute son intensité, visible dans le « plissement des yeux », mais, peut-être, est-ce à cette notation incise, « je ne suis pas encore aussi vieux que tu le crois », qu'il attribue cette part de « cabotinage » attendue de sa part, qui le fait « rire » et attribuer, aux propos de « l'espiègle vieillard », plus de malice que n'en contient sans doute cet instant de tension, voire de désarroi momentané. Et comme encouragé par ce quiproquo, il s'enhardit, « sermonne » et, sur le mode plaisant de la simple joute oratoire, s'en attribue, un peu hâtivement, la victoire et la chute, en des termes, il est vrai, fort éloignés de la

mettre en rapport avec cette déclaration de Jacques Delcuvellerie qui, après avoir établi comme prémices, « d'environ 1870 à environ 1930, la société occidentale voit émerger les aventures fondatrices de la culture actuelle. De Marx à Freud, de Eiseinstein à Proust, de Stanislavski à Meyerhold et Brecht, de Picasso à Duchamp, de Schwitters à Maĭakovski, de Mahler-Schoenberg-Webern à Jelly Roll Morton et Duke Ellington, etc., etc. Cette époque, en dépit de tares sociales odieuses, connaît encore une relative articulation entre l'éducation populaire (primaire et secondaire) et l'état réel des connaissances. Ensuite, nous ne trouverions plus d'œuvres inaugurales, mais des déclinaisons plus ou moins habiles, sensibles, ou originales, du travail des artistes et penseurs prométhéens de ce tournant du siècle ... », il peut énoncer, « au début des années 80, conscients de vivre dans cet amoncellement d'héritages désaccordés, nous avons d'abord refusé de "fonctionner" comme s'il n'en était pas ainsi. (...) Nous avons maintenu - au moins pour le théâtre - une vision du monde et une attitude fondée sur la pratique. Et comme cela semblait, justement, impossible, il nous fallait bien vivre sur la perte, sur l'hétérogénéité des restes, et sur ce qui en résulte: le sentiment du tragique et de l'urgence, puisque dans un pareil contexte la "fin" semble nécessairement proche, inéluctable. NO FUTURE. » (« De la maladie une arme », in Réseaux, n°88-89-90, loc.cit., p. 153; et « A celle qui écrit Lulu-Love-Live », in Alternatives théâtrales, n°44, loc.cit., p. 12).

période dans leur familiarité et leur dérision: « vous êtes cuit! Vae victis! Et toute cette sorte de choses... ».

Ce que ne perçoit pas le disciple, c'est que les fondements de la morale sur lesquels il s'appuie pour reprocher au Maître sa « flexibilité excessive » sont proprement théoriques, suspendus à un monde de normes jamais réalisées; ce qu'il ne perçoit pas, c'est que son ironie traverse douloureusement un moment de crise éprouvé par le Maître, précisément pour tenter de donner sens à leur vie, à leur échange réciproque dans la relation Maître-Elève; et cela au moment même où les exemples cités évoquent des attitudes qui éludent ou nient cette possibilité fondatrice. On qualifierait plus volontiers d'éthique la position du Maître, en ce sens, qu'à une vision métaphysico-religieuse (le « tu ne tueras point » du disciple), il substitue une démarche de nature anthropologique qui vise précisément au développement de son disciple, au dépassement de soi, et non à la référence à un monde de valeurs qui les transcenderait. Le disciple récuse le « livre », brandit par le Maître, en supposant, à tort, qu'il contient les préceptes que celui-ci pourrait lui opposer; alors que ce que le Maître tente d'exprimer - mais par le dire - vise à privilégier l'action qui engage dans la relation Maître-Elève. C'est en cela que, par delà certaines illusions sur la liberté, l'éthique du Maître - peu flexible en l'occurrence - s'inscrit en faux contre l'indifférence et le laisser aller 102, se tend, en quelque sorte, dans une ultime exigence de renouvellement et de régénération pour résister à la fascination d'évidence et à la sclérose de l'ordre établi 103

Dans son désir de « tempérer » l'enthousiasme fallacieux du disciple, ce que le Maître tire de son livre, c'est une histoire; mais une histoire qu'il va lui-même raconter, c'est-à-dire y engager son corps et sa voix: il se place sur le fil de l'art de l'acteur.

Nous ne partagerons pas, ici, l'opinion selon laquelle la fable, entendue au sens brechtien de mise à plat diachronique du récit des événements, est précisément ce qui dans le domaine du théâtre est non-théâtre, justement parce que la fabrication de la fable est ce qui refait du drame un récit non dramatique, ce qui renvoie le conflit à l'histoire 104. De fait, il est difficile de faire l'analyse de cette narration comme s'il s'agissait d'une séquence romanesque ou d'une brève nouvelle écrite par Nina Gourfinkel, à partir d'un « souvenir » de Lioubov Gourévitch.

Au passage, nous constaterons le luxe de circonstance évoquée pour inscrire l'histoire dans le réel, le « petit livre devenu rare » 105, la référence à Nina Gourfinkel ellemême (spécialiste de Stanislavski, elle fait autorité dans les études théâtrales par la publication d'ouvrages remarquables sur le théâtre russe, mais, aussi, elle a connu Stanislavski et l'a vu au travail), le témoignage direct de Lioubov Gourévitch.

A l'inverse d'un acteur, invité à découvrir la fable dans une séquence théâtrale, ici nous avons la fable. Mais, précisément, nous sommes invités à découvrir, avec le

théâtrales, n°67-68, loc.cit., pp. 82-85.

Nina Gourfinkel, Constantin Stanislavski, Paris, Ed. L'Arche, 1955; dont la lecture peut être utilement complétée par Le théâtre russe contemporain, Paris, éd. Albert, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1950.

¹⁰² Cette attitude pourrait également trouver son enracinement dans celle de Grotowski - cf. « Le travail à Botinaccio. Un

attaque contre le dilettantisme » in Thomas Richards, Travailler avec Grotowski, op.cit., pp. 67-87.

103 Sur l'éthique, cf. A. Jacob, Cheminements. De la dialectique à l'éthique, Paris, Anthropos, 1982.

104 Cf. Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Ed. sociales, (1974), 4^{thre} éd., 1982, p. 54. Cf. aussi l'exercice « sur le fil » de la conférence de Jacques Delcuvellerie dans le spectacle « Rwanda 94 », analysée dans « Le chemin du sens », in Alternatives

disciple, l' « essentiel », indicible, de ce qui, paradoxalement, « se dit » sur l'art de l'acteur, à travers ce qu'en rapporte la fable, par la bouche du narrateur; la fable d'un échec. Aussi bien notre travail consistera-t-il à percevoir, au-delà de la fable, les acteurs de l'histoire, leurs actions, ce qui les meut, et à en découvrir le sens.

Cette fable d'un échec traverse cinq dates, cinq événements, qu'il est intéressant, pour débrouiller ce qui se passe, de reprendre, non dans l'ordre des strates d'émotions qu'ils déclenchent, mais dans l'ordre de leur apparition.

1891 marque la création du rôle du colonel Rostaniev par Stanislavski dans Le Village Stepantchikovo; rôle pour lequel il remporte « un succès considérable », et qui devient son rôle préféré, avec celui du Dr Stockmann¹⁰⁶; c'est lui-même qui fait l'adaptation de la pièce, à partir du roman de Dostoïevski, et elle est qualifié d' « excellente ».

1897 marque la création du Théâtre d'Art avec Némirovitch-Dantchenko, lors de la « nuit légendaire » du 22 juin; plus précisément, ils jettent ensemble « les bases » d'une aventure fondatrice où l'art théâtral et la formation de l'acteur sont indissociablement mêlés dans une exigence nouvelle. Pendant vingt ans, les deux hommes travaillent côte à côte.

1917 marque la reprise de la pièce et du rôle par Stanislavski, qui travaille aussi à la mise en scène. Mais le metteur en scène est Némirovitch-Dantchenko; une de ses remarques à l'acteur Stanislavski empêche celui-ci de poursuivre la préparation de son rôle; le différent porte sur la conception même du rôle radicalement différente chez les deux hommes; l'épreuve, pour Stanislavski, porte sur l'obligation d'abandonner son ancienne conception du rôle (un homme pur, noble et bon) pour travailler sur un autre sens donné à la pièce par le metteur en scène, à travers une autre conception du rôle de Rostaniev, « un vieux butor de soldat en retraite ». En quelque sorte. Stanislavski refuse l'épreuve car il est « profondément blessé » par cette conception. Le témoin a beau noter qu'il fait « l'impossible, de tout son talent, pour y parvenir », une manière d'aliénation à son rôle antérieur l'empêche d'en dépasser les caractéristiques - idéalistes qu'il s'était forgé dans une société révolue qui est, maintenant, en train de basculer. On peut s'interroger sur la capacité de Némirovitch-Dantchenko à «faciliter» l'intelligence historique de l'acteur; la question est, ici, secondaire; c'est à l'acteur à s'engager, à se dépasser lui-même, à prendre le risque d'accepter l'épreuve, de travailler en souffrance du vide ou de la blessure laissée par l'exigence du metteur en scène. Les « larmes », dont témoigne Mme Birman, manifestent paradoxalement le fait que « le grand travail sur les émotions » n'a pas commencé, elles sont liées à la souffrance de rester, malgré soi, en deçà de l'exigence, ce « quelque chose [qui pèse] lourdement sur son travail » et qui provoque les atermoiements à entrer en scène. Si Stanislavski convient qu'il n'a pu « accoucher » de son rôle, il convient, par là même, qu'il n'a pu « accoucher » de son « âme historique », celle qui fait de l'art de l'acteur un processus qui engage à une expérience sans cesse réitérée, un moyen de découverte pour éprouver (« avec tout ce que cela implique de physique ») ce que l'on ne sait pas. Mais l'acte ne devait certes pas impliquer une soumission pure et simple au metteur en scène. En demeurant en decà de cette exigence. Stanislavski, le maître, ne peut pas, comme acteur, appréhender, en ces circonstances, son talent, et redécouvrir ainsi le don de soi

¹⁰⁶ Dans « Un ennemi du peuple » de Ibsen.

comme constitutif de son art, comme un acte réciproque qui aurait animé le développement de sa personnalité vers une plus grande autonomie. En fait, la relation n'a, tout simplement, pas eu lieu. Et Némirovitch-Dantchenko, qui a l'autorité (mais non la maîtrise), ne peut qu'y mettre fin: Stanislavski est remplacé à la veille de la première 107.

Le témoignage de l'acteur Verbitski est éclairant sur ce qui se passe, même si son interprétation des faits est erronée ou superficielle (« Eh bien, il ne se passa rien »). Le silence de Stanislavski (« ni murmure ni protestation ») manifeste la conscience de son échec et de sa responsabilité; ici plus question de larmes. Cette conscience, il la doit à l'exigence même qu'il a posé au cœur du Théâtre d'Art. Ses partenaires « horrifiés » attendent un éclat, une accusation à l'encontre de Némirovitch-Dantchenko - quelque chose de l'ordre du « tu as tué » du disciple -: sans proférer un mot, Stanislavski emporte avec lui une inextinguible souffrance muette.

1920 marque la rencontre singulière entre Stanislavski et Lioubov Gourévitch: dès que la conversation quitte l'anodin pour évoquer le rôle, la blessure se rouvre et dévoile une immense contradiction. D'une part - et le Jardinier le souligne, c'est « le plus beau » -, trois ans se sont écoulés sans qu' « aucun des deux hommes ne souffle mot »: aucune trace ni dans leurs propres souvenirs (Ma vie dans l'art, par exemple, gomme littéralement « cet incident » et ses conséquences: le refus ou l'impossibilité de créer un nouveau rôle) ni dans leur comportement social. Tout se passe comme si le silence, créant un vide à combler, préservait la possibilité de transcender la douleur de l'échec dans un nouvel engagement. Mais d'autre part, au moment où, sous le coup de l'émotion partagée, des paroles affleurent pour raconter cette histoire, le corps, par la voix sourde, les lèvres tremblantes, le visage assombri, manifeste l'acceptation de l'échec, voire la résignation. La blessure reste ouverte, jamais plus Stanislavski ne créera un rôle sur scène.

1938, le 7 août, la vie de l'homme s'achève, mais dans sa part consciente reste, non seulement, la blessure intacte, mais la douleur aiguë de la rencontre qui n'a pas eu lieu, car si l'attention demeure dans sa matérialité amicale, elle ne peut empêcher ce que le beau vers de Lermontov éclaire d'une lumière crue: « une voile blanche solitaire », la solitude de celui avec qui la relation fondamentale n'a pu s'enraciner.

On peut comprendre que le « Jardinier » laisse venir des larmes incontrôlables à ce récit qui le touche au premier chef, mais ancré dans la relation Maître-Elève, de la responsabilité de laquelle il ne se départit pas, il ne dit pas l' « indicible » et renvoie

¹⁰⁷ Un autre petit livre rare peut nous éclairer sur l'angoisse que Stanislavski aurait pu éprouver dans ce qui agite, en fait, le Théâtre d'Art en 1917. Il s'agit d'un fort beau livre, dû à la plume de Pavel Markov et consacré au « Théâtre Académique d'Art de Moscou », édité spécialement pour la venue du Théâtre d'Art à l'Exposition Internationale de Paris de 1937. Parlant de ce Théâtre, il note en page 36: Entre les années 1913-17 il s'est trouvé sous la menace du dilemme: reconnaître l'impossibilité catastrophique d'une croissance artistique ultérieure dans les conditions sociales créées par la réaction et la guerre ou bien chercher une voie pour passer aux nouveaux thèmes et aux nouveaux problèmes. La Grande Révolution Socialiste d'Octobre 1917 apporta une issue salutaire. Elle posa à l'art de nouveau problèmes passionnants et força inévitablement à une nouvelle estimation des voies vieillies, quoique de mémoire précieuse. (...) Bien que le peuple attendît du théâtre la réponse la plus chaleureuse aux événements de la Révolution, personne ne le pressa, ni ne l'obligea à servir aux buts d'agitation élémentaires. Bien au contraire, on désirait et on attendait du Théâtre qu'il donnât toute sa richesse, tout son esprit, toute son inspiration pour montrer aux nouvelles masses de spectateurs les magnifiques œuvres de l'art classique et la nouvelle dramaturgie, qui refléterait la vie du pays soviétique. Sans doute eût-il-été apparemment facile au Théâtre d'Art d'accepter les sujets révolutionnaires et de reconnaître la justesse des aspirations des masses de spectateurs. Or, en réalité, il ne pouvait leur répondre, qu'en acceptant la Révolution dans son essence et dans son for intérieur. Il tenait à parler une langue de création et non seulement celle des déclarations verbales. Pour lui, créer signifiait concevoir la vérité intérieure et sociale de l'actualité. Le Théâtre ne pouvait choisir qu'entre deux possibilités: se taire ostensiblement et rejeter cette vérité, ou continuer de travailler avec ardeur en l'acceptant.

le disciple au silence formateur. Le disciple le constate, lui qui, n'ayant « plus rien à écouter », a pris « rapidement congé »: le Maître peut maintenant vaquer à ses occupations familières, il n'a pas eu besoin de redire la fin de cette histoire connue que le disciple peut emporter, une fois de plus, « dans la nuit froide et belle » où il peut constater, « une fois de plus », qu'il n'a « rien à faire. Absolument rien » ... si ce n'est de garder par devers lui la parabole de l'échec non transcendé.

Comme le dit l'antienne, « Îl est encore temps de partir » ... ou d'affronter

l'indispensable épreuve.

Annexe 3 : Bibliographie théâtrale

INTRODUCTION

En ce qui concerne la bibliographie théâtrale il convient que nous nous référions ici aux deux types de publications principales du Centre de documentation de Théâtre et Publics:

- Bibliographic selection – sélection bibliographique réalisé par René Hainaux, Carole Bonbled, Alain Chevalier, Florence Halleux, Nicoles Leclerq, Maud Scheuren et Valérie Tombeux. Numéros 1 à 66; Liège, Théâtre et Public, 1970-2002.

Depuis plus de trente ans, en collaboration avec le Centre belge de l'Institut International du Théâtre, Théâtre et Publics (anciennement Centre de Recherche et de Formations Théâtrales en Wallonie) publie semestriellement cette « Sélection d'ouvrages récents sur le théâtre » en anglais et en allemand principalement, mais aussi dans d'autres langues diverses. Près de 5000 titres ont ainsi été répertoriés.

- Les arts du spectacle, bibliographie des ouvrages publiés en français entre 1960 et 1985, réalisée par René Hainaux, avec l'équipe de Recherche et Formations Théâtrale en Wallonie, Bruxelles, 1989.
- Bibliographie des arts du spectacle, ouvrage en langue française, tome 2, réalisée par Alain Chevalier et Nicoles Leclerq, sous la direction de René Hainaux, avec l'équipe du Centre de documentation de Théâtre et Publics, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang S.A., 2000.

Cette bibliographie est exhaustive; le premier volume répertorie plus de 10000 ouvrages, le second, plus de 8000. On constatera que le nombre des publications sur les arts du spectacle croît de façon exponentielle. Le Centre de documentation de Théâtre et Publics continue à déposer, depuis 1995, un ensemble de fiches bibliographiques préparatoires à la suite de ces deux ouvrages.

Pour notre notice bibliographique, nous avons préféré livrer une sélection commentée des ouvrages que nous jugeons essentiels sur l'acteur et sa formation (théories, traités, historiques, ouvrages doctrinaux, essais d'hommes de théâtre, études d'esthétique du spectacle).

OUVRAGES EN FRANCAIS

ABIRACHED Robert, Le théâtre et le Prince, 1981 - 1991, Paris, Plon, 1992.

L'Etat et les arts forment en France un couple d'amants terribles. Au sortir d'une décennie riche en changements, R. Abirached nous dévoile, de l'intérieur, les mécanismes de l'intervention publique en matière culturelle. Il nous raconte son travail au Cabinet du ministre Jack Lang, il nous convie à des réflexions sur la culture et le pouvoir, sur l'art et l'argent, sur les compagnies théâtrales et le service public, sur la scène, le texte et le monde.

Acteurs : Les Ecoles de théâtre, Numéro spécial, Paris-Arles, Actes Sud, 1989. (Acteurs, nº68)

Ce dossier 1989 est consacré à l'enseignement du théâtre en France. Trois chapitres : I L'enseignement public : les 3 écoles supérieures. Il L'enseignement privé : un choix de 12 écoles ou cours privés. Ill L'enseignement technique : 3 écoles. Au

surplus, une liste de 300 adresses de conservatoires de région, écoles ou cours privés, à Paris, en banlieue, en province. On y trouve en outre des commentaires de Pierre Laville, Jean Dasté, Roland Monod, Jean-Pierre Miquel, Antoine Vitez, Andréas Voutsinas...

Acteurs, Dossiers de l'enseignement, Marseille, Acteurs, 1984.

La formation des acteurs telle qu'elle se dispense en France aussi bien dans les cours privés que dans les écoles officielles: Conservatoire National d'Art Dramatique à Paris (avec ses greffons), Conservatoire National de région à Lille, ENSATT de la rue Blanche, Studio Classique de Christian Rist, Ecole Jacques Lecoq... et une vingtaine de cours privés: Simon, Florent, Perimony, Voutsinas...

Actualité de la Scénographie, La formation aux métiers techniques du spectacle vivant, Paris, Actualité de la Scénographie,

Compte rendu d'un colloque de scénographie avec des exposés de Guy-Claude François, Alain Prévot, Jacques Marillier, Patrick Bouqueniaux, Paul Bergel, Marcel Freydefont et autres formateurs en scénographie, éclairage, son, machinerie, etc...

ADAMOV Arthur, Ici et maintenant, Paris, nrf-Gallimard, 1964.

Textes rassemblés et classés chronologiquement: articles, interviews, tables rondes... Obsevations d'Adamov sur la représentation et la mise en scène de quelques-uns de ses pièces. Réflexions de théâtre de Strindberg, Gorki, Tchkhov. Entretien avec Planchon et Allio sur Brecht.

ALEXANDER F. M., L'usage de soi : sa direction consciente en relation avec le diagnostique, le fonctionnement et le contrôle de la rédaction, traduit de l'anglais par Eliane Lefebvre, Bruxelles, Contredanse, 1985.

« L'usage de soi » c'est bien sûr, « le bon usage de soi » et « comment améliorer les mauvaises façons dont l'organisme humain est utilisé ». En voici une méthode : celle développée par F. Matthias Alexander, comédien qui voulait résoudre ses problèmes d'aphonie, là où la médecine traditionnelle était dépassée. Suite à une longue recherche sur lui-mème, il en dégagea les principes fondamentaux. Dans ce livre, il les expose et illustre, par des exemples pratiques, les différentes étapes de la prise de conscience et du réapprentissage d'une coordination psycho-physique.

ALTHAUS Jean-Pierre, Voyage dans le théâtre, Lausanne, Pierre-Marcel Favre, 1984.

Entretiens contrastés avec une cinquantaine de personnalités du théâtre : Dufilho, Steiger, Besson, Brook, Maréchal ... mais aussi Sheryl Sutton, Stuart Seide...

AMIARD-CHEVREL Claudine, Du cirque au théâtre, Textes réunis et présentés par C. Amiard-Chevrel et publiès avec le concours du CNRS, Lausanne, La Cité – L'Age d'Homme, 1983.

L'influence du cirque et du music-hall sur les spectacles et l'écriture dramatique au début du XXème siècle : chez Wedekind, Marinetti, Piscator, Maïakovski, Brecht, Meyerhold...

AMIARD-CHEVREL Claudine, L'ouvrier au théâtre, De 1871 à nos jours, Etude collective de l'Equipe « Théâtre moderne » animée par C. Amiard-Chevrel. Travaux du Laboratoire de recherche sur les Arts du Spectacle du C.N.R.S., Louvain-la-Neuve, Cahiers Théâtre Louvain, 1987.

Comment la classe ouvrière se manifeste-t-elle à travers la forme artistique du spectacle ? Comment le théâtre a-t-il rendu compte de ses problèmes ? Théâtres prolétariens, formes théâtrales neuves...

AMMANN Isabelle, De la voix en orthophonie, Marseille, Solal éditeur, 1999.

Que faire lorsque la voix faiblit, se brise, se transforme, disparait, ou ne correspond plus à nos désirs? C'est au cœur de cette problématique que se plonge L. Ammann, orthophoniste universitaire et thérapeute dans un service O.R.L. Sa description des différents troubles et de leurs remèdes éventuels évite le jargon et reste accessible à tous.

A.N.R.A.T. (Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale en milieu scolaire et universitaire), L'enfant, le jeu, le théâtre, Autour des pratiques dramatiques de l'école élémentaire, Cahiers n°2, Paris, Actes Sud - Papiers, 1990.

Extraits de Journées d'études organisées par l'A.N.R.A.T. en juin 1989. Ces Cahiers n°2 ont été suivis, en 1991, par les cahiers n°3, consacrés à « Théâtre, Education et Société » et d'autres Cahiers sont annoncés.

APPIA Adolphe, L'œuvre d'art vivant, Genève (Suisse), Paris, Atar, 1921.

Essai d'importance historique sur les problèmes et les conditions esthétique du renouvellement de la mise en scène (principalement à l'opéra) en fonction des exigences dramatiques. Œuvre de précurseur qui exerça une influence considérable sur les mises en scène actuelles. Vingt propositions de décors commentées par l'auteur.

APPIA Adolphe, La musique et la mise en scêne (1892-1897), Bern, Thesterkultur Verlag, 1963.

Les théories d'Appia sont à la base du renouvellement de la mise en scène au début du XXème siècle. Appendice précieux : notes et illustrations pour la mise en scène de « L'Anneau des Niebelungen » et de « Tristan et Isolde ».

APPIA Adolphe, Œuvres complètes I: 1880-1894, édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-HAHN, introduction générale par Denis Bablet, Lausanne (Suisse), L'Age d'Homme, 1983.

Parallèlement à Edward Gordon Craig, Adolphe Appia apparaît comme le plus important des réformateurs du théâtre, à l'aube du XXème siècle. Rien n'a été épargné par Marie Bablet-Hahn et la Société Suisse du Théâtre pour réaliser une édition définitive des écrits d'Appia, entourés d'un appareil critiques rigoureux. Ce premier volume comporte notamment les travaux d'Appia sur le « Ring » de Wagner et le texte « La mise en soène du théâtre wagnérien ».

APPIA Adolphe, Œuvres complètes II: 1895-1905, édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-HAHN, Lausanne (Suisse), L'Age d'Homme, 1986.

Ce volume II comporte notamment l'essai célèbre « La musique et la mise en scène » : projets de plantation et d'éclairage pour « Tristan et Isolde »etc.

APPIA Adolphe, Œuvres complètes. III: 1906-1921, 562 p. édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-HAHN, Lausanne, (Suisse), L'Age d'Homme, 1988.

La période couverte par ce tome III est l'une des plus féconde dans la vie et l'activre d'Appia : plus de dix textes importants dont « L'œuvre d'art vivant » (La durée vivante, l'espace vivant, la couleur vivante, ...

ARISTOTE, Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy, troisième édition, Paris, Les Belles Lettres (Collection des Universités de France), 1961, 101 p.

Introduction à « La Poétique » : objet et composition, îdée, place dans l'œuvre d'Aristote (32 p.). Texte : explication des conceptes de poésies et d'imitation ; drame et comédie ; tragédie ; épopée ; action et fable ; pensée ; caractère ; craînte et pitié ; hêros ; dénouement ; vraisemblance...

ARRABAL, Le Panique, Paris, Union générale d'éditions, 1973.

Autour d'Arrabal sont groupés quelques écrivains et peintres (A. Jodorowsky, Topor, O. Olivier, etc, ...) et un toréador (D. Bardon) qui ont d'abord utilisé le terme 'panique' comme un mot d'usage semi-privé : le 'panique' n'est ni un mouvement ni une école mais une 'conception non dogmatique du monde de l'art'. Textes des membres du groupe et de certains 'précurseurs'.

ARTAUD Antonin, Œuvres complètes. Tome IV: Le Théâtre et son double - Le Théâtre de Séraphin - Les Cenci, Paris, nrf-Gallimard. 1964.

Des textes essentiels d'Artaud. Tout d'abord « Le Théâtre et son double » qui contient, entre autres, ses deux manifestes sur le théâtre de la cruauté, la chapitre sur le théâtre et la peste, un autre sur le théâtre balinais... Ensuite, la première édition de la pièce « Les Cenci », qui illustre ce « spectacle intégral » dont « Le Théâtre et son double » contient la définition.

Les arts du spectacle, Bibliographie des ouvrages publiés en français entre 1960 et 1985, Bruxelles, Ed. Labor, 1989.

Près de 10000 titres d'ouvrages écrits sur le théâtre dans tous ses aspects, sur la Musique, la Danse, le Mime, les Marionnettes, les Variétés, le Cirque, la Radio, la Télévision, le Cinéma. Un outil indispensable pour les spécialistes, mais également intéressant pour les pédagogues, car il comporte des chapitres sur la formation de l'acteur, sur l'expression corporelle et l'expression vocale, ... sur l'apprentissage de la mise en scène, ... sur la formation au chant et à l'art lyrique, ... sur l'enseignement du cinéma.

ASLAN Odette, L'acteur au XXème siècle, Evolution de la technique. Problèmes d'éthique, Paris, Seghers, 1974.

L'ouvrage est consacré à l'étude du travail de l'acteur, au cours de sa formation et dans l'exercice de son métier : formation traditionnelle française opposée à Stanislavski, révision de l'espace, radio-cinéma-télévision, théâtres laboratoires...

ASLAN Odette (éd.), Giorgio Strehler, Les Voies de la création théâtrale, Tome 16, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.

Strehler sous ses diverses faces : acteur, essayiste, metteur en scène... Sa trajectoire depuis 1947 et la fondation du Piccolo Teatro de Milan jusqu'à la direction du Théâtre de l'Europe à Paris. Analyses par O. Aslan, G. Banu, B. Dort, etc. Témoignages de L. Damiani, G. Desarthe, E. Frigerio, etc. Bibliographie et filmographie importantes.

ASLAN Odette, Roger Blin, Qui êtes-vous?, Paris, La Mamifacture, 1990.

Roger Blin (1907 – 1984) a joué un rôle déterminant dans l'évolution du théâtre contemporain, en dehors des traditions, des sentiers battus, des modes, presque toujours pour imposer des textes subversifs : ceux de Beckett ou de Genet, avant qu'ils fussent reconnus. Par l'analyse de ses mises en scènes : de la Sonate des Spectres, de En attendant Godot, ou des Paravents jusqu'au Tryptique de Max Frisch, en suivant ses combats contre l'Apartheid, la pollution chimique ou la guerre au Viêt-Nam, sans oublier de citer ses textes et ceux de ses amis, Odette Aslan nous aide à mieux connaître ce grand artiste discret et engagé.

ASLAN Odette, Le corps en jeu, étude de G. Aperghis, G. Banu, E. Barba, París, CNRS Editions, 1994.

Odette Aslan nous convie à une heureuse confrontation entre savants spécialistes du geste et de la parole en neurosciences, sciences humaines ou sociales et praticiens du spectacle tels que acteurs, danseurs, chorégraphes, metteurs en scène, pédagogues. Tous se sont réunis deux fois, en mars et en novembre 1990, pour une table ronde au CNRS à Ivry, en vue d'une investigation minutieuse et plurielle sur le thème du « Corps en jeu : 1965-1990 » : de la saccade oculaire au regard lancé par le comédien, de la commande locomotrice au pas du danseur, du premier phonème de l'enfant au son de l'acteur ou du chanteur.

ASLAN Odette (éd.), Langhoff, La poétique de Matthias Langhoff, Karge et Langhoff, Matthias Langhoff: un metteur en scène européen, Paris, CNRS, 1994.

Fils et frère d'hommes de théâtre, Matthias Langhoff, né en 1941, a brillé très tôt dans la carrière de metteur en scène, en apportant de 1963 à 1968 un souffle nouveau au Berliner Ensemble. Avec son complice Manfred Karge, il est ensuite passé à la Volksbühne de Berlin-Est, puis en France, en Suisse, Allemagne de l'Ouest... C'est un metteur en scène qui bouscule les traditions — qu'il monte Brecht ou Tchekhov — mais, de sa formation brechtienne, il garde une vision critique du monde, le goût d'une théâtralisation affichée, le refus du pathos et l'art de la dialectique.

ASLAN Odette - BABLET Denis (dir.), Le masque, Du rite au théâtre, Paris, CNRS Editions, 1999.

Les divers aspects du masque, sacré ou profane, son rôle et ses fonctions dans des rituels dionysìaques, des séances chamaniques, des carnavals et ensuite dans la commedia dell'arte, les spectacles du Théâtre du Soleil ou du Bread and Puppet. Un peu plus de 30 études par des historiens ou des ethnologues, et des témoignages par Strehler, Barrault, Brook, Krejca, Besson, Mnouchkine, Lecoq.

AUBIGNAC François Hédelin Abbé d', La pratique du théâtre und andere Schriften zur « Doctrine Classique »: Nochdrück der dreibändigen Ausgabe Amsterdam 1715, mit einer einleitenden Abhandlung von Hans-Jörg Neuschäfer, Genève (Suisse), Statkine reprints, 1971, Reproduction en fac-simile en un volume de l'édition en 3 volumes, 357+156+200 p.

La première édition de « La pratique du théâtre » remonte à 1657. L'Abbé d'Aubignac y détaille les règles qui sont à la base même du théâtre classique français ; il en donne des exemples concrets et indique comment les appliquer. L'édition de 1715 y joint la longue controverse avec Ménage.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, Le théâtre soviétique durant le dégel, 1953 - 1964, Paris, CNRS, 1993.

La période traitée s'étend de la mort de Staline à la chute de Khrouchtchev. Meyerhold est partiellement réhabilité, on rejoue Malakovski et Schwartz, on joue Brecht. La remise en question des tabous ouvre un nouvel espace de création pour les jeunes metteurs en scène, tels Anatoli Efros, Oleg Efremov, animateur du « Sovremennik », et Youri Lioubimov, qui va créer le Taganka.

BABLET Denis - KONIGSON Elie (ed.), L'œuvre d'art totale, Paris, CNRS Editions, 1995.

Maints homes de théâtre (Wagner en parangon) ont été ou sont encore fascinés par l'ambition de réaliser l'œuvre d'art totale, celle qui fusionnerait littérature, musique, danse, arts plastiques... pour retrouver la perfection originelle du drame eschylien. Une vingtaine de contributions font ici le tour des tentatives de Wyspiansky, Appia, Kandinsky, Meyerhold, Honzl, Okhlopkov, Barrault, Zimmermann sans oublier Wagner et les résurgences du Gesamtkunstwerk.

BANU Georges (sous la direction de), Kantor, l'artiste à la fin du XXème siècle, Paris, Acte Sud, 1990.

Résonances à la fin du XXème siècle de ce peintre, auteur, homme de théâtre, héros d'un symposium international réalisé par l'Anfiac en juin 1989. Le livre réunit les interventions d'une vingtaine de participants (Bernard Dort, Denis Bablet, Enrico Baj, Jan Kott, Franco Quadri, Piotr Navrocki, Peter Brook...) et des textes originaux de Tadeusz Kantor écrits à l'intention du symposium.

BANU Georges, Théâtre testamentaire. Œuvre ultime, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 1991.

Le théâtre contemporain vit-il une période de transition ou une période de transmission? Ici rassemblés une vingtaine de témoignages. Barba, Brook, Chéreau, Kantor, Lassale, Müller, Labori, Strehler... commentent les expériences qui ont jalonné leur carrière et s'interrogent ou sont interrogés sur la destinée du théâtre à l'heure de la relève.

BANU Georges, Notre théâtre, « La Cerisaie », Cahier du spectateur, Arles, Actes Sud, 1999.

Cet essai se situe entre le texte et la scène, entre Tchekhov et ces satellites que sont les grandes représentations qui ont marqué les trente dernières années. Il s'appuie sur la connaissance directe des mises en scène de La Cerisate par Brook et Strehler, Stein et Langhoff, Lassalle et Serban, Effos et Zadek.

BANU Georges, L'homme de dos, Peinture et théâtre, Paris, Editions Adam Biro, 2000.

Georges Banu explore volontiers les marges du théâtre. Ici, il prend appui sur cette boutade de Peter Brook: « La mise en scène commence lorsqu'on a osé tourner le dos ». De Fra Angelico à Francis Bacon, G. Banu nous promène donc à travers quelques dizaines de très belles illustrations où le modèle tourne le dos au peintre et il les assortit des propos de d'homme de théâtre, depuis le XVIIIème siècle jusqu'à Tadeusz Kantor et Robert Wilson.

BARBA Eugenio, L'archipel du théâtre, avec une postface de Ferdinando Taviani, traduit de l'italien et du danois par Yves Liébert, Cazilhac (France), Bouffonneries, 1982, 202 p.

«Le théâtre comme voyage, troc, gaspillage, potlach, réserve, ghetto, pueblo, émigration. » A partir de lettres, articles de revues, intervews, conférences, ... Eugenio Barba commente les années d'apprentissage, puis les années de voyages du laboratoire « nomade » de l'Odin Teatret, depuis sa création à Oslo en 1964 jusqu'à « Cendres de Brecht 2 » en 1982. On le suivra en Italie, au Pérou, dans sa recherche en anthropologie théâtrale et dans son travail sur l'acteur et son entraînement. En appendice, les textes utilisés par l'Odin Teatret pour présenter ses différents spectacles. Enfin, postface de Ferdinando Taviani qui est à la fois historique et mise en lumière.

BARBA Eugénio- SAVARESE Nicola, Anatomie de l'acteur, Un dictionnaire d'ambropologie théâtrale. Traduction d'Eliane Deschamps-Pria., Cazilhac (France), Bouffonneries Contrastes, Zeani libri, ISTA (International School of Theatre Anthropology), 1985.

