

IDENTIFICATION - PROJECTION - EMPATHIE

DANS LES ARTS DU SPECTACLE

Journées d'études

Jeudi 12
et vendredi 13
MARS 2015



*Identification et empathie
dans le triangle acteur/
personnage/spectateur*



Institut national d'histoire de l'art



Galerie Colbert,
2 rue Vivienne
Paris 2^e
salle Fabri de Peiresc
www.inha.fr

Conception affiche : Marie Ferré (CNRS/THALIM). De gauche à droite : Isabelle Adjani dans *La Reine Margot*, film réalisé par Patrick Chéreau en 1994 ; Katharine Hepburn ; *Kontakthof*, pièce chorégraphique de Pina Bausch ; au centre Bette Davis dans *Qu'est-il arrivé à Baby Jane*, film de Robert Aldrich, 1962 ; *Avatar*, film américain de James Cameron, 2009 ; *La biomécanique*, fin des années 20 ; Stanislawski dans le rôle d'Argan, *Le Malade imaginaire*, Molière, mise en scène par Stanislawski et A. Benois, Théâtre d'Art, 1913.

Contacts

mildred.galland@cnsr.fr et vanille.roche@gmail.com



Laboratoire d'Excellence TransferS
www.transfers.ens.fr



UNITÉ MIXTE DE RECHERCHE
théorie et histoire
des arts et des littératures
de la modernité
XIX^e-XXI^e siècles
équipe arias



UMR 7172 THALIM
(CNRS / Sorbonne nouvelle / ENS)
www.thalim.cnrs.fr

Identification et empathie dans le triangle acteur / personnage / spectateur

Journées d'étude des 12 et 13 mars 2015, Paris, INHA

organisées par le groupe de recherche *Identification, projection, empathie dans les arts du spectacle* (THALIM/LabEx TransferS; animé par Mildred Galland-Szymkowiak)

Dans le cadre de nos travaux visant à la construction d'un glossaire en ligne des mots et concepts désignant les différentes formes d'implication du spectateur dans les arts du spectacle, nous souhaitons focaliser les journées d'étude de mars 2015 sur **la connexion entre la manière dont l'acteur investit son rôle, et la manière dont le spectateur empathise avec, ou se projette dans, ce qui se déroule sur la scène ou à l'écran**. Alors que les premières journées d'étude du groupe (septembre 2013) avaient surtout donné lieu à des réflexions sur l'empathie du spectateur—que celle-ci s'adresse aux personnages, à la trame fictionnelle ou encore aux formes et aux atmosphères du spectacle—il s'agit cette fois de mettre au centre *l'acteur*, en posant l'hypothèse d'un triangle de l'empathie ou de l'identification, formé par l'acteur, le personnage dont il endosse le rôle, et le spectateur. Une telle hypothèse, qui devra elle-même être problématisée, aura pour fonction de décentrer les recherches sur l'empathie du spectateur.

Le problème n'est pas nouveau puisque c'était déjà celui que posait Diderot, dans le *Paradoxe du comédien* et ailleurs (problème alors articulé de manière plus subtile que ne le laisse croire sa réduction à une opposition entre maîtrise et enthousiasme) : quel degré d'émotion, quel degré de connaissance doivent animer l'acteur investissant un personnage ? Le spectateur sera-t-il plus ému si l'acteur l'est moins, contrôlant mieux ses effets ? La question du travail de l'acteur sur lui-même et sur son personnage, et de son implication corporelle et émotionnelle en vue d'un effet sur le spectateur, est au fondement des théories du *training* et du jeu de l'acteur — que l'on pense par exemple aux contributions de Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Lee Strasberg ou Jouvét.

