



**L'ACTEUR.ICE**

**THEORIE  
PRATIQUE  
TRAVAIL**

**Synthèse / 20ème  
siècle et  
perspectives  
contemporaines**

*La dictatura de lo cool* - M. Layera

# Constantin Stanislavski

(1863 – 1938)

Le “revivre” (*pereživanie*)

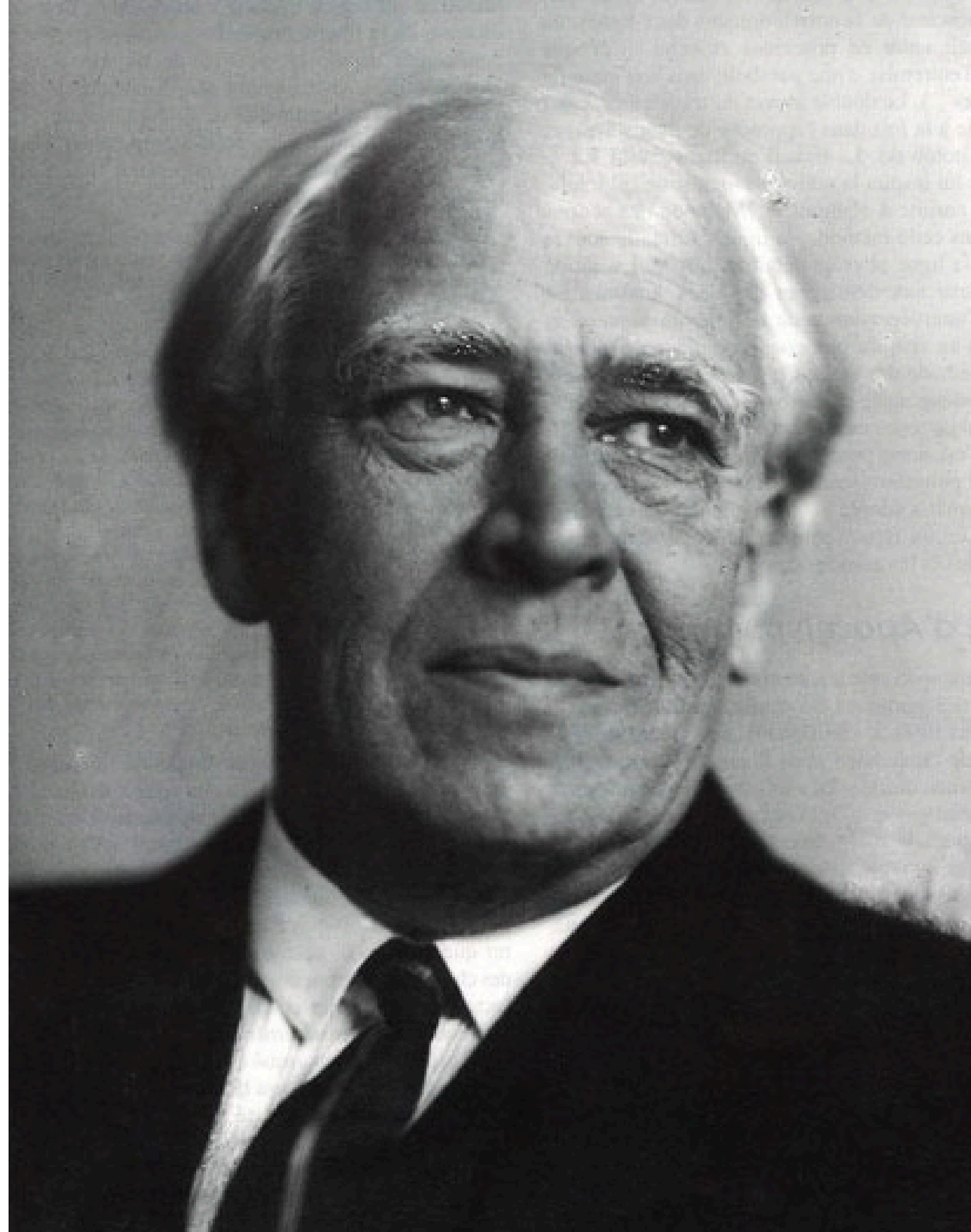
La “mémoire affective” et le “si” magique

Les “circonstances données”

Séquençage du rôle en “beat”,  
“microstructure émotionnelle”

Construction d’un “sous texte”

Le “super-objectif”





# ACTEUR

**Souvenir perso.**

Phase

émotionnelle  
"A"

Phase

émotionnelle  
"B"

Phase

émotionnelle  
"C"

Phase

émotionnelle  
"D"

**PERSONNAGE**

**"SUPER OBEJCTIF"**

# **Constantin Stanislavski**

## **1920-30 / Renversement de la méthode**

Le “moi” est trop instable ; il faut trouver une solution qui engage plus physiquement l'acteur dans le rôle : l'analyse-action / L'action précède l'émotion.

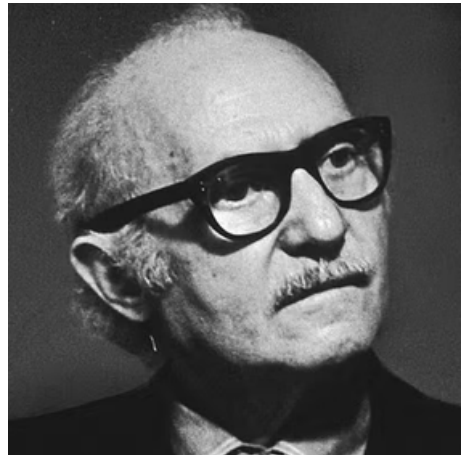
Dorénavant, l'acteur ne devait plus se demander ce qu'il avait ressenti dans telle ou telle situation de sa vie personnelle, mais ce qu'il ferait dans une telle ou telle situation.