Il s'agit de la traduction très attendue de « L'Anatomia del teatro ». C'est une encyclopédie aux articles très denses mais, en même temps, un véritable corps de doctrines relatives au renouvellement des techniques d'entraînement et à l'évolution de l'expressivité de l'acteur, dans la ligne de Grotowski, développée par l'Odin Teatret.

BARBA Eugénio, Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale, Lectoure, Bouffonneries, 1993.

Revenant sur les bases de l'art de l'acteur. Barba resserre peu à peu sa pensée sur des locutions qu'il a initiées ou remaniées et dont beaucoup se sont répandues: le quotidien et l'extra-quotidien, le danse des oppositions, l'énergie autrement dit la pensée, le « sats » ou l'énergie suspendue, Animus et Anima, le corps dilaté, pré-expressivité et niveaux d'organisation...Passion et sérénité alternées, c'est un plaidoyer pour la discipline et la révolte.

BARBA Eugenio - SAVARESE Nicola, L'Energie qui danse, L'art secret de l'acteur, Loctoure (France), Bouffonneries - Contrastes, 1995.

De 1980 à 1995, les rencontres organisées, un peu partout dans le monde, par l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), sous l'impulsion d'Eugenio Barba et de ses amis, ont donné lieu à des démonstrations et à des analyses comparatives de type interculturel où se sont côtoyés professionnels du théâtre et chercheurs universitaires. Véritable laboratoire sur les techniques de base de l'acteur-danseur, l'ISTA a produit une quantité inépuisable de matériaux dont les points forts sont à la base de ce livre (édition anglaise en 1990 sous le titre *The secret art of the performer*, Centre for Performance Research (Cardiff) pour Routledge).

BARBA Eugenio, Théâtre, Solitude, Métier, Révolte, Saussan (France), L'Entretemps Editions, 1999.

Cet ouvrage réunit 28 textes d'Eugenio Barba, écrits entre 1964 et 1995. C'est l'histoire d'un cheminement, dans le temps et dans la pensée.

BARBA Eugenio, La terre de cendres et de diamants, Mon apprentissage en Pologne, Suivi de 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba, Saussan (France), L'Entretemps Editions, 2000.

Le titre fait évidemment référence au célèbre film d'Andrzej Wajda (1958). Ces années-là sont déterminantes pour barba. Emigré en Norvège, il étudie la mise en scène en Pologne, rencontre un peu par hasard Grotowski à Opole dès 1961 et s'attache rapidement à cette personnalité fulgurante. Les expériences surprenantes se succèdent : le séjour en Inde..., un remarquable commentaire sur le Hamlet fugacement produit par Grotowski au 136 Rzedow en 1964... Enfin les 26 lettres écrites par Grotowski entre 1963 et 1969. Ce passé est une matière vivante.

BARRAULT Jean-Louis, Réflexions sur le théâtre, Illustrations de Christian-Bérard, Balthus, Maurice Brianchon, Pierre Cavanne, Lucien Coutaud, Jean Hugo, Félix Labisse, Jean-Denis Malclés, André Masson, Mayot, Etienne Bertrand Weill., Paris, Jacques Vautrain, 1949.

A travers l'évocation de souvenirs s'échelonnant sur les périodes de 1931 à 1939, de 1940 à 1946 et de 1946 à 1949. J.-L. Barrault raconte ses débuts, ses contacts avec Grandval ou Artaud, ses mises en scène de Numance ou de Phèdre... On y trouve aussi des réflexions sur le Paradoxe du Comédien ou sur les réformes de la Comédie-Française...

BARRAULT Jean-Louis, Nouvelles réflexions sur le théâtre, Préface d'Armand Salacrou., Paris, Flammarion, 1959.

Ce livre continue les Réflexions sur le théâtre et contient diverses études sur l'interprétation du comédien, sur Racine et sur Claudel, un chapitre intitulé « Comment le théâtre naît en nous », la liste des speciacles montés par la Compagnie Renaud-Barrault de 1946 à 1948.

BARRAULT Jean-Louis, Souvenirs pour demain, Paris, Seuil, 1972, 384 p.

L'autobiographie d'un créateur. Début, en 1931, chez Dullin, à l'Atelier, Ensuite, Comédie Française, Théâtre Marigny et Théâtre de Françe (ancien Odéon). Il commente les spectacles qu'il a montés, décrit les hommes côtoyés : Artaud, Claudel, mais aussi Desnos, Béjart, Brook, Boulez...

BARRAULT Jean-Louis, Je suis un homme de théâtre, Paris, édition du Conquistador, Paris, 1955, 151 p.

Tentative de destruction de « l' homme de théâtre », faite à partir de l'expérience personnelle de l'auteur : organisation d'une journée de travail ; préparation requise pour une création ; vie d'une tournée. Sept photos hors texte.

BARTON John, Playing Shakespeare, With a foreword by Trever Nann, London and New York, Methuen, 1985.

L'ouvrage traite de l'usage du vers et de la prose, et de l'analyse de domaines plus subjectifs (l'ironie, la passion,...) par de grands acteurs shakespeariens, comme Peggy Ashcroft, Tony Church, Sinead Cusack, etc.

BAUSSON Gina - LAVALLEE Marie, Guide d'interprétation théâtrale, Montréal, Loméac, 1997.

Dans les termes les plus simples, ce manuel s'adresse au jeune acteur ou à l'acteur amateur, pour lui révéler comment utiliser au mieux sa voix, la libérer, la former, la discipliner en vue de l'interprétation de textes. Les auteurs font appel à des techniques éprouvées, de même qu'à des exercices vivants et variés, empruntés au répertoire théâtral d'expression française.

BECK Julian, La vie du théâtre, traduit de l'anglais par Fanctie et Albert Vander, avant-propos de Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1978.

Multitudes de notes prises par Julian Beck entre 1961 et 1971. Sans ordre logique apparent, Beck remonte le fil de son errance avec Judith Malina et le Living Theatre. 123 méditations sur le théâtre, la société et l'engagement politique.

BELVAUX Bruno, Anachronique en somme, jusqu'à « Boutato », dix ans d'animation socio-théâtrale, Namur, Editions Acedi et Carrefour du Livre, 1989.

Des chômeurs de la région namuroise - maçons, imprimeurs ou dactylo de formation - ont travaillé six mois sur Boutato, un spectacle qui met en scène la société duale. En 42 chapitres ramassés, Bruno Belvaux a écrit ici la mémoire de cette production.

BERTRAND Monique - DUMONT Mathilde, Expression corporelle: mouvement et pensée, photos de Francette Levieux, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1970.

Né d'une expérience vécue des techniques corporelles (mime, danse moderne, danse classique, etc...) et d'une recherche suivie avec un groupe de jeunes, ce livre a pour seule ambition de retourner aux principes fondamentaux. La seconde moitié de l'ouvrage rassemble des documents de travail.

BLIN Roger, Souvenirs et propos, recueillis par Lynda Bellity Peskine, Paris, Gallimard, 1986.

Roger Blin (1907-1984) a accepté de se raconter à l'occasion de la thèse de doctorat de L. B. Peskine. « Avec une patience infinie, beaucoup d'émotion, un humour fou, il m'a parlé longuement et avec un plaisir évident de ceux qu'il avait aimés » : Antonin Artaud, Prévert, Sylvain Itkine, Jean-Louis Barrault, Samuel Beckett, Jean Genet...

BOAL Augusto, Méthode Boal de théâtre et de thérapie : l'Arc-en-ciel du désir, Traduit du brésilien par Marcia Fiani, Paris, Ramsay, 1990.

Dans une première partie théorique, Augusto Boal entreprend d'expliquer la raison du pouvoir de l'événement théâtral dans des domaines extérieurs au théâtre : la politique, le social, l'éducation et la psychothérapie. La seconde partie est consacrée à la pratique. On y trouve trois grands chapitres: les techniques prospectives, les techniques introspectives, les techniques d'extraversion. L'ouvrage abonde en proposition simples et imagées dont on peut espérer qu'elles purifieront le spectateuracteur de tous ses blocages misibles.

BOAL Augusto, Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé, Traduit du brésilien par Régine Mellac. Suivi de Expériences en France, par Nicole Derlon et Robert Lonchampt, Paris, François Maspéro, 1978.

L'ouvrage décrit les mises en pratique de diverses techniques élaborées par A. Boal (théâtre - statue, théâtre invisible, théâtre forum, etc.) à l'occasion de divers stages au Portugal, à Paris, à Stockhlom et à Godrano en Sicile. Les nombreux exercices et jeux sont destinés autant aux spectateurs qu'aux acteurs.

BOGDAN Lew, Stanislavski, Le roman théâtral du siècle, 1. Moscou - New York: Les bâtisseurs d'utopie, Saussan (France), L'Entretemps Editions, 1999.

A l'opposé du « Stanislavski embaumé et sanctifié », c'est l'élaboration de la dénommée Méthode dans ses contradictions créatrices, les disputes avec Nemirovitch-Dantchenko à propos de Meyerhold, les transfuges du Théâtre d'Art à New York (Boleslavski et les autres), la survivance évolutive avec Mikhail Tchekhov et Maria Knebel. Un roman véridique et passionnant.

BONHOMME Jacques, La voix énergie, Instrument de nos émotions, Saint-Jean-De-Braye (France), Editions Dangles, 1999.

Œuvre d'un psychothérapeute, psychophonologue et musicothérapeute, jalonné de 40 exercices pratiques, cet ouvrage tisse le lien qu'il y a entre voix et énergie, entre voix et émotions, entre voix et psychologie... En 9 chapitres :

- La voix : reflet de soi;
- 2. Etre accordé ;
- Comme un violon qui chante; 3.
- Onze clefs pour s'accorder;
- La dynamique de la parole;
- Le chant d'énergie;
- Le bilan psycho-vocal;
- Voix et psychothérapie;
- Voix et applications.

BORIE Monique, Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources, Une approche anthropologique, Paris, Gallimard, 1989.

Le discours de l'anthropologue et le discours d'Artand se retrouvent dans un espace commun. Quatre parties :

- Un trajet vers le retour aux sources; 1.
- 2. Les sources et l'Occident;
- Les trois grands modèles de l'ailleurs culturel; 3.
- Vers de nouvelles modalités de formalisation au théâtre.

BOSSU Henri - CHALAGUIER claude, L'expression corporelle : approche méthodologique, perspectives pédagogiques, préface et propos de Henri Maldiney, Paris, Edition du Centurion, 1974.

Tout en visant à la rééducation psycho-motrice, ce traité pratique conduit à la création. Au fil des chapitres, le corps se reconnaît, joue, sent, se recueille, existe, rencontre et, finalement, crée et signifie. Le tout en explorant l'espace, les sensations corporelles, le rythme. De brèves descriptions autour de près de deux cents dessins, évocateurs de plusieurs centaines de mouvements.

BOUISSAC Paul, La mesure des gestes, prolégomènes à la sémiotique gestuelle, The Hague, Paris, Mouton, 1973, 295 p.

Paul Bouissac examine les textes de ses prédécesseurs qui tantôt décrivent en langage naturel, tantôt transcrivent au moyen d'un système de notation original, des séquences dynamiques corporelles. Il fait référence, entre autres, aux textes d'A. Tuccaro (XVIe siècle), de G. Polti (fin XIXe siècle), de N. Oscretzky (1930) et de R. L. Birdwhistell (1970). Lui-même choisit un cas de gestualité extrême : le comportement acrobatique dans un spectacle de cirque. L'ouvrage se termine par 14 courts appendices qui illustrent concrètement la variété des modes d'approche.

BOUFFONERIES Centre d'Action Culturelle de Montreuil, Le siècle Stanislavski, Lectoure (France), Bouffonnerie-Contrastes, 1989.

Patrick Pezin, directeur de la revue « Bouffonneries », aidé de Lev Bogdan et de Valérie Lumbroso, a réalisé ce double numéro qui pourrait s'intituler »Mises à mort et renaissance de Stanislavski ». Il rassemble 54 contributions par les experts les plus éminants de : Brésil, Chine, Finlande, France, Grande-Bretagne, Italie, Pologne, Suéde, U.R.S.S. et U.S.A. Des vues nouvelles sur un rénovateur qu'on croit connaître.

BOUFFONNERIES - Centre d'Action Culturelle de Montreuil, Le siècle Stanislavski. Exercice(s). Relaxation, diction, improvisation, mémoire affective, mémoire émotionnelle, concentration, occupation de l'espace, Lectoure (France), Bouffonneries-Contrastes, 1989.

Ce premier double numéro de la Revue Bouffonneries, dirigée par Patrick Pezin, constitue la mémoire des grands séminaires pratiques sur la Méthode, organisés à Paris, en octobre-novembre 1988. Une vingtaine de pédagogues - principalement Russes et Américains - y décrivent leurs exercices favoris, inspirés de Stanislavski. C'est la source la plus riche de propositions concrètes en français, depuis la publication des traductions françaises de Stanislavski.

BRECHT Bertolt, Ecrits sur le théâtre Volume I, textes français de Jean Tailleur et Guy Delfel et de Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil, París, L'Arche, 1972, 662 p.

Textes écrits par Brecht de 1918 à 1956 sur différents thèmes : le drame et son esthétique, l'avenir et le déclin du théâtre, le métier de comédien, l'architecture scénique, la musique... S'y trouvent également les Critiques dramatiques d'Augsbourg et l' « achat du cuivre ».

BRECHT Bertolt, Ecrits sur le théâtre. Volume II, textes français de Jean Tailleur et Edith Winkler, Paris, L'Arche, 1979, 624 p.

Textes écrits par Brecht de 1948 à 1956. Petit organon pour le théâtre. Nouvelle technique d'art dramatique. Etude sur Stanislavski. La dialectique au th éâtre... Remarque sur une vingtaine de pièce de Brecht : « Boal », « L'Opéra de quat'sous », « La Mère », ... et sur des pièces d'autres auteurs : Shakespeare, Moière, Lenz, Hauptmann...

BRECHT Bertolt, Ecrits sur le théâtre, texte français de Jean Tailleur, Gérald Eudeline et Serge Lamare, Paris, L'Arche, 1963, 366 p.

Cette première sélection française des écrits de Brecht n'est pas seulement une traduction des « Schriften zum Theater » (Editions Suhrkamp, Francfort, 1957); elle y joint divers autres articles, essais, préfaces etc entretiens intéressants. Au total, 54 rubriques classées chronologiquement.

BRECHT Bertolt, Journal de travail: 1938-1955, texte français de Philppie Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, 661 p.

Danemark, 20.7.1938 : « Catilina est sans nul doute la plus basse trouvaille de la plèbe... ». Berlin, 18.7.1955 : « ...j'analyse encore une fois la première scène de Coriolan... ». Premier et dernier jour de ce journal posthume par lequel nous pouvons suivre l'homme de théâtre dans son périple —Danemark, Suède, Finlande, Amérique, Suisse, Berlin- où son analyse, d'une actualité brûlante, interfère constamment avec son activité artistique.

BRECHT Bertolt, Petit organon pour le théâtre, suivi de « Additifs au Petit organon », texte français de Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, 120 p.

Questions théoriques: l'esthétique du théâtre, les réjouissances qu'il procure, ses rapports avec la société, présentation et définition, par l'analyse de l'attitude du spectateur, de la distanciation et de ses effets illustrés à différents niveaux : interprétation, jeu, musique, chanson, mise en scène...

BRECHT Bertolt, L'art du comédien, Ecrits sur le théâtre, Nouvelle édition révisée et augmentée sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris, L'Arche, 1999.

En observant le jeu des acteurs du Berliner Ensemble, les spectateurs éprouvaient ce que Brecht entendait par « Gestus » ou « Verfremdungseffekt ». Autre chose est de chercher à rendre en français ce que Brecht a écrit en allemand. L'Arche s'y emploie depuis 40 ans et rassemble ici la somme de ses efforts. Quinze chapitres qui regroupent textes fondateurs et provocations utiles : « A propos de Mei Lanfang », « La conservation des gestes », « L'effet de distanciation chez Mommsen », « Le théâtre épique », « Sur l'historicisation »... Thèmes repris sans cesse par Brecht entre 1927 et 1953.

BRIEGHEL-MUELLER Gunna, Eutonie et relaxation: détente corporelle et mentale, dessins de Jacques Savary, Neufchâtel (Suisse), Delachaux et Niestlé, 1972.

La relaxation (ou détente musculaire) et l'eutonie (équilibre dynamique de l'ensemble psycho-physique) sont recherchées par des exercices méthodiques : repos et passivité, positions de contrôle, techniques de concentration, mouvements, tenue, marche, gestes de travail, respiration. Les causes psychiques de tension sont analysées et des remèdes y sont proposés.

BROOK Peter, L'Espace vide, Ecrits sur le théâtre, Paris, Seuil, 1977.

Dans ce livre fondamental, Brook situe l'acteur à un niveau infiniment humain (ni la super-marionnette de Gordon Craig ni le saint de Grotowski). L'acteur - comme tous les hommes de théâtre - doit se savoir au centre d'un conflit entre ce qu'ils sont et ce qui les dépasse. Le théâtre est un « jeu de forces »; « l'espace vide » à remplir, un champ d'expériences, le lieu d'un conflit et d'une dialectique. Les exercices décrits ont d'abord pour but de déconditionner l'acteur des habitudes acquises, le libérer, lui permettre d'atteindre à la compréhension d'un texte ou d'une situation théâtrale à travers ses propres souvenirs, ses propres conflits.

Brook...Peter Brook et la coexistence des contraires, Sources et modèles; « Carmen » ou l'essentialisation de l'opéra; « La Cerisaie » et la vitalité tchékhovienne; Carrefour: théâtre/cinéma; études de G. Banu, M. Borie, E. Ertel... réunies et présentées par Georges Banu, Paris, Centre National de Recherche Scientifique, 1985.

Une spectrographie de Brook et de ses spectacles à partir de sa période dite « parisienne » : de Timon à Carmen.

BROOK Peter, Le diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre, Paris, Actes Sud, 1991.

Cet opuscule rend compte des débats, mais aussi d'exercices généraux, organisés les 9 et 10 mars 1981 entre Peter Brook et des enseignants et artistes responsables des classes « Théâtre et expression dramatique » des sections A 3 de plusieurs lycées de France.

BROOK Peter, Points de suspension, 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990, Paris, Seuil, 1992.

Peter Brook évalue les leçons à tirer de son travail de recherche, depuis ses brillants débuts à Statford et dans le West End londonien à partir de 1960, jusqu'au triomphe récent du « Mahabharata ». Le titre anglais de l'ouvrage : « The Shifting Point » renvoie au fait que le monde change, les objectifs se déplacent, la vision se transforme...

BURZYNSKI Tadeusz - OSINSKI Zbigniew, Le laboratoire de Grotowski, Varsovie, Interpress, 1979.

L'ouvrage procède à l'analyse des spectacles du Théâtre Laboratoire, des origines en 1959 jusqu'à *Apocalypsis cum Figuris*. Mais c'est surtout le récit de cette exploration spirituelle autant que technique: recherche d'une autonomie, voie vers le « théâtre pauvre », sortie d'un théâtre vers une culture active.

CAUNE Jean, Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots, Saint-Genouph (France), Librairie Nizet, 1996.

Le théâtre commence lorsque les deux éléments fondamentaux, l'acteur et le spectateur, se retrouvent face à face, en interaction réciproque. L'acteur, par sa position de médiateur entre le texte et le spectateur, entre l'auteur et le metteur en scène, remplit l'espace vide de la scène. La responsabilité de l'acteur est alors doublement engagée : sur le plan esthétique, dans le jeu de son corps en action, sur le plan éthique, dans la relation du jeu su spectateur.

CENTRE BELGE DE L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THEATRE (Communauté Française), Pratiques thédtrales et dramatiques dans l'enseignement, Actes d'une journée de réflexion à Namur, le 30 mai 1992, Bruxelles, Centre belge de l'I.T.T. – Archives du Musée de la Littérature, 1992.

Sous la présidence de Roger Deldime, se sont rencontrés des enseignants du secondaire (professeurs, inspecteurs, psychopédagogues) et des praticiens du théâtre (metteurs en scène, acteurs, animateurs). Des activités sont décrites pour combler le fossé qui les sépare.

CENTRE DU THEATRE ACTION, Théâtre-action de 1985 à 1995, Itinéraires, regards, convergences, Ouvrage collectif réalisé sous la direction du Centre de Théâtre Action, Cuesmes (Belgique), Editions du Cerisier, 1996.

En rupture avec les conventions éthiques et artistiques, il existe en Belgique un très fort et très riche courant de théâtre à la croisée de l'éducation permanente et de la création. Héritier du théâtre prolétarien des années 20, hors des circuits commerciaux, en relation directe avec les publics les plus divers, le théâtre-action traite de la violence, des exclusions, des oppressions, du racisme, des nouvelles générations... A lire ce livre, bien structuré, vif, souvent amusant, on comprend vite que le théâtre-action est aux antipodes de la mélancolie.

CHABERT Pierre (éd.), Samuel Beckett, Paris, Jean-Michel Place, 1990.

Réédition actualisée d'un ouvrage de référence sur l'œuvre de Beckett, ses romans et son théâtre, ses mises en scène, éclairé par une soixantaine de témoignages de metteurs en scène, acteurs critiques (Roger Blin, Madeleine Renaud, Alan Schneider, Michael Lonsdale, Marcel Maréchal, Armand Delcampe, Bernard Dort...). Sont également abordés les musiques de Beckett, les transpositions pour le cinéma ou la TV. La bibliographie complétée s'accompagne d'une chronologie des pièces et de leurs mises en scène.

CHARVET P. - GOMPERTZ St. - MARTIN E. - MORTIER D. - POUILLON Ch., Pour pratiquer les textes de théâtre, Bruxelles, De Boeck - Duculot, 1989.

Conçu pour aider le professeur de français à situer, avec cohérence, une pratique théâtrale au sein de son enseignement, ce lexique définit et commente 28 termes fréquemment utilisés dans l'analyse contemporaine du spectacle : actanciel, acte, acteur, action, catharsis..., dramaturgie..., gestus..., mimesis...

CHEKHOV Michael, Etre acteur., La technique du comédien, Préface de Yul Brynner. Traduit de l'américain par Elisabeth Janvier avec la collaboration de Paul Savatier, Paris, Pygmalion, G. Watelet, 1980.

M. Chekhov, acteur, metteur en scène, directeur de théâtre et professeur d'art dramatique, en Russie, puis en Europe et aux Etats-Unis, a mis sur le papier le résultat de ses recherches sur ce qui commande intérieurement le « mécanisme de la création ». Dans la lignée de Stanislavski - qui fut son premier maître – il propose de nombreux exercices permettant l'apprentissage et le perfectionnement du métier d'acteur.

CHEKHOV Michael, L'imagination créatrice de l'acteur, Paris, Pygmalion, 1995.

Neuf chapitres comportant quelque 90 exercices et dans lesquels Michael Chekhov - « mon plus brillant élève » disait Stanislavski – précise son enseignement et insiste sur l'importance primordiale de l'imagination dans toute création artistique et surtout dans toute construction vraie d'un personnage. Quelques titres de chapitres : imagination et concentration ; le moi supérieur, le geste psychologique, corporisation, investissement et incarnation du personnage...

CHEVALIER Alain - HAINAUX René - PAGNOUX Michèle (èd.), Les fondements du mouvement scénique, Actes du Colloque de Saintes (1991), La Rochelle (France), Editions Rumeurs des Ages, 1993.

Des experts anglais, français et russes communiquent les résultats de leurs recherches les plus récentes sur les origines historiques de ce que nous appelons aujourd'hui le « mouvement scénique » et sur ses géniteurs : Delsarte, Laban, Meyerhold, Vakhtangov, Taïrov, Grotowski et Barba, Interventions de P. Brinson, V. Ivanov, S. Nikolaievitch, A. Porte, B. Picon-Vallin, R. Temkine et Y. Winkin. Le livre est en français avec les textes originaux en anglais.

CIRET Yan (conçu et réalisé par), Archipel Lovaudant, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1997.

Né en 1947, le metteur en scène Georges Lavaudant s'est très tôt fait connaître par ses « créations collectives », puis par ses « collages » résolument marqués par un esthétisme combatif. Un important groupe d'auteurs, acteurs, scènographes s'est constitué autour de lui et la parole, ici, leur est donnée presque autant qu'à Lavaudant lui-même.

CLANET Claude - FOURASTE Raymond - SUDRES Jean-Luc, Corps, cultures et thérapie, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993.

Respectivement professeur de Psychologie Interculturelle, professeur de Psychologie Climque et Pathologique et psychomotricien, les trois auteurs ont rassemblé ici quelque vingt cinq contributions de leurs collègues ou de collègues de disciplines proches : psychiatre, ethnopsychologue, art thérapeute, somatothérapeute... Chacun à sa façon aborde tantôt l'interpénétration corps-culture, tantôt son utilisation en thérapeutique. Entre autres sujets abordés : les chakras, l'échec scolaire, la stérilité, l'obésité féminine...

CLAUDEL Paul, Mes idées sur le théâtre, préface et présentation de Jacques Petit et Jean-Pierre Kempf, Paris, nrf-Gallimard, 1966

L'apprentissage: réflexions sur le décor, la diction, le geste, le chœur... « L'Annonce », à Hellerau; « L'Orestie », à Orange; « L'Otage », à l'œuvre. La Danse, le théâtre japonais. Les expériences: le drame et la musique, l'opéra, la radio, le cinéma, les représentations.

Colloque 80, Rencontre internationale sur l'enseignement des arts au niveau supérieur. Organisé par le secteur des Arts de l'Université du Québec à Montréal. Du 17 au 20 août 1980. Programme. Montréal, Comité des Publications du Colloque 80, Université du Québec à Montréal, secteur des Arts, 1980.

Présentation des thèmes et des différents intervenants du Colloque dont :

- les rapports entre théorie et pratique dans l'enseignement
- la société et les orientations des programmes d'études
- l'étudiant : apprenti ou artiste
- l'enseignement et la recherche en art à l'université.

Avec la participation pour le théâtre de Richard Schechner (USA) et d'Anne Ubersfeld (France).

Colloque sur la formation de l'acteur, Biennale de La Chaux-de-Fonds, Documents préparatoires et programme. La Chaux-de-Fonds, Journal du Théâtre Populaire Romand, 1980.

Présentation du Colloque international sur la formation théâtrale organisé à La Chaux-de-Fonds en juin 1980; démonstrations par 5 écoles suisses, stages pour le public, stages de formation d'acteurs, avec la participation d'artistes et pédagogues internationaux.

Colloque sur la formation de l'acteur à la 7^{ème} Biennale de La Chaux-de-Fonds, La Chaux-de-Fonds, Journal du Théâtre Populaire Romand, 1981.

Des hommes de théâtre de divers pays et d'orientations très diverses confrontent leurs vues sur la formation théâtrale sous la forme d'un dialogue où les étudiants prennent également la parole.

COPEAU Jacques, L'école du Vieux-Colombier, Paris, Ed. de La Nouvelle Revue Française, 1921.

Un des deux seuls numéros parus, en dehors du répertoire, des « Cahiers du Vieux Colombier ». Ils sont rarissimes et précieux pour l'étude de Copeau et de ses luttes, qui y sont décrites avec beaucoup de détails.

COPEAU Jacques, Journal. Volume 1: 1901-1948. Volume II: 1916-1948, texte établi, présenté et annoté par Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991.

Jacques Copeau, ce n'est pas seulement le rénovateur du théâtre français au début du XXème siècle, c'est aussi un écrivain en puissance. Ce qui se confirme dans ses « Mémoires », qu'il voudrait voir reçu comme « le récit vrai et passionnant de sa vie, de ses souvenirs et de ses actions ». Voici, le Maître tel que ses proches l'appréciaient : « esprit clairvoyant, sensuel, inconstant par profusion... »

COPEAU Jacques, Les registres du Vieux-Colombiers: registre III. Premirère partie, textes recueilli set établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis; notes de Norman Paul, Paris, Gallimard, 1979.

Extriats du journal de Copeau, de diverses correspondances, de témoignages, de documents, jalonnant se vie d'adulte, retraçant son activité à la NRF, au Théâtre des Arts, au Vieux Colombier (fondation, première saison, la guerre jusqu'au début de 1917). Appendices documentaires (le manif »este résumé du Vieux-Colombier, des devis, plans, programmes, distributions, un projet de dispositif scénique, ...)

COPEAU Jacques, Souvenirs du Vieux-Colombier, Nouvelles Editions Latines, 1931.

Deux conférences prononcées par Copeau en 1931. Elles servaient de prologue à la première saison de « La Compagnie des Quinze ». Recrutement et début du Vieux-Colombier : répertoire, interprétation, anecdotes, tournée... La fin du Vieux-Colombier et le séjour en Bourgogne.

COPEAU Jacques, Notes sur le métier de comédien, Notes recueillies dans le journal et les écrits de Jacques Copeau par Marie-Hélène Dasté, précédées des Réflexions d'un comédien sur le « Paradoxe » de Diderot et suivies d'une Lettre à Valentine Tessier, Paris, Michel Brient, 1955.

L'ouvrage est précédé d'une précieuse introduction de Michel Saint-Denis Copeau metteur en scène et comédien. Les Notes exposent simplement diverses notions : l'acteur, l'apprentissage technique, le cabotinage, le public, le personnage, le dédoublement... Copeau y avoue y être très peu acteur et s'en explique. L'ouvrage se termine par une lettre aux Fratellini.

CORVIN Michel, Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui, Pour une analyse de la représentation, Lyon (France), Presses Universitaires de Lyon, 1985.

Essai d'application de catégories sémiologiques à la représentation : les *Tartuffe* de Ledoux et de Planchon, les *Misanthrope* de Roussillon et de Vincent, les *Moltère* de Vincent,

CORVIN Michel, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Deuxième édition, Volume 1 : A - K, Paris, Bordas, 1995.

L'apparition en langue française d'une grande encyclopédie du théâtre comble une attente. Dans une représentation bien contrôlée, une foule d'informations, jamais rassemblées jusqu'ici, sur le théâtre en France et son rayonnement dans le monde raviront particulièrement le lecteur non francophone. L'universalité ne se conquiert pas en un jour, mais déjà cette seconde édition passe de 2100 à 2400 articles dont un tiers porte sur le théâtre hors de France, singulièrement sur le théâtre en Europe occidentale.

CORVIN Michel, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Deuxième édition, Volume II: L-Z, Paris, Bordas, 1995.

Plus de 250 rédacteurs, en majorité français ou francophones, ont collaboré à la 2^{true} édition de cette Encyclopédie : professeurs d'université, mais aussi auteurs dramatiques, metteurs en scène, architectes, responsables culturels... Les articles qu'ils rédigent sont révélateurs de leurs goûts autant que de la réalité. C'est bien ainsi. L'histoire ne peut qu' « institutionnaliser la subjectivité », disait Barthes cité par Corvin. Il reste que l'abondance et la qualité des informations rassemblées font de cette Encyclopédie un outil de toute première valeur.

CRAIG Edward Gordon, De l'art du théâtre, Paris, Lieutier, 1942.

C'est l'ouvrage où Craig explique ses idées sur le théâtre et qui comprend le fameux chapitre sur l'Acteur et la Sur-Marionnette. Il faut lui préférer l'édition de 1916, tirées à 1000 exemplaires, traduite par G. Sélignan-Lui, introduite par J. Rouché et ornée de 16 planches. La réimpression par O Lieutier en 1953 ne contient plus de planches.

CRAIG Edward Gordon, Le théâtre en marche, traduit de l'anglais par Maurice Beerblock, Paris, nrf-Gallimard, 1964.

Recueil d'essais sur l'interprète, les lieux scéniques, les spectacles en plein air, la conception d'une école de théâtre, la danse, la pantomime, les marionnettes, le masque, l'improvisation. Distinction entre un théâtre durable et un théâtre périssable.

CRAIG Edward Gordon, Ma vie d'homme de théâtre, traduit de l'anglais apr Charles Chassé, Paris, Arthaud, 1962.

« Ephémérides de mes jours », c'est le sous-titre que Craig donne à son journal de bord, des notes parfois courtes, échelonnées de 1872 à 1907. A la charnière des 19e et 20e siècles, Edward Gordon Craig a révolutionné le théâtre, mais ce qu'il conte ici de manière très inattendue, c'est sa carrière d'acteur, sa famille, la correspondance échangée,... Ce n'est pas le créateur ou le prophète, mais l'adolescent et bientôt le chercheur qui, pour beaucoup aujourd'hui encore, incarne l'avenir

CREUZ Sophie, Claude Etienne, La mémoire ouverte, Evocation d'une vie, Paris - Louvain-La-Neuve, Duculot - Rideau de Bruxelles, 1993.

Un hommage à Claude Etienne (1917 – 1992). Comédien versatile, fondateur et directeur du Rideau de Bruxelles au long d'un demi-siècle, découvreur passionné de textes nouveaux, c'est chez lui que fiirent créées les premières pièces de la plupart des auteurs belges contemporains (Sion, Willems, Bertin, Sigrid...) mais aussi des étrangers encore inconnus en France (Fry, Saunders, Stoppard, Hampton...), sans oublier des Français tels que Duras ou Koltes. Le récit de sa vie est celui d'un perpétuel émerveillement.

DECROUX Etienne, Paroles sur le mime, Nouvelle édition revue et augmentée, paris. Librairie Théâtrale, 1994.

Premier livre qu'un mîme ait écrit sur son art. Etienne Decroux (1898 – 1991), homme de plateau, peut être considéré comme le promoteur de la renaîssance du mime dans le monde. Sont rassemblés ici les textes de ses conférences, des réflexions, des articles de revues, des essais inédits, des notes de cours. Après avoir rappelé l'origine de l'art du mîme. E. Decroux le distingue de l'ancienne pantomime, le compare à la danse et au théâtre, en définit la doctrine et montre l'intérêt que le mime peut avoir pour les acteurs de théâtre.

DEGAINE André, Histoire du théâtre dessinée. Avant-propos de Jean Dasté, De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays, Paris, A.G. Nizet, 1992.

Spectateur enthousiaste, A. Degaine s'est amusé et nous amuse à conter l'histoire du théâtre, depuis les Grecs jusqu'aux grands Français de notre temps, par de courts paragraphes qui dépassent rarement les 20 lignes et qu'il encadre de documents d'époque et de dessins de sa plume. Un modèle de vulgarisation dans une approche sans complexes.

DELCAMPE Armand, Mon chemin de théâtre (de 1968 à 1988), Louvain-La-Neuve (Belgique), Cahiers théâtre Louvain, 1988

Nées de l'emhousiasme ou de la rage, les notes d'un metteur en scène-acteur-directeur de théâtre, adressées aux comédiens du spectacle en cours, au Ministre du moment, au public de tous les jours.

DELCUVELLERIE Jacques, A celle qui écrit Lulu-Love-Life : cinq conditions pour travailler dans la vérité, Liège (Belgique), Cirque Divers, 1991

Dans un ammoncellement d'héritages désaccordés, ce jeune metteur en scène entraîne son Groupov à s'interroger sans complaisance sur le théâtre qu'ils produisent —« un théâtre qui vit sur le perte, sur l'hétérogénéité des restes et ce qui en résulte : le sentiment du tragique et de l'urgence ».

DELDIME Roger, Premier Congrès Mondial de Sociologie du Théâtre. Università degli Studi di Roma « La Sapienza », Rome, 27-28-29 juin 1986, Actes édités par Roger Deldime avec la collaboration d'Elsa di Meo, Roma, Bulzoni, 1988.

Soize communications en français, douze en anglais, réparties en trois chapitres :

- 1. Le théâtre, acte de communication ;
- 2. Aspects méthodiques et/ou expérimentaux de la sociologie théâtrale;
- Théâtres particuliers, théâtres régionaux.

La proposition est faite de tendre des passerelles entre plusieurs disciplines (histoire - sociologie - économie - esthétique - sémiologie - biologie) afin de créer un nouvel espace de recherche dans une perspective résolument transdisciplinaire.

DELDIME Roger, Le quatrième mur. Regards sociologiques sur la relation théâtrale, Préface de Jean Duvignaud, Carnières (Belgique), Promotion Théâtre – Emile Lansman, 1990.