Nous souhaitons toutefois renouveler l'approche de ce « triangle de l'identification » **en croisant des contributions interdisciplinaires, venues des études théâtrales et cinématographiques, des études sur la danse, et de la philosophie**. Il est clair que la différence radicale entre écran et espace scénique, entre le montage d'instant filmés, entre lesquels l'acteur a pu désinvestir totalement son personnage, et la continuité de la présence scénique, qui exige de l'acteur de théâtre ou du danseur un engagement constant dans son rôle, nécessite de poser différemment le problème au cinéma et dans les arts dits

« vivants » ; de même que l'articulation du personnage textuel au personnage scénique chez l'acteur pose des questions spécifiquement distinctes de celles qui concernent la fusion de l'acteur de cinéma avec son rôle, ou encore de celles qui sont liées à l'espace de jeu entre mouvement et caractère dans la danse. Toutefois certaines évolutions contemporaines (par exemple la tendance à la dissolution du personnage théâtral ou la présence des écrans sur la scène) inciteraient à mettre en cause de telles distinctions. Surtout, nous pensons que l'exploration des *médiations* à partir desquelles peut être comprise la connexion entre l'investissement de l'acteur dans son rôle et l'implication du spectateur dans le spectacle peut permettre de construire un travail fécond sur cette connexion et ses différentes modalités à partir d'approches (ou de manières d'aborder les œuvres) distinctes : historique, philosophique (notamment avec la phénoménologie), esthétique, neuroscientifique.

Ainsi nous proposons, dans ces journées, un **axe méthodologique commun** en rapport direct avec les travaux de notre groupe, axe consistant à mettre en évidence des **mots et concepts centraux pour penser la médiation entre performance de l'acteur et implication du spectateur**. À travers la terminologie, on sera ainsi conduit à travailler sur des problèmes transversaux autant que sur leur spécification dans chacun des arts considérés (théâtre, cinéma, danse). Il ne s'agit donc pas d'écraser les perspectives propres à ces derniers les uns sur les autres, mais de cerner et de *faire jouer*, dans leur différence, des termes qui peuvent être communs. On sera tout autant conduit à déceler, à travers ces termes, les déplacements et transformations des notions, d'un contexte théorique, culturel ou artistique à un autre, ou encore, les réarticulations de la réflexion sur l'identification en fonction autour de ces notions médianes ou médiatrices : mettre l'accent sur le mouvement, ou sur l'« incarnation », ou encore sur la « vie » dans le jeu de l'acteur/comédien/danseur déplace en effet à chaque fois légèrement la perspective quant à la question de l'identification.

Dans ce qui suit, on tentera, à titre de base de travail provisoire pour les journées, de dresser une liste non exhaustive de ces termes qui qualifient la médiation entre jeu de l'acteur et implication du spectateur. On peut penser pour commencer à la notion de **présence**, qui ne saurait être limitée à une dévalorisation simpliste du

cinéma au profit du théâtre mais mérite d'être réarticulée aux effets de réalité, d'émotion, de corporéité, ou encore aux notions de *rayonnement* voire *d'incarnation*, mais aussi de *crédibilité*. À la présence est souvent liée l'idée d'«**énergie**», présente aussi bien chez Diderot que dans l'esthétique psychologique allemande de la fin du 19^e siècle et dans les théories russes du jeu de l'acteur; cette notion peut sembler floue alors même qu'elle est centrale dans la pratique, et gagnerait donc à être élucidée. Cette énergie est en lien direct avec le rôle de **l'espace** et du **corps** comme médiation, dont l'exploration sera évidemment centrale ici et ne pourra manquer de mettre en cause l'idée sans doute trop simple d'une absence du corps au cinéma; plus précisément encore, la *respiration*, le *souffle*, la *voix*, le *rythme* apparaissent – et pas seulement dans les arts de la scène – comme des médiations cruciales dans l'effet affectif produit sur le spectateur. Le **mouvement**, *in actu* sur la scène vivante, tend à devenir un concept central aussi au cinéma à l'époque de la *motion capture*

ou *performance capture*, qui redéfinit la performance même de l'acteur et la manière dont le spectateur la reçoit. L'investissement de l'acteur oscille, pour reprendre la terminologie de Jovet, entre incarnation et **dépossession** de soi, ou **dés-incarnation**, entre un se-laisser-emplir par le personnage, et un se-vider. La question de la composition du rôle se lie immédiatement à celle des **caractères** et de la typification, qui partant de la *Commedia dell'arte* ou, en un sens différent, de la physiognomonie et des études de psychologie scientifique (au 19^e et aujourd'hui) sur *l'expression* et le *geste*, est également transversale; elle n'est pas sans lien avec la question des *codes* ou *formes codées* (esthétiques/stylistiques ou sociales) qui conditionnent simultanément le jeu de l'acteur et l'implication affective du spectateur. La manière dont **l'imagination** du spectateur est stimulée par le jeu de l'acteur et par sa place dans l'architecture de la pièce ou du film pourrait, enfin, également être explorée.