Travail d'improvisation à partir d'une lecture globale de la pièce : composer une “ligne d'action physique”.



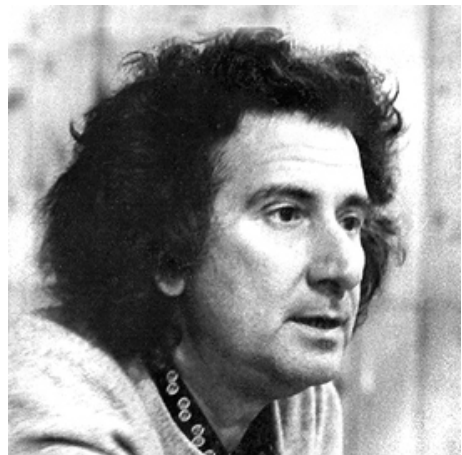
# Constantin Stanislavski

## Des héritiers / contemporains



**Lee Strasberg (1901 - 1982)**

Continuité avec la “psychologie du rôle”



**Augusto Boal (1931 - 2009)**

Les “circonstances données” au cœur du “théâtre de l'opprimé” :  
rejouer un drame sociale

**Maria Knebel (1898 - 1985)**

L'analyse-action



**Sansford Meisner (1905 - 1997)**

Jouer “ici et maintenant” avec ses partenaires



**Thomas Ostermeier (1968)**

“back story” - inventer la vie du personnage qui ne figure pas dans le  
texte + passage du “je” au “personnage”



## Michael Chekhov (1891 - 1955)

Utiliser le “monde intérieur” de l’acteur,  
sa subjectivité.

**L’imagination** permet de dépasser le “moi”

Anthroposophie, une “science de l’esprit” :  
comment la dimension corporelle et la  
dimension spirituelle (individualité et  
psychisme) se rencontrent et collaborent.

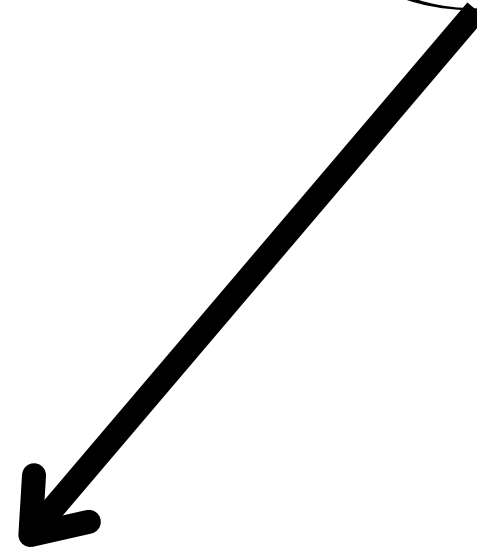
L’eurythmie (pratique)