Directeur du Centre de Sociologie du Théâtre à l'Université Libre de Bruxelles, Roger Deldime rassemble ici neuf communications qui lui furent demandées, lors de colloques internationaux, à Rome, Moscou, Montréal, Stockholm ou Avignon: Les marionnettes de tradition populaire, Le théâtre à l'école, La mémoire du spectateur, Théâtre et jeunes publics...

DELDIME Roger, Le théâtre et le temps qui passe, Mémoires singulières, Carnières - Morlanwelz (Belgique), Editions Lansman, 1995.

A l'occasion du 25^{tust} anniversaire su Centre de Sociologie du Théâtre de l'ULB, cet ouvrage consacré à la mémoire du spectateur réunit des textes écrits par 58 « spectateurs privilégiés » : artistes de théâtre, universitaires, journalistes, écrivains et critiques dramatiques, de Belgique et d'ailleurs (R. Abirached, H. Beauchamp, S. Creuz, J. Duvignaud...). Chacun raconte un instant de fulgurance qui, pour jamais, l'attache au théâtre.

Des corps..., Des corps dans l'espace, Charleville-Mézières (France), Institut International de la Marionnette, 1991.

Metteurs en scène, chorégraphes, plasticiens, acteurs et chercheurs -ensemble, 23 contributions- ont uni leurs efforts pour réaliser cette publication, exemplairement évocatrice de la vision insolite du corps dans le spectacle contemporain : T. Kantor, B. Wilson, P. Bausch, mais aussi C. Bene ou A. Vitez. Les illustrations sont d'une qualité constante dans la diversité.

DESCOTES Maurice, Les grands rôles du théâtre de Jean Racine, Paris, P.U.F., 1957.

Cet ouvrage présente une étude subtile et appronfondie des grands personnages du théâtre de Racine. On y trouve de nombreuses remarques sur le jeu et la mise en scène et des exemples empruntés à l'interprétation des plus grands acteurs depuis le XVIIe siècle.

DESCOTES Maurice, Les grands rôles du théâtre de Molière, Paris, P.U.F., 1960.

Cette étude détaillée et intelligente des grands rôles du théâtre de Molière, contient de nombreux passages concernant le jeu et la mise en scène, l'étude des interprétations célèbres jusqu'à nos jours.

DESCOTES Maurice, Les grands rôles du théâtre de Corneille, Paris, P.U.F., 1962.

Ce livre offre un examen utile et fouillé des principaux personnages du théâtre de Corneille, assorti de nombreuses remarques pratiques sur le jeu et la mise en scène, et la critique de l'interprétation des plus grands acteurs du XVIIe siècle à nos jours.

DESCOTES Maurice, Les grands rôles du théâtre de Marivaux, Paris, P.U.F., 1972.

L'auteur y décrit la courbe de la popularité de Marivaux du XVIIIe siècle à nos jours, les problèmes généraux d'interprétation qui se sont posés depuis le 18e siècle et l'évolution du style d'interprétation. Les chapitres importants sont consacrés à l'étude des différents « emplois » chez Marivaux et de leurs interprétations durant deux siècles. Tous les ouvrages de Maurice Descotes contiennent d'intéressantes et riches bibliographies et discographies.

DESCOTES Maurice, Les grands rôles du théâtre de Beaumarchais, Paris, Presse Universitaires de France, 1974.

Avec cet ouvrage sur les grands rôles du théâtre de Beaumarchais, Maurice Descotes clôt ici son cycle des grandes œuvres du théâtre classique non pas dans la perspective traditionnelle des personnages, mais bien dans celle des rôles, c'est-à-dire du point de vue de l'acteur-interprète et du spectateur. On y rencontrera donc Bartholo et Bazile du « Barbier », Suzanne et la Comtesse et Chérubin du « Mariage de Figaro » mais tels que leurs interprètes d'hier et d'aujourd'hui les ont incarnés : Coquelin aîné ou Jean Piat, Cécile Sorel ou Madeleine Renaud.

DESCOTES Maurice, Le drame romantique et ses grands créateurs. 1827-1829, Paris, P.U.F., s.d..

L'auteur évoque Talma et sa succession, le Théâtre Français et les Comédiens Français, les grands drames romantiques (Henri III et sa Cour, Le Moore de Venize, Hernani), les grands interprètes romantiques: Lemaître, Dorval, Bocage, ... les relations auteurs comédiens

DIDEROT Denis, Paradoxe sur le comédien. Présenté par Jacques Copeau, Paris, Librairie Plon, 1929.

Dans ce célèbre Dialogue, Diderot oppose notamment la sensibilité et la technique. Ses vues sur l'art du comédien sont pénétrantes, mais elles restent, du point de vue de Copeau, celles d'un spectateur. Dans son importante préface, Copeau complète et corrige en homme de l'art.

DIGELMANN Denise, L'eutonie de Gerda Alexander, Paris, Editions du Scarabée: Centre d'entraînement aux méthodes d'éducation active, 1971.

Gerda Alexander n'a jamais formulé la théorie de sa technique de l'eutonie, cette « tension harmonieusement équilibrée », qu'elle a élaboré à partir de la rythmique de Jacques-Dalcroze et de la danse expressive de Mary Wigman entre autres. L'auteur le fait ici, du moins dans les limites de l'expérience qu'elle a acquise au cours des trois ans d'enseignement suivi chez Gerda Alexander et dans les limites de son point de vue de médecin. Elle situe Gerda Alexander, son travail et ses sources, les notions de « corps en tant qu'unité », ... puis en montre les possibilités de développement au niveau pédagogique ou thérapeutique : comment se décontracter sans perdre le tonus.

DOBBELAERE G. et SARAGOUSSI P., Techniques de l'expression, Avec la collaboration de J. Bouffort et L. Jean-Baptiste., s.l., Presses d'Ile de France, 1966.

C'est un recueil d'exercices courts et détaillés, visant à aborder la décontraction, la relaxation, la spontanéité, les techniques individuelles, les techniques collectives, pour aboutir à l'animation des groupes et aux activités globales. Les exercices proposés développent l'expression corporelle, vocale, musicale, chorégraphique et graphique, et sont abondamment illustrés de figures et de photos.

DRÈZE Jean-Henri, Rencontre internationale « Le mouvement scènique dans la formation des acteurs », Liège (Belgique), RFTW, 1986.

Six chapitres: 1. Les activités préparatoires (66 ateliers – séminaires – rencontres – missions...); 2. Programmes des activités qui se sont déroulées à la Rencontre; 3. Comptes rendus des rapporteurs; 4. Extraits de presse; 5. Note concernant les Actes; 6. Liste des participants.

DUBOIS Philippe - WINKIN Yves, Rhétorique du corps, Bruxelles, De Boeck - Université, 1988

Le corps, à sa façon, parle et de nombreux traités en parlent à leur façon: depuis Aristote et sa Rhétorique jusqu'aux recherches actuelles sur « la communication non verbale ». Dix jeunes chercheurs de l' Université de Liège sont partis en exploration. Ils en reviennent avec d'étonnants documents. Trois parties:

- Physiognomonie et figuration des passions.
- 2. Le travail du corps et de la lettre.
- 3. Le corps médiatisé : en photographie, au cinéma, dans la vidéo.

DULLIN Charles, Souvenirs et notes de travail d'un acteur, Paris, Odette Lieutier, 1946.

Voici l'éventail des sujets traités: Vocation - A l'école du mélodrame - Naissance et vie des personnages - Théâtre de guerre - Acteurs japonais - Visite de Meyerhold - L'âme des vieux théâtres - Mort d'un acteur (Séroff) et surtout Conseils à un Jeune Elève qui, constituent peut-être la plus simple, la plus digne des professions de foi écrites en France.

DULLIN Charles, Ce sont les dieux qu'il nous faut, édition établie et annotée par Charles Charras, préface d'Armand Salacrou, Paris, NRF-Gallimard, 1969.

Trente-sept textes de circonstance écrits par Charles Dullin entre 1911 et 1949 : adresses au public, intervews, causeries, polémiques. Chez Dullin, l'acteur ne disparaît jamais entièrement derrière le metteur en scène ou le directeur de théâtre.

DUMOULIE Camille, Nietzsche et Artaud, Pour une éthique de la cruauté, Paris, P.U.F., 1992.

Les questions de la représentation, du tragique et du sacré, du signe et de l'écriture, du corps et de la conscience sont au cœur des œuvres de Nietzsche et d'Artaud. Et ainsi la « cruauté » rejoint-elle la « volonté de puissance », toutes deux sentiment

détaché, pur et originel qui plonge dans les forces souterraines de l'homme et que ces deux auteurs intègrent dans une nouvelle logique de l'éthique vers l'innocence de la cruauté. Trois grands chapitres :

- 1. Les Théâtres de la cruauté ;
- 2. L'Héroïsme de la cruauté;
- 3. La cruanté à l'œuvre.

DÜRRENMATT Friedrich, Ecrits sur le théâtre, traduit de l'allemand par Raymond Barthe et Philippe Pilliod, notes de mise en scène d'Hubert Gignoux, Paris, Gallimard, 1970.

Traduction française des « Theater-Schriften unt Reden », publiés à Zurich en 1966 une bonne dizaine de discours, essais ou articles, composés en diverses circonstances. Dans l'optique de Dürrenmatt, sérieux et grotesque ne cessent de se mêler inxetricablement.

DÜRRENMATT Friedrich, Pour Václav Havel, traduit de l'allemand par Gilbert Musy, La Tour d'Aigues (France), Editions de l'Aube, 1990.

C'est le discours prononcé par Friedrich Dürrenmatt, quelques jours avant sa mort, à l'occasion de la remise du prix Duttweiler à Václav Havel. Sans illusions et sans réserve, le grand dramaturge suisse livre ses réflexions iconoclastes au grand dramaturge tchécoslovaque qui a survécu à l'oppression.

D'URSO Tony - TAVIANI Ferdinando, L'étranger qui danse, Album de l'Odin Teatret, 1972-77. Traduction de C. Favre, B. Kaquet et F. Pardeilhan, Rennes, Maison de la Culture, 1977.

Cinq ans d'activités de l'Odin Teatret sont ici décrites dans un vaste panorama, bilan, et perspectives; de Min Fars Hus (La maison du père), pièce créée en 1972 et jouée 314 fois en 2 ans dans 10 pays à Come! and the day will be ours (1976), en passant par les séjours en Italie du Sud et en Sardaigne dans des « régions sans théâtre ».

DUSSIGNE Jean-François, Le Théâtre d'Art, Aventure européenne du XXème siècle, Préface de Georges Banu, Paris, Editions Théâtrales, 1997.

En 1890, en réaction contre Antoine, Paul Fort fonde le premier Théâtre d'Art. Peu après naîtra le Théâtre d'Art de Moscou, tandis que Craig élabore la théorie d'un « théâtre d'art idéal ». En 1972, Strehler annonce un « théâtre d'art public », dix ans après, Vitez lance l'idée d'un « théâtre d'art, élitaire pour tous ». C'est donc autour de la permanence de ce concept que J.F. Dussigne relate, à sa manière, les grandes aventures théâtrales du siècle.

DUVIGNAUD Jean, L'almanach de l'hypocrite, Le Théâtre en miettes, Bruxelles, De Boeck - Wesmael, 1990.

Vingt textes courts, encore inédits, écrits en 89-90, sur : Blin, Brecht, Dullin, le Living Theatre, Perec, Piscator, Vilar, mais aussi sur des Thèmes : « critique », « embaumer », « tradition »...L'hypocrite, rappelle Duvignaud, est celui qui se montre sous un masque.

DUVIGNAUD Jean, L'acteur, Paris, Ecriture, 1993.

Ouvrage fondamental publié chez Gallimard en 1965 sous le titre « L'Acteur : esquisse d'une sociologie du comédien », réédité, remis à jour et complèté d'un avant-propos sur « L'acteur aujourd'hui » où Jean Duvignaud s'interroge notamment sur les bouleversement que la télévision a provoqués dans la profession. On y retrouvers en première partie cet acteur qui, pour Jean Duvignaud, reste en prise directe avec l'histoire et la société – qu'elle soit monarchique, libérale ou contemporaine – ainsi qu'en deuxième partie, une étude sur le comédien et son personnage.

EBSTEIN Jonny - IVERNEL Philippe, Le théâtre d'intervention depuis 1968, Tome I, Etudes et témoignages de Cl. Amey, L. Berman, A. Boal, G. Bonnaud, etc..., Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

EBSTEIN Jonny - IVERNEL Philippe, Le théâtre d'intervention depuis 1968, Tome II, Etudes et témoignages de Cl. Amey, L. Berman, A. Boal, G. Bonnaud, etc..., Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

L'équipe a Théâtre moderne » du G.R. 27 du CNRS a contribué à ces études consacrées à ce qu'il est convenu d'appeler le théâtre militant (mais aussi parfois : théâtre-action), forme d'expression dramatique ancrée dans la manifestation politique et contestataire héritière de l'agit-prop des années vingt et redécouverte dans l'après-68. Volume I : nombreux exemples français (Théâtre du Soleil, Aquarium...). Volume II : immigrés, théâtre noir, Dario Fo, Augusto Boal...

EDELINE Francis - KLINKENBERG Jean-Marie - MINGUET Philippe (Groupe μ), Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image, Paris, Editions du Seuil, 1992.

Centre d'études poétiques à l'Université de Liège, le groupe « mu » poursuit ses travaux interdisciplinaires en esthétique, théorie de la communication linguistique ou visuelle, et sémiotique. Le présent Traité s'inscrit donc dans le plus vaste projet d'une rhétorique générale. Il traduit la volonté affirmée de surmonter le provincialisme méthodologique qui séparait jusqu'à présent les sémioticiens et les psychologues, les artistes et le grand public. Quatre parties:

- 1. Introduction au fait visuel;
- 2. Sémiotique de la communication visuelle;
- 3. Rhétorique de la communication visuelle ;
- 4. Vers une rhétorique générale.

ENGEL Johann Jacob, *Idées sur le geste et l'action théâtrale (1795*), présentation de Martine de Rougemont, Paris, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

Traduit de l'allemand, cet ouvrage d'Engel, publié en français en 1795, peut être considéré comme le premier système historique du jeu de l'acteur, chercheant à imbriquer le théorique et le pravique. Mêlant le pitoresque et le savant, citant Raymond de Sainte-Aline ou Lessing, Noverre ou Schlégel, Engel parte du geste théâtral comme peinture, comme langage et comme musique et, en décrit la production, la classification et la réception. C'est l'approche d'une sémiologie du geste théâtral.

Enseignement... L'enseignement de l'art dramatique, Rencontre internationale de Bruxelles, 3 - 9 janvier 1963. Rapport de la première rencontre internationale pour l'enseignement de l'art dramatique organisée par le Centre belge de l'Institut International du Théâtre, Anvers, De Sikkel, 1964.

Sous les yeux de spécialistes, des groupes d'étudiants venus d'Amsterdam, Berlin, Londres, Moscou, Rome et Strasbourg ont pratiqué les exercices de formation corporelle et vocale qu'on leur enseigne. Ces exercices ont donné lieu aux questions, réponses et communications ici rassemblées.

L'enseignement de l'art dramatique en France. Dossier établi par le Centre français du Théâtre, Paris, Institut International du Théâtre, Centre français, 1974.

Présentation de 17 institutions spécifalisées dans l'enseignement de l'art dramatique : Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Ecole Nationale des Arts et des Techniques du Théâtre, Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Strasbourg, Ecole Charles Dullin, Théâtre-école du Théâtre Populaire des Flandres, etc...

ERMIANE René - GERGERIAN Edmund, Album des expressions du visage, Paris, La Pensée Universelle, 1978.

Etudes des expressions musculaires, des directions du regard, des rythmes des expressions, de quelques expressions comiques. Validation de la prosopologie (examen systématique du visage) et de ses applications cliniques. 208 photos commentées permettant un premier aperçu analytique sur la signification psychologique des traits du visage. Texte bilingue français-anglais.

FAIVRE Bernard (éd.), La furce, Un genre médiéval pour aujourd hui? Actes du colloque « Modernité de la farce « organisé les 27 et28 novembre 1998 par le Centre d'Etudes Théâtrales de l'Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Etudes Théâtrales, 1998.

Une quinzaine d'intervenants (Abirached, Faivre, Ivernel, Picon-Vallin, Sarrazac...) traitent d'abord de « la farce médiévale entre archaïsme et modernité », et ensuite de la farce contemporaine (« 1896-1998 : un siècle de métamorphose du farceur »). Sont impliqués Ubu Roi, Mystère Bouffe, ainsi que Brecht, Ghelderode, Fo, mais aussi Tex Avery et Les Guignols de l'Info.

FERAL Josette, Rencontres avec Ariane Mnouchkine, Dresser un monument à l'éphémère, Montréal (Québec), XYZ éditeur, 1905

La première partie de cet ouvrage énonce les principes fondamentaux du théâtre de Mnouchkine; la seconde décrit un stage au Théâtre du Soleil. Ensuite vient la retranscription de deux rencontres, l'une entre Ariane Mnouchkine et Josette Féral et l'autre (65 p.) entre Ariane Mnouchkine, les membres du Théâtre du Soleil et des professeurs et gens de théâtre réunis à l'Université de Québec à Montréal.

FO Dario, Allons-y, on commence, farces, présentation et traduction de l'italien par Valeria Tasca, avant-propos de Bernard Dort, avec des textes de Franca Rame, Pierro Sciotto, Cicciu Busacca et isa Petrich, volume établi par le Centre international de la dramaturgie (dir. José Guinot), Paris, François Maspéro, 1977.

Extraits de la production dramatique de Fo; « L'ouvrier connaît trois cents mots, le patron mille, et c'est pour ça qu'il est le patron » (42 p.); « L'enterrement du patron » (41 p.); « Mort accidentelle d'un anarchiste » (70 p.). Textes concernant le théâtre militant: « Une nouvelle façon de gérer les espaces publics et les spectacles », etc...

FO Dario, Le gai savoir de l'acteur, manuale minimo dell'attore, texte français de Valeria Tasca, Paris, L'Arche, 1990

C'est la mise en forme de bandes enregistrées pendant les six jours de conférences-spectacles du Théâtre Argentina, à Rome, stage destiné à des élèves comédiens. Dario Fo avait songé à l'intituler « L'Antiparadoxe du comédien » pour mieux s'opposer à Diderot. Ce « petit nécessaire » pour le métier d'acteur conte aussi l'épopée du théâtre. Fo y aborde la « commedia dell'arte », les jongleurs, les Grecs, Jésus-Christ, la voix, l'enseignement, les femmes, la profession d'acteur.

FORESTIER Louis, Pierre Corneille, trots discours sur le poème dramatique (texte de 1660), Paris, Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1963.

Introduction de 33 pages par Forestier. Discours: 1) de l'utilité et des parties du poème dramatique. 2) de la tragédie et des moyens de la traiter selon la vraisemblance oou le nécessaire. 3) des trois unités d'action, de jour et de lieu. De caractère souvent polémique, ces textes de Corneille se présentent comme un commentaire suivi de « Poétique » d'Aristote.

FORTI Simone, Manuel en mouvement, Bruxelles, Contredanse, 2000.

Les derniers numéraux spéciaux de ce périodique dépassent le cadre de la danse pour traiter du corps, en soi et dans l'espace. Ce n°44/45 est consacré pour l'essentiel à la traduction du « Handbook in motion » écrit par Simone Forti en 1972. Le n°46/47 s'intitule « Incorporer ». Comment enseigner la danse aujourd'hui, comment former son corps, comment s'enseigner ? Le n°48/49 s'intitule « Vu du corps ». Une vingtaine de praticiens s'interrogent sur l'utilisation par l'artiste de ses cinq sens.

FOURNIER Cécile, La voix, Un art et un métier, 300 exercices pour l'éducation de la voix parlée et chantée, Grenoble, Editions du Centre de Création Littéraire, 1989.

En sous-titre, C. Fournier indique : anatomie, physiologie, acoustique, phonétique, technique de la voix professionnelle. Effectivement, les 300 exercices annoncés, clairement décrits et aisés à réaliser, s'inscrivent dans le cadre d'une analyse

systématique et d'une description fonctionnelle des organes, muscles, mécanismes... mis en œuvre quand nous parlons. Le tout à la portée du profane, donc très utilé pour le pédagogue de la scène.

GAINZA Violeta Hemsy de, Entretiens sur l'eutonie avec Gerda Alexander, Sa vie et sa pensée, Préface d'André Schmitt, Traduit et annoté par Raymond Murcia, Paris, Editions Dervy, 1997.

Violeta de Gainza amène Gerda Alexander à évoquer, expliquer et préciser la genèse de chacune de ses découvertes : le « contact », le « réflexe postural », le « transport », « l'étirement », « l'irradiation d'énergie à partir du corps », le « test de l'image corporelle », les « microétirements », les « positions de contrôle », le « glissement de l'os »...

GHELDERODE Michel de, Les entretiens d'Ostende, recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat, Paris, L'Arche, 1956.

Extrait d'émissions enregistrées pour la Radio française en 1951, où le dramaturge parle de son enfance, de ses goûts picturaux et musicaux, de ses affinités littéraires, de la génèse de son œuvre, des objets, du surnaturel, des mariomettes. Ephémérides (8 p.).

GINSBURGER Marianne, La voix de l'inoul, Le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, hier et aujourd'hui, Barret-le-Bas (France), Le Souffle d'Or, 1996.

De renommée internationale, le Roy Hart Théâtre – implanté présentement dans le Gard – poursuit ses recherches sur la « voix humaine », cette voix qui contient toutes les émotions que l'être est capable d'exprimer et dont le registre peut couvrir huit octaves. C'est l'histoire ici du groupe depuis son origine en 1947 et l'analyse de sa démarche.

GILLIBERT Jean, L'acteur en création, Toulouse (France), Presses Universitaires du Mirail, 1993.

Psychiatre et psychanalyste, J. Gillibert est aussi un polémiste passionné. Il s'oppose aux pratiques théâtrales dominantes : théories brechtiennes, sémiologie barthésienne, extériorité marxiste ou psychanalytique. Sa réflexion sur le jeu prend forme en trois parties :

- 1. L'acteur en décomposition;
- 2. L'acteur en recomposition;
- 3. Apprendre à jouer.

GIROUX Sakaé, Zeami et ses « Entretiens sur le Nô », Cergy-Pontoise (France), Publications Orientalistes de France, 1991.

Il y a trente ans, René Sieffert publiait dans sa traduction française La tradition secrète du Nô de Zeami (1363 – 1443?). Aujourd'hui, c'est sous sa direction que Sakaé Giroux s'est attaquée à la traduction commentée et à l'analyses des notes prises par Motoyoshi, suite aux entretiens qu'il eut avec son père âgé de plus de 60 ans. Cette traduction donne aussi l'occasion à l'auteur d'analyser, en première partie, l'évolution du Sarugabu et la formation du Nô, la vie de Zeami comme acteur et comme auteur dramatique ainsi que des réflexions sur ses écrits théoriques et sur l'évolution de ses conceptions théâtrales.

GODEL Armen, Le maître de Nô, préface de Michel Butor, Paris, Question de - Albin Michel, 1989.

Rencontres de l'auteur et de Kizuki Tayakuki, maître nô et discîple de la Maison Kanze, qui l'initie à sa philosophie et à sa vie d'acteur perpétuée de père en fils.

GONTARD Denis, No-Kyogen. Le masque et le Rire, Mask and Laughter, Maske und Lachen, Marburg (Allemagne), Hitzeroth, 1987.

Un livre-album en trois langues destiné, par l'image autant que par le texte, à mieux faire apprécier le Nô et son intermède comique, le Kyògen.

GOURFINKEL Nina, Constantin Stanislavski, Paris, L'Arche, 1955.

C'est une biographie sans vaine complaisance, et par là même attachante, où foisonnent les témoignages de source directe. On y prend conscience des démarches multiples de Stanislavski à travers divers styles. L'ouvrage contient des notices succinctes sur les principales personnalités citées.

GROTOWSKI Jerzy, Vers un théâtre pauvre, traduction française de Claude B. Levenson, Lausanne (Suisse), La Cité-L'Age d'Homme, 1971.

L'originalité des méthodes de Grotowski pour former l'acteur de son Théâtre-Laboratoire apparît avec force dans 14 textes écrits entre 1964 et 1968. Parfois, Grotowski laisse à Ludwig Flaszen ou à Eugénio Barba le soin de décrire et d'expliciter ses exercices.

HAMON-SIREJOLS Christine, Le constructivisme au théâtre, Paris, Editions du C.N.R.S., 1991.

Utopie d'anticipation socialiste, mouvement « anti-art », dépendance voire soumission de l'art à l'industrie, le constructivisme reste l'un des courants d'avant-garde les plus marquants du XXème siècle. Christine Hamon-Sirejols met en relation le discours des théoriciens, les chefs d'œuvre des plasticiens et la pratique des arts de la scène avec des scénographes tels que Popova, Stepanova, Vesnine, Rodtchenko ou Exter, sous la direction de metteurs en scène tels que Meyerhold, Tairov, voire Eisenstein. Richesse du constructivisme dans ses contradictions permanentes.

HAMON-SIREJOLS Christine - GERSTENKORN Jacques - GARDIES André (sous la direction de), Cinéma et théâtralité, Lvon, Aléas - Cahiers du GRITEC, 1994.

Qu'est-ce qui « fait théâtre » au cinéma ? Comment et pourquoi ? Les éléments de réponse semblent se trouver tantôt du côté du scénario ou du dialogue, tantôt du côté de procédés purement cinématographiques. 21 études regroupées en trois parties :

1. Approches théoriques ;

 Etudes de cas: La Duchesse de Langeais, Le Carrosse d'or, les films de Marcel Hanoun, Peter Greenaway, Prospero's Books;

. Transversalités - avec un regroupement de textes consacrés à l'œuvre de Peter Brook.

HAREL Simon (sous la direction de), Antonin Artaud, Figures et portraits vertigineux, Montréal (Québec), XYZ éditeur, 1995.

Les « journées internationales Antonin Artaud » (Montréal, mai-juin 1993) ont favorisé la collaboration entre chercheurs et créateurs. Résultat du colloque, ce livre entrecroise les travaux de sémioticiens, de psychanalystes, de critiques littéraires, de poètes, de philosophes et de spécialistes du domaine théâtral.

HELBO André - JOHANSEN J.Dines - PAVIS Patrice - UBERSFELD Anne, Théâtre, Modes d'approche, Bruxelles, Labor - Méridiens Klincksieck, 1987.

Outre une présentation des méthodes sémiologique, historique, sociologique, anthropologique, cet ouvrage s'attaque aux problèmes actuels : approches du texte, techniques contemporaines de la scénographie, dramaturgie, modalités de la mise en scène d'aujourd'hui.

HERRIGEL E., Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc, préface du Professeur D.T. Suzuki, Paris, Devry-Livres, 1988.

Comment atteindre la cible sans expressément la viser? C'est la leçon que propose le Maître à son élève, non seulement dans le tir à l'arc, mais dans beaucoup d'écoles de théâtre. La lecture de ce petit livre y est souvent recommandée depuis sa publication en 1953.

HODGSON John - PRESTON-DUNLOP Valérie, Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban, Paris, Actes Sud, 1991.

Laban reste trop peu connu en France. Pourtant son analyse du mouvement – sur le théâtre aussi bien que dans les usines, ses découvertes sur l'ENERGIE et son utilisation dans la création artistique demourent étonnamment actuelles. Espérons pour bientôt une traduction de son Mastery of movement on the stage. Le présent ouvrage nous en apprend déjà beaucoup sur Laban, danseur et théoricien.

HOSTEIN Patricia, Le guide du théâtre, Paris, Dixit, 1999.

Une description radioscopique du théâtre en France, dans sa complexité d'organisation et de gestion. Le secteur privé et le secteur public, les aides au théâtre officielles ou privées, le théâtre et les médias, les prix, l'édition, les tournées, les Festivals, le Centre Français du Théâtre (ITT), le CNT, les Ecoles de théâtre, les formations parallèles ou continuées.

IONESCO Eugène, Notes et contre-notes, Paris, nrf-Gallimard, 1966.

Ionesco exprime ses vues sur l'art et sur l'artiste de notre temps. Notes, polémiques, intervews... groupées en quatre chapitres : « Expérience du théâtre », « Controverses et témoignages », « Mes pièces » , « Vouloir être de son temps, c'est déjà dépassé ».

JOMARON, Jacqueline de (éd.), Le théâtre en France, Préface d'Ariane Mnouchkine, Volume 1 : Du Moyen Age à 1789, Paris, Armand Colin, 1989.

Une entreprise monumentale. La seule du genre au XXème siècle. L'objectif est de faire apparaître « l'histoire du théâtre français dans ses enchaînements et son originalité » et pour cela « rendre compte du fait théâtral dans toutes ses composantes : élaboration des esthétiques et des formes dramaturgiques, représentations, jeu de l'acteur, relations avec les autorités politiques et religieuses, public... ». Bernard Faivre, Jacques et Colette Schérer, Jacqueline de Jomaron, Henri Lagrave, Jean-Pierre Sarrazac et Jean-Jacques Roubine se sont partagé les grands chapitres du volume 1, qui s'arrête à 1789.

JOMARON, Jacqueline de (éd.), Le théâtre en France, Volume 2 : De la révolution à nos jours, Paris, Armand Colin, 1989.

Histoire du spectacle au moins autant que de la littérature dramatique. Pierre Franz prend en charge « les tréteaux de la Révolution (1789-1815)»; Anne Übersfeld, J.J. Roubine et Daniel Lindenberg « L'ère du grand spectacle (1815-1887 »; J.P. Sarrazac et J. de Jomaron « L'avènement de la mise en scène (1887-1951)»; J. de Jomaron, M. Corvin et E. Copferman « Et par ailleurs »; E. Copferman, M. Corvin et Bernard Dort « Le théâtre de tous les possibles (1951-1988) ».

JOUVET Louis, Réflexions du comédien, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1938.

C'est le premier livre de Jouvet, réédité ensuite à Rio de Janeiro (remanié et complété). Il contient des études incisives sur Beaumarchais, Hugo et Becque, mais surtout une remarquable analyse du « métier de directeur de théâtre » et de la différence entre « acteur » et « comédien ».

157. JOUVET Louis, Témoignages sur le théâtre, Paris, Flammarion, 1952.

Ce sont les notes destinées par Jouvet à la Bibliothèque d'Esthétique et publiées après sa mort sans qu'il ait pu les revoir. C'est un ensemble d'écrits décousus, contradictoires, mais enrichissants et par instants éblouissants.

JOUVET Louis, Ecoute mon ami, Couverture et illustrations de Christian Bérard, Paris, Flammarion, 1952.

Publié après la mort de Jouvet, ce texte est écrit dans un style parfois sentimental qui n'est pas habituel à l'auteur, et constitue une délicieuse plaquette illustrée par Bérard.

JOUVET Louis, Le comédien désincarné, Paris, Flammarion, 1954.

Il s'agit de réflexions sur le métier d'acteur transcrites au cours de répétitions, après le spectacle, en tournée, ou à l'issue de ses cours au Conservatoire, entre 1939 et 1950. Les textes sont datés et groupés par chapitres, en un ordre logique.

JOUVET Louis, Molière et la comédie classique, Extraits des cours de Louis Jouvet au Conservatoire (1939-1940), Paris, Gallimard, 1965.

L'ouvrage décrit Louis Jouvet faisant travailler des scènes de Molière, de Marivaux et de Beaumarchais à ses élèves-comédiens. Conseils et techniques, désaveux et encouragements sont livrés en vrac car les textes sténographiés n'ont pas été retouchés par Jouvet.

JOUVET Louis, Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle, Extraits des cours de Louis Jouvet au Conservatoire (1939-1940). Paris, Gallimard, 1968.

L'attitude de l'acteur devant le personnage est décrite à l'occasion de scènes empruntées à Corneille, Racine, Musset, Mérimée... et représentées par les étudiants devant le professeur. Jouvet donne la primanté à la technique vocale : diction, respiration, rythme.

KANTOR Tadeusz, Leçons de Milan, traduction de Marie-Thèrèse Vido-Rzewuska, Paris, Actes Sud, 1990.

Douze leçons données par Tadeusz Kantor, au cours d'un mois de séjour à l'Ecole municipale d'Art dramatique de Milan en 1986, peuvent apparaître à la fois comme enseignement ex cathedra d'un grand maître atypique, comme un rite d'initiation à l'avant-garde ou comme une longue confession testament.

KANTOR Tadeusz, Ó douce muit, Les classes d'Avignon, Paris, Actes-Sud, Académie Expérimentale des Théâtres et Institut supérieur des Techniques du Spectacle, 1990.

Du 12 juin au 13 juillet 1990, en Avignon, Kantor a dirigé vingt stagiaires-acteurs, dans un atelier qui a débouché sur un spectacle d'un soir : Ô douce mit. D'où il appert que pour Kantor, enseigner ce n'est pas dispenser un savoir constitué, mais entraîner une équipe dans un processus. Ici rassemblés : 60 pages de textes fantasmatiques écrits par Kantor et 30 pages de témoignages par un stagiaire.

KOLP Odile, Construire le schéma corporel et l'image de soi en jouant. De 2 ans et demi à 8 ans, Notices pédagogiques et propositions de jeux, Bruxelles, Editions Labor, 1998.

Les 34 premières pages de consistent en commentaires pédagogiques répartis en 23 chapitres et préparant à l'utilisation des exercices décrits dans les 54 pages suivantes. Le but est, par le jeu, de développer chez l'enfant la connaissance et l'exploration des parties du corps et conséquemment de sa motricité.

KONIGSON Elie (éd.), T. Kantor (2), Retour à la baroque de foire, Qu'ils crèvent les artistes, Je ne reviendrai jamais, Aujourd'hui c'est mon anniversaire, Approches, Paris, CNRS, 1993.

Ce volume 2 prolonge et complète les études consacrées à Tadeusz Kantor rassemblées en 1983 par Denis Bablet. Ici figurent les textes des plus récents spectacles du metteur en scène polonais unissant la peinture, le dessin et le théâtre avec ses personnages évoquant l'art des catacombes. S'y joignent des commentaires de Kantor et des études de Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Denis Bablet, S.J. Norman, Chantal Meyer-Plantureux et Tomasz Dobrowolski.

KOWZAN Tadousz, Sémiologie du théâtre, Paris, Nathan, 1992.

Dans Littérature et spectacle (1970), T. Kowzan présentait une méthode d'analyse sémiologique accessible à tout homme de théâtre et illustrée d'un fourmillement d'exemples concrets empruntés à de multiples spectacles. Avec le même souci de clarté et de concision, le présent ouvrage réussit la synthèse de vingt années de recherche au cours desquelles la sémiologie théâtrale s'est acquis droit de cité.

LABAN Rudolf, La maîtrise du mouvement, Essai traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles (France), Actes Sud, 1994.

Considéré comme un ouvrage fondamental par les praticiens de la dansa libre, *The mastery of movement* est tout aussi essentiel pour les acteurs ou les chanteurs d'opéra. Laban a appliqué son génie non pas tant à codifier qu'à observer, analyser et proposer des composantes créatrices. Pour beaucoup, cet ouvrage apparaît comme le complément indispensable aux pratiques proposées par Mathias Alexander et Moshe Feldenkrais. Enfin traduit!

La médiation théâtrale, Actes du Sème Congrès International de Sociologie du Théâtre organisé à Mons (Belgique) en mars 1997, Morlanwelz (Belgique), Lansman Editeur, 1997.

Une cinquantaine d'intervenants, tant universitaires que praticiens, ont exposé le fruit de leurs recherches et/ou de leurs expériences concrètes. Le sujet central, c'était la médiation en tant qu'espace intermédiaire entre la création des artistes et la réception des spectateurs : information, promotion, diffusion, programmation, critique, animation...

LASSALE Jacques, Pauses, textes réunis et présentés par Jannie MANCEL, s.l., Arles (France), Actes Sud, 1991.