Jeudi 12 mars

■ 13h15 accueil des participants

■ 13h30-14h introduction au thème des journées – Mildred Galland-Szymkowiak

Modération : Tiphaine Karsenti

■ 14h-15h Béatrice Picon-Vallin

«**L'acteur poète, l'acteur compositeur et la construction parallèle d'une partition de jeu et des émotions du spectateur**»

«Le théâtre est l'art de l'autre» répète Ariane Mnouchkine. Que fait l'acteur des émotions—les siennes, celles du personnage qu'il joue, celles de spectateurs, celles de ses contemporains? Que cherche le spectateur sur les scènes de théâtre, que lui donne l'acteur conscient du travail qu'il accomplit quand il joue? Comment peut travailler un acteur qui ne joue pas seulement un personnage (et parfois d'ailleurs plusieurs dans un même spectacle), mais joue un spectacle, quand la mise en scène est complexe comme chez Vsevolod Meyerhold, initiateur de la mise en scène du XX^e siècle qui convoque tous les arts sur le plateau? À partir du cas Meyerhold, du travail du corps (dessin, musique), du mouvement, de la construction consciente des émotions du public, de la «scénologie», on tentera de répondre à ces questions,

ainsi qu'à celle-ci: qu'est-ce qu'une émotion théâtrale, celle qui envahit le spectateur quand l'acteur l'éblouit par la façon dont il construit l'action ou le personnage?

■ 15h-16h Chiara Cappelletto

«**L'acteur de théâtre et son personnage, une ambivalence à ne pas résoudre**»

Le travail de l'acteur a été accompagné dès l'origine par l'interrogation sur son rapport au personnage qu'il joue. Devient-il son personnage, ou bien n'en assume-t-il que l'apparence et la voix? Du point de vue de la pédagogie de l'acteur tout comme de l'analyse et de la critique de sa pratique, la discussion a toujours visé la dynamique de cette relation, en étant animée de manière tantôt explicite tantôt implicite par le désir d'en résoudre la polarité. La thèse que je propose est qu'à la base de cet appel pour l'unité agit un malentendu, car s'il existe quelque chose comme l'acteur sur scène c'est grâce à, et non malgré, l'ambivalence qui qualifie son rap-

port esthétique et ontologique au personnage. Le sens même de la figure de l'acteur, qui a traversé époques et cultures, dépend de la distance qui la sépare du caractère : c'est bien celle-là qui est le vrai sujet de toute mise en scène.

16h-16h20 : pause café

■ 16h20-17h20 Vanille Roche-Fogli

«L'acteur entre personnalité et métamorphose : une approche neurocognitive de l'incarnation d'un personnage»

On parle beaucoup, au théâtre comme au cinéma, de l'incarnation du personnage. Louis Jovet, pourtant, semblait prendre le contrepied de cette opinion et écrivait dans les notes qui composent *le Comédien désincarné* qu'il y aurait deux types d'acteurs : ceux qui seraient habités par le personnage, se livrant à chaque nouvelle prestation à une métamorphose complète, et ceux qui se glisserait en lui jusqu'à prendre sa place ou se confondre avec lui. Depuis une dizaine d'années, la recherche en études théâtrales montre un intérêt croissant pour les sciences cognitives et notamment leurs découvertes sur la conscience de soi. On se demandera ici, dans une approche épistémologique et interdisciplinaire comment la notion de « cognition incarnée » peut nous aider à appréhender la pratique du comédien et son rapport à son rôle entre sensibilité, imitation, identification et construction.