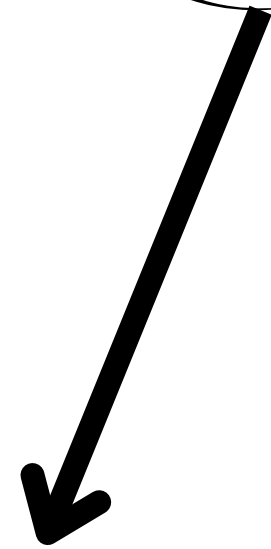
**Michael Chekhov**

**L'Eurythmie - une approche plastique et  
subjective des mots**

**CHAT = "CH" + "A"**



le caractère  
"vaporeux" de  
l'animal = sa  
souplesse



La surprise,  
l'ouverture, la  
rapide réactivité de  
l'animal

**"The Cat Exercise", Matteo Sedda**

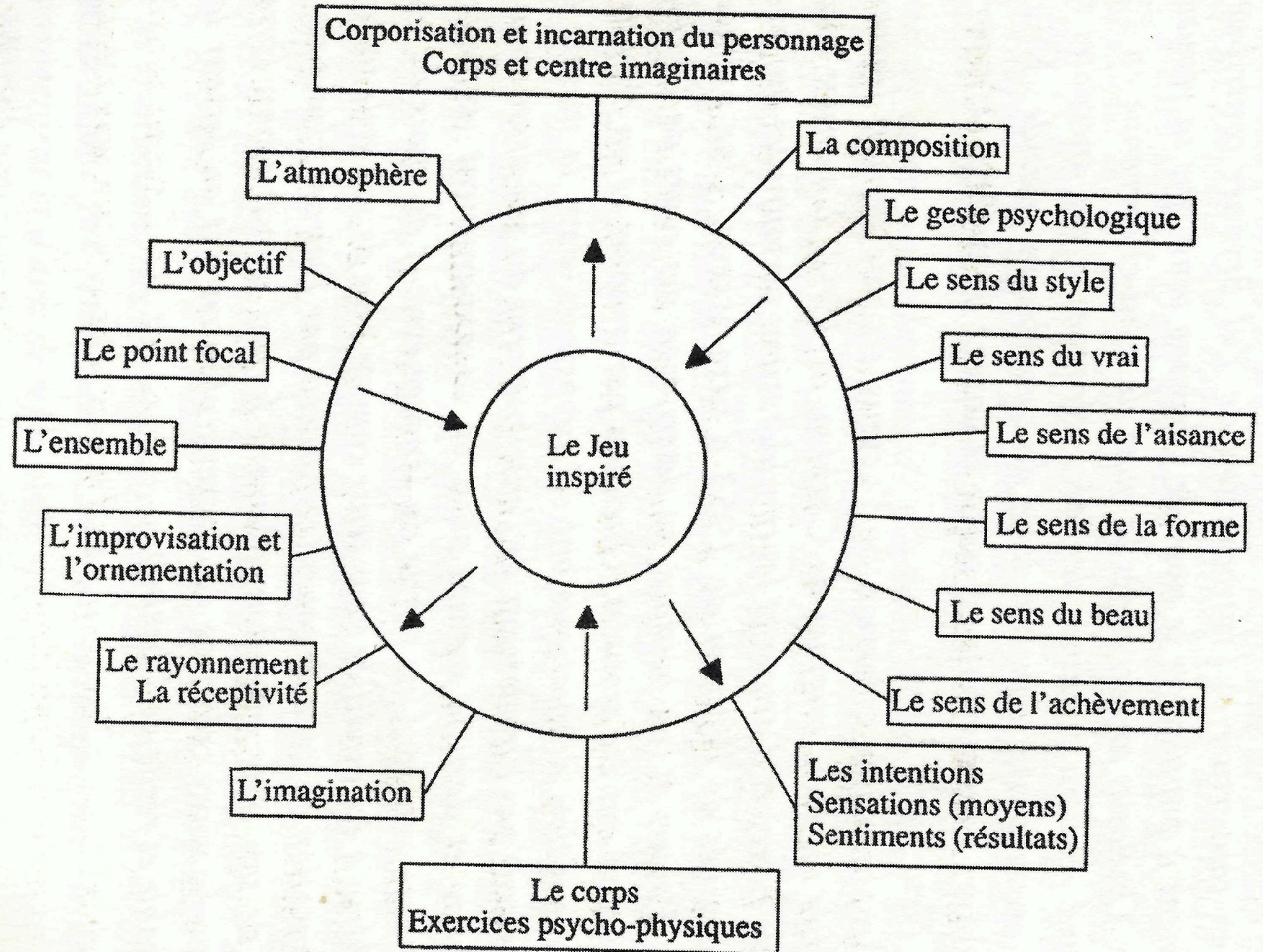




# Michael Chekhov

## Le "jeu inspire"

Sur ce schéma de Tchekhov sont représentés les 18 aspects de sa technique.