Notes de travail parues dans les publications du TNB, ensemble de réflexions, souvenirs intimes, confidences, anecdotes ou commentaires passionnés organisent des voies de recherches intuitives de ce directeur du TNB qui fut aussi créateur du Studio-

Théâtre de Vitry et pédagogue à Paris III, au Conservatoire national supérieur de Paris et à l'école supérieur d'art dramatique du TNB avec Alain Kn. pp et Catherine Delattres.

LAVATER Jean-Gaspard, La physiognomonie ou L'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leur penchant, etc., Trad. Nouvelle par H. Bacharac, précédé d'une notice par A. d'Albanès, Lausanne (Suisse), l'Age d'Homme, 1979.

Lavater fut, à la fin du XVIIIème siècle, le fondateur indéniable de la physiognomonie, science romantique qui cherche à connaître l'homme par la seule lecture de son visage. On y retrouvera, par exemple, le portrait commenté de Socrate, divers exercices physiognomoniques, des études sur la silhouette du visage ou le crâne d'animaux, sur le front, les yeux, les sourcils, les dents...

LECOQ Jacques (dir.), Le théâtre du geste, mimes et acteurs, Paris, Bordas, 1987.

Neuf parties: L'immitation; Le mime de tous les temps; Les gestes de la vie; La conquête du temps; De la pantomime au mime moderne; Le temps des mélanges; Le mime, art du mouvement; L'explosion du mime; Le geste du théâtre. La plupart de ces textes sont écrits par Jacques Lecoq; interventions de Philippe Avron, Jean-Louis Barrault, Anne Delhée, Maurice Lever, Ariane Mnouchkine...

LEGER Nathalic (éd.), Antoine Vitez, Album, Précédé d'un portrait d'Antoine Vitez par Michel Vinaver et suivi d'une chronologie, Paris, Comédie-Française et IMEC éditions, 1994.

Cet album illustre chronologiquement la vie et l'œuvre d'Antoine Vitez : sa jeunesse, ses études, ses premiers pas d'acteur au Vieux-Colombier. Ses découvertes : Stanislavski, Vilar, Meyerhold, Aragon... Surtout son long périple de metteur en soène à Ivry, Chaillot et enfin à la Comédie-Française. Le texte est composé de fragments d'entretiens avec A. Vitez parus dans diverses publications entre 1967 et1990.

Le théâtre, ailleurs, autrement, Revue Europe, N°726, Octobre 1989, Paris, Europe, 1989.

Thème de ce numéro: le passage des frontières. A l'intérieur même de l'acte théâtral ou « ailleurs ». Témoignages de et sur une vingtaine d'acteurs, metteurs en scène, auteurs qui ont vécu la grande ouverture, le décloisonnement des fonctions et des frontières: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Guy Rétoré, Mario Gonzalès, Valère Novarina, Yoshi Oida...

Le théâtre par ceux qui le font, Europe, Revue littéraire mensuelle, N°648, Avril 1983, Paris, Messidor - Temps Actuels, 1983.

LIOUBIMOV Youri, Le feu sacré, Souvenirs d'une vie de théâtre, avec la collaboration de Marc Dondey, Paris, Fayard, 1985.

LISTA Giovanni, La Scène futuriste, Paris, C.N.R.S., 1989.

Mouvement actuel d'avant-garde qui marqua la littérature, la poésie, les arts plastiques et le théâtre, le futurisme est traité ici dans ses relations avec le théâtre. En partant de ses signes avant-coureurs en 1905, du « Manifeste du Futurisme » de Marinetti en 1909, ensuite de ses divers avatars jusqu'en 1944. En 1915, décrivant le « théâtre futuriste synthétique », Marinetti affirme qu' « en détruisant les trois actes et en imposant la simultanéité sur la scène, il réduisait l'importance de l'acteur et finissait par le supprimer dans le drame d'objets où lumières électriques, ombres et meubles jouent le rôle d'acteur ». Attitude diversement reconnaissable dans les démarches de Valentine de Saint-Point, d'Enrico Prampolini ou d'Anton Giulio Bragaglia.

LISTA Giovanni, La scène moderne, Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde motité du XXème stècle. Ballet, danse, happening, opèra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste, Paris, Editions Carré, Arles, Actes Sud, 1997.

Centré sur la scénographie, un ouvrage sans équivalent en langue française. La première partie (456 p.) éblouit et désarçonne par une profusion d'images illustrant les tendances esthétiques contemporaines dans la multiplicité de leurs divergences. La seconde partie (384 p.) est un énorme et précieux répertoire alphabétique de près de 1000 artistes contemporains de toutes nationalités (scénographes, metteurs en scène, chorégraphes, performers...) dont la vie et les œuvres sont décrites par le menu.

LOYER Emmanuelle, Le théâtre citayen de Jean Vilar, Une utopie d'après-guerre, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

Cette étude historique analyse conjointement les trois idées de théâtre public, de théâtre populaire et de théâtre politique. E. Loyer interroge respectivement les rapports entre le théâtre et l'Etat, le théâtre et le public et le théâtre et la cité et se refuse ainsi à une chronologie triomphante des succès publics du TNP, ou à une bienveillante biographie de son directeur. Qu'advientit aujourd'hui de ce théâtre public ? Comment surmonter la déréliction ?

LUGNE-POE, La parade. Sous les étoiles : souvenirs de théditre (1902-1912), Troisième édition, Paris, Gallimard, 1933.

Le troisième des quatre livres de souvenirs publiés sous le titre commun de « La Parade ». Entre 1902 et 1912, c'est notamment la rencontre avec d'Annunzio, les voyages avec la Duse, Isadora Duncan : bref, les monstres et leur délires...

LUGNE-POE, La parade. Acrobaties : souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902), Paris, Gallimard, 1931.

Le second des quatre livres publiés sous le titre commun de « La Parade ». Celui-ci couvre la période 1894-1902, celle qui vit la première grande tournée en Norvège, la création d'Ubu », les premières pièces de Romain Rolland...

LUGNE-POE, La parade. Dernière pirouette, Paris, Editions du Sagittaire, 1946.

C'est le dernier des quatre volumes de souvenirs de théâtre. Il garde les caractères des précédents : chronologie bousculée, information subjective, anecdotes superficielles. Mais les réflexions de Lugné sont en prise directe sur son métier d'acteur et d'animateur. Et cette fois il monte Paul Claudel.

LURDOS Michèle, Côté cour, côté savane : le théâtre de Wole Soyinka, Nancy (France), Presses Universitaires de Nancy, 1990

Sans oublier que Soyinka est également poète, essayiste, biographe et romancier, M. Lurdos s'attache ici à retracer la carrière de l'homme de théâtre et analyse ses pièces en fonction de grands thèmes : l'histoire, les mythes, la politique, la guerre, l'homme aux prises avec son milieu mais aussi avec lui-même...

MARECHAL Marcel, La mise en scène, présenté par Hélène Parmelin, photos : Rajak Ohamian, Gérard Amsellem et Nicolas Treatt, Paris, Union Générale d'Edition, 1974.

Etabli à Lyon, où il a fondé en 1957 le Théâtre du Cothurne, Marcel Maréchal apparaît ici sur le vif, dans les fonctions d'acteur, de metteur en scène et d'animateur.

MAZELLIER-GRÜNBECK Catherine, Le thédire expressionniste et le sacré, Georg Kaiser, Ernst Toller, Ernst Ballach, Bern, Peter Lang, 1994.

L'importance du matériau religieux dans la culture germanophone n'est pas toujours perçue. L'analyse des manifestations du sacré dans le théâtre expressionniste allemand, entre 1910 et1920, s'organise ici en deux parties :

I. Théâtre expressionniste et sécularisation :

- 1. Le « Sitz im Leben »;
- 2. La sécularisation littéraire du matériau religieux ;
- 3. Typologie fonctionnelle des formes de sécularisation.

II. Le sacré :

- De la transcendance à l'immanence;
- 2. Irrationnel et redécouverte du mystère ;
- Vers une religiosité nouvelle.

MENGER Pierre-Michel, La profession de comédien, Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DAG, Département des études et de la Communication, DAG. Département des études et de la prospective, 1997.

Plus de 150 questions, chacune à réponses multiples, ont été systématiquement posées à un millier de comédiens professionnels (Paris et province). Sur cette base statistique concrète, les résultats sont présentés en 9 chapitres (et 4 annexes) :

- 1. La spécificité au sein des professions artistiques ;
- 2. Les filières de formation;
- 3. Les apprentissages;
- 4. Les champs d'activité;
- 5. Les fonctions et leurs cumuls;
- Les caractéristiques et conditions de l'emploi ;
- 7. Les revenus ;
- 8. L'organisation de la profession;
- 9. Satisfaction et difficultés.

A faire lire à tout aspirant comédien.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, L'Assisse du thédire, Pour une étude du spectateur, Paris, CNRS Editions, 1998.

De quelle capacité d'intervention le public dispose-t-il dans la représentation? Par l'observation attentive de différents spectacles, par l'analyse des enregistrements sonores, par l'étude des silences et des bruits de la salle, par la confrontation entre représentations successives, bref en multipliant les modes d'approche, le présent ouvrage est extrêmement révélateur et ouvre d'intéressantes perspectives, notamment au plan sémiologique. « Le public, quatrième créateur », disait Meyerhold.

Metteur en scène... Le metteur en scène en pédagogue, L'Art du Théâtre n°8, Paris, Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, Hiver 1987-Printemps 1988.

D'où vient l'attrait pour l'enseignement du théâtre chez les metteurs en scène actuels. D'où vient aussi ce besoin de le rendre public: vocation pédagogique ou moment biographique? Pourquoi la culte de l'école vient-il s'ajouter au goût de l'oeuvre chez les metteurs en scène unanimement recomms? C'est à quoi tentent de répondre une trentaine d'artistes (Vitez, Adrien, Vincent, Lassale, Mnouchkine, Chéreau, Delcuvellerie, Streller...) et de chercheurs (Banu, Deutsch, Dort, Picon-Vallion, ...) en choisissant librement leur mode de réponse à un questionnaire unique que leur propose la revue.

MEYERHOLD Vsevolod, Ecrits sur le théâtre. Tome 1: 1891-1917, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne (Suisse), La Cité-L'Age d'Homme, 1973.

Cette nouvelle collection, dirigér par Denis Bablet, répond à une triple préoccupation : faire connaître les œuvres dramatiques des années 20, publier les écrits théoriques des praticiens de cette époque, provoquer des études de fond. Tome I des écrits de Meyerhold. C'est la période la moins connues des écrits de ce grand acteur et metteur en scène. Après un historique de Béatrice Picon-Vallin, viennent les extraits du journal de Meyerhold, de ses lettres, notes, déclarations. Long extrait (40 p.) de l'ouvrage de Meyerhold intitulé « Du Théâtre » (1913).

MEYERHOLD Vsevolod, Ecrits sur le théâtre. Tome II:1917-1929, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne (Suisse), La Cité-L'Age d'Homme, 1975.

Recueil de lettres, notes, études, entretiens et articles écrits dans le feu de l'action. Ces textes s'échelonnent autour de quelques 18 spectacles, des « Audes » (1920) à « La Grande lessive » (1930). Ils témoignent de l'originalité d'un homme qui ne séparait pas révolution esthétique et révolution politique.

MEYERHOLD Vsevolod, Ecrits sur le théâtre. Tome III:1930-1936, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne (Suisse), La Cité-L'Age d'Homme, 1975.

Meyerhold se débat dans des situations de plus en plus difficiles, en ces années où le jdanovisme s'impose avec la cascade de décrets qui instituent le règne du « réalisme socialiste ».

MEYERHOLD Vsevolod, Le théâtre thèâtral, traduction et présentation Nina Gourfinkel, Paris, Gallimard, 1963.

Cet ouvrage, le premier en français qui contienne l'ensemble des meilleurs écrits de Meyerhold, accorde également une place importante à d'autres textes : sténogrammes d'entretiens auxquels Meyerhold a participé ou analyses de spectacles dues à des observateurs compétents.

MIGNON Paul-Louis, Louis Jouvet, Qui êtes-vous?, Lyon, La Manufacture, 1988.

Ce livre est plus qu'une bibliographie. Il comporte : une analyse de la manière dont la personnalité de Louis Jouvet s'est formée (130 p.), une table ronde entre anciens collaborateurs du « Patron » (140 p.), des textes de Jouvet (40 p.), et de nombreuses annexes : chronologie, disques, bibliographie...

MIGNON Paul-Louis, Charles Dullin, Lyon, La Manufacture, 1990.

Compagnon de Jacques Copeau au Vieux-Colombier, Charles Dullin (1885-1942) dirige ensuite le Théâtre de l'Atelier où nombre d'acteurs, de metteurs en scène et d'auteurs ont fait leurs premiers pas, particulièrement entre 1922 et 1940. Paul-Louis Mignon le qualifie d'« explorateur, chercheur d'or et d'hommes sur les terres du théâtre » et complète sa biographie par une quinzaine de témoignages (Sartre, Decroux, Barrault...) et une dizaine de textes, plus ou moins connus, par Charles Dullin lui-même.

MIGNON Paul-Louis, Jacques Copeau on le mythe du Vieux-Colombier, Biographie, Paris, Editions Juliard, 1993.

Ce n'est pas la première fois que P.L. Mignon aborde la biographie d'un homme de théâtre archi-connu (Jouvet, Dullin...) pour en faire la somme. Avec lui, le lecteur est sûr que rien ne sera oublié : aucun spectacle, aucun écrit... C'est le cas pour cette biographie de Copeau en 11 chapitres, de 1879 à 1949. Elle s'accompagne de 4 annexes très complètes : pièces et traductions dues à la plume de Copeau, ses rôles et mises en scène au théâtre, ses rôles au cinéma, ses écrits et les écrits qui le concernent.

MIGNON Paul-Louis, Jean-Louis Barrault, Le théâtre total, Monaco, Editions du Rocher, 1999.

Un parcours théâtral sans équivalent jalonné par la création de 70 pièces de 40 auteurs français contemporains, la transposition novatrice, à la scène, d'œuvres littéraires par des moyens théâtraux originaux, l'invention d'un « théâtre total » fondé sur la pleine expression, verbale et gestuelle, du comédien. Ce qui frappe dans les monographies de P.L. Mignon – en particulier celles qu'il a consacrées à Jouvet, à Dullin et à Copeau – c'est l'extrême rigueur de l'information jointe à une merveilleuse aisance dans le récit.

MONTHERLANT Henri de, Notes sur mon théâtre, Paris, L'Arche, 1950.

Outre des considérations générales sur le théâtre, dans un style à l'emporte pièce, Montherlant rassemble ici des notes sur « La Reine morte », « Malatesta » et « Fils de personne ».

MORALY Yehuda, Caudel metteur en scène, La frontière entre deux mondes, Besançon (France), Presses Universitaires franccomtoises, 1998.

Chez Claudel, le praticien de théâtre disparaît trop souvent derrière l'homme de lettres. A travers 14 expériences de mises en scène effectuées par Claudel entre 1917 et1949, Y. Moraly met ici en lumière ce que ses recherches scéniques ont de plus original : le mouvement considéré comme un langage, l'union du drame et de la musique, la mise en scène de l'écriture...

MÜLLER Heiner, Erreurs choisies, textes et entretiens choisis par Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1988.

Sont rassemblés des propos de Heiner Müller publiés dans « Le Monde », « Theater Heute », « Der Spiegel », « Théâtre en Europe », « Révolution »... entre 1978 et 1987. Ils concernent tant l'écriture, le théâtre, les médias que les sociétés et les situations politiques à l'Est et à l'Ouest, au Nord et au Sud. « Faire usage de Brecht sans le critiquer, c'est le trahir. Je crois au conflit, sinon je ne crois à rien ».

MÜLLER Heiner, Fautes d'impressions, textes et entretiens choists par Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1991.

Dix-sept lettres, entretiens, réflexions, plaidoyers empruntés à divers ouvrages de Heiner Müller ou repris de revues ou de programmes: Panizza ou l'unité de l'Allemagne - Le cas Althusser m'intéresse - Au metteur en scène de la représentation de « Philoctète » en Bulgarie - Lettre à Robert Wilson - Je voudrais voir Brecht au peep-show... Une Pensée provocante, peu encline au respect, mais jamais gratuite, axée sur le monde contemporain.

NUSSAC Sylvie de (éd.), Nanterre - Amandiers, Les années Chèreau 1982-1990, Paris, Imprimerie Nationale, 1990.

Après la codirection du T.N.P., après trois films, après le Ring de Bayreuth, Patrice Chèreau prend la direction du Théâtre des a Amandiers de Nanterre avec Catherine Tasca. Il y restera de 82 à 90, en y accueillant des metteurs en scène amis : Luc Bondy, André Engel, Klaus Michael Grüber..., mais aussi en y montant lui-même de nombreux spectacles, de Shakespeare à Marivaux, et y produisant presque toutes les pièces du jeune Bernard-Marie Koltes.

Odin Teatret: Experiences, Holstebro, Odin Teatret Forlag, 1973.

L'ouvrage décrit la genèse et les activités de l'Odin Teatret depuis sa création en 1964. Il contient des articles et des communications par Eugénio Barba, Marc Fumaroli, Ingvar Holm, etc., concernant les intentions, l'entraînement ou les spectacles; Ornitofilene, Kaspariana, Feral, Min Fars Hus, etc...

OIDA Yoshi, L'acteur invisible, Avec la collaboration de Lorna Marshall, Arles, Actes Sud, 1998.

Selon la tradition japonaise, écrit Y. Oida, le corps possède neuf trous : deux yeux, deux narines, deux oreilles, une bouche, un trou pour uriner et un pour défêquer. Tous requièrent l'attention. Ce que Oida propose dans L'acteur invisible c'est l'art de disparaître dans l'exercice du jeu. C'est un manuel où l'éthique renvoie au concret. Depuis 1968, Oida est acteur chez Brook qu'il accompagne dans ses voyages de recherches. Précédemment il a écrit L'acteur flottant.

OLIVIER Laurence, Confessions d'un acteur, Traduction française de Durieux et Meotti, Paris, Buchet - Chastel, 1984.

ORMEZZANO Yves, Le guide de la voix, Paris, Editions Odile Jacob, 2000.

L'ORL-phoniatre Ormezzano enseigne à Paris XIII. Ouvrage en sept parties :

- 1. La voix n'est pas la fonction première du larynx, mais la pensée s'y exprime et « l'âme s 'y dévoile » ;
- 2. Anatomie et physiologie de l'appareil phonatoire ;
- 3. La voix dans l'enfance et son évolution avec l'âge;
- 4. Les méfaits de l'air conditionné..., les bienfaits de l'alimentation...
- 5. Utilisateurs de la voix : professionnels et autres ;
- 6. Remédiations pathologiques;
- 7. Idem.

ORY Pascal, Théâtre citoyen, Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil, Avignon, Association Jean Vilar, 1995.

Les amours du théâtre et de la démocratie, en France, au long d'un siècle, avec Pottecher et son Théâtre du Peuple, Gémier et son Théâtre Ambulant, Copeau, Chancerel et ses Comédiens Routiers, les frères Prévert et le groupe Octobre, la décentralisation, Vilar, Dasté, le Théâtre du Soleil... S'il est vrai que l'ouvrier-qui-applaudit-Shakespeare reste une espèce rare, la poursuite d'un théâtre pour tous est à l'origine de passionnantes aventures.

PARADEISE Catherine, Les comédiens, Profession et marché du travail, Avec la collaboration de Jacques Charby et François Vourch, Paris, Presses Universitaires de Franço, 1998.

L'évolution du métier de comédien de théâtre au cours du présent demi-siècle, décrite par une sociologue du CNRS. Profils de carrière et diversification. Processus de professionnalisation. Récits de comédiens. Enfin analyse de la déstabilisation du milieu face à l'expansion du spectacle enregistré et l'effet de ces changements sur le devenir des intermittents du spectacle. Nombreuses annexes et statistiques.

PAVIS Patrice, Marivaux à l'épreuve de la scène, Paris, Publications de la Sorbonne (Université de paris III Panthéon-Sorbonne), 1986.

Pavis analyse quelques mises en scène marquantes de ces dernières années (celles de Bluwal à la télévision, notamment) et s'attarde sur La double inconstance, Le jeu de l'amour et du hasard, Les fausses confidences et La dispute.

PAVIS Patrice, Voix et images de la scêne, Vers une sémiologie de la réception, 2 de édition revue et augmentée, Villeneuve d'Ascq (France), Presses Universitaires de Lille, 1985.

Six chapitres :

- 1. Bilan des recherches en sémiologie théâtrale
- 2. Texte et discours;
- 3. Gestualité;
- 4. Réception du spectacle;
- Etudes sémiologiques de spectacles;
- Production et réception.

PAVIS Patrice, Le théâtre au croisement des cultures, Paris, José Corti, 1990.

Le croisement des cultures dans le travail théâtral contemporain, tel est l'objet de cet ouvrage en neuf chapitres, abordant successivement un essai de théorisation de la culture et de la mise en scène, la mise en scène des classiques, les « post-modernes », la traduction pour la scène, les cultures minoritaires, la thématique de la catastrophe dans le théâtre franco-allemand contemporain, la mise en scène inter-culturelle : Barba, Brook, Mnouchkine...

PAVIS Patrico, L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma, Paris, Nathan, 1996.

Cette étude vise à fournir des outils simples et efficaces pour recevoir et analyser un spectacle.

1. Les conditions de l'analyse : l'état de la recherche ; les instruments de l'analyse.

- Les composantes de la scène: l'acteur ; voix, musique et rythme ; espace, temps et action ; autres éléments matériels de la représentation ; le texte (é)mis en scène.
- 3. Les conditions de la réception : approches psychologique, psychanalytique, sociologique et anthropologique.

PEZIN Patrick, Le livre des exercices à l'usage des comédiens, Suivi de « Une amulette faite de mémoire : la signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur » par Eugenio Barba, Saussan (France), L'Entretemps Editions, 1999.

Ce livre rassemble plus de 600 exercices, brièvement mais minutieusement décrits, repris des ateliers qu'ont dirigé de 1990 à 1997 quelque vingt pédagogues internationaux : de Robert Lewis (Actor's Studio) à Boris Pokrowski (Théâtre Bolchof) en passant par M. Gonzalez, O. Koudriachov, R. Pendiulescu, I. Promptova, N. Zvereva...

PICON-VALLIN Béatrice, Meyerhold, Paris, Editions du C.N.R.S., 1989.

Dans toute sa richesse et sa complexité, le parcours de ce metteur en scène dont certains disent qu'il a donné « ses racines au théâtre de l'avenir ». Fidèle à l'esprit de cette série des Voies de la Création Théâtrale, Béatrice Picon-Vallin privilégie l'analyse approfondie des mises en scène : La Baraque de Foire, Le Bal Masqué, Le Cocu Magnifique, La Forêt, Le Mandat, Le Revizor ... Non sans mettre en lumière la diversité des apports de Meyerhold, notamment au plan de la biomécanique. Une chronologie 1874-1930, un glossaire de tous les termes et sigles russes, une bibliographie systématique de plusieurs centaines d'entrées achèvent de faire de cet ouvrage une somme d'une qualité insurpassable.

PICON-VALLIN Béatrice (éd.), Le film de théâtre, Etudes et témoignages, Paris, CNRS Editions, 1997.

Le spectacle de théâtre est irreproductible dans son immédiateté. Filmer un spectacle signifie donc non pas créer un double, mais un objet nouveau. Cette voie de recherche neuve est ici examinée à partir du concret : films de théâtre tels que *Electre* de Vitez et Santiago, mais aussi propos de réalisateurs (de théâtre et/ou de cinéma) : Brook, Chéreau, Sobel..., Fassbinder, Gregory, Lassalle, Malle, Scola...

PICON-VALLIN Béatrice (éd.), Lioubimov, La Taganka, Etudes de Galina Akstonova, Claudine Amiard-Chevrel, Marie-Christine Autani-Mathieu, ... Témoignages et textes d'Edison Denisov, Iouri Lioubimov, Boris Pasternak, . Esquisses et dessins de David Borovski, Paris, CNRS Editions, 1997.

De 1964 à 1982, la Taganka, dirigée par Iouri Lioubimov, « dissident autorisé », fait salle comble tous les soirs. Elle est le « théâtre à scandale », un espace de liberté authentique dans le contexte de la stagnation brejnévienne et où le public, en y allant, vient accomplir un des rares actes civiques du moment. Il écoute, par exemple, son acteur-chanteur fétiche, Vladimir Vissotski. Ce livre, par des approches thématiques, des analyses de spectacles, des témoignages de Russes ou d'étrangers, revient sur cette expérience unique et capitale dans le théâtre du XXème siècle.

PICON-VALLIN Béatrice (dir.), Les écrans sur la scène, Tentations et résistances de la scène face aux images, Lausanne (Suisse), L'Age d'Homme, 1998.

L'histoire de théâtre du XXème siècle est remplie de plateaux envahis d'écrans — de Meyerhold à Sellars, de Piscator à Svoboda, d'Eisenstein à Peyret. Ici, sous la direction de B. Picon-Vallin, une bonne vingtaine d'experts de statuts variés témoignent, discutent, analysent des spectacles récents d'Europe ou d'ailleurs où furent utilisés des écrans. Ils confirment la prédiction de Richard Schechner: « Le remplacement bande magnétique ou du film par le microprocesseur va faciliter la circulation d'images entre téléviseur, vidéo et ordinateur et gommer bien des frontières.

PIEMME Jean-Marie, Le souffleur inquiet, Essai sur le théâtre, Bruxelles, Alternatives Théâtrales - Atelier des Arts, 1984.

PIEMME Jean-Marie, L'invention de la mise en scène, Dix textes sur la représentation théâtrale de l'750à 1930, réunis et présentés par J-M. Piemme, Bruxelles, Labor, 1989.

Une préface de 20 P. par J. M. Piemme. Ensuite, des extraits des Observations sur l'art de comédien par D'Hannetaire, des Lettres à Eugénie sur les spectacles par le Prince de Ligne, un texte de Georges Eeckhoud sur Les Meininger, etc.

PIGEON Jeanne (éd.), Théâtres en mouvement, La création thèâtrale pour les jeunes spectateurs dans l'espace artistique européen, Evalution et tendances des écritures dramatiques et scéniques, Lyon, Les Cahiers du Soleil Debout, 1990.

Assortis des commentaires des participants aux Rencontres de Lyon en 1989, sont ici retracés les parcours de cinq compagnies qui se consacrent aux jeunes spectateurs : le Teatro dell'Angolo, le Théâtre des Jeunes Années, le Grips Theater, le Théâtre de la Guimbarde et Teatro o Bando.

PIGEON Jeanne – VAN BRESSEM Pascale – VAN DAEL Nicole, Programmation et diffusion théâtrales, Théâtre à l'école, Carnières (Belgique), Editions Lansman, 1991.

Comment et sur quels critères les pouvoirs publics belges sélectionnent-ils les spectacles jeunes publics dont ils subventionneront la diffusion? Sur quelles bases les diffuseurs choisissent-ils leur programmation? Pour mieux cerner cette problématique, le Centre de Sociologie du Théâtre de l'U.L.B. a mené plusieurs enquêtes, notamment sur l'écart entre la valeur reconnue à tel spectacle et l'intention de le programmer.

PIGEON Jeanne (réd.), Anatoli Vassiliev, maître de stage, A propos de « Bal masqué » de Mikhail Lermontov, Carnières — Mortanwelz (Belgique), Lansman Editeur — CIFAS, 1997.

Cet ouvrage rassemble les « minutes » du stage dirigé par Vassiliev à Bruxelles, du 17 au 25 février 1992, sur l'initiative du Centre International de formation en Arts du Spectacle. On découvre sa façon de travailler : discussion, analyse, travail entre les participants, présentation du travail, re-discussion et analyse.

PISCATOR Maria - PALMIER Jean-Michel, Piscator et le théâtre politique, Paris, Payot, 1983.

POREE Père Charles - BRUMOY Père Pierre - FLAMARION Edith, De theatra (1733), Avec la traduction en regard de P. Brumoy: Discours sur les spectacles, Toulouse, Société de Littérature classique (diffuseur : Honoré Champion, Paris), 2000.

Ce discours permet d'apprécier les arguments développés par la compagnie de Jésus en faveur des spectacles, mais aussi les liens complexes entre les jésuites et un contexte politico-religieux difficile. Le Père Porée, auteur de théâtre, de livrets de ballets et de nombreux discours et traités, intervient dans le conflit entre jansénistes et jésuites en prononçant ce De Theatro, dans le cadre de son enseignement au Collège Louis le Grand.

PORTE Alain, François Delsarte. Une anthologie, Paris, IPMC, 1992.

Longtemps méconnu en France, François Delsarte (1811-1871) est considéré aux USA comme un des pionniers de la pédagogie moderne au théâtre comme en danse. C'est que son disciple américain James Steele MacKaye a su faire fructifier son héritage jusque chez les grands danseurs contemporains, tel Ted Shawn. Delsarte n'a pas voulu laisser de méthode écrite; mais avec obstination et acuité, Alain Porte a réuni de lui suffisamment de textes pour que nous percevions, en Delsarte, le chanteur infirmier de la voix, le professeur d'esthétique appliquée, le grammairien du geste, un visionnaire et un prophète.

PRADIER Jean-marie, La scéne et la fabrique des corps, Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Vême siècle av. J.C – XVIIIème siècle), Talence (France), Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

Collaborateur attentif d'Eugenio Barba et de son International School of Theatre Anthropology, J-M Pradier, professeur à l'Université de Paris 8, fonde sa recherche sur la notion de « bios ». Son livre rend compte de l'histoire inextricablement emmêlée du spectacle vivant et des sciences jusqu'à l'orée de la rencontre avec l'Asie. Mais aujourd'hui toutes les certitudes sont fortement ébranlées par les grands réinventeurs de la scène comme par le bouleversement des sciences.

QUADRI Franco - BERTONI Franco - STEARNS Robert, Robert Wilson: metteur en scène, plasticien, acteur et chorégraphe, Paris, Editions Plume, 1997.

C'est en 1971, avec *Le regard du sourd*, que Bob Wilson s'est imposé dans le théâtre mondial : par son approche novatrice du rapport soène-salle, son sens de la plasticité, sa manière inimitable d'approfondir le champ de vision et de disproportionner ses personnages. Plus de vingt de ses spectacles sont ici décrits, par l'image aussi bien que par des commentateurs hautement qualifiés tel Franco Quadri.

RACINE Jean, Principe de la tragédie en marge de la «Poétique » d'Aristote, texte établi et commenté par Eugène Vinaver, Manchester (UK), Editions de l'Université de Manchester, Paris, Nizet, 1951.

Passages de la « Poétique » d'Aristote concernant, à deux exceptions près, le théâtre, et surtout la tragédie, choisis par Racine, traduits, paragraphés et commentés par lui. Définition de la tragédie, structure, personnage tragique; tragédie et poème épiquè... remarques d'Eugène Vinaver.

RAMBAUD Carole - VINCET Geneviève, François Delsarte 1811 - 1871, Source et pensée, Exposition du 21 mars au 14 mai au Musée de Toulon, Toulon (France), Théâtre National de la Danse et de l'Image de Châteauvallon, 1991.

A l'occasion de la première exposition importante consacrée à François Delsarte – un Français tombé dans l'oubli en France mais très étudié en Amérique – un choix de ses textes touchant à l'esthétique du mouvement et une série d'études sur le personnage et son rayonnement, en particulier quatre essais d'Alain Porte.

REGY Claude, Espaces perdus, Paris, Plon, 1991.

En d'autres temps, Claude Régy, metteur en scène, a découvert Pinter, Saunders, ensuite Peter Handke et Botho Strauss, tout récemment Motton avec Downfall. Mais il ne raconte pas. Le théâtre le conduit vers d'autres espaces, à la recherche des forces primordiales.

REVEL Nicole - REY-HULMAN Diana, Pour une anthropologie des voix, Centre de recherche sur l'oralité, Paris, L'Harmattan, 1993.

Quinze anthropologues, linguistes, musicologues ou philosophes se font l'écho de ceux qu'ils ont écouté aux quatre coins du monde. Quelques-uns des sujets traités : la nasalité et la mort, les voix épiques palawan, la voix des bœufs : chants de labours à la Martinique, parole et spectacles de rue, le chant grégorien, les discours rituels mayas...

RICHARDS Thomas, Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, avec une préface et le texte « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule » de Jerzy Grotowski, traduit de l'anglais par Michael A. Moos, Arles (France), Actes Sud, Académies Expérimentales des Théâtres, 1995.

En 12 chapitres, un compte rendu fidèle du travail actuel de Grotowski par celui qui est devenu son assistant en 1986. Les sujets en sont: La connexion Stanislavski-Grotowski, Le travail avec Richard Cieslak à Yale, Au Workcenter de Jerzy Grotowski, Les actions « réalistes » dans la vie quotidienne... Le texte de Grotowski est basé sur la transcription de deux conférences données l'une en octobre 1989 à Modène et l'autre en mai 1990 à l'université de Californie à Irvine.

Rôle. Le rôle de l'improvisation dans l'enseignement de l'art dramatique, Rencontres internationales de Bucarest, 7-12 avril, 1964, Bucarest, Meridiane, 1965.

L'ouvrage relate les exposés de Georges LOGHAIN (Roumanie), Michel SAINT-DENIS (France) et V. TOPORKOV (URSS) sur la place de l'improvisation dans l'enseignement, dans le développement de l'acteur, et dans l'incarnation du personnage, assortis de démonstrations par des étudians américains, italiens et roumains et un compte rendu des débats.

ROUBINE Jean-Jacques, L'art du comédien, Paris, PUF, 1985.

De l'acteur, on ne connaît souvent que l'anecdotique ou l'hagiographique et rien de son art, du moins jusqu'à une date récente. Aussi, Jean-Jacques Roubine privilègie pour son étude les années 50-80, tout en menant ses recherches de manière synchronique jusqu'aux Grees. Six chapitres: la voix; le geste; le corps; le visage; le rôle; le comédien; le metteur en scène et le spectateur.

ROUSIER Claire (éd.), Histoire de corps : à propos de la formation du danseur, Paris, Cité de la Musique - Ministère de la Culture et de la Communication, 1998.

Chaque technique de danse correspond à une acception de l'homme, de sa culture, de ses valeurs, et s'inscrit dans un système de représentation de soi, des autres et du monde. Le présent ouvrage ne fait pas l'énumération des différentes techniques de la danse, ni des modalités de leur transmission. Il rassemble les réflexions d'une vingtaine d'artistes et de chercheurs sur les soubassements culturels, moraux, sociaux : conceptions spécifiques de l'espace, du temps, des relations sociales. A juste titre, la première partie s'intitule : « façonnage du corps et modelage culturel ».

ROUSSEAU Jean-Jacques, Lettre à M. d'Alembert sur son article « Genève », chronologie et introduction par Michel Launay, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

L'introduction (23 p.) éclaire l'attitude de Rousseau dans sa « Lettre », par le contexte politique de l'époque. Du texte propre de Rousseau se dégagent ses idées sur le théâtre (Molière, Racine) et la religion, prônant les fêtes populaires contre les spectacles aristocratiques.

RYNGAERT Jean-Pierre, Le jeu dramatique en milieu scolaire: expression et animation, Paris, Editions Universitaires, Bruxelles, De Boeck, 1991.

L'auteur a pratiqué le jeu dramatique sur le terrain. Dans cet ouvrage dont une première publication remonte à 1977, il nous livre ses doutes et ses espoirs, ses inquiétudes, ses utopies et ses expériences, ses réflexions, ses rages et ses interrogations. Quatre grands chapitres:

- 1. Pour définir le jeu dramatique;
- 2. Pour une typologie des pratiques ;
- 3. Questions posées à la pratique;
- 4. Le discours tenu par le jeu.

SAADA Serge – BENHAMOU Anne-Françoise (éd.), 1980 – 1990, Mettre en scène aujourd'hui I, Bruxelles, Alternatives Théâtrales, 1991.