■ 17h20-18h20 Stéphane Poliakov

«Vivre ou représenter? Les paradoxes de l'identité de l'artiste-acteur selon Stanislavski»

Stanislavski a durant plusieurs décennies médité la nature du jeu de l'acteur. Il a cherché à nommer ce processus, ses étapes et ses différentes instances d'effectuation. Qui joue? Qu'est-ce qui joue dans l'acteur? Quelle est la nature de sa présence? Le moi de l'acteur est à la fois central et sans cesse interrogé : il se dérobe vers le «subconscient» et ses «profonds souterrains» et se sublime dans le «surobjectif» et le «sur-surobjectif». Il a aussi quelque chose d'essentiel, un «*je suis*» affirmé. En même temps, Stanislavski n'a de cesse de «chasser le théâtre du théâtre» et, pourrait-on dire, ce qu'il y a de l'acteur dans l'acteur, pour retrouver une nature créatrice. Il s'agit d'être soi. Tout est compris du point de vue de l'acteur dans cette psychologie de la création. On interrogera certains de ses paradoxes pratiques et conceptuels qui ont l'avantage d'éviter une surdétermination de la psychologie du côté du spectateur qui conserve pourtant dans le «système» une certaine part émotionnelle.

Vendredi 13 mars

Modération : Christian Viviani

■ 10h-11h Natalie Depraz

«Corps de l'acteur et spectateur dans *Avatar*»

En prenant appui sur le film *Avatar*, je me poserai la question de savoir à quelles conditions et selon quelles modalités un acteur peut incarner un personnage-avatar. En résultent d'autres interrogations, concernant le type de corporéité en jeu, le statut de l'incarnation numérique, mais aussi l'étrangeté distanciante irréductible à même l'incarnation de cet énigmatique personnage qu'est un Avatar. Du coup, la question de l'usage des notions d'empathie et d'identification dans une telle expérience se trouve reposée à neuf...

■ 11h-12h Marguerite Chabrol

«Jouer la *self-consciousness* : sur deux actrices américaines (Katharine Hepburn, Bette Davis)»

Parmi les interprètes du cinéma hollywoodien marqués par le modèle théâtral, Bette Davis et Katharine Hepburn ont beaucoup en commun en matière d'expressivité et de «manières». Elles ne sont pas directement marquées par les théories de l'acteur telles qu'elles sont enseignées dans les milieux du théâtre new-yorkais, mais montrent la façon dont le cinéma hollywoodien s'est réapproprié une conception théâtrale du jeu et de la présence, située entre le paradoxe du comédien et une conception de l'incarnation proche de celle de l'Actors Studio.

Cette communication s'attachera à un état partagé par plusieurs de leurs personnages, la «*self-consciousness*», ou embarras provoqué par une prise de conscience de soi, comme moment représentatif d'un jeu sur la coïncidence acteur/personnage destiné à réinstaller une forme d'empathie de la part de comédiennes qui ont tout autant travaillé à provoquer le rejet ou la mise à distance des spectateurs.

12h-13h50 : pause déjeuner

Modération : Marie Martin

■ 14h-15h **Christophe Damour**

«**Le cri voilé. Stylistique de la déploration au cinéma**»

À partir du rapprochement de séquences comparables, issues pourtant de films aux contextes de production très hétérogènes, nous nous intéresserons à la persistance de formes actorales codifiées (spécifiquement liées à la posture de la déploration, expression corporelle de la douleur du personnage suite à la perte d'un être cher) dont l'efficacité stylistique serait susceptible de contribuer à l'implication émotionnelle des spectateurs. Notre analyse iconographique s'appuiera notamment sur le concept de « formule de pathos » d'Aby Warburg et les travaux de Florence Dupont sur le jeu tragique, tout en adaptant les méthodes de l'anthropologie théâtrale aux études cinématographiques.

■ 15h-16h **Jacqueline Nacache**

«**Plus près de nous? Proximité de l'acteur et empathie dans *La Reine Margot* (Patrice Chéreau, 1994)**»

Patrice Chéreau, qui commentait volontiers ses choix artistiques sans chercher à éviter les paradoxes, disait qu'il n'y avait pas de différence pour lui entre théâtre et cinéma, mais qu'il voulait faire à l'écran ce qu'il ne pouvait pas faire à la scène, à savoir observer les acteurs *de près*. On tentera d'approcher cette notion de proximité de l'acteur et ses effets en termes d'empathie au prisme de *La Reine Margot* (1994), le film le plus exemplaire de Chéreau à cet égard parce qu'il brasse intimisme et tableaux historiques. La proximité de l'acteur a-t-elle un sens au cinéma, ou n'est-elle qu'une illusion ancienne, une variation sur la métaphore de la présence? Que le réalisateur voie et filme les acteurs de près implique-t-il que le spectateur, dans la salle, ressente cette proximité? Est-il touché plus vivement ou repoussé au contraire par cette transgression de la distance? En gardant ces questions pour horizon, nous nous demanderons notamment si la proximité accentue la fusion entre acteur et personnage, ou crée entre eux une tension impossible à résorber.

