

Le mot prononcé sur scène –profondeur et connexion–

DOI 10.46522/S.2021.01.16

Cătălina Elena MIHAILĂ

Doctorante

Université des Arts Târgu Mureș

mihaila_catalina2000@yahoo.com

Abstract: The Spoken Word on Stage –Depth and Connection–

The word uttered by the actor on stage can still be considered an enigma today because it still involves difficulties, especially, in decoding and deep understanding. Thus, we intend to clarify the route followed by the word from the text to the stage utterance, insisting on the elucidation of some sources of inner order that can cause transmission difficulties. Even if the word uttered by the actor was treated in different manners with the new theatrical forms, the actor's inner laboratory remains the same.

Key words: interior creative laboratory; encoding; decoding; connection; depth.

Depuis l'Antiquité, le théâtre a bénéficié d'un large éventail de définitions. Une personnalité passionnée et emblématique du théâtre contemporain, Matei Vișniec attire l'attention des amateurs d'art sur la beauté de 150 définitions du théâtre, parmi lesquelles « Le théâtre est un homme qui vient devant un autre homme et lui dit : je suis ton miroir, je suis ton ombre, je suis ta paupière, je suis ton midi, je suis toi » (Vișniec, 2016, 81). On peut ainsi parler d'une rencontre face à face de deux personnes, l'acteur et le spectateur, ou on peut même parler d'un homme entre les gens, l'acteur et le public, des individus qui se rencontrent, par essence, pour communiquer.

Bien sûr, à la naissance du spectacle, il y a une suite de visions, d'idées, une équipe d'artistes qui se réunissent dans la même direction et avec le même objectif artistique. Le seul qui rencontre le public est l'acteur, parfaitement défini par Patrice Pavis comme « le lien vivant entre le texte de l'auteur, les directives de jeu du metteur en scène et le regard et l'écoute du spectateur » (Pavis, 2019, 24).

Considérant le théâtre comme un phénomène de communication efficace, il doit toucher à la fois l'âme et la raison du spectateur. L'exposant essentiel de ce processus reste l'acteur qui ne peut se présenter sans préparation pour cette « rencontre ». Une actrice précieuse du théâtre roumain, Cella Dima, a laissé une indication essentielle aux



générations futures : « Lorsque vous êtes regardé et écouté, vous devez avoir quelque chose à offrir aux yeux et aux oreilles de ceux qui vous honorent pour vous regarder et vous écouter. » (Dima, 1982, 20).

Ainsi, l'acteur cherche constamment à se préparer pour cette rencontre. Comme l'artiste du son, le musicien, a comme une « arme » son instrument, à coup sûr l'acteur a aussi une suite d'instruments qu'il utilise pour pouvoir s'exprimer. L'acteur du théâtre, comme la marionnette, apparaît devant l'œil vigilant du public, étant le premier à être critiqué et analysé. Il utilise ces outils pour transmettre les émotions, les idées, les soucis et le message de toute la création dramatique.

L'acteur doit communiquer avec le partenaire de la scène et le public. Konstantin Stanislavski propose l'idée d'un triangle de communication, considérant que ce n'est que lorsque les acteurs communiquent efficacement entre eux qu'ils communiquent également avec le spectateur. Pour pouvoir suggérer ce qui se passe dans son âme et son esprit, il conseille de s'appuyer sur les éléments extérieurs de l'expression : corps, voix, parole. Il doit trouver l'équilibre parfait, une harmonie entre les essences et les apparences afin de devenir un maître de la communication : « la voix et le corps de l'acteur doivent transmettre directement et avec une immense sensibilité, immédiatement et avec précision, le plus soudain, presque sentiments intérieurs imperceptibles » (Stanislavsky, 1995, 321).

Tout ceci représente les « armes » de l'acteur. La voix doit devenir forte avec le temps, bien disposée, positionnée dans la poitrine et facile à régler. Il existe également un besoin pour un discours clair sous l'égide d'une diction exemplaire. Le corps a besoin de mobilité, d'élasticité, d'expressivité et de plasticité. Bien sûr, dans le processus de transmission du message et de l'émotion, l'expressivité faciale a un rôle particulier, tous ces outils-armes étant, en fait, l'arsenal externe de l'acteur qui doit être doté de sentiments, d'état, et constamment, de pensée. La discipline et l'entraînement de l'acteur peuvent être comparés à ceux d'un soldat.