C'est le portrait d'une décennie. Neuf metteurs en scène qui se sont révélès dans les années 80 sont ici situés, dépeints ou interrogés : Robert Cantarella, Eric Da Silva, Jacques Delcuvellerie, Joël Jouanneau, Chantal Morel, Isabelle Pousseur, François Rancillac, Christian Schiaretti et François Tanguy.

SAISON Maryvonne (éd.), Jeune théâtre, Paris, Ed. Jean-Michel Place, 1994.

En France, entre 1985 et 1995, le paysage théâtral a subi une transformation massive : après 1900, les demandes de subvention émanant de metteurs en scène de moins de 35 ans sont apparus dans la profession. Quel théâtre veulent-ils faire ? S'engagent-ils en politique ou en littérature ?Telles sont les questions qui leur ont été posées ainsi qu'à quelques moins jeunes : Claude Régy, J.P. Ryngaert, J.P. Vincent... Ensemble, 56 témoignages.

SALINO Brigitte, Avignon 88, Histoire d'une génération, Les metteurs en scène vingt ans après ; Un dossier de l'Evénement du Jeudi, réalisé avec Emmanuelle Klausner et Claire Baldewijns, Paris, Acte Sud - Papiers, 1988.

A l'occasion du 42^{ème} festival d'Avignon, témoignages des 19 metteurs en scène qui font le théâtre français des amées 80. Comment passe-t-on des utopies de mai 68 aux perspectives de 1988 ? C'est ce à quoi répondent Philippe Adrien, Bruno Bayen, Daniel Benoin, Gildas Bourdet, Patrice Chéreau, etc., etc.

SARRAZAC Jean-Pierre (études réunies par), Mise en crise de la forme dramatique 1880 – 1910, Actes du colloque international organisé à Paris par l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Louvain-la-Neuve, Etudes Théâtrales, 1999.

Première manifestation publique du Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain, créé il y a 4 ans, ce colloque étudie les mutations de la forme dramatique à partir des relations particulières entre dramaturgies naturaliste et symboliste. Les trente intervenants échangent leurs analyses à travers l'étude des dramaturgies, de Zola à Ibsen et de Strindberg à Maeterlinck.

SARTRE Jean-Paul, Un théâtre de situation, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, nrf-Gallimard, 1973.

Les auteurs ont rassemblé à peu prés tout ce que Sartre a écrit ou dit sur le théâtre (théâtre populaire et théâtre bourgeois ; mythe et réalité du théâtre ; l'acteur comique, etc...) et sur ses propres pièces (« Bariona », « Les Mouches », « Huis Clos », etc... jusqu'à « Les Troyennes » et « L'Engrenage »).

SCHIRREN Fernand, Le rythme: primordial et souverain, Préfaces de José Besprosvany, Anne Teresa de Keersmaeker et Maguy Marin, Bruxelles, Contredanse, 1996.

Pianiste, percussionniste et compositeur, F. Schirren a longuement collaboré avec Maurice Béjart, notamment au sein de la Mudra, école multidisciplinaire. Beaucoup de jeunes danseurs et chorégraphes en parlent comme d'un maître et ont voulu que ses réflexions soient publiées en fac-similé. Pour Schirren, le rythme est non seulement le lien entre la danse et la musique, il est souverain au sein de tout art utilisant la durée.

SENS Mike (dossier réalisé par), Howard Barker, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 1998.

Défenseur d'un « théâtre de la catastrophe », Howard Barker, né à Londres en 1946, a derrière lui déjà 50 pièces, toutes représentées mais souvent mal reçues. Le présent dossier est constitué de 6 textes diversement provocants de Barker, encadrés de 14 études : sur son appropriation de la tragédie classique, la séduction de sa langue, la qualité picturale de ses pièces récentes, etc. Un premier dossier en français.

SIMON Alfred, Jean Vilar, Besançon (France), La Manufacture, 1991.

Alfred Simon, historien du théâtre, retrace la carrière de Vilar, en qui on ne peut séparer le comédien, l'animateur et le metteur en scène, et qui demeure d'abord, pour la plupart de nos contemporains, celui qui a tenté de restituer le théâtre et le public, de constituer le peuple en públic. C'est aussi l'histoire des entreprises de Vilar : Vilar et le T.N.P., Vilar et Avignon..., complétée par trois longs textes sur le théâtre par Vilar lui-même : « Le théâtre et la soupe », « Rapport général aux comédiens » et « Memorandum ».

SIMON-BACCHI Catherine, Sarah Bernhardt, Mythe et réalité, Préface de Robert Manuel, Paris, Alternative - Diffusion, 1984.

Le spectacle vivant, Etude réalisée par le cabinet Ithaque, le Centre de sociologie des arts, le Cabinet Temsis, Ministère du Travail et des Affaires Sociales et Ministère de la Culture, Paris, La Documentation Française, 1997.

A ce jour, en France, plus de 100.000 personnes – artistes, techniciens et administratifs – vivent des professions du spectacle vivant : théâtre, musique, variété, etc. Un trait marquant de l'emploi est l'intermittence : elle touche plus de la moitié des actifs du secteur. A Partir de statistiques et de documents officiels sont étudiés l'évolution du marché, les enjeux pour l'avenir, les canaux de la formation...

SION Georges, Synthèse des cinq rencontres internationales sur la formation professionnelle de l'acteur, Paris, International Theatre Institute (UNESCO), 1971.

De l'énorme masse d'idées et de matériaux remuée, entre 1963 et 1967, à Bruxelles, Bucarest, Essen, Venise et Stockholm, par dès professeurs et des étudiants venus d'écoles très diverses, Georges Sion tente de dégager les principales lignes de force.

SOUILLER Didier - BARON Philippe (ed.), L'acteur en son métier, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 1997.

Actes d'un colloque dont l'ambition était de faire le point quant à la diction et au jeu des comédiens de différentes époques. Sujet difficile car il a laissé peu de traces. Une vingtaine de contributions nous promènent de l'« actio » de l'acteur romain à la déclamation française du XVIIème siècle, des acteurs romantiques à la formation des acteurs d'aujourd'hui, en utilisant tous les indices dont les auteurs parsèment leurs œuvres.

SOURIAU Maurice, La préface de « Cromwell », introduction, texte et notes, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1897.

Introduction à la préface de Victor Hugo considérée comme le manifeste du théâtre romantique (168 p.) : les influences subies et la formation des idées développées par Hugo sur le classicisme, le grotesque... Texte de la Préface (160 p.).

STANISLAVSKI Constantin, Ma vie dans l'art, traduction du russe, préface etnotes de Denise Yoccoz, Lausanne (Suisse), L'Age d'Homme, 1980.

Enfin, la version quasi intégrale d'un texte éclaté. Dicté d'abord par Stanislavski, traduit au fur et à mesure en anglais, remanié dans sa version russe par l'auteur, maintes fois édité, « expurgé » dans l'édition française précédente et dans sa réédition. Enfin, on peut suivre longuement Stanislavski – enfant, adolescent, jeune homme, puis homme mûr – toujours à la recherche de nouvelles voies et de nouveaux moyens, à l'opposé de son image traditionnelle d' « homme d'un système », dans toute la force de sa formation puisée dans la pratique, la réflexion et l'observation et à travers ses doutes, enthousiasmes, sussès, échecs – sa quête d'artiste.

STANISLAVSKI Constantin, La formation de l'acteur (An actor prepares). Introduction de Jean Vilar. Traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, Paris, Olivier Porrin, 1958.

Par le biais de la version anglaise, c'est la traduction française du premier des ouvrages que Stanislavski a consacré à sa « méthode ». Il est question ici des voies intérieures - imagination, concentration, mémoire affective - qui permettront à l'acteur de s'identifier à son personnage et d'atteindre l'état créateur.

STANISLAVSKI Constantin, La construction du personnage. Préface de Bernard Dort. Traduction de Charles Antonetti, Paris, Olivier Pertin, 1966.

Cet ouvrage correspond au tome II des Oeuvres complètes. Thèmes: construction physique et costume du personnage; le corps expressif, la plasticité du mouvement; retenue et contrôle; diction et chant; intonations et pauses; accentuation; tempo-rythme; mouvement et langage; charme scénique; éthique théâtrale.

STENDHAL (Pseud. de Henry Beyle), Racine et Shakespeare, volume I et II, préface et notes de Bernard Drenner, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

Racine et Shakespeare I (1823) et II (1825). 1: Pour faire des tragédies...; le rire...; ce qu'est le romantisme... II : 10 lettres entre un classique et un romantique. En appendice, « de l'état de la Société par rapport à la comédie, sous le règne de Louis XIV ».

STERIJINO Pozorje, Livre sur l'acteur-rapports / The book on the actor-papers. IVème symposium international des critiques de théâtre et théâtrologues / Fourth International Symposium of theatre critics and drama specialists. 11 et 12 avril 1979 / 11,12 april 1979, Novi Sad, Sterijino Pozorje, 1979.

Ce sont les Actes du Symposium en 5 chapitres:

- 1. Paradoxe sur le comédien ou l'art du jeu :
- 2. L'acteur et la société;
- 3. L'acteur et la formation professionnelle ;
- 4. L'acteur et l'espace scénique;
- 5. L'acteur et la critique.

Au total, 29 communications en diverses langues par des experts tels que: Jean Duvignaud, Martin Esslin, Gheorghi Tovstonogov, Andrzej Lapicki, Anatoli Efros, Jovan Hristic, Carlos Tindemans, Roman Szydlowski ...

STERN Danielle -- BANU Georges (dir.), Les répétitions : un siècle de mise en scène, De Stantslavski à Bob Wilson. Avec la collaboration d'Olivier Besson, Linda Lewkowicz et Danielle Stern, Bruxelles, alternatives Théâtrales, 1998.

A notre connaissance, le premier ouvrage qui rassemble autant de témoignages de gens de théâtre – comédiens, metteurs en scène... - sur la façon de vivre les répétitions, sur ce qu'ils en attendent, sur ce qu'elles leur apportent. Une mise à nu. Comment sera-t-elle reçue par le lecteur profane ou l'universitaire théoricien, on ne peut le dire. Mais tout professionnel s'y reconnaîtra dans la simplicité concrète du plancher de la scène.

STRANSKY Judith, STONE Robert B., Bien dans sa peau grâce à la technique Alexander, Traduit de l'américain par Michel Bélair, Québec, Le Jour, 1983.

La technique Alexander réapprend l'utilisation du corps dans l'aisance et la liberté de mouvement. Elle peut aider les personnes souffrant d'arthrite, de scoliose, de nerfs coincés... autant que les comédiens, chanteurs, danseurs, athlètes. Un peu comme François Delsarte, c'est parce qu'il s'est trouvé confronté à un problème personnel – jeune acteur shakespearien, il perdait sa voix une fois sur scène – que F. Matthias Alexander a développer une méthode de rééducation de son propre corps par l'utilisation de la pensée et l'apprentissage du non-faire puis a consacré sa vie à l'enseigner aux autres.

STRASBERG Lee, Le travail à l'Actor's Studio. Cours recueillis et présentés par Robert H. Hethmon. Traduits de l'américain par Dominique Minot, Paris, Gallimard-orf, 1969.

Dans la lignée de Stanislavski, à partir de 1951, Lee Strasberg a pris, en Maître incontesté, la direction de l'Actor's Studio à New York: un atelier professionnel où beaucoup de grands acteurs américains se sont formés et re-formés. En utilisant plusieurs centaines d'heures de ses cours, Robert H. Hethmon nous restitue une image fidèle d'un enseignement qui, plus que sur une méthode, repose sur la passion de Strasberg pour la psychologie et sur son art de s'adapter à la personnalité de chacun. Il s'agit ici de la transcription des enregistrements de cours avec détails pris sur le vif: commentaires et conversations de Strasberg avec les acteurs sur des sujets. L'Acteur et le Studio, l'Acteur et lui-même (relaxation, imagination, discipline, expression, exploration...), l'Acteur et les autres (metteur en scène, public, théâtre commercial...).

STREHLER Giorgio, Une vie pour le théâtre, entretiens avec Ugo Ronfani, traduit de l'italien par Karin Wackers, préface de Jean-Pierre Vincent, Paris, Pierre Belfond, 1989.

Traduction de « lo Strehler », conversations publiées en 1986. Quarante ans de magie et deux cent cinquante mises en scène, tels que les a vécu cet aceur, cet ami des acteurs, ce metteur en scène, ce penseur du théâtre.

STRINGBERG August, Théâtre cruel et théâtre mystique, traduit du suédois par Melle Diehl, préface et présentation de Maurice Gravier, Paris, nrf-Gallimard, 1964.

Choix d'essais, manifestes, préfaces, articles de critique, notes, correspondances, livrant les conceptions artistiques de Strindberg qui fut auteur, metteur en scène et directeur, sur le réalisme, le drame social et historique, l'espace scénique, l'acteur et le public ; le « Théâtre Intime », Shakespeare, Goethe...

SUEUR Monique, Deux siècles au Conservatoire National d'art dramatique, Paris, Conservatoire National d'art dramatique, 1986.

C'est une rétrospective en 8 chapitres de l'évolution du Conservatoire depuis sa création en 1806, jusqu'au Conservatoire d'aujourd'hui (de 1968 à 1986), qui vit successivement à sa direction Pierre-Aimé Touchard, Jacques Rosner et Jean-Pierre-Mimel

SUREL-TUPIN Monique. Charles Dullin, Louvain-la-Neuve, Cahiers Théâtre Louvain, 1985.

Une approche systématique et néanmoins alerte des divers aspects de la personne et de l'œuvre de Charles Dullin : sa biographie, ses vues sur le théâtre, sa conception de la mise en scène, ses collaborateurs, ses créations d'acteur... Nombreuses descriptions concrètes. Appareil critique minutieux. Probablement une somme. TAIROV Alexandre, Le théâtre libéré, traduction, préface et notes de Claudine Amiard-Chevrel, Lausanne (Suisse), La Cité-L'Age d'Homme, 1974.

Volume regroupant les « Notes d'un metteur en seène » publiées en 1921 et traduites deux ans plus tard en allemand sous le titre « Das entfesselte Theater » et une séries de textes centrés sur trois thèmes majeurs : la théâtralisation du théâtre, la mise en scène des classiques et théâtre politique.

TAVIANI Ferdinando – SCHINO Mirella, Le secret de la Commedia dell'Arte, La mémoire des compagnies italiennes au XVIème, XVIIème, XVIIème,

Un examen critique et une réévaluation du mythe de la commedia dell'Arte. Taviani refuse la vision trop répandue : généralisatrice et stéréotypée. Les faits reprennent vie.

TEMKINE Raymonde, Le Théâtre en l'état, Paris, Éditions Théâtrales, 1992.

En première partie, c'est l'évolution des rapports du théâtre et de l'État en France depuis la fracture de mai 68 jusqu'en 1992. De la sorte, R. Temkine donne une suite à son ouvrage précédent, L'entreprise Théâtre, qui couvrait les années 1945 – 1967. En deuxième partie, elle décrit l'état présent des Scènes Nationales, des Théâtres Nationaux, des Centres Dramatiques Nationaux, des Compagnies indépendantes et du théâtre privé pour se centrer, en troisième partie, sur l'auteur dramatique et les difficultés ou les aides qu'il peut rencontrer.

THIROUIN Laurent, L'aveuglement salutaire, Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique, Paris, Honoré Champion – Genève (Suisse), Slatkine Diffuseur, 1997.

Prisonniers de notre conception moderne de la littérature, nous résistons difficilement à la tentation d'un réquisitoire contre le réquisitoire. Cette étude, tout au contraire, prête attention aux arguments des ennemis de la « Comédie ». Querelle déroutante et passionnante à la fois, car elle fait passer sans cesse d'une approche historique à des considérations de poétique, de questions de mise en scène à des réflexions anthropologiques et religieuses.

THORET Yves, La théâtralité, Etude freudienne, Paris, Dunod, 1993.

C'est un psychiatre qui parle. Et c'est la psychopathologie psychanalytique qu'il questionne par l'étude d'Oedipe Roi (le rôle de la Sphinge est examiné sous des angles très divers), de Macheth, du Roi Lear, et accessoirement de Promèthée et du Conte d'hiver. Loin du jargon professionnel, Yves Thoret, par exemple, détaille lumineusement les trois niveaux de la catharsis : émotion, plaisir et rhétorique.

TIRARD Philip, Jacques Huisman, Des masques et des souvenirs, Les quarante premières années du Théâtre national, Bruxelles, CFC – Editions, 1996.

Jacques Huisman a fondé le Théâtre National de Belgique en 1945 et l'a dirigé pendant 40 ans. Avec clarté et enthousiasme, PH. Tirard conte cette prodigieuse aventure : pratique intensive de la décentralisation, conquête irrésistible d'un public neuf, accession à la reconnaissance internationale (Paris, Venise, l'Amérique du Sud...). C'est aussi une fresque du théâtre mondial des années 50 à 80 : la fraternité avec Vilar et Grassi, la collaboration avec Arthur Miller ou Dario Fo. Nombreux documents : le répertoire saison par saison, la liste des quelques 200 auteurs joués.

TOVSTONOGOV Guéorguí, Quarante ans de mise en scène, traduit du russe par Marc-Antoine Parra, présentation de Iouri Markov, Moscou, Editons du Progrès, 1976.

Directeur artistique du Théâtre Gorki à Léningrad et metteu en scène de renom, Tovstonogov rassemble ici des textes qui s'étendent sur 15 ans d'histoire du théâtre soviétique et expriment sa conception du monde l'art : la vocation théâtrale, la mise en scène et le mond econtemporain, Stanislavski aujourd'hui... La seconde partie de l'ouvrage est consacrée à ses notes de mises en scène sur deux spectacles prestigieux : « Les Trois sœurs » de Tchékhov et « Henry IV » de Shakespeare.

VAN CRUGTEN Alain, S.I. Witkiewicz Witkacy, Cahier N°4, Actes du Colloque International Witkiewicz à l'Université Libre de Bruxelles, Novembre 1981, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

Vie...La vie d'artiste. Du mythe à la réalité, Paris, Epi-Syndicat français des Artistes Interprètes, 1974.

Ecrit par des syndicalistes, cet ouvrage concerne les artistes dramatiques, lyriques, chorégraphiques et de « variétés ». Il a pour but d'apporter au lecteur un maximum d'éléments, souvent méconnus, susceptibles d'enrichir, voir de modifier. l'idée qu'il se fait des artistes et de leur situation. C'est une somme de faits vécus, analysés par le Syndicat Français des Artistes Interprètes, et une somme des solutions qu'il préconise.

VILAR Jean, De la tradition théâtrale, nrf-Gallimard, 1963

Articles de revues, réponses à des questionnaires de presse, extraits de conférences, lettres de l'ancien directeur du TNP et fondateur du Festival d'Avignon. Parmi les sujets traités : les rapports subtils entre l'acteur, le metteur en scène, le directeur, l'auteur et le public

VILAR Jean, Du tableau de service au théâtre, Notes de service de Jean Vilar rassemblées par Melly Puaux, Louvain-la-Neuve, Cahiers Théâtre Louvain, 1985.

De 1944 à 1963, ces notes de Vilar affichées au tableau de service, rédigées dans le feu de l'action, concises, rapides, drues...

VILAR Jean, Jean Vilar par lui-même, Avignon, Maison Jean Vilar, 1991.

Sauf mention particulière, tous les textes rassemblés ici sont de Jean Vilar: extraits de ses ouvrages, préfaces et préambules de sa main, témoignages, entretiens, correspondances, notes tirées de son journal ou de son mémento... Mais si les textes sont de Vilar, c'est en même temps l'ouvrage le plus complet sur Vilar. Grâce au montage chronologique, à l'illustration et à des centaines d'informations, brèves mais souvent émouvantes, nous suivons le cheminement de ce grand homme de théâtre, de sa naissance en 1912 à sa mort en 1971. Abondantes filmo-, biblio-, disco- et phonographies. Et vidéothèque.

VILLIERS André, La psychologie du comédien, Paris, Mercure de France, 1942.

Cet important ouvrage d'ensemble comprend des chapitres sur le « Paradoxe », la technique et le métier, le rôle du physique, la sensibilité et l'intelligence, l'élaboration du rôle, la vie sociale mais surtout sur les caractères psychophysiques et psychologiques qui accompagnent le jeu du comédien et son inspiration créatrice.

VILLIERS André, La prostitution de l'acteur, Paris, Editions du Pavois, 1946.

Grandeur et mépris de l'acteur tel est le thème général de l'ouvrage qui se traite en plusieurs points : évolution historique; excommunication; contradictions entre Eglise et Etat; raisons de sa déconsidération; prostitution du jeu; exhibitionnisme; catharsis et transcendance (Aristote, Bossuet, Pascal, Rousseau...); embourgeoissement de l'acteur.

VILLIERS André, L'art du comédien, Paris, PUF, 1953.

C'est un abrégé sur l'art de l'acteur, illustré d'exemples repris à Diderot, Jouvet, Copeau, René Clair... Acteur de théâtre : les techniques, diction, mimique, animation et création du personnage, distinction acteur-comédien. Acteur de cinéma : techniques et métier, qualités... Mythe de la vedette.

VILLIERS André, Le personnage et l'interprète, Paris, Librairie Théâtrale - Editions Billaudet, 1959.

L'auteur tente d'y décrire la rencontre de l'acteur et de sa création, de l'être de chair et de l'être de fiction. Sa prééminence de la personne et du comédien, il évoque les contraintes physiques et psychologiques; les moyens d'évasion; l'analyse de son imagination. Il consacre un important chapitre à la pédagogie et à l'esthétique du jeu.

VILLIERS André, L'acteur comique, Paris, PUF, 1987.

Auteur de la « Psychologie de comédien » et de « La Prostitution de l'acteur », André Villiers était destiné, sans doute possible, à traiter de « L'acteur comique ». Ce qui, bien sûr, le distingue de ceux qui ne s'intéressent qu'aux mécanismes du rire ou aux règles de la fabrication du comique: chez Villiers, l'acteur est au centre.

VITEZ Antoine, Le théâtre des idées, anthologie proposée par D. Sallenari et G. Bannu, Paris, Gallimard, 1991.

Régisseur, pédagogue, acteur mais aussi poète et traducteur, Antoine Vitez n'a cessé depuis vingt-cinq ans d'accompagner sa pratique du théâtre d'un exercice quotidien dela réflexion écrite. Ceci nous vant le récit de ses multiples rencontres : rencontre avec ses collègues (Vilar, Kokkos, Chéreau, Beck...), rencontres avec des institutions (le Conservatoire, la Comédie-Française...), rencontres avec des pièces (3electre », « Partage de midi », « Les Burgraves », « Le Pique-nique de Claretta »). Dans ses écrits, Vitez apparaît tel qu'il était : intelligence aigûe et recherche constante de l'humain.

Antoine Vitez, Des jeunes visitent son œuvre, Tome I, Louvain-la-Neuve (Belgique), Études Théâtrales 3-1993.

Travaux sur Vitez menés à la fois à Paris III – La Sorbonne Nouvelle et au C.E.T. de Louvain. Sept étudiants se promènent dans l'œuvre de celui qui fut à la fois metteur en scène, traducteur et professeur.

Antoine Vitez, Des jeunes visitent son œuvre, Tome II, Louvain-la-Neuve (Belgique), Études Théâtrales 4-1993.

Ce second volume analyse d'abord la traduction par Vitez de l'*Electre* de Sophocle, ensuite sa mise en scène du *Soulier de Satin* à Avignon.

VITEZ Antoine, Ecrits sur le théâtre I, L'Ecole, Paris, P.O.L. éd., 1994.

Vitez n'a cessé de soumettre la pratique de son art à un constant effort d'élucidation par l'écriture. Dans ce volume, consacré à l'école, définie comme le lieu de l'exercice perpétuel, sont relatés les expériences, les exercices, de nombreux textes inédits du maître rigoureux que fut Vitez de 1966 à 1989.

VITEZ Antoine, Ecrits sur le théâtre, V: Le monde, Paris, P.O.L., 1998.

Ce dernier volume regroupe des écrits des années 1964 à 1990. Ces 74 articles ont jailli au gré des circonstances : rapports aux événements, aux arnis et aux adversaires, à la politique et, plus généralement, au monde. Au long des 5 tomes, des sujets sont récurrents : Théâtre des Quartiers d'Ivry, Conservatoire, Théâtre National de Chaillot, Comédie-Française...

Voies... Les voies de la création théâtrale, Tome 9, la formation du comédien: Conservatoire National Supérieur (Paris), TNS (Strasbourg), CUIFERD (Nancy), Ecole Jacques Lecoq (Paris), Odin Teatret (Danemark), Théâtre Laboratoire de Wroclaw, Québec, USA, Portugal, Grande-Bretagne, Belgique, Suède, Pologne, RDA. Etudes réunies et présentées par Anne-Marie Gourdon, Paris, CNRS, 1981.

En gros, l'ouvrage repère et analyse deux types de formation : celle que le futur acteur reçoit au sein d'un groupe ou d'une troupe et celle que dispense une école d'art dramatique. L'ouvrage confronte démarches et méthodes et révèle les problèmes techniques et idéologiques sous-jacents.

VOUTSINAS Andreas, Derrière le miroir, Entretien avec Louis-Stéphane Ulysse, Paris, Zélie. 1994.

Né à Khartoum, Andreas Voutsinas a vécu son enfance en Grèce, a étudié le théâtre à Londres, est devenu l'assistant de Lee Strasberg à l'Actor's Studio de New York et, depuis quelques années, dirige à Paris une école de théâtre réputée. La fascination que son enseignement exerce sur les jeunes acteurs lui a valu de côtoyer James Dean, Marlon Brando, Jane Fonda... et de « coacher » plusieurs d'entre eux dans maints spectacles et films. Ses réflexions sur la vie, le théâtre et l'acteur sont pertinentes autant que percutantes.

WAGNER Richard, Mes œuvres, avant-propos de Edmond Buchet, introduction et traduction de J. G. Prod'homme, Paris, Corrèa, 1961.

Choix de textes comportant, outre des analyses et des souvenirs, de précieuses indications du compositeur sur ses intentions, des conseils à ses interprêtes et des souvenirs sur la réalisation de ses œuvres à la scène, reparties sur une moitié environ de l'ouvrage.

WAGNER Richard, Opéra et drame, traduction de J. G. Prod'homme, Plan -de-la-Tour (France), Editions d'Aujourd'hui, 1982.

« Dans ce travail, écrivait Wagner à Liszt, je veux m'exprimer carrément sur l'opéra considéré comme genre d'art et indiquer d'une manière aussi précise que possible ce qu'il y a à faire pour développer, épanouir et mettre en pleine floraison les germes qu'il recèle ». Trois parties pour ces essais d'esthétique considérés comme part importante des « Gesammelte Schriften » de Richard Wagner : l'Opéra et l'Essence de la musique – le Spectacle et l'Essence de la Poésie dramatique – Art dramatique et Art musical dans le Drame de l'avenir. En introduction, 40 pages « sur l'esthétique de Richard Wagner » par Lionel Dauriac.

WEISS William, introduction à une pédagogie musteale de l'acteur, Ottawa (Ontario), Editions de l'Université d'Ottawa, 1981.

L'auteur pose les préliminaires d'une méthode d'applications des recherches scientifiques conduites dans le domaine de la psychologie de la musique à une formation graduelle du mouvement corporel à des fins théâtrales. William Weiss défend l'hypothèse que si le mouvement corporel est essentiel à l'expression et à l'activité de l'acteur et si la musique présente des analogies avec celui-ci, on peut tenter de définir une pédagogie qui utilise l'un au service de l'autre. Première partie : la formation corporelle. Deuxième partie : la musique et la formation corporelle. Troisième partie : la pédagogie et la formation. Nombreux exemples concrets et nombreux exervices.

WEISS William, La voix mobile, Méthode des mouvements minimaux et de la spatialisation, Paris, Masson, 1996.

Toute production parolière est liée au mouvement : mouvements de la mâchoire, de la langue, du larynx, de la poitrine et du ventre. Travailler la mobilité de ces parties corporelles en affinant la perception kinesthésique de chacun de leurs mouvements, jusqu'aux plus petits—les mouvements minimaux, tout en travaillant dans l'espace, voilà la méthode que nous propose W. Weiss dans ce manuel.

WHITE Kenneth, Le monde d'Antonin Artaud, ou Pour une culture cosmopoétique, Bruxelles, Editions Complexe, 1989.

WINKIN Yves, Anthropologie de la communication: De la théorie au terrain, Paris - Bruxelles, De Boeck - Larcier, 1996.

Y. Winkin jette un regard d'anthropologue sur les pratiques et les principes de la communication. Ce genre de regard n'est pas étranger à celui de Molière, observateur de ses contemporains et des mises en scènes de la vie quotidienne. Mais ici l'observation et l'analyse de ses processus s'avèrent infiniment plus fines et plus complexes. Cinq parties :

- 1. La communication « télégraphique » ;
- 2. La communication « orchestrale »;
- 3. De l'interaction à l'institution;
- 4. La démarche ethnographique;
- 5. Terrains

WINKLER Jean-Marie, L'attente et la fête, Recherches sur le théâtre de Thomas Bernhard, Bern - Frankfurt - New York - Paris, Peter Lang, 1989.

L'écrivain autrichien Thomas Bernhard est mort en 1989, au moment où, hors des pays de langue allemande, sa renommée s'étendait, particulièrement en France, pour en faire un dramaturge majeur. Chez hii, selon J.M. Winkler, les deux pôles de l'attente et de la fête, de la parole et du silence, du tragique et du comique s'opposent, tout en restant îndissociables. Son théâtre est le lieu de la lutte du grotesque et du sens, du néant et du tout, du chaos et de l'art.

ZEAMI, La tradition secrète du Nô, suivie de Une journée de Nô, traduction et commentaires de René Sieffert, Paris, Gallimard, 1960.

Né en 1365, Zeami – acteur et auteur de Nô – a rédigé, sous forme de « Traîtés », ses conseils aux acteurs : les exercices âge par âge, les neuf degrés dans la poursuite de la perfection, la « fleur merveilleuse »... R. Sieffert y ajoute une introduction sur le Nô et sur Zeami, et une traduction de cinq Nôs et des quatre farces qui composent une journée de nô.

ZOLA Emile, le naturalisme au théâtre : les théories et les exemples, Paris, Charpentier, 1881.

Les « théories » (154 p.) naturalistes sur le don dramatique, les jeunes auteurs, la morale, la critique et le public, les subventions, les décors et les accessoires, le costume, les comédies. Une polémique avec Francisque Sarcey. Les « exemples » (172 p.): critiques de spectacles.

OUVRAGES EN LANGUES ETRANGERES

ALBUQUERQUE Severino João, Violent acts, A study of contemporary Latin-American theatre, Detroit (Michigan), Wayne State University Press, 1991.

S. J. Albuquerque explore la fusion fructueuse de l'engagement sociopolitique avec l'expression verbale et non-verbale issue du théâtre latino-américain des trois dernières décennies. Présente « repression », « resistance », « the unrepresentable », et le « violent double ».

ALLEN David, Performing Chekhov, London - New York, Routledge, 2000.

Quand il mit en scène La Cerisale au Taganka en 1975, Anatoli Efros, inspiré, expliqua que Tchekhov ne nous présente pas avec « une simple image vivante, réaliste, mais une image grotesque, quelquefois ridicule, quelquefois complètement tragique ». Recourant à de longues interviews d'acteurs et accessoirement de metteurs en scène, D. Allen propose des études de cas approfondies d'un nombre de productions signifiantes et souvent controversées, de pièces de Tchékhov : par Andrei Serban, The Wooster Group, ou Mike Alfreds, par exemple. Et il insiste sur « action » et « action physique ».

ALTER Jean, A sociosystemic theory of theatre, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

Ce livre étudie les façons dont le sens est véhiculé dans le théâtre, ainsi que l'impact des facteurs sociaux sur les types de significations véhiculées. D'autres soutiennent que, contrairement aux idées courantes, les signes théâtraux, tant verbaux que non verbaux, n'opèrent pas en tant que système indépendant, mais suivent un système unique, proprement théâtral, basé sur une iconicité de l'image miroir.

AMSTUTZ Hans - KÄSER-LEISIBACH Ursula - STERN Martin, Schweizertheater, Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt, 1930-1950, Zürich, Chronos, 2000.

« Auteurs dramatiques et spectacles en Suisse alémanique jusqu'à Frisch et Dürrenmatt. 1930-1950 ». Sous ce titre, 10 grands chapitres où l'évolution théâtrale rencontre l'histoire des mentalités et des idées : recherche de l'identité, critique sociale, confrontation au national-socialisme, développement de la « Theaterwissenschaft »... Pendant que, parmi beaucoup d'autres, deux jeunes auteurs s'affirment : Max Frisch avec Nun singen sie wieder et Die Chinesische Mouer, Friedrich Dürrenmatt avec Der Blinde et Romulus der Grosse ».

ARONSON Arnold, American avant-garde theatre: a history, London - New York, Routledge, 2000.

Un processus fantastique: la naissance et la mort du théâtre américain d'avant-garde entre 1950 et 1990. A. Aronson considère ses origines et fondements théoriques en examinant les productions fascinantes du Living Theatre, du Wooster Group, Open Theatre, Performance Group..., et des personnages comme Gertrude Stein, John Cage, Ellen Stewart, Joseph Chaikin, Richard Forman, Richard Schechner, Robert Wilson... Une époque si vivante.

ARTESE Erminia, Dario Fo parla de Dario Fo, intervista e saggio introduttivo di Erminia Artese, prefazione di Elio Pagliarani, Cosenza (Italie), Lerici, 1977.

Dario Fo, interviewé par Erminia Artese, expose ses méthode de travail à travers une reconstruction critique des différentes phases de sa présence culturelles dans les institutions italiennes. Un autoportrait articulé sur les instruments et la destination du théâtre de Dario Fo. Avec de nombreuses références bibliographiques. En appendice : liste des comédies de Dario Fo.

ASTON Elsine, Sarah Bernardt. A French actress on the English stage, Oxford - New York - Munich, Berg, 1989.

Vie et travail de la célèbre actrice, à travers une utilisation extensive de la documentation critique contemporaine de l'univers théâtral londonien entre 1879 et 1923.

ASTON Elaine - SAVONA Georges, Theatre as a Sign-system, a semiotic study of text and performance, London, Routledge, 1991.

Un manuel scolaire expliquant la relation entre le texte dramatique et la théorie et pratique de la pièce de théâtre en performance. Débute par une explication accessible des buts et méthodes de la sémantique (Honzl, Greimas, Kowzan, Pavis...), cette étude s'attaque à des textes-clés, de Sophoele à Caryl Churchill, et à leur démarche de production.

AUSLANDER Philip, From acting to performance, Essays in modernism and postmodernism, London - New York, Routledge, 1997.

P. Auslander fait un tour d'horizon des changements survenus dans le jeu et la performance depuis l'extatique théâtre (« saint ») de l'époque du Viêt-Nam (avec le travail, dans les années '60, du Living Theatre) jusqu'au postmodernisme ironique des années '80. Auslander croit en la possibilité d'un théâtre politique à l'intérieur des limites amères d'un âge (déconstructif).

BAHR Andreas, Imagination und Körper, Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung, Bochum (Allemagne), Universitätsvorlag Dr. N. Brockmeyer, 1990.

Cette contribution à la théorie de l'imagination et à son rapport au corps de l'acteur ne s'appuie pas tant sur les traditions philosophiques - Husserl, Sartre... - que sur la pratique et les écrits des gens de théâtre : Barrault, Brook, Strasberg..., mais aussi Chaikin, Iben Nagel Rasmussen ou Zadek. Nombreuses citations en anglais et en français.

BANHAM Martin (Editor), The Cambridge Guide to World Theatre, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1988.

Un vaste guide du théâtre avec deux accents principaux sur le théâtre international et sur la performance dans son sens le plus large. Les entrées sont classées par ordre alphabétique et fournissent des informations factuelles sur les traditions importantes, les compagnies, auteurs dramatiques, les professionnels, et tout pays avec un passé ou un présent théâtral significatif (Bulgarie mais aussi Burma, Chili ou Sénégal...) « L'éclairage de scène » est décrit par Richard Pilbrow et (« Theatre Design ») par Arnold Aronson, en un mot les experts...