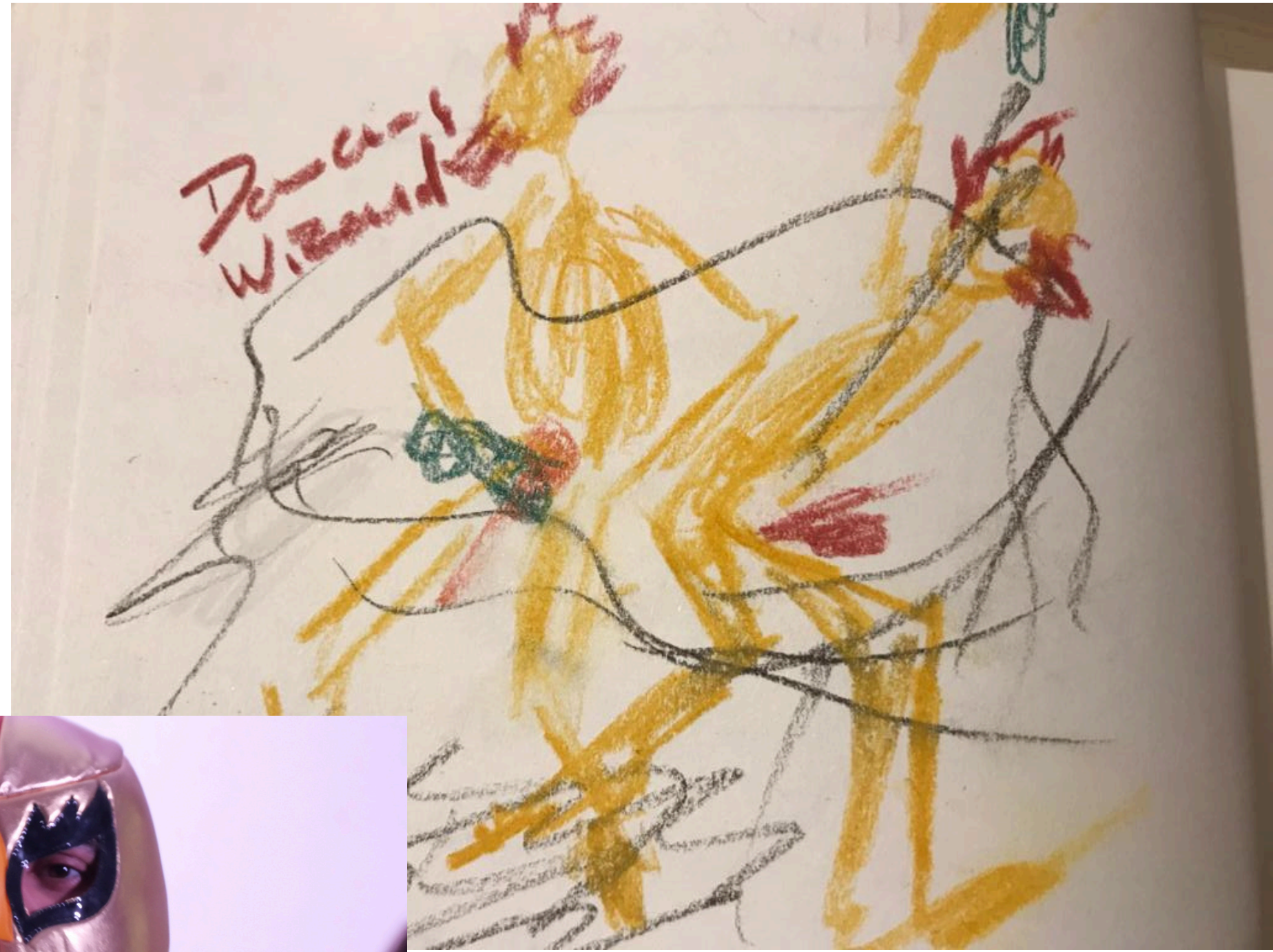


# Michael Chekhov

## Le “dessin” de l’imaginaire

C’est le dessin qui participe, aux côtés de l’écriture lettrée, dirons-nous, à la recherche du personnage. C’est une manière différente d’entrer par l’image dans le laboratoire artistique de l’acteur.

Le metteur en scène et l’acteur dialoguent sur une base de dessin pour partager leur imaginaire et construire le personnage.



Arnaud Banquet “Dancing Wizard” perosnnage crée lors d’un atelier à partir d’un croquis de travail



# Vsevolod Meyerhold

(1874-1940)

Culture et éducation corporelle : le corps en mouvement est vecteur d'émotion.

L'acteur est une figure analogue à l'ouvrier d'usine (prolétaire), dont les mouvements sont calculés dans un souci d'efficacité du geste (amplitude, fréquence, rythme).

Chaque pièce doit disposer de son langage scénique propre.





# Vsevolod Meyerhold

(1874-1940)

La quête du geste “efficient”

Influence du taylorisme : rationalisation du corps au travail / meilleure productivité grâce à un contrôle rigoureux des actions.

Adopter de nouveaux “schémas corporels” :

Le corps peut être débranché automatiquement par l'intégration de nouveaux “réflexes conditionnés” (Pavlov).

L'environnement de l'acteur interagit ainsi directement sur son corps et réciproquement





## Vsevolod Meyerhold (1874-1940)

Un « théâtre de la convention » : il s'agit de rompre avec l'attitude artistique des naturalistes. Le théâtre devient alors un espace-temps qui construit artificiellement son propre langage, sous les yeux du public. Chaque pièce doit disposer de ses propres codes ; pour chaque mise en scène, on établira donc des conventions distinctes.

Ces « conventions » ont pour objectif d'intégrer le spectateur, de le rendre participant de l'action dramatique.

On retrouve, par exemple, ce procédé dans le théâtre documentaire comme *Histoire du théâtre* de Milo Rau. Chez Milo Rau, les conventions scéniques ne servent pas à créer l'illusion du réel, mais au contraire à révéler la construction du réel, à montrer comment une histoire se fabrique, se reconstitue, se transmet. C'est particulièrement visible dans *Histoire du théâtre*, où il utilise des procédés qui rompent avec la logique naturaliste.

Le spectateur est le "quatrième" créateur ; l'acteur lui fournit les conventions de ce langage.

**Otkaz** (le refus) : un contre-mouvement qui sert de préparation à l'action et de signal au partenaire pour lui indiquer que l'acteur est prêt à réagir.

**Pacil** (l'envoi) : à la fois l'engagement dans l'action et l'action elle-même.

**Tormos** (le frein) : la contrainte qu'on doit exercer simultanément avec la force vive en avant du pacil pour maintenir le contrôle.

**Totcbka** (un point dans l'espace, le point à la fin de la phrase) ou stoïca (la posture) : renvoient à l'accomplissement d'une action à un point précis dans l'espace et dans le temps.