En général, le noyau déclencheur du spectacle de théâtre est le texte qui est également à la base de la vision du metteur en scène. Afin d'aborder un répertoire aussi varié que possible, des textes soumis à traduction sont souvent utilisés. Idéalement, le traducteur devrait participer aux répétitions afin de pouvoir adapter et garder les intentions du dramaturge aussi fidèlement que possible.

Bien entendu, le texte est un point de départ dans le laboratoire de création de chaque artiste qui crée pour la même production artistique. Pour l'artiste dramatique, le texte représente une de ses manifestations scéniques. Le mot, cellule de base du texte, est l'une de ses principales armes d'expression. Ainsi, nous parlons d'un mot efficace qui a de l'énergie et de la force.

Tout comme on dit des yeux qu'ils sont le miroir de l'âme et que, sur la scène, certains yeux nous révèlent, en fait, une âme vide, on peut en dire autant des paroles prononcées au plateau qui se videraient de leur sens, moyen de réalisation de la scène, devenant, selon les termes de Shakespeare, seulement « des mots, des mots, des mots ». À



mon avis, le mot doit reprendre sa place, bien sûr, à travers l'acteur qui a besoin de comprendre, tout d'abord. La structure de ce mot destiné à être prononcé composé d'une partie technique et d'une partie artistique. Ce sont en fait, selon moi, les deux « comment » : comment dire le mot pour être clair et comment le rendre pour véhiculer, avoir un sens, une intention, un message, être porteur d'une idée ?

Ce processus organique de communication, discours scénique, a suscité l'intérêt depuis la Grèce antique où nous rencontrons les premiers professeurs de rhétorique. Déjà dans la seconde moitié du V^e siècle avant JC, l'idée de maîtriser un discours clair et logique que Socrate consacre à ses disciples apparaît.

Patrice Pavis propose un schéma d'analyse du texte dramatique, soutenant une connexion entre la surface du texte et les profondeurs du texte. Concernant la surface des textes, il présente un lien entre textualité stylistique et situation d'énonciation. Les profondeurs du texte capturent deux zones interdépendantes : le monde fictionnel et le monde de la référence et mise en jeu. Fondamentalement, il capture les étapes à suivre pour approfondir un texte dramatique.

Si nous considérons le théâtre comme un miroir du monde, de la vie, l'acteur peut être l'émetteur de certaines idées essentielles, voire même d'essences révélatrices. Nous pouvons saisir la fonction éducative du théâtre, ayant aujourd'hui même un concept d'éducation par le théâtre. Ainsi, l'acteur doit comprendre et diffuser quelques idées sur des questions qui peuvent être morales, politiques, sociales, culturelles, le mot ayant une mission précieuse, mais, bien sûr que tous les instruments expressifs sont très importants. Autrement dit, nous vivons aujourd'hui dans une société dans laquelle nous communiquons de moins en moins efficacement, un monde qui a encore plus besoin de théâtre pour « se nourrir », mais aussi pour avoir l'opportunité de communiquer directement.

Nous savons que ces mots sont les clés de la communication et, au niveau écrit, l'orthographe étant responsable de toutes les règles qui sous-tendent leur formation. Au niveau phonétique, les mots doivent respecter une unité orthoépique (qui tient compte des rigueurs imposées par l'orthoépique par lesquelles nous comprenons le correspondant de l'orthographe dans le plan sonore) imposée par les règles contenues en orthoépique. L'acteur doit les connaître et les respecter car le théâtre a pour rôle de maintenir la beauté et la lumière de la langue.

Tout comme un livre mal imprimé a besoin d'une attention particulière, mais aussi d'une nuisance, le mot mal prononcé sur scène dérange et distrait. Au lieu d'éveiller l'attention, l'intérêt et la curiosité du spectateur, nous pouvons le détourner. Une erreur comme celle-ci lui fait perdre l'idée et même l'essence de la pièce, sans parler de l'émotion qui ne peut plus franchir la rampe.

