

Le corps conscient de l'acteur

OANA POCAN*

Abstract: *The Actor's Conscious Body.* Even from the first decades of the 20th century, opinions about theatre start turning around the idea that not only the word can be a means of theatrical expression, but also the body. The birth of cinema and television would lead to the conclusion that the existence of theatre is justified and conditioned by sense. Thus the body, thanks to its expressiveness, can create a new language. Exploring the motor function and sensibility of the body will lead to a reevaluation of the actor's professional training and to setting up research laboratories on actor's work. Actor's training is required not just as personal preparation for a new role, but also as a discovery of self, self-knowledge, a physical, mental and spiritual plunging into the depth of one's self. Physical, mental and spiritual training becomes the main activity in the actor's professional as well as personal development.

Keywords: body, actor, theatre, training, corporeal expressiveness.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, dans la relation esprit-corps, le corps avait une position secondaire conformément à une tradition philosophique dominée par les idées de René Descartes. Le XX^e siècle effaça cette rupture à la faveur des observations de Freud sur les manifestations corporelles de l'hystérie que le neurologue français Charcot explorait à l'Hôpital Salpêtrière. Ces manifestations ont permis à Sigmund Freud d'exprimer le principe de la manifestation corporelle du subconscient. C'est par cette hypothèse, consolidée par l'idée du philosophe Edmund Husserl que « le berceau originel de toute signification est le corps »¹, par la notion de Maurice Merleau-Ponty regardant

* *Teaching Fellow, Faculty of Theatre and Television, UBB, Cluj-Napoca, e-mail: oanapocan@yahoo.com*

¹ Apud Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Histoire du corps*, tome I (1500-1800), traduction par Simona Manolache, Mihaela Arnat, Mugura Constantinescu, Giuliano Sfichi, Bucarest, Art, 2005, p. 5.

le corps comme « incarnation de la conscience, comme pivot du monde »² et par les observations du sociologue français Marcel Mauss sur la façon dont chaque société emploie le corps, que le corps fut relié à l'inconscient, « arrimé au sujet et inséré dans les formes sociales de la culture »³.

Suite à ce genre de considérations et aux découvertes techniques du XX^e siècle, *le corps de l'homme, ses potentialités et ses capacités physiques, mentales et expressives furent recherchées dans tous les domaines, y compris l'art*. Au cours du temps, le corps devient lui-même un médium artistique ; il passe du statut d'objet de l'art à celui de sujet agissant et de support de l'activité artistique⁴. Il connaîtra les expériences artistiques et agira décisivement sur la vision concernant la danse, le théâtre et l'art de l'acteur.

Le XX^e siècle engage des changements rapides dans le champ de l'art : la littérature, le théâtre, la musique, l'architecture, les arts visuels, le cinéma. La succession rapide de nouveaux mouvements, courants et styles artistiques, tout comme le développement de la science et de l'industrie (l'apparition de nouveaux médiums de communication de masse, ainsi que des technologies de destruction massive, etc.) ont entraîné la modification de la perception humaine de la réalité, du soi et de sa propre identité. La modification de la relation entre l'homme et le monde a été implicite. L'existence de l'être humain n'a jamais été marquée à ce point par le progrès technologique. Et, puisque l'art peint la vie, celui-ci a été fortement dominé par l'apparition des technologies nouvelles.

L'apparition du cinéma et de la télévision a entraîné la conclusion que l'existence du théâtre est justifiée et conditionnée par la sensorialité. Martin Esslin, cité par George Banu dans le tome *Arta Teatrului [L'Art du théâtre]*, regarde le théâtre comme une « forme ouverte qui produit une expérience unique, spontanément différenciée d'un spectateur à un autre, d'une représentation à une autre ; à l'époque des mass-médias mécanisées, [...] c'est la caractéristique qui distingue, nettement, le vrai théâtre des formes de spectacle concurrentes »⁵. La présence vive de l'acteur dans le spectacle et la relation humaine directe produite par la rencontre de l'acteur avec le spectateur deviennent des éléments-clés qui éveilleront surtout l'intérêt des spécialistes du théâtre : « c'est seulement par le théâtre que le public vient en contact avec le corps vivant, entraîné, avec la circulation sanguine qui est son véhicule secret »⁶.