VIDEO "Jet de pierre": une "étude" biomécanique



Pose de biomécanique — Le coup de poignard



**Jacques Copeau**  
**(1879-1949)**



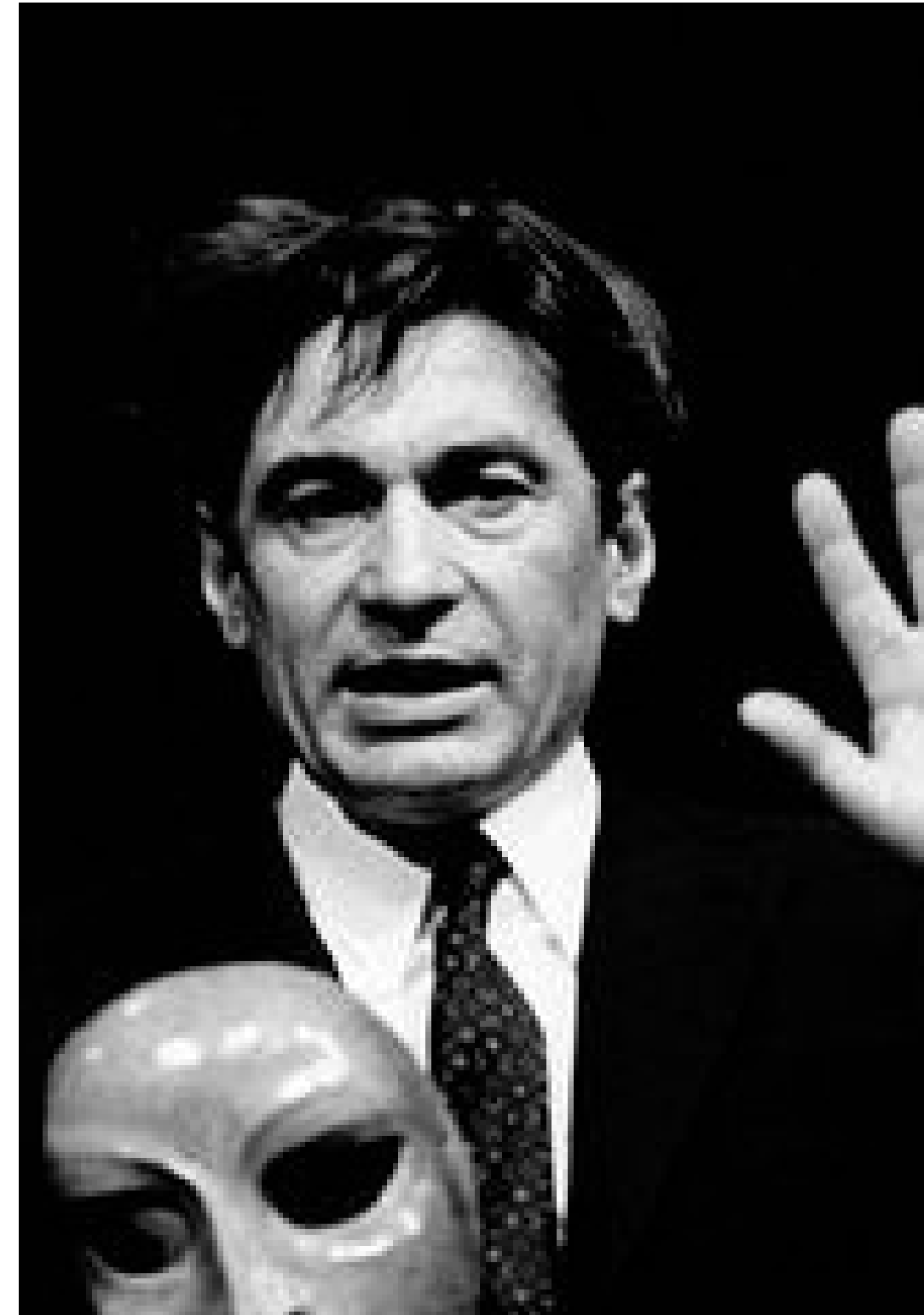
Fondateur de l'Ecole du Vieux Colombier

L'observation et  
l'incorporation des lois  
naturelles du mouvement

Travail sur les impulsions  
du corps à partir  
d'improvisations sur le  
modèle animal.

Le travail du masque

**Jacques Lecoq**  
**(1921-1999)**



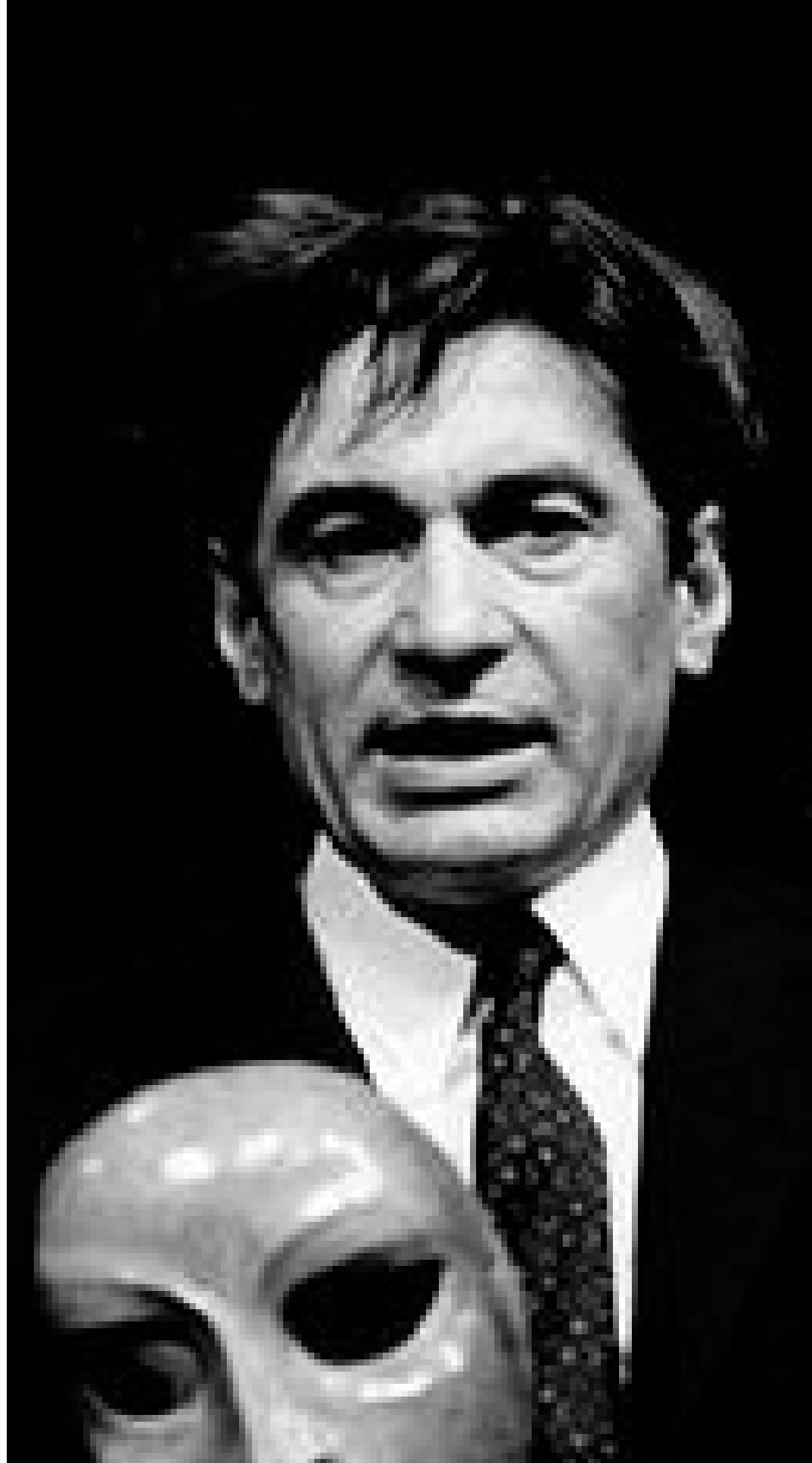
Fondateur de l'école Jacques Lecoq

En ouvrant son école, il développe et affirme les principes de sa pédagogie “mimo-dynamique”.