Regardant le théâtre comme une rencontre entre les gens, comme un partage d'émotions et d'idées, l'acteur fait appel abondamment, comme en réalité, à la parole, celle-ci étant l'un de ses principaux instruments et formant le « son » du spectacle. Le mot que l'acteur prononce sur scène acquiert deux valences : une technique et une artistique, un



corps et une âme. La technique se réfère à une prononciation correcte, et l'artistique fait référence à la nuance, la vivacité, la couleur, l'humeur, la vibration, un jeu équilibré entre la forme et le fond pour éviter la prononciation correcte des mots vides de contenu, mais aussi des mots correctement prononcés et qui ne restent qu'au niveau d'un soutien émotionnelle et sonore sans valeur. La curiosité et l'attention du spectateur nous sont offertes dès le lever du rideau, mais leur perte peut être créée par un discours défec-tueux, une voix qui ne suscite pas d'intérêt, en fait, le manque d'étude et de formation continue, un manque de respect pour le public et pour les partenaires de scène.

Dans le même temps, le dramaturge doit donner aux lignes, aux mots un rôle particu-lier car ils appartiennent au travail d'un autre artiste, le dramaturge, il y a donc « un texte écrit par l'auteur, mais il y a aussi un texte oral, coupé par l'acteur » (Moisescu, 1967, 47). D'un autre côté, « une pièce écrite est comme la partition d'un morceau de musique, et toutes deux ne prennent vie que sous sa forme sonore, toutes deux naissent en même temps avec le son » (Stan, 1967, 5). Le travail de production de ce son, sa jus-tesse, sa clarté sont liés à la forme, au corps du mot qui, selon Stanislavsky, « c'est plus intéressant que le contenu, il agit plus sur l'ouïe et la vue que sur l'âme et plait plutôt que surexcite. » (Stanislavsky, 1995, 372).

La forme technique du mot définit son corps. Afin de bien définir la formation du mot prononcé par l'acteur sur scène, nous porterons notre attention sur les éléments es-sentiels : respiration, voix et diction. Le mot parlé signifie la vie parce qu'il se forme à l'aide de la respiration.

Même si la respiration est un phénomène vital dont nous jouissons quotidiennement, pour l'acteur et son discours sur scène, elle a un rôle important, étant nécessaire une prise de conscience, un contrôle sur l'ensemble du processus et les composantes partici-pantes. L'acteur a besoin d'un souffle qui soutiendra même le plus long monologue, mais aussi d'un discours parfait sur un grand effort physique sans être visible ou bruyant. La respiration aide à former la voix, et le mot apparaît comme un produit de celui-ci à travers l'articulation.

Ce processus physiologique conduit pratiquement l'air qui entre soit par la cavité buccale, par la cavité nasale ou par les deux à la fois, dans la cavité du pharynx et du larynx, par la trachée, envahissant ainsi les deux poumons. C'est le chemin naturel qui doit être compris par l'artiste et conscient afin de pouvoir opter pour une respiration optimale utilisée dans l'acte de parler et de comprendre son importance essentielle dans la production du son, dans la phonation.

Aussi appelée respiration artistique, la respiration diaphragmatique est la respiration indiquée sur scène pour les solistes vocaux et les artistes dramatiques, car elle permet l'introduction d'une plus grande quantité d'air en raison du changement de taille de la cage thoracique verticalement et horizontalement. En plus du fait que les poumons re-çoivent une quantité d'air supplémentaire, cette façon de respirer permet une élimination contrôlée de l'air, directement proportionnelle à la durée de la peine que l'acteur a à dire.



L'art représente des obstacles, mais aussi des victoires, mais enfin et surtout il propose performance et sacrifice. Ainsi, l'acteur doit être prêt à changer de nombreux aspects auxquels il est habitué, le discours supérieur et professionnel n'étant qu'un rêve, une utopie sans assumer et pratiquer ce style de respiration. Le spectateur doit être fasciné par l'univers proposé, par le personnage joué, mais pas par un état de pitié pour un acteur qui se fatigue ou se tourmente sur scène.

La voix humaine peut être considérée comme un instrument de musique. Un instrument de musique a trois éléments définissant : une force ou une puissance, un élément vibrant et un élément résonnant. Ainsi, en ce qui concerne la voix de ce point de vue, la force, la puissance qui agit sur elle est le débit d'air expiré, le vibrateur est représenté par la présence des cordes vocales et la résonance est formée par l'ensemble des cavités résonantes. La force de la colonne d'air dépendra de la production de son par la vibration des cordes vocales et de la propagation du son dans les cavités résonantes pour continuer sa sortie.