BARKER Clive, Theatre games. A new approach to drama training. London, Eyre Methuen, 1977.

Des jeux pour le théâtre : une forme originale de formation. Clive Barker a animé de nombreuses séances d'entraînement pour Joan Littlewood et le Theatre Union (dont la création collective la plus célèbre est Ah! Dieu que la guerre est joile). Il présente ici des jeux qui vont du plus simple au plus complexe et explique comment ils contribuent à développer les capacités et la technique de l'acteur.

BARKER Sarah, The Alexander technique: the revolutionary way to use your body for a total energy, New-York, Batam Books, 1981.

Un manuel extrêmement simple et clair. Y sont d'abord exposé le pourquoi et le comment de la technique Alexander, mise au point progressivement par son inventeur, d'abord pour pallier à la fragilité de sa voix, ensuite pour découvrir comment « être simplement bien dans son corps ». Cette technique est d'appication dans beaucoup d'Ecoles de théâtre, aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne.

BARNETT Dene, The Art of Gesture. The practices and principles of 18th century acting. With the assistance of Jeanette Massy-Westrop, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1987.

Barnett a pour but de donner un tableau détaillé des techniques de jeu en usage dans la tragédie et l'opéra sérieux au 18^{ème} siècle. Il se base entièrement sur des sources d'époque. Description des gestes de base, style dans la performance du geste, connexion entre verbe et geste, (stage positions)...

BARTON John, Playing Shakespeare, with a foreword by Trevor Nuon, London - New York, Methuen, 1985.

L'usage du vers et de la prose et l'analyse de zones plus subjectives (ironie, passion...) examinées par des acteurs shakespeariens : Peggy Ashcroft, Tony Church, Sinead Cusack,...

BARTOSHEVITCH Alexei. The problems of training theatre people in th econtext of the social role of the performing arts, Report to the XVIIIe Congress of the ITI, Solia, 1979.

1. Faits et chiffres. 2. La transformation du professionnel de théâtre en individu conscient de ses devoirs publics. 3. Le rôle des sujets de formation générale. 4. Le rôle du répertoire de formation. 5. Le rôle du travail d'équipe dans la formation théâtrale. 6. Le rôle de la structure globale des institut d'art du théâtre. 7. Rôle social et moral de la formation internationale. 8. La formation des formateurs.

BAUR Detley, Der Chor im Theater des 20 Jahrhunderts, Typologie des theatralen Mittels Chor, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1999.

Certes, le chœur fut l'élément central du théâtre antique mais, à travers de nombreux types d'utilisations, il reste un élément d'enrichissement du théâtre contemporain. L'auteur en analyse les variations dans le traitement particulier du chœur chez Shakespeare ou Schiller, mais surtout au XXème siècle : par Brecht, Reinhardt, Meyerhold et, plus près de nous, par Stein, Mnouchkine, Sellars, Heyne, Grüber, Weiss, sans négliger les interprétations contemporaines du chœur dans les œuvres de l'antiquité.

BAYERDÖRFER Hans-Peter (Hrsg.), Musiktheater als Herausforderung, Interdisziplinäre Facetten von Theater-und Musikwissenschaft, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1999.

«Le défi du théâtre-musique ». Nées d'un symposium interdisciplinaire de 1996, seize études sur ce Musiktheater qui combine à parts égales le « parlé » et le « chanté » et qui réclamerait la formation d'un interprète-comédien qui soit en même temps un interprète-chanteur. Sujets abordés : la classification du libretto, le théâtre dans la voix du chanteur, geste et mot, la définition de l'opéra, les genres au XIXème siècle, le mélodrame, le metteur en scène aux côtés du chef, l'action chez John Cage et Maurizio Kagel. Pour chaque article, un résumé en anglais.

BENEDETTI Robert L., The actor at work, Revised and enlarged edition, Englewood, Cliff (N.J.), Prentice Hall, 1976.

Une première partie du livre, consacrée aux « outils de l'acteur », traite de l'habileté expressive du corps et de la voix. Une deuxième partie, consacrée au « projet de l'acteur », étudie de manière fouillée diverses voies d'analyse textuelle. La troisième partie, intitulée « l'acteur au travail », propose les éléments méthodologiques pour opérer la synthèse entre l'analyse et l'expression dans la création d'un rôle.

BENEDETTI Robert L., Seeming, being and becomming: acting in hour century, illustrations by the author, calligraphy by Barbara Wampole, symbology from the Tacist and Tantric traditions, New-York, Drama Book, 1976.

Trois parties pour ce livre que Robert L. Benedetti publie 6 ans après son «The Actor at work». La première examine les besoins humains, physiques, psychologiques et spirituels auxquels s'adresse le théâtre vivant. La deuxième constitue un bref historique de l'art de l'acteur aux XXe siècle au travers de quelques-uns de ses « théoriciens » (Stanislaski, Meyerhold, Brecht, Artaud, le Living, Grotowski...). Enfin, la troisième partie conclut l'ouvrage par des notes de l'auteur sur la situation et le devenir de l'acteur.

BENEDETTI Jean-Norman, Stanislavski, an introduction, London, Eyre Methuen, 1982.

L'ouvrage est destiné à rendre plus aisé la lecture des ouvrages sur le « Système » (Formation d'un acteur, Composition d'un personnage, Créer un rôle) et à donner une information supplémentaire sur leur contexte : la tradition du réalisme russe et la vie artistique de Stanislavski. Analyse et définition des différents éléments qui composent le « Système ».

BENEDETTI Jean-Norman, Training of the professionnal theatre teacher, paper delivered at a symposium in Munich, 25-26 november 1985. London, rose Bruford College of Speech and Drama, Lamorbay Park, Sidcup, Kent DA15 9DF, Grande-Bretagne, 1985.

Communication du président du Comité permanent de Formation Théâtrale de l'IIT sur la formation du pédagogue de théâtre. C'est une analyse point par point des différentes questions que nous sommes forcés de nous poser au moment où nous voulons déterminer les méthodes permettant de former de bons professeurs de théâtre. Selon Benedetti, la spécialisation visée doit s'inscrire dans une formation plus générale au jeu de l'acteur et ne jamais se considérer comme une fin en soi. En anglais.

BENEDETTI Jean, The Moscow Art Theatre Letters, London, Methuen, 1991.

Le (Moscow Art Theatre) à travers 372 lettres de ses principaux protagonistes : les co-fondateurs Sanislavski et Nemirovich-Danchenko, les auteurs Tchékhov, Gorki et Bulgakov, les acteurs, metteurs en scène et scénographes comme Olga Knipper, Vsevolod Meyerhold, Isadora Duncan et Edward Gordon Craig. Jean Benedetti montre que c'était le mélange combustible de ses différents talents qui gardait le théâtre en marche : la vitalité du conflit nourrissait sa progression.

BENNET Susan, Theatre audiences, A theory of production and reception, Second edition, London - New York, Routledge, 1997

Une étude du public en tant que phénomène culturel, qui considère à la fois les théories de l'audience et la pratique des différents théâtres et leur public. S. Bennett avance un modèle de l'expérience théâtrale du public, et ce modèle repose sur deux structures :

- La structure extérieure s'intéresse au théâtre en tant que construction culturelle à travers l'idée d'événement théâtral, la sélection de matériel de production, et les définitions et attentes du public concernant la performance.
- La structure interne comprend l'événement lui-même et, en particulier, l'expérience du spectateur face à l'univers d'une scène fictive.

BENTIVOGLIO Leonetta, Il teatro di Pina Bausch, Milano, Ubulibri, 1985.

Une rencontre avec Pina Bausch; La méthode Bausch...; Les questionnaires de Pina Bausch...; Les spectacles du Wuppertaler Tanztheater (1974-1984)...; Bibliographic.

BERGHAUS Gunter (ed.), Fascism and theatre, Comparative studies in the aesthetics and politics of performance in Europe, 1925-1945, Providence – Oxford, Berghahn Books, 1996.

En 15 articles, l'objectif est de décrire les stratégies de persuasion employées par les régimes fascistes pour rallier les masses à leur cause. Une analyse comparée des formes et des fonctions du théâtre fasciste, le noyau rituel du théâtre fasciste, la politique théâtrale sous le régime de Mussolini, La censure en Allemagne nazie, théâtre et phalangisme dans l'Espagne de Franco, Opéra fasciste et même Jacques Copeau et son « Théâtre populaire ».

BESSON Beno - Christa Neuberg-Herwig (Herausgegeben von), Jahre mit Brecht, Willisau (Schweiz), Theaterkultur-Verlag, 1990.

Recueil de réflexions de Benno Besson sur sa Jeunesse passée à Yverdon (Suisse), sur son travail avec Brecht, sur le théâtre en général. Commentaires de Besson (en allemand ou rarement en français) sur ses mises en scène : Der Hofmeister, Don Juan, Le procès de Jeanne d'Arc à Rouen en 1431, Mann ist Mann, Turandot...Sur 18 pages, relevé des étapes de l'activité artistique de Beno Besson.

BLAU Herbert, Take up the bodies. Theater at the vanishing point, Urbana, University of Illinois Press, 1982.

Une fusion de la théorie, de la mémoire, du métier, du discours critique et de l'histoire sociale. Une critique sensible de la performance postmoderne.

BLAU Herbert, To all appearances, Ideology and Performance, New York - London, Routledge, 1992.

Le propos de l'auteur – qui inclut la signification sociale de l'illusion et la manifestation culturelle du pouvoir – nous emmène du drame à l'époque de Jacques l'er jusqu'à l'apparat de Robert Wilson, du théâtre de marionnettes de Kleist au théâtre de la mort de Kamtor... Blau n'est pas qu'un analyste brillant ; à une époque il fut connu pour ses innovations en tant que metteur en scène.

BOCHOW Jörg, Das Theater Meyerholds und die Biomechanik, Berlin, Alexander Verlag, 1997; VHS, 43 min., Mime Centrum Berlin, Das Theater Meyerholds und die Biomechanik, ISBN 3-89581-008-8, DM 75,00.

Le livre de Jörg Bochow nous offre pour la première fois une présentation complète et détaillée de la biomécanique de Meyerhold : sa genèse, ses principes, ses applications pour la formation des acteurs ou pour la mise en scène de spectacles. Abondamment illustré, cet ouvrage s'accompagne aussi d'une vidéo de 43 minutes publiée par le Mime Centrum de Berlin réunissant des documents d'époque et des démonstrations et commentaires par Gennadi Bogdanov, à la fois exécutant et analyste réputé de la biomécanique.

BODEK Richard, Proletarian performance in Weimar Berlin, Agitprop, chorus and Brecht, Drawer (Columbia - USA), Canden House, 1998.

R. Bodek examine le jeu réciproque des politiques socialiste et communiste avec le monde des classes laborieuses. Il étudie particulièrement les jeunes gens (dans les « not so golden twenties ») au sein des chorales de travailleurs (« chansons rouges »), le théâtre agitprop – en prêtant attention à l'agitprop communiste à Berlin – et le théâtre moderniste de Brecht; investiguant aussi les réalités de la vie des jeunes classes laborieuses de l'époque (chômage, habitat, éducation et loisirs) et examinant leur relation avec l'état de Weimar.

BOLESLAVSKY Richard. Acting. The first six lessons, New York, Theatre Arts Inc., 1993.

Issu du Théâtre d'Art de Moscou, R. Boleslavsky s'est installé très tôt aux Etats-Unis (1925) comme metteur en scène de théâtre et de cinéma. Sous forme de dialogues, ses premières leçons pour l'acteur sont au nombre de 6: 1. Concentration; 2. Le souvenir de l'émotion; 3. L'action dramatique; 4. Caractérisation; 5. Observation; 6. Rythme.

BONILLA Maria - VLADICH Stoyan, Artes dramaticas en la escuela, San José (Costa Rica), Editorial Universidad Estatal a distancia, 1982.

Cet ouvrage décrit le processus didactique de l'enseignement du théâtre au niveau de l'éducation primaire. Il prépare les futurs Bacheliers en Education et les maîtres à sensibiliser les enfants à l'art dramatique. Deux parties 1) les éléments de structure du théâtre (l'auteur, l'acteur, le public, ...); 2) le jeu dramatique à l'école.

BRADLEY David, From text to performance in the Elisabethan theatre, Preparing the play for the stage, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Comment les compagnies élisabéthaines préparaient les pièces pour les jouer. Comment les auteurs dramatiques comprenaient la composition des compagnies d'acteurs pour qui ils écrivaient. Comment les acteurs suivaient leurs directives pour les entrées et les sorties. D. Bradley a évalué des documents qui ont survécu à (the records of the stage-revisers): 7 (theatre plots) et 17 pièces manuscrites, issus de productions théâtrales qui ont principalement eu lieu (at the Rose) autour de 1600.

BRINE Adrian - YORK Michael, A Shakespearean actor prepares, Lyme, Smith and Kraus, 2000.

L'expérience de A. Brine est multiforme : acteur et enseignant, il a mis en scène plus de vingt pièces de Shakespeare dans plusieurs langues. M. York a joué (the Bard) sur scène et à l'écran, notamment dans (Shrew) de Zefirelli et Romeo. Leur propos ici n'est pas n'est pas comment Shakespeare « devrait » être joué : ils ne s'intéressent pas à l'aboutissement mais au (setting out), comment galvaniser la fantaisie de l'acteur. Souvent, leurs observations transcendent Shakespeare : « Si vous allez droit à l'émotion..., yous ne pouvez pas jouer l'émotion »...

BROOKER Peter, Bertolt Brecht, Dialectics, poetry, politics, London, Croom Helm in association with Methuen, 1988.

Quelle sorte de théorie spécifiquement dialectique-matérialiste du théâtre et de la poésie a développé Brecht? Quelles nouvelles formes et techniques et quelle révision des formes et techniques traditionnelles cela a-t-il impliqué? Développement de parallèles entre la pensée politique et artistique de Brecht et la dialectique critique de Marx, Lénine et Mao. Les concepts de Gestus et de Verfremdung sont ré-étudiés.

BRYANT-BERTAIL Sarah, Space and time in epic theater: the Brechtian legacy, Woodbridge (Suffolk), Camden House, 2000.

Dans une perspective sociologique, politique et sémiotique, S. Bryant-Bertail étudie comment temps et espace sont représentés dans le théâtre épique, comment ils rendent possible la contradiction dialectique, l'influence de la tradition critique (Hegel, Kant, Barthes, Bachelard, Bakhtine...). Des cas concrets sont étudiés : du passé, Schwejk de Piscator, Mère Courage et (the Tutor) de Brecht, plus récents, Peer Gynt de Stein, Leon et Lena (et Lenz) de Akalaitis, Les Atrides de Mnouchkine.

CARLSON Marvin, Theories of the theatre. A historical and critical survey, from the Greeks to the present, Ithaca (USA), London, Cornell University Press, 1984.

Carrera de Actuacion, Modulos 1, 2, 3, 7, 8. Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, Escuela Nacional de Arte Teatral, 1980.

La formation de l'acteur à l'Ecole Nationale du Mexique. Description détaillée des 5 modules : objectifs, niveaux, processus, exercices, bibliographie...

Module 1: L'Acteur et son monde. Module 2: L'Improvisation (réparties en 5 unités didactiques). Module 3: La Lecture incarnée (le travail de l'acteur sur lui-même). Module 7: L'Acteur critique son personnage. Module 8: Théâtre et société dans le Mexique d'aujourd'hui.

CARSTENSEN Uwe B., Klaus Michael Grüber, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.

Par des interviews avec Klaus Michaël Grüber, deux essais sur son travail théâtral et des discussions avec certains de ses collaborateur comme Bruno Ganz, Bernhard Minetti, Jeanne Moreau, Anja Silja ou Eduardo Arroyo, l'auteur nous croque le portrait de ce metteur en scène qui a fortement marqué, à côté de Peter Stein, le Style de la Schaubühne de Berlin.

CASCETTA Anna Maria (Ed.), Sulle Orme dell'Antico, La tragedia greca e la scena comtemporanea, Milano, Vita e Pensiero, 1991.

Neuf contributions, extraites d'un colloque organisé à l'Università Cattolica de Milan, font ressortir la vitalité de la tragédie antique sur la scène contemporaîne : la vision politique avec l'Antigone du Living Theatre, la vision anthropologique avec l'Alceste-ferai de l'Odin Teatret, sans oublier les Bacchantes-Dionysos in 69 de Schechner et le Prométhée de Brook. En parallèle, de nombreuses représentations italiennes, en particulier à Syracuse. En appendice, étude sur Les Troyennes d'Euripide dans la version de Thierry Salmon et lecture symbolique du film Médée de l'ier Paolo Pasolini.

Centro di lavoro di Jerzy Grotowski. Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca testrale. 1988.

Interviews en italien, français et anglais de Roberto Baci, Peter Brook et Jerzy Grotowski sur la démarche du centre de travail de Jerzy Grotowski de 1986 à 1988 en Belgique, en France, en Californie ou en Italie.

Centro Venezalo del Instituto Internacional de Teatro, La Docencia teatral hoy. Reflexiones para una refexion, Boletin nº12, Caracas, Centre Vénézuélien de l'IIT, 1987.

CHRISTOFFERSEN Erik Exe, The actor's way, translated by Richard Fowler, London, Routledge, 1993.

Quatre acteurs de l'Odin Teatret – Else Marie Laukvik, Ibsen Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal et Roberta Carreri – se confient à nous en commentant leurs premiers pas, ainsi que les aspects concrets de 25 ans d'entraînement au théâtre sous la direction magistrale d'Eugénio Barba. Le Prof. Christoffersen distingue quatre phases dans l'histoire de l'Odin : les années d'apprentissage » (1961-1964), «la chambre close » (1964-1974), «l'espace ouvert » (1974-1982), «la danse dans l'espace-temps » (1984-...)

COBLENZER Horst - MUHAR Franz, Atem und Stimme, Anleitung zum guten Sprechen, 12 Auflage, Wien, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1993.

C'est la 12^{time} édition de ce petit manuel à l'usage de tous, qui vise une meilleure expression par l'éducation du souffle et de la voix. Il comporte 70 exercices qui sont, par ailleurs, reproduits sur cassette. Professeur de formation vocale au Max-Reinhardt-Seminar de Vienne, Horst Coblenzer s'est fait connaître par ses méthodes originales et un précédent ouvrage : Erfolgreich Sprechen.

COHEN Robert, Acting power. An introduction to acting, Palo Alto (USA), Mayfield Publishing Company, 1978.

L'ouvrage se présente comme un essai d'exploration des qualités nécessaires pour le jeu. En six chapitres, il tente d'expliquer comment l'acteur peut dégauchir son imagination pour pouvoir jouer, afin d'émouvoir, d'éblouir, de divertir, de charmer, d'étonner, d'effrayer, de ravir ou d'agresser totalement un public. L'ouvrage est complété par un choix de lectures pour les acteurs.

CLARK Brian, Group Theatre, New York, Theatre Arts Books, 1971.

Au-delà de l'improvisation et des « jeux », les exercices de Brian Clark conduisent l'acteur vers un travail de groupe, propre à élaborer un produit dramatique fini. Il développe trois approches de base pour réaliser un spectacle à travers le groupe: Working in à partir d'un texte existant, comme Schechner et son groupe l'ont fait avec Les Bacchantes pour créer Dionysos 69; Working around autour d'un thème donné (dont le résultat pourrait être des spectacles comme Oh! What a Lovely War) et enfin Working out dont l'exemple pourrait être les premières productions du Living Theater.

COLE Toby - CHINOY Helen Krich, Actors on acting. The theories, techniques, and practis of the great actors of all times as told in their own words (New revised edition), New York, Crown Publishers, 1970.

Plusieurs fois remis à jour, c'est une anthologie consacrée aux théories, aux techniques et aux pratiques de grands acteurs de toutes les époques, dans les termes choisis par eux. La présente édition offre un choix de plus de 100 textes, de Thespis à Julian Beck.

COLE Suzan Letzler; Directors in rehearsal, A hidden world, London, Routledge, 1992.

Une analyse basée sur des centaines d'heures d'observation et d'enregistrement des (procédés de mise en scène) de dix metteurs en scène de théâtres tels que Robert Wilson, Peter Sellars, Richard Foreman, Liviu Ciulei, Lee Breuer, travaillant avec des acteurs et actrices célèbres, sur des textes allant de Shakespeare et Tchékhov jusqu'aux récentes expérimentations du Wooster's Group, Productions actuelles — Broadway et off-Broadway — politiques et expérimentales, centrées sur un texte ou créations de compagnies.

COUNSELL Colin, Signs of performance, An introduction to twentieth-century theatre, London - New York, Routledge, 1996.

Un regard historique sur le théâtre en tant que pratique culturelle, traçant clairement des connections entre les idées des praticiens importants sur la performance, les pratiques théâtrales animées par ces idées, les signes qui en émergent dans la performance, les significations et les conséquences politiques de ces manifestations. L'ouvrage couvre principalement six praticiens: Stanislavski, Strasberg, Brecht, Beckett, Peter Brook, Robert Wilson, et conclut avec le postmodernisme et le Tanztheater de Pina Bausch.

CROW Brian, Studying drama, Introduction by Dapo Adelugba. Harlow (Essex, UK), Longman, 1983.

Un guide pratique pour les étudiants africains dans leur étude des textes dramatiques. La première partie offre des définitions de la littérature dramatique et du théâtre, montrant le rapport entre le théâtre et les représentations basées sur le rituel africain ou sur le conte. Il y a des exercices après chaque chapitre. Et une analyse de The Strong Breed de Soyinka, comme exemple d'une méthode pratique pour la lecture des pièces.

DAVIS Martha, Understanding body movement: an annotated bibliography, New-York, Arno Press, 1972.

Cet ouvrage de référence s'adresse aux scinetifiques du comportement physique et aux psychothérapeutes, mais aussi aux artistes et enseignants de théâtre. L'auteur a choisi et commenté 931 ouvrages ou articles permettant de mieux comprendre les mouvements du corps. Elle commence avec les ouvrages de Lavater (1853) et de Darwin (1872) jusqu'à ceux de Bartenieff, Birdwhistell, Deutsch, Ekman, Freud, Grotowski, Hall, Laban, Lorenz, Reich, Stanislavski, ...

DAVIS Tracy C., Actresses as working women. Their social identity in Victorian culture, London, Routledge, 1991.

Les réalités cachées de la vie des actrices Victoriennes, et leur combat dans la marginalité sociale et économique. Cinq chapitres :

- 1. L'organisation socio-économique du théâtre;
- 2. Sexe, genre et démographie sociale ;
- 3. Dynamique sociale et « respectabilité » ;
- 4. Les actrices et la mise en scène ;
- 5. La géographie des sexes dans la société et dans le théâtre.

DEDNER Burghhard - OESTERLE Günter, Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987, Frankfurt an Main, Anton Hain, 1990.

Organisé par les universités de Marburg et de Giessen, le Deuxième Colloque International Georg Büchner s'est tenu en juin 1987, année commémorative de la naissance du dramaturge. Les actes rassemblem 24 articles d'historiens et de spécialistes venus de 11 pays. Y sont abordés des aspects biographiques, les qualités rhétoriques et visuelles de Büchner, mais surtout les circonstances des représentations, en ce qui concerne principalement La mort de Danton (9 articles), Leonce et Lena (4 articles), et Woyzeck (2 articles).

Documentation of the Symposium on the training and education of actors, Munich, November 25th and 26th, 1985. Organized by the Deutscher bühnenverein - Berlin. Cologne Federal Republic of Germany Centre of the International Theatre Institute, 1989.

Deux questions principales ont agité ce symposium: Qui forme qui, et dans quel but? et Comment devient-on professeur d'art dramatique et cela peut-il s'enseigner?

DRAIN Richard, Twentieth century theatre, A source book, London - New York, Routledge, 1995.

Une sélection exceptionnellement large de 85 écrits originaux sur le théâtre moderne, par ses praticiens les plus créatifs : Antoine, Jarry, Tzara, Witkiewicz, Kaprow, Foreman..., Toller, Piscator, Fugard, Cixous, Lacy..., Yeats, Valentin, Gatti, Fo, Owusu..., Kandinsky, Vakhtangov, Lorca, Malina..., Buenaventura, Valdez, Soyinca, Boal, Barba... Cinq section organisées autour des dimensions moderniste, politique, populaire, intérieure, et globale.

Drama and Theatre Education Council (Datec), London, British Theatre Institute, 1978.

Définition du Conseil qui rassemble les associations en relation avec la formation théâtrale dans les écoles de théâtre, les universités, l'enseignement supérieur secondaire ou primaire, etc..., se fait leur intermédiaire auprès du gouvernement et les aide à obtenir information ou soutien financier. Liste des associations, description de leur fonctionnement et de leurs objectifs.

DUERR Edwin, The length and depth of acting, With a foreword by A.M. Nagler, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1962.

A la différence des histoires du théâtre centrées sur la littérature dramatique, ceci est une histoire mondiale du jeu de l'acteur et de son évolution depuis les Grecs jusqu'aux environs de 1950.

E. Duerr emprunte à la fois aux propos des acteurs eux-mêmes et aux essais écrits sur les acteurs par les observateurs les plus divers: Aristote, Bharata, Ciceron, Zeami, d'Aubignac, Riccoboni, Diderot, Engel, Boucicault...jusqu'à Lee Strasberg.

EBERT Gerhard - PENKA Rudolf, Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-Ausbildung, Berlin, Henschelverlag, 1981.

Deux grands professeurs de la <u>Staatliche Schauspielschule de Berlin-Est</u> décrivent la formation des acteurs dans ses 4 branches principales: initiation au jeu, interprétation de scènes, mouvement, parole. Chacun fait l'objet d'une description systématique des voies à suivre, en commençant par des exercices d'association, d'observation, de concentration, enfin de créativité. Ensuite en abordant l'impro dans ses différentes étapes avant le passage au texte, etc...L'ouvrage contient de nombreuses photos d'étudiants dans chacune des phases de leur travail.

ECKARDT Ulrich - LIEBERMANN Börrics (Herausgeben von), 25 Jahre Theatertreffen Berlin 1964-1988. Ein Buch der Berliner Festspiel, Berlin, 1988.

Pendant 25 ans, ce festival berlinois a présenté, chaque année, une selection des meilleures representations en langue allemande. Ceci en est la rétrospective, augmenté d'articles par Claus Reymann, Peter Stein, Peter Zadek...

EDDERSHAW Margaret, Performing Brecht, Forty years of British performances, London - New York, Routledge, 1996.

La relation controversée entre Brecht et le théâtre britannique au travers d'une histoire des productions des pièces de Brecht en Angleterre dans les quarante dernières années. M. Eddershaw se concentre sur des productions importantes par des metteurs en scène incluant Georges Devine, Sam Wanamaker, William Gaskill, Howard Davies, John Dexter et Richard Eyre. Etudes de cas approfondies de trois productions des années 1990, intégrant son propre accès exclusif aux répétitions et des interviews des

metteurs en scène et des acteurs : (The Good Person of Sichuan mis en scène par Dehorah Warner,) The Resistible Rise of Arturo Ui mis en scène par Di Trevis et Mère Courage mis en scène par Philip Prowse, avec Glenda Jackson.

ELSOM John (Editor), Is Shakespeare still our contemporary?, London, Routledge, 1989.

Les articles de 35 critiques et gens de théâtre (Banu, Bogdanov, Brook, Church, Dumar, Esslin... and Kott) qui ont rencontré et pris en considération la pertinence de l'étude de Kott pour le théâtre shakespearien d'aujourd'hui. Le séminaire a éclairé des zones où la vision shakespearienne semble (en décalage avec) notre monde. Shakespeare est-il sexiste ? (Peut-on traduire Shakespeare?) Shakespeare est-il un propagandiste féodal ? Shakespeare écrit-il mieux pour la télévision ?

EMIGH John, Masked performance, The play of self and other in ritual and theatre, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

Utilisant sa propre expérience de metteur en scène, acteur et enseignant, l'auteur examine le jeu sur l'identité dans les traditions de théâtre masqué d'Asie et d'Océanie. Il parle des différents modes de masques, allant de la performance de transe rituelle en Inde, à Bali et en Nouvelle-Guinée, à la tradition Bhand des bouffons de cour et des acteurs de rue au Rajasthan. Et il apporte une attention particulière au théâtre Topeng balinais et à ses relations au théâtre postmoderne et transculturel à l'Ouest.

EYNAT- COFINO Irène, Beyond the mask: Gordon Craig, movement, and the actor, Carbodale, Edwardsville (USA), Southern Illinois University Press, 1987.

Par-delà le masque. Gordon Craig, le mouvement et l'acteur. En se basant sur des documents inédits – journaux de bord, notes, lettres, croquis et photos-, Eynat-Confino reconstitue ce que fiit l'évolution du mouvement chez Craig ainsi que l'étroite interrelation entre l'espace Craigien et le mouvement, l'acteur et la super-marionnette, la pratique et la théorie du mouvement.

FALAVOLTI Laura (Ed.), Attore. Alle origini di un mestiere, Roma, Edizioni Lavora, 1988.

La naissance du métier d'acteur en Italie nous est révélée par trois documents : un contrat de 1545, premier acte notarial de constitution d'une compagnie, et deux textes de Giovambattista Andreini : le Trattato sopra l'arte comica (1604) et La ferza (1625). L'introduction est de Laura Falavolti, spécialiste des traditions populaires. Originale et somptueuse iconographie, empruntée notamment aux fresques du château de Trausnitz (1570-1580).

FETTING Hugo (Herausgeben von), Max Reinhardt, Leben für das theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern, Berlin, Argon Verlag, 1989.

Pour la première fois, ensemble des propos de Max Reinhardt: lettres, discours, interviews, discussions, extraits de ses carnets de mise en soène. Section I: Max Rheinhardt comme acteur, metteur en scène et directeur de théâtre. Section II: Max Rheinhardt comme metteur en scène, directeur d'acteurs et théoricien. Section III: en 30 pages, une vingtaine de commentaires sur Max Rheinhardt. Cent pages de notes, index, etc.

FISCHER Gerhard (ed.), Heiner Müller, Context and history, A collection of essays from the Sydney German Studies Symposium 1994: "Heiner Müller/Theatre/History/Performance.", Tübingen (Allemagne), Stauffenburg Verlag, 1995.

Vingt essais par des professeurs de six pays documentent le champ des récentes recherches internationales sur Heiner Müller et offrent davantage de preuves de l'importance controversée de l'auteur au sein du discours savant sur la littérature, le théâtre et la société dans l'Allemagne contemporaine. Ces essais discutent d'importants aspects relatifs au thème central de l'histoire dans le travail de Müller: par exemple, des interprétations de particularités contextuelles au sein du projet de Müller d'intertextualité et ses liens avec l'avant-garde théâtrale.

FISCHER-LICHTE Erika - GREISENEGGER Wolfgang - LEHMANN Hans-Thics (Hrsg), Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft, Tubingen, Gunter Narr Verlag, 1994.

« Les champs d'activité de la Science du théâtre », telle fut la dénomination que choisit la Société pour la « Science du théâtre », créée en à Vienne en 1991, pour son premier Congrès tenu à Leipzig en novembre 1992. Des quelque 40 articles de ce Congrès, 19 sont recueillis dans ce volume en deux grands chapitres :

- 1. L'Histoire du théâtre dans ses aspects théoriques ;
- 2. L'Esthétique du théâtre contemporain.

Quelques titres : Anthropologie culturelle et historiographie, Que signifie « être vrai » au théâtre, De la théâtrafisation du texte épique, La recherche en danse : Pina Bausch et William Forsythe...

FISCHER-LICHTE Erika, Die entdeckung des Zuschauers, Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20 Jahrundert, Tübingen (Allemagne), Francke Verlag, 1997.

Tout en exaltant le rôle du metteur en scène, le XXème siècle a redécouvert le rôle du spectateur. Ce processus s'observe non seulement dans les manifestes et écrits théoriques, mais, comme le montre E. Fischer-Lichte, dans les mises en scène de Reinhardt (Sumurun, 1910), Meyerhold, Vachtangov (Turandot, 1922), Tairov, Eisenstein, Piscator, Artaud, Grotowski, Zadek et Wilson. A l'appui, l'auteur étudie les nouvelles formes esthétiques et les modèles de ritualisation du théâtre qui en découlent.

FREEDMAN John, Moscow performances: The new Russian theater 1991-1996, London, Harwood Academic Publishers, 1997.

Plus de 200 nouvelles productions en 5 saisons sont passées en revue et les 50 dernières pages sont consacrées à "People, Theaters and Events" (Ouverture du Vysotsky Museum, Exit Lyubimov...). Nous découvrons donc l'éblouissante diversité, l'énergie et l'imagination de la vie théâtrale à Moscou, les changements organisationnels intervenus lors de la destitution du système centralisé (communiste), la réémergence des classiques (Ostrogovsky, Gogol, mais aussi wilde at Crommelynck), la

venue de nouveaux auteurs, la confirmation de grands acteurs et metteurs en scène comme Pyotr Fomenko. Il s'agit du 12 ève volume de la série « Archives du Théâtre russe ».

FREIDANK Ruth, Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1988.

Le sort de Berlin et de ses théâtres, depuis les mystères du XIVième siècle jusqu'à l'effondrement de 1945. Les deux derniers chapitres (150 pages) retiennent particulièrement notre attention : naissance du naturalisme avec Brahm, les théâtres du peuple, Rheinhardt, la République de Weimar, le théâtre révolutionnaire, Jessner, Piscator, Hilpert...

GILLES Steve - LIVINGSTONE Rodney (ed.), Bertolt Brecht, Centenary essays, Amsterdam - Atlanta, Editions Rodopi, 1998

La publication de ces 17 essais, principalement de la main d'érudits anglais, marque le centenaire de la naissance de Brecht (10-02-1898), dix ans après la publication des premiers volumes de la nouvelle édition de Brecht, « Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe ». Six champs principaux sont couverts :

- 1. Controverses biographiques;
- 2. Ecrits théoriques négligés ;
- 3. La sémantique du théâtre brechtien ;
- 4. Nouvelles lectures de textes classiques
- 5. Brecht et le GDR;
- 6. Appropriations contemporaines du travail de Brecht.

GILES Steve, Bertolt Brecht and critical theory: marxism, modernity and the & Threepenny » lawsuit, 2nd revised edition, Bern, Peter Lang – European Academic Publishers, 1998.

En octobre 1930, Brecht poursuivit la compagnie de films Nero à propos des droits de *Dreigroschen*. Et, en 1931, il écrivit *Der Dreigroschenprozess*, une analyse détaillée des ramifications épistémologiques, sociales et esthétiques de ce conflit. Pour S. Giles, ce « procès de quat'sous » représente la contribution brechtienne la plus soutenue et sophistiquée à la théorie marxiste critique et culturelle avant les dialogues du *Messingkauf* et le *Kleines Organon*. Dans son dernier chapitre, S. Giles commente la résonance contemporaine de ces écrits.

GLASMEIER Michael, Karl Valentin. Der Komiker und die Künst, Munchen, Carl Hanser Verlag, 1987.

L'auteur met successivement en lumière des facettes oubliées du génie universel de Karl Valentin en tant que « Limonaire vivant », chanteur populaire, « Moritatensänger », parodiste, musicien, collectionneur, acteur et directeur de musée, facettes qu'il confronte avec la pratique artistique moderne. Appendice bibliographique important (57 pages).

GOLDING Alfred Siemon, Classicistic acting, Lanham (MD, USA), New York, London, University Press of America, 1984.

Deux siècles d'une tradition de performance au Schouwburg d'Amsterdam, avec en appendice une traduction annotée des leçons sur les principes du geste et de l'expression mimique selon Jelgerhuis.

GREEN Amy S., The revisionist stage, American directors reinvent the classics, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Les succès d'un groupe révolutionnaire de metteurs en scène qui ont retravaillé le théâtre classique dans de nouvelles formes pour la scène contemporaine. Sont spécifiquement étudiées, des productions d'Andrei Serban, Richard Schechner, Lee Breuer, Joseph Papp, Robert Woodruff, JoAnne Akailitis, Garland Wright, Richard Foreman, Liviu Ciulei, Lucian Pintilié, et Peter Sellars. Pour les pièces Romaines et Grecques, Shakespeare, Molière, Mozart - Da Ponte...