Le “mime” ne renvoie pas, avec Lecoq, à une forme de mimétisme, mais plutôt à du “mimisme”, expression qu’il emprunte à l’anthropologue Marcel Jousse dans Anthropologie du geste.

“Le mime s’est figé dès lors qu’il s’est détaché du théâtre. Il s’est refermé sur lui-même (...) Le mimétisme est une représentation de la forme, le mimisme est la recherche de la dynamique interne du sens. Mimer, c’est faire corps avec, et donc comprendre mieux.” — JL, Le corps poétique

VIDEO - 7MINS28



# Travail sur le masque

Figures 1 et 2. À gauche, le masque noble, en papier mâché, réalisé par Jean Dasté (avant 1940). À droite, le masque neutre, en cuir, créé par Amleto Sartori en 1951 et qui sera utilisé par Jacques Lecoq.

4 fondamentaux du travail avec le masque : **sortir de soi / écouter le geste / la choralité / musicalité du corps en scène**



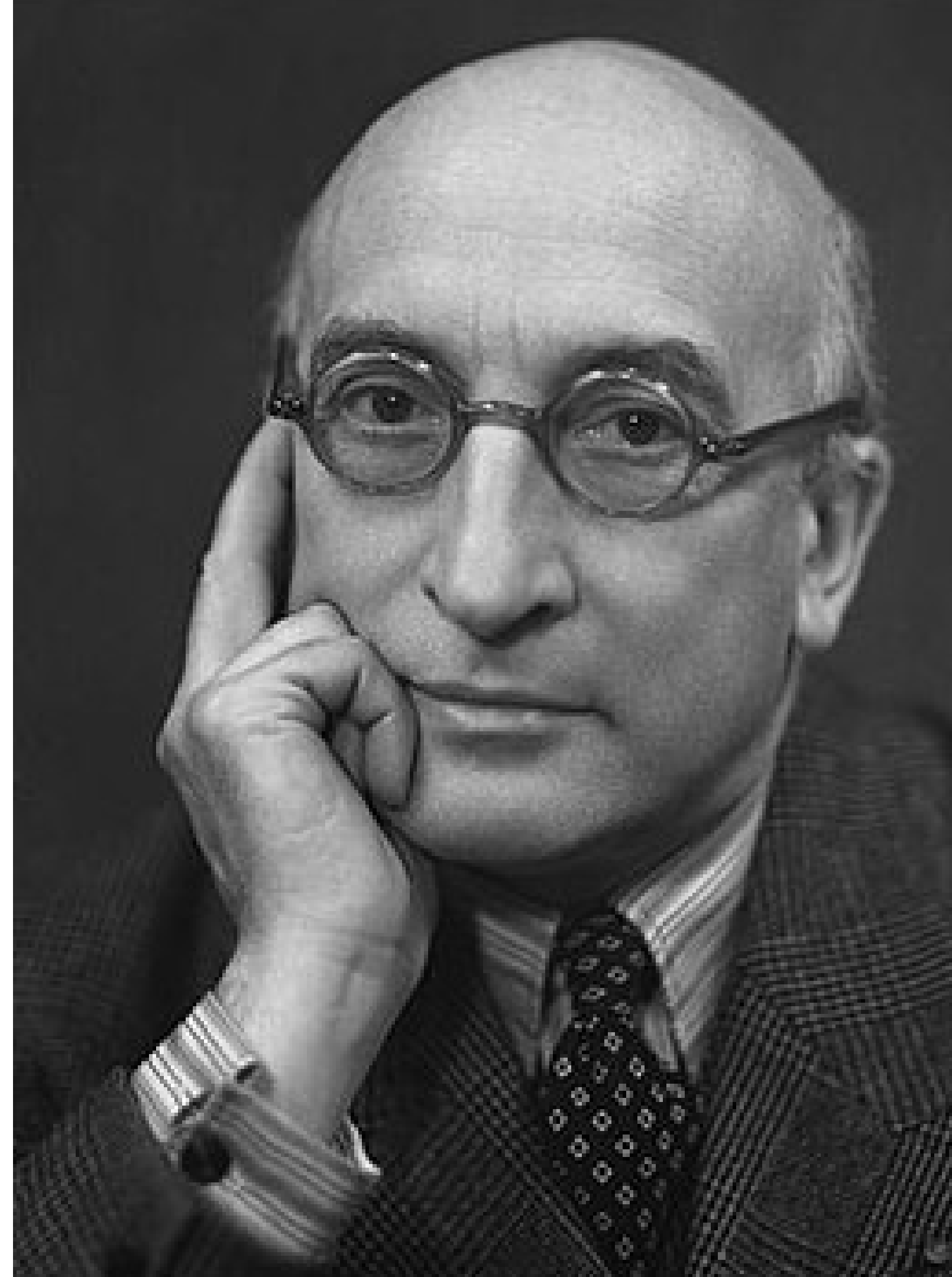


## L'acteur et le "recueillement"

« Le suspense est le point intermédiaire, presque imperceptible entre le réveil et l'attaque (...) Tout mouvement doit rester pur et simple, se développer jusqu'au bout, être continu et avoir un sens.