L'artiste dramatique a pour tâche de connaître sa voix et ses possibilités coloristiques afin de pouvoir faire appel à une diversité de sons différents tels que la tonalité, le rythme, l'intensité et de venir en appui et en complément du personnage créé. Patrice Pavis désigne ces aspects qualitatifs de la voix dans son schéma d'analyse du texte dramatique quand il discute le problème de rhétorique du récit. La voix peut être considérée comme l'une des empreintes à travers lesquelles l'acteur peut capter, garder l'attention et éveiller la curiosité, celle-ci ayant l'obligation non pas d'être commune, mais étudiée, colorée, stylisée.

Le premier aspect qualitatif de la voix est le timbre qui lui donne unicité, spécificité et qui ne peut pas être changé. Il dépend de l'ensemble des fonctionnalités du système respiratoire et est étroitement lié aux sons harmoniques qui accompagnent le son initial formé dans le larynx. L'artiste ne doit pas se contenter seulement de la maîtrise d'un timbre beau, agréable et charmant, mais d'un timbre qui donne de la force au son pour pénétrer toute la salle de spectacle, ravissant le spectateur du dernier rang avec sa merveilleuse richesse.

Dans le même temps, la voix de l'acteur doit acquérir une certaine mesure qui lui permet de supporter autant de sons différents dans des tons différents que possible. Idéalement, l'ambition de l'artiste devrait acquérir une étendue de jusqu'à une demi-octave de discours. Tous ces tons sont superposés sous la forme des trois registres dont dispose l'acteur pour extérioriser ses sentiments intérieurs. Cette hauteur des sons dépend de la taille et de la conformation des deux cordes vocales et peut s'intégrer dans le registre de basse ou de poitrine, aigu ou de la voix de tête ou moyenne.

L'une des principales qualités de la voix est l'intensité qui reflète la puissance du son émis, à partir du pianissimo et jusqu'au fortissimo, c'est-à-dire du murmure au très fort. Par voix forte, on entend une voix qui a de la force, de la puissance, qui perce l'air, pas un cri qui peut gêner l'auditeur, mais aussi de graves problèmes sur les cordes vocales de l'acteur. Cette intensité du son émis dépend de la capacité du flux d'air expiré qui



traverse la trachée vers le larynx et de la manière dont les cavités des résonateurs se propagent et envahissent les espaces. Le contrôle de ce volume de la voix est essentiel pour avoir de la précision et pour ne pas dégrader le mot car il arrive souvent que les mots ne soient plus intelligibles à une intensité plus élevée qui n'est plus cristalline. David Mamet conseille aux acteurs de son travail de parler fort, affirmant que « le dramaturge a écrit les lignes à prononcer à haute voix » (Mamet, 2013, 34).

En revanche, une qualité imposée à celui qui sert la scène est celle de la résistance vocale. Cette résistance amène l'idée d'une égalité de qualité vocale rencontrée dans les premiers sons émis sur scène et ceux de fin de spectacle. Il y a le problème d'une voix qui, après un effort, ne montre aucun signe de fatigue ou de traumatisme. Cette caractéristique est liée à la résistance naturelle à l'émission, mais aussi à tout ce qui concerne la fonctionnalité de l'appareil respiratoire et phonatoire et des lieux de résonance.

Pour que le son formé par le travail soutenu par la respiration et la phonation se matérialise dans le mot, ce porteur sonore de sens composé de voyelles et de consonnes doit mettre en discussion le troisième processus appelé articulation.

Arrivant dans l'avant-dernier espace résonnant appelé cavité buccale, l'onde sonore rencontre une série d'organes articulatoires. La langue, divisée en apex (pointe), moyenne et racine, joue un rôle important dans la façon dont le son est articulé. Le palais mou ou le voile palatin et le palais dur ou le palais servent d'endroits où il s'articule. De plus, les zones alvéolaire et dentaire sont impliquées dans ce processus. La mâchoire inférieure ou mandibule aide à travers ses mouvements vers le bas et vers le haut en obstruant la cavité buccale, fondamentalement dans la formation des mots. Les lèvres sont décisives, étant le dernier organe à définir le son articulé, étant la piste pour lancer l'onde sonore, mais aussi la dernière résonante et avec importance en changeant ses formes dans l'articulation.