16h-16h20 : pause café

Modération : Alain Patrick Olivier

■ 16h20-17h20 **Elsa Ballanfat**

«**Révéler le langage des corps : l'art du théâtre dansé de Pina Bausch**»

La danse qualifiée historiquement de moderne s'est distinguée du ballet classique par son désir d'émancipation à l'égard des codes et des pas répertoriés de la danse classique. Cette libération formelle, conçue dès le XVIII^e siècle par un théoricien comme Noverre, entraîne plus profondément une libération des danseurs eux-mêmes : dans la seconde période de son travail en particulier, la chorégraphe allemande Pina Bausch fait appel à leurs personnalités et souvenirs d'enfance, dans le but de créer une intimité singulière entre danseurs et spectateurs. Comment s'établit l'identification possible des spectateurs aux danseurs? En faisant appel à des interviews de la chorégraphe et à un témoignage de l'un de ses interprètes, nous dégagerons l'importance du verbe « sentir » dans ce travail : sentir devient la clé par laquelle la chorégraphe amène les danseurs à l'expression de leurs émotions et le public à reconnaître une part d'universalité en chacun d'eux.

■ 17h20-18h20 **Maurice Courchay**

«**Relation à soi, relation à autrui, dans les processus d'identification et d'empathie en danse**»

La qualité de la relation que le sujet, acteur, danseur, développe avec lui-même, à sa corporéité, dans le cadre d'une prise de rôle ou d'un travail de transmission, opère sur le degré d'intégration, d'incarnation et du coup sur le degré d'empathie qui peut se construire, se déployer dans la relation au spectateur, à l'étudiant.

Cette démarche s'est, entre autres, nourrie des travaux de I. Bartenieff sur les mouvements fondamentaux, de R. Sohier sur la réharmonisation des interlignes articulaires, de F. M. Alexander sur l'Usage de soi, de J. Grotowski sur les actions physiques ainsi que sur plusieurs créations de rôle aux côtés de John Neumeier et Maurice Béjart.

■ 18h30-19h **bilan et questions**

Biographies

ELSA BALLANFAT: Ancienne élève de l'École Normale Supérieure (Ulm), agrégée de philosophie, c'est pour compléter sa formation de danseuse contemporaine qu'Elsa Ballanfati entreprend ses études. Initiée à la danse par la pratique du bharata natyam, elle entre à treize ans au CRR de Paris en danse contemporaine et y poursuit ses études jusqu'au prix. Après avoir dansé le répertoire de Dominique Bagouet en particulier, puis rencontré Francis Viet venu de chez Pina Bausch, elle fonde sa compagnie en 2010, suite à l'obtention du premier prix du concours chorégraphique Rosalia Chladek en 2009. L'expérience chorégraphique fait naître une attention particulière à la question de l'espace et du vide, dont l'étude est poursuivie, après un master dirigé par Jean-Luc Marion, en doctorat à Paris IV, sous la direction de Claude Romano: sa thèse porte sur le vide comme expérience pure de l'espace, et envisagé à l'aune de l'expérience chorégraphique. Elsa propose à l'université Paris IV-Sorbonne un cours d'introduction aux dimensions philosophiques de la danse.

CHIARA CAPELLETTO est maître de conférences en esthétique au département de philosophie de l'Università degli Studi de Milan, ainsi que membre associé du CRAL à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris.

Elle dirige ou collabore à plusieurs projets internationaux concernant des questions centrales de son activité de recherche, à savoir la phénoménologie du corps vivant, la notion de virtualité dans les arts visuels et performatifs, la neuroesthétique et le rôle de la fiction vis-à-vis de la démarche réductionniste des neurosciences appliquées aux arts. Elle est l'auteur de *Neuroestetica. L'arte del cervello* (Laterza, Bari, 2009).