*État préalable à toute action : se recueillir (silence, décontraction), recueillement (préformation, suspense, attaque). »*

J. .Copeau, *Registre VI*, l'école du Vieux Colombier



# Le “masque larvaire” outil pédagogique du corps poétique

“Ce sont des êtres venus d’ailleurs, qui ont été capturés et dont nous allons tester les réactions.”. JLecoq *Le corps poétique*



Masque “larvaire” ,  
reproduction en tissu, ici  
mis en scène

Voir *Les Deux Voyages*  
19mins.



Masque “larvaire”

# Jerzy Grotowski

(1933 - 1999)

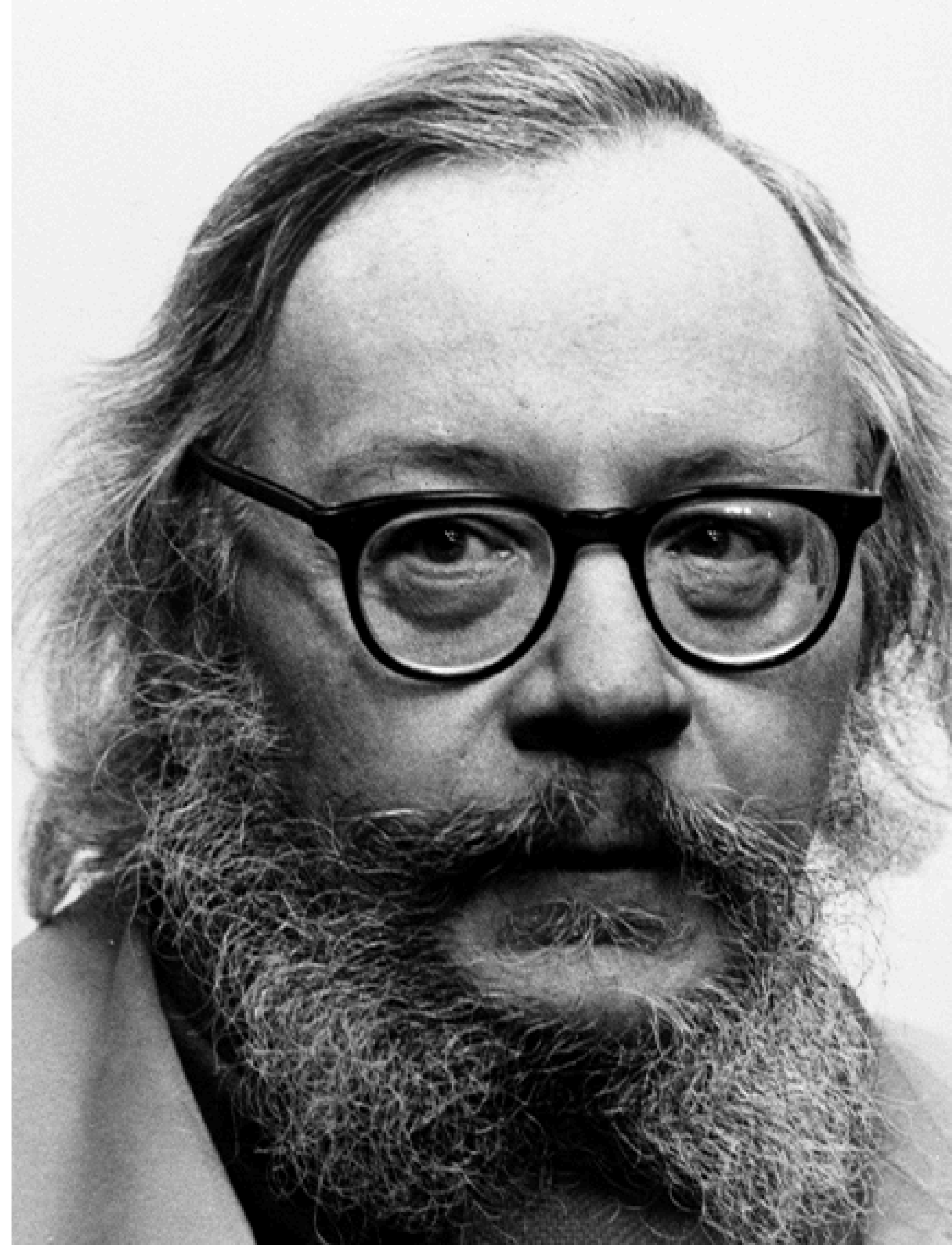
Le théâtre laboratoire des 13Rangs - Wrocław,  
Pologne

La quête d'un "théâtre pauvre"

Une relation "transformative" entre acteur et  
spectateur sur le modèle d'un "rituel"

Une "voie négative" pour l'acteur

Le "sacrifice" de l'acteur, le geste  
"biographique"



## Jerzy Grotowski (1933 - 1999)

“Ainsi notre voie est négative - non pas un ensemble de moyens, mais une élimination des blocages (...) cultiver soigneusement ce qui a été mis à nu. (...) Nous croyons qu’un processus personnel qui n’est pas “articulé” par une structuration du rôle n’est pas une délivrance et sombrera dans l’amorphe. (...) Nous éliminons plutôt, par **l’abandon d’éléments de la conduite “quotidienne” qui obscurcissent l’impulsion pure.** ” J.G  
*Vers un théâtre pauvre.*