S'intéressant à tout mot prononcé par lui sur scène pour être prononcé correctement, l'acteur doit connaître de près les secrets de l'articulation de chaque phonème de la langue roumaine, l'équivalent d'une prononciation incorrecte, imprudente et inintelligible étant celle d'une écriture incorrecte, mauvaise. Ainsi, en prononçant chaque phonème à l'endroit indiqué et de manière optimale, l'ensemble des phonèmes, le « corps » ou la forme du mot gagneront en clarté et en précision. En plus de cette notion de "corps" du mot composé de lettres parlées, vient Stanislavsky:

Le mot dans lequel une lettre en remplace une autre me semble maintenant comme un homme avec une oreille au lieu d'une bouche, un doigt au lieu d'un nez. Un mot dont le début est bondé ressemble à un homme à tête plate. Un mot avec la fin mangée me rappelle un homme aux jambes amputées. Si l'homme ne sent pas l'âme de la lettre, il ne sentira pas l'âme de la parole, ni l'âme de la phrase, de l'idée.

Stanislavsky, 1995, 312

Une seule lettre peut écraser un mot entier et, plus encore, un message entier, une idée entière.



Afin de couronner tout le phénomène de respiration-phonation-articulation produit dans l'émission du son articulé, l'acteur doit être passionnément passionné au service de la diction.

Une prise de conscience de tout le travail effectué dans la diffusion vocale, une formation quotidienne peut conduire à un discours de performance qui accompagne l'acteur dans l'exécution de ses tâches sur scène et ne génère pas de soucis supplémentaires liés à certains défauts de diction non résolus, son énergie étant entraînée à des fins créatives, mais pas pour des questions techniques. La diction vient donc en aide à l'artiste avec une série d'exercices à la fois pour corriger certains problèmes de prononciation, mais aussi pour optimiser la prononciation. L'ensemble du mécanisme impliqué dans le processus de la parole nécessite un maintien des paramètres normaux, étant recommandé à l'acteur de recourir dans la communication quotidienne aux mêmes règles de prononciation de la langue roumaine afin de maintenir l'ensemble des participants. La parole professionnelle ne doit pas être confondue avec la parole habituelle et maniable, mais elle doit être contrôlée, cultivée, étudiée et entraînée.

Nous avons donc traité de l'extérieur, du revêtement ou de l'incarnation du mot. Mais il faut, comme on l'a mentionné, lui donner de la cohérence pour qu'il ne reste pas seulement une apparence sans essence, "un masque mort de sentiment inexistant", comme l'explique Stanislavki lui-même. Le mot a besoin d'une vie, d'une partie vivante. Discutant de l'art de la parole, nous nous subordonnons clairement à l'art de l'acteur. Pour que le public puisse apprécier l'émotion, l'état, les sentiments, les messages, l'acteur doit d'abord les acquérir, le spectateur étant témoin de l'expérience scénique. Bien entendu, il ne faut pas perdre de vue que ce mot qui prend vie sur scène est, comme le résume Stanislavsky, « le représentant le plus concret de la pensée ». En fin de compte, le mot est une expression de la pensée et de l'état de l'artiste. Dans ma perspective et dans mon jeu d'acteur, si en tant qu'actrice je connais, maîtrise et vis la situation, la relation avec les autres personnages, mais aussi la motivation, je ne pense pas à deux. Comment car le texte vient naturellement comme il se doit, ayant un intérieur bien meublé et une pensée animée (Stanislavsky, 1995, 312). Mais cela suppose un sérieux en termes d'exercice pour le niveau technique, mais aussi l'approche, le déchiffrement, l'hypothèse du texte et du personnage. Ainsi, les acteurs ne pouvant pas présenter au public un énoncé vide, dénué de sens, de vérité et de foi.

S'adressant à un public qui perd très facilement patience ou intérêt et qui, aujourd'hui, est de plus en plus difficile à surprendre, l'acteur manipulateur de marionnettes a une tâche encore plus lourde en termes d'aborder ces aspects qualitatifs de la voix. L'attention d'un enfant peut se perdre en une seconde, et la curiosité ne s'est pas très facilement éveillée, l'acteur étant contraint de surprendre non seulement par la manipulation la plus expressive, mais même de donner vie aux poupées par la voix. Afin de créer les personnages les plus charmants et fascinants, il doit jongler avec les tons, les intensités de la voix, mais aussi la vitesse de l'énonciation afin de garder éveillé l'intérêt du petit. Lorsqu'un nouveau personnage entre en scène, il doit conquérir à la fois en apparence et



en son, sans parler de l'énergie nécessaire à ce type de spectacle. Même s'il n'est pas satisfait, le spectateur adulte reste dans la salle jusqu'à la fin du spectacle et a une attitude civilisée, tandis que l'enfant commence à parler, à bouger, presque impossible à retrouver en tant que spectateur.