HAAS Birgit, Das Theater des George Tabori, Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000

Cette monographie approfondie de B. Haas nous éclaire sur l'évolution artistique de ce réformateur des codes théâtraux qu'est George Tabori, depuis l'effet de distanciation jusqu'au postmoderne. L'œuvre de Tabori sous l'angle d'une destruction ludique du théâtre qui s'appuie sur le désarroi du spectateur. Méthode et fondements du théâtre de Tabori sont ici analysés : ses rapports à la sémiotique, au théâtre épique, à la performance, à l'histoire et à la religion.

HAERDTER Michael - KAWAI Sumi, Die Rebellion des Körpers. Butoh, Ein Tanz aus Japan, Zweite Auflage, Berlin, Alexander Verlag, 1988.

Au-delà de ses emprunts à l'Europe puis aux USA, le Japon redéfinit ses traditions avec, notamment, depuis une trentaine d'amnées, l'apparition du Butoh, théâtre-danse souvent qualifié d'authentique « modern dance » du Japon, en rupture complète avec les principes de la rationalité moderne. En 15 articles, ce qu'en pensent ses acteurs directs (Hijikata, Ohno...) et quelques observateurs extérieurs.

HANDEL Beatrice, Handel's national directory for the performing art, Dallas, Fourth edition, vol. II, 1988.

Cet ouvrage rassemble des informations détaillées sur quelque 1200 Grandes Ecoles et Départements Universitaires des USA où sont enseignés tout ou partie des arts du spectacle: danse, musique et/ou théâtre.

HARROP John, Acting, London - New York, Routledge, 1992.

Cet ouvrage examine notre façon de penser le jeu théâtral, le langage que nous utilisons, les critères que nous employons pour distinguer un bon jeu d'un mauvais. Il recouvre le champ de la formation et de la pratique de l'acteur contemporain depuis Stanislavski jusqu'aux post-modernes. John Harrop est acteur, metteur en scène et enseignant.

HASSEL Ursula - Herzmann Herbert (Hrsg.), Das zeitgenössische deutschprachige Volsstüsk, Akten des internationalen Symposium: University College Dublin. 28 Februar - 2 März 1991, Tübingen (Allemagne), Stauffenburg Verlag, 1992.

Wolfgang Bauer, Reiner Werner Fassbinder, Peter Handke ou Franz Xaver Kroetz sont quelques-uns des auteurs de langue allemande internationalement reconnus qui ont marqué la renaissance du Volksstück, genre qui plonge ses racines au 18^{tree} siècle et au-delà. Il fut le sujet du Colloque de Dublin où 6 auteurs et 20 spécialistes venus d'Allemagne, de Grande-Bretagne, d'Irlande, d'Autriche et des USA se rencontrèrent et qui donne lieu à ces actes qui rassemblent 21 articles (analyse historique, réflexions de base, analyse d'œuvres particulières), 2 interviews et des extraits des débats.

HASTRUP Kirsten (ed.), The performer's village, Times, techniques and theories at ISTA, Translations by Judith Barba and Léo Sykes, Graasten (Danemark), Drame, 1996.

Une introduction au monde de l'International School of Theatre Anthropology, à travers dix sessions de 1980 à 1996. Articles et conversations par et entre Eugenio Barba, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini, Sanjukta Panigrahi, Katsuko Azuma, Julia Varley, Roberta Carreri... Le « village » prend place dans différents coins du monde, et ses habitants ont leur foyer professionnel à l'Est et Quest, Nord et Sud. Cependant, à chaque fois que l'ISTA a lieu, un sens exceptionnel de la communauté est créé.

HAWCROFT Michael, World as action. Racine, rhetoric and theatrical language, Oxford, Clarendon Press (Oxford University Press), 1992.

Ce livre explore les qualités théâtrales du langage de Racine et prend pour outil d'analyse deux parties négligées de la rhétorique : « inventio » et « dispositio ». M. Hawcroft démontre comment Racine déploie la persuasion dans des contextes bien définis : procès, ambassades, assemblées..., auto-persuasion lors de monologues et narrations souvent utilisées par les personnages dans un but de persuasion. Comparaisons éclairantes avec d'autres auteurs de l'époque.

HELBO André, Theory of performing arts, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987.

Les nouveaux enjeux de la théorie théâtrale peuvent être lus au travers du cadre d'une méthode de sémantique générale. A. Helbo étudie les controverses fondamentales et offre de nouvelles perspectives et instruments d'analyse : les aspects sociaux, lisibilité-visibilité, cohérence, le contrat du spectacle...

HELD Jack Preston, Improvisational acting. A handbook of exercices for the student actor, Belmont, Wadsworth Publishing Compagny, 1971.

Cet ouvrage se veut directement accessible aux débutants par des exercices décrits en termes simples et concis. Quatre parties:

- 1. Les exercices quotidiens (échauffement, éveil, ...);
- 2. Les exercices collectifs;
- 3. Les exercices visant à l'élaboration du personnage;
- 4. Les techniques de répétition.

HENSEL Georg, Spiel's noch einmal. Theater der achziger Jahre, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

L'auteur, critique dramatique au Frankfurter Allgemeine Zeitung, nous fait part de ses observations sur le théâtre des années 80, en rassemblant ici plus de 40 de ses critiques sur des pièces nouvelles d'Achternbusch, Bernhard, Brecht, etc. Jusqu'à Bob Wilson, ainsi que presqu'autant de critiques sur les nouvelles mises en scène des Grüber, Peyman, Stein et autres Zadek. Pour Georg Hensel, ces années 80 se caractérisent moins par l'innovation que par le perfectionnement des acquisitions antérieures. D'où le titre: Joue-le encore une fois.

HERZMANN Herbert, Tradition und Subversion, Das Volksstück und das epische Theater, Tubingen (Allemagne), Stauffenburg Verlag Brigitte Narr Gmbh, 1997.

Le « Volksstück » connaît une longue tradition dans le Sud de l'Allemagne et en Autriche : c'est la tradition d'un théâtre de subversion contre le théâtre de la culture dominante. L'auteur veut réhabiliter ce théâtre trop longtemps sous-estimé et, par une étude thématique, montrer les connexions étroites qui existent entre le Volksstück des origines, celui d'aujourd'hui et le théâtre épique. A l'appui, il cite notamment Brecht et Thomas Bernhardt.

HOBBS William, Stage fight, swords, firearms, fisticuffs and slapstick, introduction by Laurence Olivier, théâtre Arts Books, 1967

Hobbs règle les combats au Théâtre National anglais. Son traité comporte 15 chapitres : types de mouvement, mesure de sécurité, combat collectif, combat sans armes, etc. 32 pages de planches présentent des sènes de combat du XVIIIe siècle à nos jours.

HODGE Alison (ed.), Twentieth century actor training, London - New York, Routledge, 2000.

Une introduction substantielle et perspicace aux théories, exercices et productions de quarante praticiens de théâtre importants. A. Hodge nous accompagne du Moscow Art Theatre (à la) Gardzienice. A l'aide d'exemples parlants, nous percevons l'extraordinaire fluidité des influences parmi les praticiens les plus récents, le fait par exemple que Brook, Barba, Chaikin aussi bien que Staniewski ont tous travaillé avec Grotowski.

HODGSON John - RICHARDS Ernest, Improvisation. Discovery and creativity in drama, London, Methuen & Co., 1996.

Ce livre comporte trois sections. La première porte sur les bases et constituants de l'improvisation en général. La deuxième décrit les voies de l'improvisation sans texte: faire démarrer l'improvisation à partir de stimuli divers, encourager concentration et spontanéité, stimuler l'imaginaire, créer un cadre dramatique, dessiner les personnages, etc. La troisième section indique les nombreux aspects de l'improvisation à partir d'un texte de théâtre.

HUSTON Hollis, The actor's instrument, Body, Theory, Stage, Ann Harbor (USA), The University of Michigan Press, 1992.

Acteur professionnel et professeur, H. Huston interroge le statut de l'acteur à l'époque postmoderne. Il réinterprète la performance à un niveau théorique – utilisant Barthes, Blau, Kristeva...- et applique la théorie à des problèmes de jeu, en vue d'offrir de nouvelles options. Ces essais défient metteurs en scène, théoriciens de théâtre et artistes de voir le théâtre dans un contexte plus large.

HUTCHINSON GUEST Ann, Your move. A new approach to the study of movement and dance, New York, Gordon and Breach, 1983.

IDEN Peter, Theater als Widerspruch. Plädoyer für die zeitgenössische Bühne, München, Kindler, 1984.

Le théâtre est contradiction. D'abord en 50 pages, une analyse de notre situation et de celle du théâtre dans la société actuelle. Ensuite des exemples empruntés à des spectacles récents de grands metteurs en scène allemands : L. Bondy, K.M. Grüber, H.G. Heyme, C. Peyman, P. Stein, P. Zadek...

Internationales Seminar für Theaterpädagogik. Séminaire international de pédagogie théâtrale, Zürich, 2-8 April / avril 1989, Bern-Zürich, Centre suisse de l'Institut International du Théâtre, Schauspiel-Akademie Zürich, 1990.

Description en français, en anglais et en allemand du séminaire sur la pédagogie théâtrale organisé par l'Ecole Supérieure de Théâtre de Zûrich et son directeur Felix Rellstab, dans la ligne de recherche et analyses programmées par le Comité de Formation Théâtrale de l'LLT

JANSEN Karin, Stanislavski - Teaterarbeit nach System, Kritische Studien zu einer Legende, Frankfurt am Main - Bern, Peter Lang, 1995.

Suite aux changements intervenus à l'Est, l'auteur a réexaminé Stanislavski, son système et son travail théâtral. Elle analyse l'arrière-plan historique de la réception de Stanislavski en Russie et en URSS, les racines idéologiques de son travail théâtral, ses mises en scène, son système, ses concepts de base, ses développements. En ressort un Stanislavski imprécis, contradictoire, soumis aux pressions politiques du temps, falsifié, mal entendu pour donner un Stanislavski à l'Est, celui du réalisme socialiste, et un Stanislavski à l'Ouest, chantre du réalisme psychologique.

JILINSKY Andrius, The joy of acting, A primer for actors, New York - Bern - Frankfurt am Main - Paris, Peter Lang, 1990.

Une série d'exercices qui progresse de l'élémentaire au plus difficile en 9 chapitres : relaxation, concentration et les cinq sens, l'imagination créative, responsabilité, l'objectif, jeu physique, la mémoire affective, improvisation, le monologue... Jilinsky (1892-1948) fitt l'élève de Stanislavski. Ceci est un manuscrit de ses exercices.

JOHNSTONE Keith, Impro. Improvisation and the theatre, With an introduction by Irving Wardle. Third printing, New York, Theatre Arts Books, 1984.

Keith Johnstone est comu mondialement pour ses ateliers d'improvisation. Il a débuté au Royal Court Theatre, jouant le rôle de catalyseur des « jeunes gens en colère », en provoquant leur créativité. Ses exercices sont des révélateurs, parfois cruels, souvent très drôles. Cet ouvrage comporte 5 chapitres: Notes sur moi-même (ou comment utiliser ses propres échecs); Positionnement; Spontanéité; Capacités à raconter, Masques et transes.

JONES, David Richard, Great directors at work. Stanislavski, Brecht, Kazan, Brook, Berkeley, University of California Press, 1986

Reconstruction de quatre productions majeures : (The Seagull) de Stanislavski, Couragemodell de Brecht, A Streetcar named desire de Kazan, Marat-Sade de Brook.

KALB Jonathan, Beckett in performance, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1989.

De son expérience personnelle de plus de septante productions, d'interviews avec de nombreux acteurs et (metteurs en scène), et lors de rares conversations avec l'(auteur) lui-même, Kalb pose des questions fondamentales telles que : La tâche de jouer Beckett est-elle catégoriquement différente? Le rôle du public est-il différent? Et si oui, de quelle manière?

KARPINSKI Maciej, The theatre of Andrzej Wajda, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1989.

Andrzej Wajda est reconnu comme réalisateur de cinéma, mais ses réalisations en matière de théâtre sont également importantes. Ce livre fournit la première évaluation critique de son travail en tant que (metteur en scène) de théâtre, depuis 1959, avec des productions déterminantes comme : L'affaire Danton, Les Emigrants, et ses célèbres adaptations de Dostofevski.

KAZACOFF Georges, Dangerous theatre. The Federal Theatre Project as a forum for new plays, New York - Bern-Frankfurt am Main - Paris, Peter Lang, 1989.

Le Federal Theatre Project (1935-1939) fut l'une des entreprises publiques, dans le domaine du théâtre, les plus ambitieuses et couronnées de succès. Il influença pour des décennies la mise en scène, l'approche artistique des thèmes sociaux, et l'écriture de théâtre. Voici le premier compte-rendu complet et l'analyse critique des nombreuses pièces écrites et produites par le FTP.

KIEBUSINSKA Christine, Revolutionaries in the theatre. Meyerhold, Brecht and Witkiewicz, Ann Harbot (USA), UMI Research Press, 1988.

Comment utiliser l'approche méthodologique des structuralistes de Prague pour étudier l'art théâtral, voilà le postulat de l'auteur. Quatre chapitres :

- Sémiotique dans le théâtre;
- 2. Les contributions de l'Ecole de Prague;
- 3. Meyerhold : l'esthétique de la présentation ;
- Brecht : l'esthétique de la réception ;
- 5. Witkiewicz : l'esthétique de la Forme Pure.

KLEBER Pia - VISSER Colin, Re-interpreting Brecht: his influence on contemporary drama and film, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Une appréciation nouvelle de l'influence de Brecht sur les autres (auteurs dramatiques et metteurs en scène). Comment ses pièces furent interprétées sur scène et comment ses théories furent modifiées par ses successeurs, à travers les articles de spécialistes reconnus comme Manfred Werkwerth, Rolf Rohmer, Klaus Völker, John Willett, Bernard Dort, Paul Walsh, Martin Esslin. Eric Bentley...

KOHTES Martin Maria, Guerilla Theater, Theorie und Praxis des politischen Strassentheaters in den USA (1965-1970), Tübingen (Allemagne), Gunter Narr, 1990.

Le Bread and Puppet, la San Francisco Mime Troupe, El Teatro Campesino, le Radical Theatre Festival, Richard Schechner... sont quelques grands noms ou événements du "théâtre guérilla », ce mouvement qui, aux Etats-Unis, à la fin des années soixante, regroupait 400 groupes de théâtre politique populaire, de théâtre de rue, d'agit-prop ou de happening... M.M. Kohtes nous présente une documentation systématique et une analyse de la théorie et de la pratique, tout en replaçant le phénomène dans son contexte historique et en s'interrogeant fundamentalement sur son influence sur la société.

KONUN Elly A., Acting emotions on stage, Trad by Barbara Leach and David Chambers, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000.

Le sujet est périlleux. Dans la performance, l'acteur exprime des émotions qu'il espère faire partager au public, il ne doit pas nécessairement partager ces émotions qu'il exprime, en fait, il s'occupe principalement de divers problèmes qu'il doit maîtriser pour le succès de la performance. Comment le public (ou l'analyste) pourrait savoir ? L'acteur les cache ou les déguise. E.A. Konijn tente de remplir ce vide. Diderot n'est pas vraiment efficace. Peut-être Schechner ou Frijda ? La première tentative sonore depuis André Villiers et sa Psychologie du comédien.

KORNEVA Oksana, Konstantin Stanislavsky: selected works, Moscow, Raduga Publishers, 1984.

Recueil de vingt articles écrits par Stanislavsky et choisis de façon à renseigner le lecteur sur les différentes périodes de son activité. Son opinion sur Gorki, Tchekhov, la morale et la discipline de l'acteur, Duncan et Craig, etc...

KOSCH Wilhem, Deutsches Theater-Lexicon, Biographisches und bibliographisches Handbuch, Fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, Band I-II, Bern (Suisse), A. Francke Verlag im Vertrieb K. G. Saur (München, Allemagne), 1953-1960-1992.

Ce monument encyclopédique rassemble pas loin de 20 000 notices concernant artistes dramatiques, chanteurs, metteurs en scène et directeurs, auteurs dramatiques, compositeurs – principalement de langue allemande – ainsi que sur les œuvres et les lieux (Aachen, Prague, etc.). On y trouvera évidemment plus de renseignements intéressants sur Hans Sachs que sur Molière, et plus sur Faust que sur Hamlet. Le volume III se termine avec la lettre S. Espérons de Mme Bigler-Marschall un volume final.

KRANZ Dieter, Berliner Theater: 100 Aufführungen aus drei Jahrzehnten, Berlin, Henschel Verlag, 1990.

Entre 1949 et 1988, Dieter Kranz a choisi les cent spectacles les plus intéressants montés à Berlin Est par Berghaus, Besson, Brecht, Dessau, Felsenstein, Karge, les 3 Langhoff, Heiner Müller et 20 autres remarquables metteurs en scènes. Tour à tour, chaque spectacle est présenté, commenté, discuté et illustré. De Mutter Courage à Lohndrücker, en passant par Der Drache, c'est un ensemble palpitant de dialectique vivante.

KUHNS David F., German expressionist theatre. The actor and the stage, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

 Les modes de jeu symbolique paissamment stylisés et anti-réalistes sur la scène allemande de 1916 à 1921. Un départ retentissant depuis la tradition théâtrale européenne dominante du réalisme jusqu'à la crise spécifiquement culturelle qui enveloppa la nation allemande pendant et après la Seconde Guerre Mondiale. Trois chapitres (120 pages) décrivent trois styles de jeu expressionnistes.

KULLMAN Colby H. - YOUNG William C., Theatre companies of the world, Vol. 1: Africa, Asia, Australia and New Zealand, Canada, Eastern Europe, Latin America, The Middle East, Scandinavia, New York - London, Greenwood Press, 1986.

KUMIEGA Jennifer, The theatre of Grotowski, London - New York, Methuen, 1987.

I. Histoire ; II. Théorie ; III. Post-théâtre. Jennifer Kumiega combine un historique factuel des activités du groupe avec un exposé critique des théories en développement... Le livre inclut aussi 22 pages d'interviews de Grotowski.

LANE Lupino, How to become a comedian, Illustrated by Cecil Orr., London, Frederick Muller Ltd, 1945.

Lui-même issu d'une grande famille d'acteurs et de fantaisistes, Lupino Lane ramasse ici quelques centaines de tours, trucs et gags qu'il a lui-même pratiqués avec maestria. On y apprend comment préparer avec précision et sans danger une chute spectaculaire dans les escaliers, comment faire tourner un chapeau sur son doigt, comment jongler avec des boîtes à cigares...Grâce aux dessins de Cecil Ort, chaque acrobatic est décomposée en ses principaux mouvements.

LASKINA H.B., Visotski na Taganke, Moskva, Soiouzteatr, 1988.

Un survol de la carrière du regretté chanteur-acteur Visotski au théâtre Taganka, à travers ses principaux spectacles : Galilée, Hamlet, etc.

LAREGH Peter, Heinrich George, Komödiant seiner Zeit, Munchen, Langen Müller, 1992.

Par delà les vicissitudes de l'histoire, Heinrich George (1893-1946) reste une des très grandes figures du théâtre et du cinéma allemands. Créateur de nombreuses pièces contemporaines de Hauptmann, Sudermann, Von Unruh, Wedekind, Toller, Barlach, Brecht, Kaiser, Kokoschka, Sternheim, interprète de plus de 200 rôles, sa vie est l'histoire du théâtre allemand et de la société allemande entre 1920 et 1945.

LAW Alma-Gordon Mel, Meyerhold, Eisenstein and biomechanics, Actor training in revolutionary Russia, Jefferson (North Carolina) and London, MacFarland and Company, 1996.

Centré sur la biomécanique, son histoire, ses fondements théoriques, et la description des exercices et études de biomécanique, ce panorama illustre la relation durable entre Eisenstein et Meyerhold. Commentaires diversifiés sur la biomécanique par Eisenstein, mais aussi par Lee Strasberg, Harold Clurman, etc.

LEACH Robert, Vsevolod Meyerhold, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1989.

Leach étudie Meyerhold au sommet de sa gloire et de son influence. Il décrit le « système » de théâtre de Meyerhold : son attitude envers le public, la place de (forestage), la « biomécanique » et l'entraînement de l'acteur, et l'importance de la mise en scène.

LEACH Robert - BOROVSKY Victor (ed.), A history of Russian theatre, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Les évolutions au sein du théâtre contemporain doivent probablement plus à ce qui s'est passé en Russie qu'à n'importe quel autre pays. Ici, en 18 chapitres écrits par des érudits russes ou occidentaux, nous pouvons saisir l'évolution du jeu et de la mise en scène russes aussi bien que l'écriture de théâtre de 1645 à 1995 : depuis les articles de Victor Borowsky sur la naissance et l'émergence (1645-1763) jusqu'aux commentaires d'Anatoly Smeliansky sur l'ère post-communiste.

LEVINE, Ira A., Left-wing dramatic theory in the American theatre, Am-Harbor (Michigan), UMI Research Press, 1985.

1. La perspective d'avant-guerre sur le drame social ; 2. Théorie dramatique de gauche dans les années vingt ; Du krach de 1929 au Front Populaire (1935); L'esthétique dramatique du Front Populaire (1936-1939).

LIEBE Ulrich, Verehrt, verfolgt, vergessen, Schauspieler als Naziopfer, Weinheim - Berlin, Quadriga Verlag, 1993.

Adulés, poursuivis, oubliés, tel fut le destin de ces acteurs qui refusèrent la compromission avec la dictature nazie. L'auteur, après avoir interrogé archives et témoins, retrace minutieusement la biographie de sept d'entre eux : Robert Dorsay, Kurt Gerron, Joachim Gottschalk, Fritz Grünbaum, Paul Morgan, Hans Otto et Otto Wallburg. En fin de volume, courtes biographies de 40 autres acteurs, victimes du Illème Reich, disparus ou morts à Auschwitz, Buchenwald, Theresienstadt, Ravensbrück...

LINKLATER Kristin, Freeing Shakespeare's voice, The actor's guide to talking the text, New York, Theatre Communication Group, 1992.

On attendait cet ouvrage de Kristin Linklater, professeur de voix prééminent, auteure de Freeing the natural voice (réimprimé plusieurs fois), mais aussi actrice et metteur en scène, travaillant depuis des années sur la langue de Shakespeare, le (pentamètre iambique), la rime, (line-ending) et l'alternance du vers et de la prose. Elle propose ici des exercices destinés à permettre le développement d'une relation élisabéthaine, viscérale, au langage.

Lo Spettacolo, La musica, il teatro, il cinema, Busto Arsizio (Italia), Bramante editrice, 1987.

Troisième volume de la série Storia sociale e culturale d'Italia. L'amateur de théâtre y trouvera 86 pages, dues à la plume de Marco Salotti, sur l'histoire de l'acteur, de la scénographie et de la mise en scène en Italie. Dans la Section Musique, plusieurs chapitres (environ 170 pages) et de nombreuses illustrations sont consacrés à l'opéra.

LUCCHESI Joachim - SHULL Ronald K., Musik bei Brecht, Berlin, Henschelverlag, 1988.

Une étude détaillée sur la musique chez Brecht, musique qui jamais ne fut aussi présente dans l'œuvre d'un dramaturge du XXème siècle. Cet ouvrage, fruit d'une longue collaboration américano-allemande, comporte trois parties :

- 1. Un essai introductif sur les conceptions musicales de Brecht (80 pages);
- Une collection de l'ensemble des propos de Brecht sur la musique, tirés de ses notes, de sa correspondance, de son journal, etc. (170 pages);

 Le relevé des adaptations musicales, des indications scéniques pour la musique, des textes chantés et des accompagnements musicaux qui ont disparu entre-temps (700pages);
 En fin de volume, 36 pages de discographie.

MALLET BURGESS Thomas de - SILBECK Nicolas, The singing and acting Handbook, Games and exercises for the performer, London - New York, Routledge, 2000.

Partie I (24 p.): comment la musique, le texte et l'action scénique peuvent se marier pour former une expression originale, puissante.

Partie II (180 p.): 119 exercices conduisant à la maîtrise de l'imagination, de la spontanéité, de la conscience et de la concentration. Chaque exercice est décrit brièvement, mais précédé d'indications telles que celles-ci : « Exercice 62. Titre : balade. Destination : intégrer la pulsation. Via : conscience de l'espace, concentration. Temps requis : 10 minutes. Risques : faibles. Ressources : une percussion pour marquer la pulsation.

MALLY Lynn, Revolutionary acts: amateur theatre and the Soviet State, 1917-1938, New York, Cornell University Press, 2000.

Le théâtre amateur en URSS depuis la révolution jusqu'aux purges de Staline. Pendant la Révolution et la Guerre Civile, les groupes amateurs ont fusé sur tout la territoire, fournissant aussi bien du divertissement que des saynètes propagandistes, L. Maily nous rappelle les espoirs d'abord placés par le pouvoir dans ce moyen de communication artistique, et ensuite ses efforts pour le contrôler. Le rôle de certains groupes comme le TRAM à Leningrad est examiné, et également le « réalisme socialiste » prédominant.

MARKER Lise-Lone - MARKER Frederick J., Ingmar Bergman, Four decades in the theatre, Cambridge University Press, 1982.

Bergman a plus de septante productions théâtrales majeures à son actif. Les auteurs se concentrent sur les productions de Strindberg, Ibsen et Molière. Dans deux très longues nouvelles interviews, Bergman commente la nature de l'art de l'acteur et la relation entre le film et la scène.

MARKER Lise-Lone - MARKER Frederick J., Ingmar Bergman, A life in the theatre, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Une version revue et étendue de Ingmar Bergman, Four decades in the theatre, publié en 1982. Dans les dix dernières années, Bergman a recherché des façons nouvelles et stimulantes de créer le théâtre. Il a mis en scène des classiques français comme Don Juan ou L'école des femmes, mais aussi des pièces scandinaves. Son Hamlet a libéré une tempête de controverses mais Le roi Lear, Les Bacchantes et Peer Gynt ont reçu un acqueil triomphal. Cependant, l'histoire commence avec Macbeth, en 1944...

MAROWITZ Charles, The act of being, Towards at theory of acting, New York, Taplinger Publishing Company, 1978.

C'est une analyse riche en provocations par un praticien du théâtre expérimental, elle contient des comroverses sur : Stanislavski et après..., La moralité de la vie réelle..., La mise en confiance..., Sept types de non-acteurs..., Le processus des répétitions... Nombreux exemples, jeux et exercices conduisant à des résultats tangibles.

MARTIN Jacqueline, Voice in modern theatre, foreword by Cicely Berry, London, Routledge, 1991.

Une analyse de la diversité des styles vocaux dans le théâtre moderne. J. Martin affirme l'influence de théoriciens pivots (Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski...) et de visions de metteurs en scène (Bergman, Mnouchkine, Stein...). Elle dépeint l'approche du « groupe » (Chaikin, Schechner) et l'approche de « l'art-performance » (Foreman, Wilson). Deux façons d'entraîner la voix sont étudiées à fond, opposant les méthodes de Cicely Berry et de Kristin Linklater.

MARTINEZ J. D., Combat mime, a non-violent approach to stage violence, illustrated by Caren Caraway, Chicago (USA), Nelson-Hall Publishers, 1982.

Consacré aux combats à mains nues, ce livre montre comment, au théâtre, jouer la violence sans être violent. Avec l'aide de nombreux dessins, J. D. Martinez, décompose chaque agression et montre comment, sans risque, bousculer, empoigner, renverser, saisir par le revers du veston, par le nez, par les cheveux, gifler, cogner, étrangler, écraser le visage. Exercices pour développer, les réflexes, l'équilibre, le contrôle du corps, le jeu avec le partenaire.

MASKELL David, Racine, A theatrical reading, Oxford, Clarendon Press, 1991.

Sept chapitres:

- 1. Situer la scène :
- Scène, coulisses;
- 3. Action physique;
- 4. Action verbale;
- 5. Racine le metteur en scène;
- 6. Au-delà des frontières du verbe;
- 7. Voir la tragédie.

Pour l'occasion, David Maskell montre, à l'aide d'illustrations des premières éditions, les riches implications, souvent symboliques, des accessoires scéniques et des gestes physiques, particulièrement dans Mithridate, Phèdre, Athalie, et La Thèbaïde.

McCarthy Jim, Political theatre during the Spanish Civil War, Cardiff, University of Wales Press, 1999.

vec cette étude pionnière, nous redécouvrons un théâtre politique oublié : le « teatro de urgencia ». Un aspect de l'histoire culturelle espagnole qui a pratiquement disparu avec la défaite de la République en 1939. Présenté par des compagnies itinérantes, ce type de théâtre était joué dans les rues, sur les places de villages, dans des casernes et quelquefois au front. J. McCarthy analyse son esthétique – proche des (« journaux vivants ») en Russie - , ses développements, sa mise en scène.

Mc TEAGUE James H., Before Stanislavski, American professional acting schools and acting theory, 1875 – 1925, Metuchen (N.J.) – London, The Scarecrow Press, 1993.

Nous avons étés habitués à penser qu'aucune formation d'acteur digne de ce nom n'existait en Amérique avant l'arrivée de Stanislavskí en 1923. Voici une tentative de rectifier cette affirmation. Le Chapitre 1 est consacré à l'examen des angoisses de naissance qui accompagnèrent l'établissement des premières écoles fondées par Steele MacKaye, et analyse son adaptation au système Delsarte. L'Emerson College of Oratory et d'autres écoles sont étudiées de manière approfondie.

MEKLER Eva, The new generation of acting teachers, More than 20 revealing interviews with today's master on the art and craft of acting, New York, Penguin Books, 1987.

Eva Mekler interroge 22 professeurs américains sur les techniques pédagogiques qu'ils mettent en œuvre pour former les acteurs de la nouvelle génération. A travers Strasberg, Adler, Clurman etc., tous ces professeurs doivent quelque chose à Stanislavski, mais Mekler s'intéresse surtout à leurs différences. Parmi ces interviewés, 10 enseignants sur la Côte Est des Etats-Unis, 6 sur la Côte Ouest, 6 dans des Universités telles que Yale, Juilliard ou Carnegie-Mellon.

MEKLER Eva, Masters of the stage, British acting teachers talk about their craft, New York, Grove - Weidenfeld, 1989.

Après son livre sur les pédagogues américains, E.Mekler se penche sur une dizaine de grandes écoles de théâtre de Grande-Bretagne. Elle s'entretient avec 27 professeurs (voix, corps ou jeu), décrit leurs approches et leurs exercices et dégage de grandes influences dont ils sont les héritiers : Stanislavski, Michael Chekhov, Viola Spolin et ses jeux, Keith Johnstone et ses impros, Laban et sa vision du mouvement.

MEYER-DINKGRAFE Daniel, Consciousness and the actor, A reassessment of Western and Indian approaches to the actor's emotional involvement from the perspective of Vedic Psychology, Frankfurt am Main, Berlin – Bern, Peter Lang, 1996.

L'investissement émotionnel de l'acteur dans les émotions du personnage qu'il joue a toujours prêté à discussion. En se concentrant sur cet aspect particulier du jeu théâtral, D. Meyer-Dinkgrāfe analyse les déclarations de Diderot, Stanislavski, Artaud, Brecht, Schechner, Barba..., les compare au Natyashastra et souligne l'importance du (modèle Vedic) de la conscience. Sans laisser de côté l'Interculturalisme et le Postmodernisme.

MINETTI Bernhard, Erinnerungen eines Schauspielers, Herausgegeben von G. Rühle, Stuttgart, Deustche Verlags-Anstalt, 1985

Né en 1905, encore actif en 1987, primus inter pares, l'acteur Bernhard Minetti raconte sa vie et son travail avec Gründgens, Fehling, Zadek, Grüher, Stein,...

MITCHELL Theresa, Movement, From person to actor to character, Lanham (USA) - London, The Scarecrow Press, 1998.

Ce manuel explore et illustre la manière dont respiration, centre, alignement, relaxation, son, imagerie, espace, temps et poids, peuvent servir l'acteur tout au long du processus de création d'un personnage. T. Mitchell propose des exercices et des projets pour lier comportements expressifs physiques et psychologiques avec l'action. Elle synthétise les principes de mouvement communs à la danse classique et moderne, au (tai chi), au yoga et à la Technique Alexander.

MITTER Shomit, Systems of Rehearsal, Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook, London - New York, Routledge, 1992.

Les procédés de répétition à travers trois (écoles de workshop de théâtre) qui ont proliféré récemment. Comparaison des techniques de répétition utilisées par Peter Brook à divers moments de sa carrière, avec celles développées par Stanislavskí, Brecht et Grotowski. Ainsi le livre affirme également l'extension de la dette de Brook envers ces systèmes de répétition.

MÖHRMANN Renate (Herausgeben von), Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschicht der Weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1989.

La situation de l'actrice dans le théâtre et dans la société, de la Commedia dell'arte à nos jours. Une série de 14 articles, rangés en 4 grands chapitres : Der Einzug der Schauspielerin, Männerphantasien, Zwischen Prostitution und Repräsentation, Körperkult – Propaganda – Business.

MOORE Sonia, Stanislavski revealed, The actor's guide to spontaneity on stage., New York, Applause Theatre Books, 1991.

Etonnante de longévité, Sonia Moore a vu, dans les années 30, Stanislavski appliquer à « Tartuffe » la méthode des actions physiques. Aux antipodes du « psychologisme », elle propose à ses étudiants une série d'exercices, simples, clairs, concrets, visant en particulier à préserver leur spontanéité dans le cours du spectacle.

MOROSOVA G.V., Plasticheskaia kultura aktera = An actor's plastic culture: a short encyclopedia of stage movement terms = La culture plastique de l'acteur: brève encyclopédie = Plastisches Schauspiel: Definitionen und Begriffel, Moskva, GITIS, 1999.

Par la plus éminente des spécialistes russes, un lexique en quatre langues, définissant 150 expressions relatives au « mouvement scénique » tel qu'il est enseigné aux futurs acteurs. Compléments nécessaires aux définitions de I aban ou de Barba, celles-ci combinent la précision et la subtilité : il est intéressant, par exemple, de confronter « mouvements pantomimiques » et « mimemotional movements ».

MUELLER Roswitha, Berthold Brecht and the theory of media, Lincoln - London, University of Nebraska Press, 1989.

Cette étude révèle l'insistance de Brecht sur l'interdépendance de toutes les formes d'art, offre une lecture révisée du Lehrstilck de Brecht et montre combien il a influencé la nouvelle théorie du cinéma et des réalisateurs comme Jean-Luc Godard ou Rainer Werner Passbinder.

MÜLLER Heiner, « Macbeth » von Heiner Müller nach Shakespeare. Volksbühne Berlin 1982. Dokumentation von Lily Leder und angela Kuberski, Berlin, Verband der Theaterschaffenden der D.D.R., 1988.

Heiner Müller a mis en scène sa propre adaptation de Macbeth. Tous les aspects de ce travail sont ici abordés, tamôt par Müller lui-même, tamôt par ses collaborateurs, des interviews et les critiques.

MÜLLER Weiner, Körpertheater und Commedia dell'arte. Eine Einführung für Schauspieler, Leierspieler und Jungendgruppen, München, Pfeiffer, 1984.

Le théâtre de corps. Une multitude d'exercices destinés à y préparer professionnels, amateurs et groupes de jeunes. Domaines variés : les types, les techniques du jeu verbal et non-verbal, le centre de gravité du mouvement, etc.

NAGEL Ivan, Kortner - Zadek - Stein, Munchen, Carl Hanser, 1989.

La très forte personnalité d'Ivan Nagel entreprend de diagnostiquer les particularités du théâtre allemand du demier quart du siècle à travers trois de ses metteurs en scène les plus personnels : Fritz Kortner, Peter Zadek et Peter Stein. Chacun à sa manière a pris le contrepied des habitudes du spectateur.