VIDEO

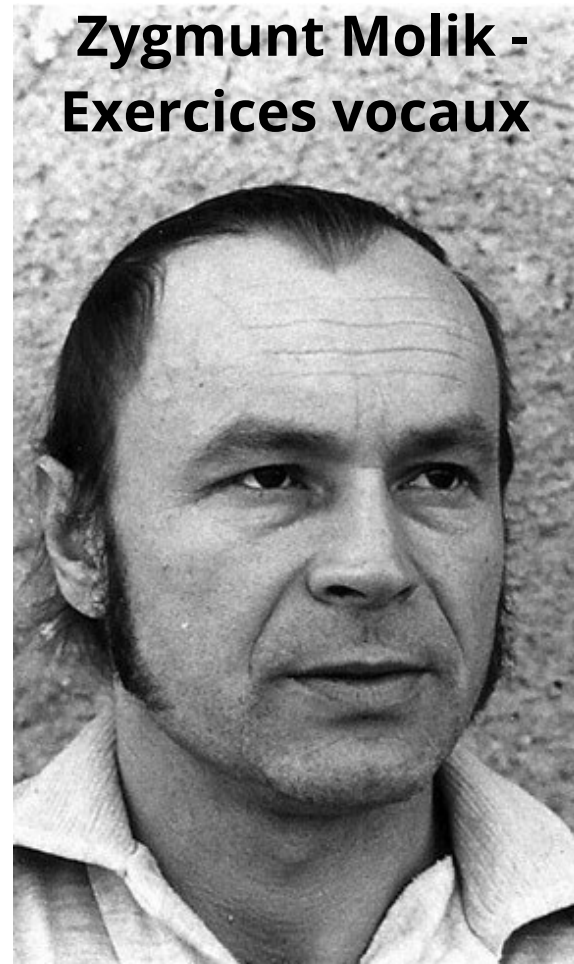


## Les exercices au Théâtre Laboratoire

Avant *Akropolis* (1963), les acteurs avaient commencé à faire des exercices en relation avec les difficultés qui apparaissaient pendant le processus de travail. Cependant ces exercices étaient toujours dépendants des objectifs d'un spectacle. Ce n'est qu'après *Akropolis* que les exercices et le training prennent une dimension nouvelle. Progressivement ces rôles ont évolué.

### Exercices "plastiques" - VIDEO

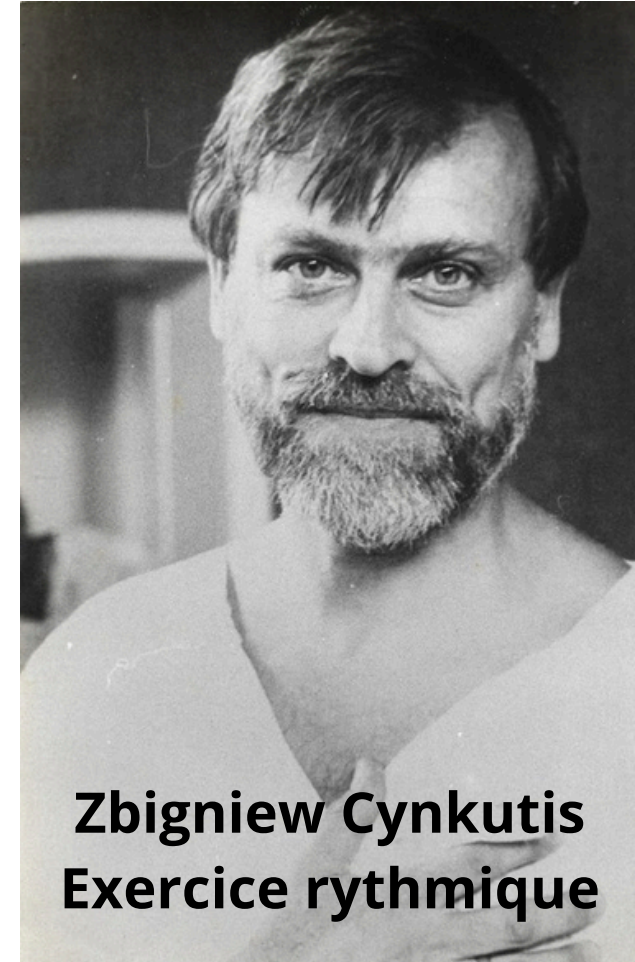
---



**Zygmunt Molik -  
Exercices vocaux**



**Rena Mirecka  
Exercice plastique -  
composition**



**Zbigniew Cynkutis  
Exercice rythmique**



**Ryszard Cieslak  
Exercice d'acrobatie  
/ plastique**



# Jerzy Grotowski

## *Le prince Constant* - 1965

La notion d'ascèse occupe une place centrale dans la pensée de Grotowski et de ses héritiers. Elle contribue à façonner la figure, désormais célèbre, de «l'acteur saint». Cette ascèse, héritée autant d'une tradition spirituelle – notamment chrétienne – renvoie cependant à une “sainteté laïque” : discipline intérieure, travail rigoureux, renoncement à ses automatismes, à ses protections psychiques et à ce que Grotowski appelait «le mensonge quotidien».

**VIDEO** / 17 MINS



# Jerzy Grotowski

## Après le Théâtre laboratoire

- Para théâtre – 1969-1978
- Théâtre des Sources – 1976-1982
- Objective Drama – 1983-1986
- L'art come véhicule – 1986-1999

1982 - Ouverture de la chaire d'anthropologie théâtrale au collège de France. Eugenio Barba, assistant d'abord de Grotowski reprendra ces travaux et les poursuivra

1999 - Mort de Grotowski

VIDEO / 7MINS44