MARGUERITE CHABROL est maître de conférences HDR à l'université Paris-Ouest Nanterre La Défense et membre de l'équipe HAR (Histoire des Arts et des Représentations).

Ses recherches portent sur le cinéma classique hollywoodien et les questions d'intermédialité au cinéma, principalement dans ses relations avec le

théâtre. Elle a codirigé la série des *Lectures croisées* (avec Alain Kleinberger et Pierre-Olivier Toulza, L'Harmattan, 2010 et 2011). Elle a codirigé avec Tiphaine Karsenti le n°204 de *Théâtre/Public*: «Entre théâtre et cinéma: recherches, inventions, expérimentations» (juin 2012) et l'ouvrage collectif *Théâtre et cinéma: le croisement des imaginaires* (Presses Universitaires de Rennes, 2013). Son prochain ouvrage *Broadway / Hollywood. Stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain* est à paraître chez CNRS Editions.

MAURICE COURCHAY est Directeur du département danse du Pont Supérieur, Pôle d'enseignement supérieur spectacle vivant Bretagne-Pays de la Loire.

Après une carrière internationale d'artiste chorégraphique aux côtés de John Neumeier puis de Maurice Béjart, Maurice découvre les approches du mouvement d'Odile Rouquet, de Matthias Alexander, d'Irmgard Bartenieff. Cette démarche lui permet de réinterroger la danse classique qui révèle alors tout le potentiel de ses «spirales combinées» ouvrant ainsi la voie aux mécanismes qui sous-tendent les esthétiques, rejoignant ainsi les travaux d'un René Huyghe. La question de la place de l'apprenant, de l'humain artiste, dans sa relation à lui-même, à sa corporéité, à autrui, à l'espace, l'amène à travailler sur les relations entre «Registres sémantiques «et «États de corps», entre mots, conscience et corporéité. Il collabore avec le CNDC d'Angers et le Pôle d'Enseignement Supérieur Paris-Boulogne Billancourt pour la potentialisation des parcours de formation, ceux de l'artiste et ceux du pédagogue. De manière concomitante, il travaille avec le département sciences de l'éducation de l'université de Nantes.

CHRISTOPHE DAMOUR est maître de conférences en études cinématographiques à la Faculté des arts de l'université de Strasbourg, où il dirige le Département des arts du spectacle. Auteur de *Al Pacino, le dernier tragédien* (2009), il a codirigé *Généalogies de l'acteur au cinéma. Echos, influences, migrations* (avec C. Gutleben, H. Valmary et

C. Viviani, 2011) et *François Delsarte, une recherche sans fin* (avec F. Waille, 2015). Il a contribué à plusieurs ouvrages collectifs, dont : *L'Acteur de cinéma : approches plurielles* (V. Amiel, J. Nacache, G. Sellier et C. Viviani, dir., 2007); *Peinture et cinéma* (P.-L. Thivat, dir., 2007); *L'Actors Studio : une révolution stylistique ?* (F. Gaffez, dir., 2009); *Les images aussi ont une histoire* (V. Amiel et A. Surgers, dir., 2012); *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie* (C. Gauthier, D. Vezyroglou, dir., 2013); *Le mélodrame filmique revisité* (D. Nasta, M. Andrin, A. Gailly, dir., 2014); *Les héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle* (O. Bara, M. Losco-Lena, A. Pellois, dir., 2015).

NATALIE DEPRAZ est Professeure de philosophie contemporaine (phénoménologie, philosophie allemande) à l'Université de Rouen (ERAC – Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles). Elle est également Membre associé des Archives-Husserl (ENS-CNRS). Elle a bénéficié d'une délégation CNRS de 2012 à 2014 et dirige l'ANR Emphiline aux Archives-Husserl depuis 2012. Spécialiste de la phénoménologie de Husserl, elle a notamment traduit deux volumes de textes de ce dernier *Sur l'intersubjectivité* (PUF, 2001). Elle est l'auteur de *A l'épreuve de l'expérience : une pratique phénoménologique* (Bucarest, Zeta Books, 2011) en coll. avec F. J. Varela et P. Vermersch, (texte français de *On becoming aware : a pragmatics of experiencing*, Amsterdam/Boston, Benjamins Press, 2003)? *Le corps glorieux. Phénoménologie pratique de la Philocalie des Pères du désert et des Pères de l'Église* (Bibliothèque philosophique de Louvain, Bruxelles, 2008)? *Comprendre la phénoménologie, une pratique concrète* (A. Colin, Paris, 2006). Elle a publié récemment *Avatar «Je te vois»*. *Une expérience philosophique* (Ellipses, coll. Culture Pop, 2012) et *Attention et vigilance* (Puf, coll. Epiméthée, 2014).