NAM Sang Sik, Der Faktor « Publikum » in den Theatertheorien der europäischen Avantgarde zwischen 1890 und 1930, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien, Peter Lang, 1997.

S.S. Nam s'interroge sur chacun des mouvements qui ont contribué à la naissance du théâtre moderne : naturalisme, symbolisme, cubisme, futurisme, Dada, etc. et rend compte de la manière dont le public a varié dans ses réactions, ses enthousiasmes, ses rofus. L'étude s'étend jusqu'au Bauhaus, au Théâtre total, au théâtre documentaire, ...

NEWHAM Paul, Using voice and movement in therapy, The practical application of voice movement therapy, London - Philadelphia, Jessica Kingsley Publishers, 1999.

Dans les 15 dernières années, P. Newham a développé une méthodologie systématique pour utiliser le chant et la vocalisation comme modalité thérapeutique. Il examine comment le massage, la manipulation et la danse, combinés avec l'expression vocale, peuvent soulager certains symptômes émotionnels, psychosomatiques et psychologiques. Il décrit des techniques thérapeutiques et des exercices qu'il a trouvés efficaces, en les illustrant d'études de cas. C'est le premier d'une série de trois volumes qui traitent de l'application pratique de la thérapie voix-mouvement.

NEWLOVE Jean, Laban for actors and dancers, Putting Laban's movement theory in practice: a step by step guide, London, Nick Hern Books, 1993.

Jean Newlove fut la première assistante de Rudolf Laban lorsqu'il arriva en Angleterre. Elle devint par la suite professeur de mouvement au Joan Littlewood Theatre Workshop. Avec des exercices gradués faciles à suivre, son livre nous guide à travers les concepts d'Espace, (Temps et Poids et les Huit Actions de Base). Il montre comment approcher les personnages par une exploration de leurs habitudes de mouvement et leurs relations.

NEWMAN L.M., The correspondence of Edward Gordon Croig and Count Harry Kessler, 1903-1937, Leeds (UK), W.S. Maney and Son Ltd, 1995.

Pour la première fois, 366 lettres, cartes et télégrammes échangés entre Craig et son patron le cosmopolite Comte Kessler. Cette correspondance parle des idées artistiques de Craig et de propositions de travail développées avec Otto Brahm, Eleonora Duse, Max Reinhardt, Henry van de Velde Eduard Verkade, Leopold Jessner, Dyaghilev, Beerbohn Tree et d'autres. Egalement abordé, un point de repère dans l'histoire de l'édition du vingtième siècle, le Hamlet des Kessler's Cranach Press avec des lithographies de Craig.

ORTOLANI Olivier, Peter Brook, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.

Deux essais complémentaires de l'auteur et de Georges Banu, une interview de Peter Brook, des entretiens avec quelques-uns de ses proches collaborateurs et interprêtes (Jean-Claude Carrière, Yoshi Ada, François Marthouret, Bruce Myers, Miriam Goldschmidt et Michel Piccoli) permettent à l'auteur de dessiner les différents aspects de la personnalité et de la création artistique de ce metteur en scène protéiforme et souverain.

PASOLLI Robert, A book on the Open Theatre, New York, The Bobbs-Merrill Compagny Inc., 1970.

En 1963, Joseph Chaikin, acteur au Living Theatre, crée The Open Theatre. Plus qu'une histoire de cette compagnie, Pasolli fournit ici un véritable manuel d'exercices de jeu (individuels et d'ensemble), créés par le groupe.

PENKA Rudolf - PIENS Gerhard - VOIGT Hans-Georg - HELLMICH Heinz - POLKOW Hans, Stockholmer Protokoll. Szenen, Beschreibungen, Analysen, Übungen. Aus der Arbeit der Staatlichen Schauspielschule Berlin, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1969.

Il s'agit du compte rendu de la contribution apportée par l'Ecole de Théâtre de Berlin Est au 5e Symposium sur la formation de l'acteur professionnel organisé par l'IIT à Stockholm en 1967. « Le travail sur soène à partir du Model-Buch », appliqué à la première scène de *Puntila*, constituait une démonstration limpide du jeu brechtien. Le Stockholmer Protokoll nous restitue les

commentaires de Hans-Georg Voigt: Fabel, Episieren, Sozialer Gestus, Drei Beispiele für Verfremdung, etc. Il contient aussi la restitution parallèle d'une scène de La Demande en Mariage, commentée par Rudolf Penka..

PISK Litz, the actor and his body, London, Harrap, 1975.

Professionnelle renommée et pédagogue influente, L. Pisk a été longtemps en charge du mouvement scénique à l'Old Vic, etc. Aux antipodes de la chorégraphie, sa méthode d'entraînement du corps est basée avant tout sur la « non-résistance », « l'harmonie et l'élasticité » et les impulsions de l'acteur. Dans ce manuel, elle propose divers programmes d'exercices de 15, 30 et 60 minutes ainsi qu'un programme de cinq Jours.

POPENHAGEN Ludvika Apinyté, Nekrosius and Lithuanian theatre, New York, Peter Lang, 1999.

Né en 1952, le metteur en scène lithuanien Eimuntas Nekrosius est un innovateur majeur dans le théâtre moderne. Sa production des *Trois Sœurs*, par exemple, est représentative d'une approche relativement neuve de Tchékhov, combinant des séquences de mouvements énergiques et des images poignantes, sans réduire le texte. Parmi d'autres productions remarquables : *Pirosmani, Romeo et Juliette en rock, Oncle Vanya, Le Nez et Hamlet*. En appendice, un synopsis narratif de l'histoire du théâtre lithuanien.

RELLSTAB Felix, Handbuch Theaterspielen, Band 1: Grundlagen – Neues zu Theorie und Praxis, Wädenswill (CH), Stutz und Co AG, 1994.

Dans ce manuel (volume 1), Felix Rellstab, ancien professeur et directeur de la Schauspiel-Akademie de Zürich, pose les fondements et expose les nouvelles approches de la théorie et de la pratique du jeu théâtral. En huit petites propositions de voyages dans cette jungle des disciplines qui s'occupent des rapports entre corps, voix, pensées, perception, sensation et conscience : Jouer, Apprendre, Représenter-Agir, Situation-Personnage-Fable, Relation-Communication, Sentiment et corps, Le texte, Les moyens. Chaque praticien pourra s'y engager à sa manière et y trouver des éclairages nouveaux pour sa propre pratique.

RICHARDS Kenneth - RICHARDS Laura, The Commedia dell'Arte, A documentary history, Oxford, Basil Blackwell, 1990.

Cet exposé documentaire rassemble une sélection des plus importants documents illustrant les activités du théâtre italien professionnel entre 1550 et 1750 : lettres, contrats et descriptions d'acteurs et de performances, aussi hien qu'exemples de scénarios, (lazzi), dialogues et monologues. Chaque chapitre est précédé d'une introduction destinée à replacer les documents dans le contexte économique, social et culturel.

RIGGIO Milla Cozart (ed.), Teaching Shakespeare through performance, New York, The Modern Language Association of America, 1999.

31 essais riches en suggestions. Les collaborateurs proposent des jeux et techniques varies, relatent leurs différentes expériences, débattent de l'usage du film, de la télévision et de l'internet. Ils montrent par exemple comment une mise en scène, dans une scène du Roi Lear, se montre aussi éloquente que le dialogne. D'une manière éclatante, il apparaît que cette pédagogie de la performance fait plus qu'impliquer les étudiants dans le jeu, la mise en scène, etc.; elle les engage dans l'interprétation et rend immédiats (issues of subtext). Deux chapitres sur une sélection de films et Shakespeare en vidéo.

RISCHBIETER Henning, Theater-Lexikon, Neuausgabe Zürich-Schwäbisch Hall, Orell Füssli, 1983.

Remarquable actualisation d'un ouvrage monumental. Environ 3000 rubriques portant sur acteurs, auteurs, metteurs en scène, scénographes,... mais aussi sur la technique, les organisations, les mouvements, les pays,... et encore le musical, le cabaret, le cirque... Les illustrations sont très variées, particulièrement en ce qui concerne les spectacles des 30 dernières années en Allemagne.

RISCHBIETER Henning (Hrsg.), Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis1990, Berlin, Akademie der Künste – Propyläen Verlag, 1999.

« De part et d'autre du Rideau de Fer. Le théâtre dans l'Allemagne divisée de 1945 à 1990 », c'est le titre de ce livre comme de l'exposition qui l'a inspiré. En 17 chapitres, organisés chronologiquement, y sont commentées et comparées les réalisations de Gründgens, Brecht, Kortner, Langhoff, Besson, Zadek, Piscator, Grüber, Peymann... et ceux de la nouvelle génération. Les systèmes de l'Est et de l'Ouest y sont confrontés dans leurs limites sociales et leurs tendances esthétiques. Un parcours d'une richesse sans pareille.

RUBIN Lucille S. (ed.), Movement for the actor, New-York, Drama Book Specialists, 1980.

Avec modestie et clarté, 8 spécialistes rendent compte brièvement des origines et du développement de leur enseignement du mouvement aux acteurs. A. Crow parle de la technique Alexander; J. Martin, de l'intégration de diverses approches; P. Ralph, de l'expression physique de l'émotion; L. Conaway, du taï chi; S. Eldredge et H. Huston, du masque neutre, R. Nichols, du combat à mains nues; V. Litvinoff, de la vérité et du style.

RUBIN Don (ed.), The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, Volume 1: Europe, London - New York, Routledge, 1994.

Lancée par l'International Theatre Institute, comme projet officiel de la Décennie Mondiale pour le Développement de la Culture de l'UNESCO, cette entreprise monumentale demandera 6 volumes. Le premier, consacré à l'Europe, englobe 47 essais nationaux, suivant chacun le même schéma : le développement socioculturel affectant les activités théâtrales depuis la Deuxième Cuerre Mondiale, la structure de la (communanté du théâtre national), compagnies, dramaturgie, metteurs en scène, musique de théâtre, (danse de théâtre)), théâtre jeune public, architecture, connaissances...

RUBIN Don (ed.), The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, Volume II: Americas, London - New York, Routledge, 1996

Deuxième volume du projet officiel de la Décennie Mondiale pour le Développement de la Culture de l'UNESCO, consacré aux Amériques, c'est-à-dire 25 pays ou régions : Brésil, Canada, Cube, USA, mais aussi Caraïbes françaises ou Antilles néerlandaises... Chaque article national est divisé en 12 sections : Histoire, Structures, Profil artistique (compagnies, auteurs...), Musique et danse de théâtre..., (Design)..., Formation... Jusqu'à présent, personne n'a pu rassembler autant d'informations sur autant d'endroits éloignés.

RUBIN Don (gen. ed.), The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, Volume III: Africa, Edited by Ousman Diakhatè and Hansel Ndumbe Eyoh, foreword by Wole Soyinka, London - New York, Routledge, 1997.

Lancé par l'International Theatre Institute comme projet officiel de l'UNESCO, cette encyclopédie s'attaque à présent à une zone aussi tentante que difficile : l'Afrique. Débutant avec une série d'introductions d'ensemble sur des sujets généraux, le livre décrit la situation dans 32 pays. Le résultat est sans donte inégal, mais c'est la première fois qu'autant d'informations et d'illustrations sont collectées.

RUBIN Don (gen. ed.), The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, Volume IV: The Arab world, Regional editors: Ghassan Maleh and Samir Saran, London - New York, Routledge, 1999.

Aucune autre encyclopédie internationale de théâtre n'a tenté une telle étude comparative, de large envergure, interculturelle. Ce quatrième volume était indispensable. Le monde arabe est culturellement aussi distinct que l'Afrique saharienne, l'Asie ou l'Europe. Il ne s'agit pas exactement d'une section géographique : on couvre principalement le Nord de l'Afrique, en incluant non seulement l'Algérie ou l'Egypte, mais aussi le Mali, le Niger, le Tchad, le Soudan, l'Ethiopie. Et des parties de l'Asie (Irak, Syrie...)

RUBIN Don (gen. ed.), The World Encyclopedia of Contemporary Theotre, Volume V: Asia / Pacific, Editorial adviser: James Brandon, London - New York, Routledge, 1998.

La tâche de la WECT devient exigeante : comment éviter un regard « occidental » plein de préjugés en considérant le « théâtre » en Indonésie ou au Tadjikistan? Combattre les idées préconçues et rester suffisamment objectif sont des précocupations permanentes de Don Rubin et de ses collaborateurs. Pour l'Australie, la Chine, l'Inde ou le Japon, mais aussi lorsque nous sommes emmenés de l'Afghanistan au Viêt-Nam, avec un détour par Fidji ou le Népal. Un voyage étonnant pour l'amateur de théâtre.

RUBIN Don, The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, Volume V1: Bibliography / Cumulative index, London, Routledge, 2000.

Dans l'histoire du théâtre, ceci est la première tentative de collecter des livres publiés en toutes langues, partout dans le monde, concernant le théâtre et les arts apparentés dans la seconde moitié du XXème siècle. Plus de 6000 titres pour approximativement 200 pays, de l'Afghanistan au Zimbabwe. Ce volume 6 comprend également un index cumulatif se rapportant aux 5 volumes de la W.E.C.T.

RUDLIN John, Commedia dell'arte, An actor's handbook, London - New York, Routledge, 1994.

Dans la première partie, Rudlin indique comment utiliser les techniques de la Commedia dans des performances, en expliquant les bases de chaque (personnage type) et en offrant des exemples de dialogues et de monologues. Dans la dernière section, il décrit les expérimentations de metteurs en scène et artistes du 20^{ème} siècle : Craig, Meyerhold, Copeau, Dullin, le Piccolo Teatro di Milano, la Lecoq school, Le Théâtre du Soleil, la San Francisco Mime Troupe, TNT, Dario Fo, Carlo Boso...

SAINT-DENIS Michel, Theatre: the rediscovery of style, introduction by Sir Laurence Olivier, London, Melbourne, Toronto, Heinemann, 1960

Saint-Denis se préoccupe d'établir une relation entre l'interprétation des classiques et le souci actuel de réalisme. Quatre chapitres : Style et Réalité, Style et Stylisation, Style dans le jeu ; la Mise en Scène et le Décor, Formation professionnelle.

SAINT-DENIS Michel, Training for the theatre. Premises and promises, Edited by Suria Magito, New York, Theatre Arts Books - Heinemann, 1982.

Comment enseigner le théâtre? Dans la ligne de Jacques Copeau, c'est une question qui a préoccupé Michel Saint-Denis toute sa vie. Il a participé à la fondation d'Ecoles de théâtre de réputation mondiale: l'Ecole Supérieure de Strasbourg, l'Ecole National du Canada, la Juilliard School...Ses principes de base: la progression des études, la formation physique et vocale, le rôle de l'imaginaire et de l'improvisation.

SAUTER Willmar (Editor), New directions in Theatre Research, Proceedings of the XIth FIRT/IFTR Congress (selection), Copenhagen - Munksgaard - Stockholm, Departement for Theatre and Film Studies - Stockholm University, 1990.

De nombreux participants ont pris part à cette convention à Stockholm, où 12 conférences générales et 94 articles furent présentés. Le but du Congrès était d'explorer de nouveaux champs d'intérêt, de nouvelles approches théoriques et méthodologiques, de nouvelles interprétations du matériel traditionnel et de nouveaux moyens de populariser les résultats de la recherche théâtrale.

SAUTER Willmar, The theatrical event: dynamics of performance and perception, Iowa City, University of Iowa Press, 2000,

L'ambition est de trouver un moyen d'analyser la relation entre la performance sur scène et la réponse du public. Doyen d'humanités à l'Université de Stockholm, W. Sauter se réfère à La Distinction de Pierre Bourdieu aussi bien qu'à Wahrheit und

Methode: Gründzuge einer philosophischen Hermeneutik de Hans-Georg Gadamer. Mais il ne neglige pas Eric Bentley (« le théâtre c'est A (imitant) B pendant que C regarde ») ou Tadeusz Kowzan et ses treize éléments sémiotiques. La seconde moitié du livre est consacrée à des exemples spécifiques: Sarah Bernhardt, Dario Fo, le happening...

SCHEBERA Jürgen, Kurt Weill. Leben und Werk mit Texten und Materialen von und über Kurt Weill, Leipzig, Athenäum Verlag, 1984.

Vie et travaux de Kurt Weill en Europe et aux USA (180p.) Ensuite commentaire de Weill lui-même sur Le protagoniste, L'Opéra de 4 Sous, Mahagonny, ...entremêlés de textes écrits par ses collaborateurs et amis : Adorno, Bloch, Brecht, Polgar, etc.

SCHECHNER Richard, Between theatre and anthropology, Philadelphia (USA), University of Pennsylvania Press, 1985.

Après avoir vu des performances parmi des Euro-Américains, des Afro-Américains, des (native)-Américains et des Asiatiques, Richard Schechner a examiné les détails du comportement (performative) et a développé des modèles du processus de performance.

SCHECHNER Richard. The future of ritual. Writings on culture and performance, London - New York, Routledge, 1993.

« Mon écriture n'est jamais finie. Ma stratégie est de répéter, retravailler, réviser ». Ainsi parle Richard Schechner en décrivant ses multiples expériences personnelles dans des contextes aussi divers que : son initiation à l'hindouisme, la rue en tant que scène (acteurs anti-guerre au Viêt-Nam, placeTiananmen à Pékin), danse au sommet du mur de Berlin, Waehma dans la tribu Pascua Yaqui, le Ramilla de Ramnagar, Wayang kulit dans la marge coloniale, avec un dernier chapitre sur le fixtur du rituel. Ce livre se construit sur l'émergence d'un monde où les cultures se heurtent, interférent et se fertilisent mutuellement.

SCHECHNER Richard, The future of ritual, Writings on culture and performance, London - New York, Routledge, 1995.

Réédition du livre d'un essayiste renommé de par le monde comme un infatigable pionnier.

SCHNEIDER Alain, Entrances. An American director's journey, Preface by Edward Albee, New York, Viking, 1986.

Alan Schneider a mis en scène 180 productions: la première américaine de Waiting for Godot, la production originale de Who's afraid of Virginia Woolf?... Son autobiographie raconte la mise en forme du théâtre américain contemporain, alors que l'auteur défendait les grandes œuvres expérimentales de notre temps. Un merveilleux être humain.

SCHOCH Agnes, Opernschule. Lehrbuch der szenischen Darstellung für Sänger, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1973.

C'est un recueil d'exercices destinés à préparer au jeu scénique les futurs interprètes du théâtre lyrique. Elle-même professeur de rythmique, A. Schoch aborde une cinquantaine de problèmes auxquels le chanteur lyrique est confronté : comment s'asseoir, boire, pleurer..., comment écouter, regarder..., comment rencontrer l'autre (pour se saluer ou se battre)..., comment composer un personnage. Chaque exercice est illustré par trois ou quatre exemples empruntés aux grandes œuvres lyriques.

SEBALD W.G. (Editor), A radical stage, Theatre in Germany in the 1970s and 1980s, Oxford (UK), Berg, 1990 (first published in 1988).

Ces exposés furent présentés lors d'un colloque (University of East anglia) en 1987. Certains sont consacrés aux (playwrights) allemands contemporains: Botho Strauss, Tankred Dorst, Franz Xaver Kroetz, Heiner Müller, Thomas Bernhardt...d'autres à des phénomènes (de théâtre): Peter Stein à la Schaubühne, le Grips Theatre...

SELDEN Samuel, First steps in acting (second edition), New York, Appleton-Century-Crofts, 1964.

Au moyen d'exemples simples et imagés, Selden illustre les différentes voies d'approche de l'interprétation vers le rôle. Il n'hésite pas à dresser la liste de plus de 300 exercices destinés à l'entraînement de l'élève-acteur. A ses yeux, le premier problème n'est pas la caractérisation psychologique mais la projection dramatique.

SENELICK Laurence, Gordon Craig's Moscow Hamlet. A reconstruction, Westport (Connecticut), London, Greenwood Press, 1982.

L'auteur utilise des lettres contemporaines, des notes de travail, des critiques et des notes personnelles pour reconstruire cette production séminale. Un regard significatif à l'intérieur des personnalités des principaux protagonistes : Gordon Craig, théoricien de premier plan des nouvelles techniques de scène, et Konstantin Stanislavski, innovateur en tant qu'acteur et metteur en scène.

SENELICK Laurence, The changing room, Sex, drag and theatre, London - New York, Routledge, 2000.

(gender -- bending) est l'un des aspects attrayants de la performance théâtrale. L Senelick nous emmène dans un tour des scènes et des loges de l'histoire, depuis les prostitutions tribales rituelles et sacrées jusqu'à la comédie musicale contemporaine et la performance artistique. Cinq parties : shaman, stages of sodomy, the mannish and the unmanned, subcultures surface and childrens of the ghetto. Mais il aborde aussi des sujets fascinants, comme les shows de soldats, les castrats d'opéra, et l'émergence (of lip synching).

SEYDEL Renate, Verweile doch ...; Erinnerungen von Schauspielern des Deutschen Theaters Berlin, Herausgegeben von Renate Seydel, Berlin, Henschelverlag, 1985.

Liés plus ou moins au Deutsches Theaters Berlin, une bonne cinquantaine de grands acteurs et actrices égrènent leurs souvenirs : Jozef Kainz, Max Reinhardt, Tilla Durieux, Emil Jannings, Marlène Dietrich, Ernst Busch...

SHAWN Ted, Every little movement, a book about François Delsarte, Pennington, Dance Horizon, Princetown Book, 1963.

Dans ce petit ouvrage très dense, le célèbre danseur et chorégraphe américain, Ted Shawn (1811-1871), rend justice à François Delsarte (1811-1871), un Français devenu presque un incomu en France, mais qui, par le truchement de son disciple Steel Mackaye, a fortement influencé le renouveau artistique américain, en théâtre comme en danse, dans les dernières années du XIXème siècle. Cet essai pétri d'enthousiasme et de générosité a maintes fois été réédité depuis 1910.

SHEPHARD William Hunter, The Dyonisus Group, New York - San Francisco - Bern - Frankfurt am Main - Paris - London, Peter Lang, 1991.

L'auteur jouait Pentheus dans la production internationalement acclamée du Performance Group, Dyonisus in '69, une version libre des Bacchantes d'Euripide, mise en scène par Richard Schechner à New York. Il décrit le processus de groupe où l'imagination et l'inspiration se mélangèrent peu à peu à la paranoïa et la dissociation. Un document personnel fascinant, sur une des plus stimulantes, effrayantes et intenses productions d'une tragédie grecque à notre époque.

SIDNELL Michael J. (Editor), Sources of Dramatic Theory, I: Plato to Congreve, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Trente écrits théoriques majeurs sur le théâtre, depuis les Grecs (Platon, Aristote...), à travers la Renaissance (Robortello, Scaliger...), et jusqu'à la fin du 17^{ème} siècle (Corneille, Racine, Dryden, Congreve...). Tous ces textes sont introduits et annotés. Le prochain volume: De Diderot à Hugo.

SIMHANDL, Peter, Konzeptionnele Grundlagen des Theaters. Theater Pådagogik. Beiträge zur Praxis der Theaterausbildung, Frankfurt am Main, Waldemar Kramer, 1985.

Le théâtre comme copie de la réalité (Stanislavski), comme équivalent de la réalité (Craig), comme surréalité (Artaud), comme instrument de transformation de la réalité (Brecht).

SKEEL Rina (ed.), The tradition of ISTA, On the occasion of the 8th session of ISTA (International School of Theatre Anthropology) 11-21 August 1994, Londrina-Paràna (Brésil), FILO-International Festival of Londrina and Universidade Estadual de Londrina, 1994.

Compte-rendu du réseau international de praticiens et de théoriciens qui se sont rencontrés huit fois depuis 1980 pour étudier, comparer et rechercher la base technique de la présence scénique de l'acteur. Le matériel de ce livre est largement réutilisé dans Tha performer's village, édité par Kirsten Hastrup en 1996.

SMELIANSKY Anatoly, The Russian theatre after Stalin, translated by Patrick Miles, Foreword by Laurence senelick, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

« Ce livre, écrit L. Senelick, n'est pas tan tune histoire qu'un témoignage offert par quelqu'un qui fut très proche des événements... et qui doit décrire comment un capitalisme achamé a suivi la disparition finale du système soviétique ». Trois sections chronologiques :

- 1. Le Dégel (1953-1968);
- 2. Les Gelées (1968-1985);
- 3. La Boite Noire (1985-1997).

Paradoxalement, l'énergie légendaire des praticions du théâtre russe est présente à chaque page : avec Tovstonogov, Lyubimov, Efros et plus récemment zakharov, Dodin, Vasilyev ou Fomenko.

SPOLIN Viola, Improvisation for the Theater. A handbook of teaching and directing techniques, Evanston, Northwestern University Press, 1963.

L'ouvrage décrit plus de 200 exercices d'improvisation de difficulté progressive, précédés d'une analyse de leurs présupposés sociaux, psychologiques, matériels, de leur typologie et de leurs procédures (du point de vue des organisateurs et des participants).

SPOLIN Viola, Theater games for the classroom. A teacher's handbook, Evanston, Northwestren University Press, 1986.

Dès 1963, l'ouvrage de Viola Spolin *Improvisation of the Titheater*, peut être considéré comme un best-seller (plus de 100 000 exemplaires en anglais). Elle ajoute ici plus de 200 jeux destinés à stimuler l'action, l'échange, la spontanéité et la créativité des individus dans le cadre d'un groupe.

STOKES John - BOOTH Michael R. - BASSNET Susan, Bernhardt, Terry, Duse. The actress in her time, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Trois chapitres séparés sur les trois noms les plus célèbres de l'âge d'or des actrices, du milieu du 19^{ème} siècle au début du 20^{ème} siècle. Les activités (managerial) des actrices et leur (implication) avec d'autres artistes sont prises en compte.

SUCHER C. Bernd, Theaterzauberer 2. Von Bondy bis Zadek. Zehn Regisseurs des deutschen Gegenwartstheaters, München, Piper, 1990.

C. Bernd Sucher, critique de théâtre au Süddeutsche Zeitung depuis 1981, a choisi de présenter ici dix metteurs en scène qui ont fait date, en Allemagne, dans le théâtre des trente dernières années: Luc Bondy, Dieter Dorn, Jürgen Flimm, Klaus Michael Grüber, Hansgünther Heyme, Hans Lietzau, Hans Neuenfels, Claus Reymann, Thomas Schulte-Michels et Peter Zadek. « Sont-

ils les démiurges ou les destructeurs du théâtre? » A la fin de l'ouvrage, courte bibliographie de chacun d'eux. Cet ouvrage fait suite à un premier tome consacré à quarante acteurs allemands de la même période.

TODD Mabel Elsworth, The thinking body, a study of the balancing forces of dynamic man, foreword by E. G. Brakett, Princeton (New Jersey), Princeton Book Company, 1968.

C'est une analyse devenue classique de la posture de l'homme debout et de ses façons de se mouvoir, en relation avec les forces compensatoires originaires de la mécanique, de l'anatomie, de la neurophysiologie et de la respiration. Le but est de contribuer à cette relaxation dynamique, si utile aux gens du spectacle, et de montrer comment, avecl'aide de l'imaginaire, l'équilibre entre les forces préserve et développe l'énergie nerveuse.

TOPORKOV Vasily Osipovich, Stantslavski in rehearsal, The final years, New York - London, a Theatre Arts Book published by Routledge, 1998.

V. O. Toporkov fut membre du Moscow Art Theatre de 1927 à 1938, la période où Stanislavski exposa la « méthode des actions physiques ». Nous pouvons ici entendre le Maître commenter et corriger la manière dont Toporkov répète Chechikov dans (Ames mortes) (75 pages) ou (Orgon) dans Tartuffe (50 pages). « Un travail fondamental. Pour moi, la meilleure source pour comprendre la méthode Stanislavski » (Bertolt Brecht).

TREUSCH Hermann - MANGEL Rüdiger (Hrsg.), Spiel auf Zeit, Theater der Freien Volksbühne 1963-1992, Berlin, Edition Hentrich, 1992.

Le premier mai 1963, avec sa mise en scène du Robespierre de Romain Rolland, Erwin Piscator ouvrait les 29 saisons de la Freie Volksbühne à Berlin: il allait y réaliser les trois plus belles années du « théâtre documentaire ». En 1992, la Freie Volksbühne fermait ses portes après les représentations de Schrei über den Fluss de Poliakoff mis en scène par Werner Heinrichmöller. Spectacle par spectacle, ce livre retrace l'histoire de cette « Libre Scène du Peuple » qui a toujours « joué sur et avec son époque ».

VÖLKER Klaus (ed.), Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" Berlin, Ein Querschnitt durch Geschichte und Ausbildungpraxis, Berlin, Edition Hentrich, 1994.

Située à Berlin Est, l'Ecole Supérieure de Théâtre « Ernst Busch » (initialement « Max Reinhardt ») a marié l'approche brechtienne aux enseignements de Stanislavski. Sous l'un ou l'autre régime, la qualité des pédagogues est restée constante ainsi qu'en témoigne notamment le Stockholmer Protokoll, publié par l'Ecole en 1969. Le présent historique comporte la description des cours et de quelques spectacles ainsi que les biographies des professeurs. Trois sections:

- 1. Acteurs (60 p.);
- 2. Metteurs en scène et chorégraphes (22 p.);
- 3. Marionnettistes (25 p.).

WATSON Ian, Towards a third theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret, With a foreword by Richard Schechner, London - New York, Routledge, 1993.

Pour Richard Schechner, les investigations d'Eugenio Barba sur la « nature du jeu » méritent d'être étudiées aussi sérieusement que les traités fondamentaux de Bharata, Zeami ou Stanislavski. Ian Watson structure son livre en 6 chapitres :

- 1. Les premières années de Barba (8 p.);
- 2. Sociologie et technique de l'acteur (23 p.);
- 3. Formation (32 p.):
- 4. Répétitions et dramsturgie (31 p.);
- 5. Productions (45p.);
- 6. I.S.T.A. (25 p.);

Une liste de 20 films sur cassettes vidéo en rapport avec le travail de Barba.

WEST Shearer, The image of the actor, Verbal and visual representation in the age of Garrick and Kemble, London, Printer Publishers, 1991.

Shearer West analyse le matériel verbal et visuel relatif aux acteurs du 18ème siècle, comme Garrick et Kemble. Cinq chapitres :

- 1. L'image publique de l'acteur;
- 2. Le portrait théâtral;
- 3. Construction du réalisme et classicisme (ressentir le rôle, etc.);
- 4. La tragédie et l'esthétique de l'action
- 5. L'acteur comique.

WILLE Franz, Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorietheater - wissenschaftlicher Aufführungsanalyse, Frankfurt am Main - Bern - New York - Paris, Peter Lang, 1991.

Il manquait à ce jour à la Theatervissenschaft une théorie systématique de l'analyse des représentations théâtrales. Les « réseaux d'interprétation adductive » esquissent une introduction, fondamentale, aux processus et méthodes d'analyse de la représentation théâtrale. Ils dévoilent les processus complexes de l'herméneutique : le rapport au texte, à la mise en scène et à la scénographie. Deux analyses de représentations éclairent la théorie : la mise en scène par Claus Reymann du *Theatermacher* de Thomas Bernhardt et celle de la *Stella* de Goethe par Alexander Lang.

WILLIAMS David (Editor), Peter Brooks and the Mahahbarata, Critical perspectives, London - New York, Routledge, 1991.

La production de Peter Brooks du Mahabharata est su centre d'articles et interviews divers : Banu, Carrière, Kalman, les interprètes, des érudits indiens...Le but est d'aborder quelques thèmes centraux : la relation entre l'ensemble du travail de Brooks et son Centre International de Recherche Théâtrale, la structure multiculturelle de la compagnie et ses répercussions sur la scénographie, la problèmatique et la politique d'interculturalité...

WILLSON F.M.G., In just order move, The progress of the Laban Centre for Movement and Dance, 1946-1996, London, The Athlone Press – F.M.G. Willson, 1997.

On sait combien les analyses et exercices proposés par Rudolf von Laban furent éclairants pour les danseurs, mais aussi pour les acteurs et tout artiste qui utilise le « mouvement ». Depuis son origine, de nombreuses transformations ont affecté le Centre Laban, attiré simultanément par deux pôles : préparer de jeunes danseurs et former des professeurs déjà établis à des usages spécifiques du mouvement. Voici l'histoire de ces évolutions, sous leurs aspects politiques et constitutionnels.

WORRALL Nick, Du modernisme au réalisme sur la scène soviétique. Tairov - Vakhtangov - Okhlopkov, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

La première étude complète de trois metteurs en scène soviétiques. Evgueni Vakhtangov (1883-1922), Alexander Tairov (1885-1950) et Nikolal Okhlopkov (1900-1967) contribuèrent à ce qui est typiquement « moderne » dans le théâtre d'aujourd'hui.

WORRALL Nick, The Moscow Art Theatre, London - New York, Routledge, 1996.

Pour N. Worrall, la période créative du Moscow Art Theatre prit fin en 1917. La première partie de son livre traite donc des circonstances historiques et de la suite d'événements qui ont conduit à la fondation du M.A.T. La seconde partie tente un survoi récapitulatif du répertoire de théâtre de 1898 à 1917 : autour de 70 productions. Le matériel d'archive utilisé est principalement russe, ce qui permet une analyse exceptionnellement élaborée de certaines productions.

YARROW Ralph (Editor), European Theatre, 1960-1990, Cross-cultural perspectives, London - New York, Routledge, 1992.

Comment le théâtre européen a changé entre 1960 et 1990 et combien différente est la relation entre théâtre et société, à travers tous les aspects du théâtre — jeu, mise en soène, stratégies directoriales et financières, idéologie — dans 9 pays européens : France, Allemagne de l'Ouest, Suisse, Autriche, Italie, Espagne, Suède, Pologne et Grande-Bretagne.

ZARRILLI Philip B. (ed.), Acting fre)considered, Theories and practices, London - New York, Routledge, 1995.

Cette collection de 24 déclarations, principalement par des praticiens contemporains, juxtapose des idées sur le jeu théâtral historiquement diverses et souvent contradictoires, et nous invite par conséquent à (re)considérer à la fois le jeu et les discours sur le jeu. Textes de ou sur Meyerhold, Decroux, Brecht, Grotowski, Barba, Suzuki, Fo, Boal, mais aussi Rosenthal et Dafoe. La Partie I (60 p.) médite sur le jeu, la Partie II (150 p.) (re)considère le corps et la formation, la Partie III (100 p.) (re)considère l'acteur en performance.

Annexe 4 : Données sociodémographiques des étudiants

Age/niveau d'étude/nationalité								
		BE		UE		H-UE		Total
année de naissance	niv. étude	femme	homme	femme	homme	femme	homme	lotai
avant 1975	Prim			2		1		3
	CESS	1	1					2
	SUP			4			2	6
de 1975 à 1980	Prim		1	2				3
	CESS	6	2	6	2		1	17
	SUP	1	2	9	4			16
de 1980 à 1983	Prim					1		1
	CESS	11	4	1	2	11	1	20
nc	CESS				11			1
Total		19	10	24	9	3	4	69

Antécédents scolaires/Activités			
	ens.artist.ant.		
	Non	Oui	
femme	12	34	
homme	6	17	
	bourse		
femme	41	5	
homme	22	11	
Manual Manual Control of the Control	sport		
femme	19	27	
homme	4	19	
	musique		
femme	28	18	
homme	10	13	
	chant		
femme	29	17	
homme	14	9	
	engagement social		
femme	35	11	
homme	17	6	
	Prestat.art.ant.		
femme	4	42	
homme	1	22	

Profession des parents					
	prof./père	prof./mère			
artiste	3	2			
cadre sup.	12	4			
Educa.	2	. 2			
empl.	9	19			
ens.sec.	4	4			
ens.pr.	0	4			
ens.sup.	5	1			
indép.	15	6			
n.c.	6	10			
ouvrier	6	1			
pens.	1	0			
prof.médic.	6	12			
sans	0	4			

	Activité prof.		
	femme	homme	
Non	39	20	
Oui	7	3	