Bien sûr, nous avons discuté du mot prononcé par l'acteur sur scène de manière générale. Avec les nouvelles formes d'art théâtral, le mot a été remplacé par la gestualité ou a subi différentes manières d'être prononcé. Mai, nous pouvons considérer que le contrôle et la gestion du laboratoire intérieur est le même.

On peut distinguer un certain nombre de composantes ou de caractéristiques du mot prononcé par l'acteur sur scène qui peuvent tracer un itinéraire de l'origine à, comme je l'ai intitulé, mot *connecté* par lequel on peut comprendre, en premier lieu, une intersection des deux plans, technique et artistique. À partir du mot écrit que nous considérons comme originaire, le logos adhère sur le plan oral. Sur la base de l'appropriation de la respiration correspondante à la parole de performance, de la pose de la voix et du respect de la place et de la manière d'articuler chaque phonème, on peut distinguer une première composante du mot prononcé représentant le *corps* du mot. Cette apparence sonore détenteuse de sens obtient une couverture intérieure par la pensée vivante qui confère ce ici et maintenant. En outre, vient la *pensée* du mot (la composante logique et rationnelle) et l'idée de l'*âme* du mot qui implique d'assumer l'existence nécessaire derrière le mot. En fusionnant les trois composantes, on obtient *une existence* du mot qui peut être considéré comme *vivant* et responsable d'envahir les univers intérieurs de l'auditeur. En même temps, chaque personnage joué implique la prise en charge d'une identité différente qui révèle des aspects de son caractère et se manifeste également dans la façon de vocaliser et de parler. Ainsi, le mot *vivant* obtient une empreinte personnelle et peut être apprécié comme étant la parole de *L'autre*. En télégraphiant plus en détail le laboratoire intérieur de préparation et de codage du mot, on peut discuter d'une *connexion* à la fois à l'ensemble du processus de communication et aux états intacts assumés, obtenant ainsi le mot *connecté*. Elles représenteraient les étapes primordiales qui marquent le parcours du mot de l'ensemble des lettres au mot non seulement dit, mais prononcé et qui sont en accord avec le personnage et ses ressorts intérieurs, les autres éléments d'expression et la situation scénique rencontrée.

Le mot connecté peut être considéré comme lié avant tout à la vision du réalisateur, mais plus que cela aux autres moyens d'expression. On propose ainsi une élucidation de la provenance intérieure conduisant à une communication involontaire d'ordre non verbal qui parvient à transmettre au détriment du mot. Nous nous intéresserons à une rééducation du laboratoire de création interne afin que le codage jouisse d'une représentation unitaire et, surtout, acquière de la précision. En même temps, on peut également discuter d'une double approche de l'assumption, de type intérieur et extérieur, de sorte que la forme gagne du contenu, discutant ainsi de l'empathie, impétueusement nécessaire de la part de l'acteur par rapport à son propre décodage. Le mot connecté peut être



considéré comme lié avant tout à la vision du réalisateur, mais plus que cela aux autres moyens d'expression

Bien sûr, nous avons parlé de la parole. Nous ne pouvons-nous empêcher de nous souvenir de ce silence soutenu, de ce silence qui parle sur scène. Nous pourrions conclure cette conférence qui pose le défi unique de l'acteur d'être sur scène avec la pensée de cet acteur que Peter Brook a mentionné et que lorsqu'il a prononcé le mot nuit, il est devenu nuit.

BIBLIOGRAPHIE

- DIMA, Cella, 1982. *De la vorbire la elocință [Du discours à l'éloquence]*. Bucarest : Albatros.
- MAMET, David, 2013, *Teatrul [Le théâtre]*, Bucarest : Curtea veche.
- MOISESCU Vasile, 1967. *Lectura artistică și recitare [La lecture artistique et récitation]*, Bucarest : Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă.
- PAVIS, Patrice, 2019. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin.
- STAN, Sandina, 1967. *Tehnica vorbirii scenice [La technique de la discours scénique]*, Bucarest : Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă.
- STANISLAVSKY, Konstantin Sergheevici, 1995, *Munca Actorului cu sine însuși- în procesul creator de întruchipare [Le travail de l'acteur avec lui-même - dans le processus de création de l'incarnation]*, Bucarest : Editura pentru Artă și Literatură.
- VIȘNIEC, Matei, 2016, *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă [L'amour de type chaussures, l'amour de type parapluie]* Bucarest : Cartea Românească.