BÉATRICE PICON-VALLIN est directrice de recherches émérite au CNRS, THALIM/ARIAS. Elle dirige trois collections («Arts du spectacle», CNRS Editions – «th XX», L'Age d'Homme – «Mettre en scène», Actes Sud-Papiers). Elle a enseigné l'his-

toire du théâtre au CNSAD. Elle est spécialiste du théâtre russe, de l'histoire de la mise en scène et du jeu de l'acteur en Europe, des rapports du théâtre et des autres arts (musique, cinéma, cirque, vidéo...). Elle est auteur de nombreux ouvrages (en particulier *Meyerhold, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 17, CNRS Editions (1990-1999) 2004, traductions italienne, brésilienne...). Elle enseigne dans plusieurs écoles de théâtre en France et à l'étranger. Ses travaux sont traduits dans plusieurs langues (italien, anglais, portugais, espagnol, russe, roumain, polonais ...).

Dernières publications : *Les Ecrans sur la scène, L'Age d'homme*, réimp., 2009 — *Ariane Mnouchkine*, Actes Sud-Papiers, 2009 (traduit en roumain, en portugais...) — V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, nouvelle édition revue et augmentée, vol. 2, L'Age d'Homme, 2009? vol. 3 sous presse — (avec R. Soudée), *Mehmet Uluşoy, Un théâtre interculturel*, L'Age d'Homme, 2010 — (avec L. M. Garcia), *Omar Porras*, Actes Sud-Papiers, 2011 — *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, Actes Sud, novembre 2014/nouvelle édition janvier 2015 — En préparation (avec E. Magris), *Les théâtres documentaires*.

JACQUELINE NACACHE est professeur d'études cinématographiques à l'université Paris-Diderot et membre du Centre d'études et de recherches interdisciplinaires en lettres, arts, cinéma (CERILAC). Ses recherches portent sur le cinéma hollywoodien classique, le cinéma français contemporain, l'acteur, la critique et plus largement les discours sur le cinéma. Parmi ses publications : *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, L'Harmattan, 2001? *L'acteur de cinéma*, Armand Colin, 2005? *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma* (collectif, avec Jean-Loup Bourget, 2012)? *To Be or Not to Be, un classique dans l'histoire* (collectif, avec Alain Kleinberger, 2014)? *Analyse d'une œuvre : La Reine Margot*, co-écrit avec Alain Kleinberger, 2015.

STÉPHANE POLIAKOV est metteur en scène et maître de conférences en théâtre à l'Université

Paris 8 Vincennes–Saint-Denis. Il enseigne également à l'École nationale des arts décoratifs en scénographie. Ancien élève de l'ENS et de l'ENSATT, il mène ses recherches théoriques et pratiques en Italie, en Russie et en France au croisement de l'esthétique, des écrits d'art, des arts plastiques et du théâtre. Il a soutenu une thèse sur le système de Stanislavski, publié des ouvrages et des articles consacrés aux metteurs en scène russes. Son dernier ouvrage paru aux éditions Actes sud-papiers dans la collection «Mettre en scène» s'intitule *Constantin Stanislavski*.

VANILLE ROCHE-FOGLI est doctorante en études théâtrales à l'Université de la Sorbonne Nouvelle–Paris 3. Elle prépare depuis 2011, sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, une thèse intitulée «*Quelques formations d'acteur contemporaines en France à la lumière des neurosciences, une approche de la cognition incarnée dans l'art de l'acteur–créateur*» et portant sur la manière dont les sciences cognitives peuvent permettre d'éclairer les processus d'apprentissage du jeu chez l'acteur. Elle dirige depuis 2012 la revue *Traits-d'Union*, revue pluridisciplinaire des doctorants de Paris 3.