² *Ibid.*, p. 6.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 498.

⁵ Michaela Tonitza-Iordache, Banu, George, *Arta Teatrului*, Bucarest, Nemira, 2004, p. 197.

⁶ *Ibid.*, p. 195.

Dès les premières décennies du XX^e siècle, les opinions sur le théâtre se concentrèrent sur l'idée que la parole n'était pas la seule possibilité d'expression scénique ; le corps en était une aussi : « Le théâtre entrevoit dans le corps une telle valeur existentielle, parce que, par le corps, il s'engage, à un certain moment, dans l'effort de récupération de l'humain. »⁷ Grâce à son expressivité, le corps de l'homme peut formuler un nouveau langage : « Le corps, vivant et mobile, de l'acteur, est le représentant du mouvement dans l'espace [...]. Le corps vivant est ainsi le créateur de cet art, et détient le secret des relations hiérarchiques qui en unissent les divers facteurs, puisqu'il est à leur tête. C'est du corps, plastique et vivant, que nous devons partir pour revenir à chacun de nos arts et déterminer leur place dans l'art dramatique. »⁸

Tout au long du XX^e siècle, le sens de la communication théâtrale a été élargi, tandis que le geste théâtral a été essentialisé, intégrant le refus de l'imitation chez l'artiste contemporain et le besoin de l'acteur d'exprimer des messages au-delà du niveau verbal. À la recherche de nouveaux langages, de nouveaux sens qui puissent dépasser les barrières linguistiques, le rythme du langage verbal est transféré au corps (y compris la voix – parce qu'elle est une partie du corps), en lui donnant la possibilité de montrer ses potentialités. Tandis que, dans le théâtre traditionnel européen, le corps de l'acteur est situé entre la spontanéité (corps naturel) et le contrôle absolu (dirigé par le metteur en scène ou par le rôle), dans les spectacles contemporains (théâtre-danse ou mixte entre la parole et le geste), le corps a une liberté d'expression, il obtient de la valeur grâce à sa capacité de transmettre des émotions.

L'exploration de la motricité et de la sensibilité du corps engage la réévaluation de l'entraînement professionnel de l'acteur et l'apparition des laboratoires de recherche du travail de l'acteur (avec soi – physiquement et psychiquement – et avec le rôle). L'entraînement physique, psychique et mental devient l'activité principale de développement professionnel et personnel de l'acteur.

Quelles que soient les influences que le théâtre connaît par des domaines différents, une chose est certaine : la présence de l'acteur sur scène (physique ou sur support média) est une condition sine qua non de l'acte théâtral : « La présence vivante restera l'élément vital de l'essence du phénomène théâtral, autour duquel s'entremêlent tous les autres éléments qui contribuent à l'articulation d'un langage théâtral complet. »⁹ Pour obtenir une présence scénique « vivante », l'acteur doit agir sur le corps afin de développer son

⁷ *Ibid.*, p. 196.

⁸ Adolphe Appia, *L'œuvre d'art vivant*, Genève, Atar, 1921, p. 20.

⁹ Diana, Cozma, *Dramaturgul-practician*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005, p. 18.

expressivité corporelle et vocale. Savoir contrôler et traiter ses énergies. Stimuler son potentiel créatif, en « alimentant » son imagination. Les résultats peuvent être obtenus strictement par un entraînement rigoureux, permanent, et par une discipline spécifique aussi aux grands sportifs. C'est ainsi qu'est expliquée l'apparition des laboratoires théâtraux au XX^e siècle, comme forme d'exploration du potentiel expressif de l'acteur. L'entraînement est nécessaire non seulement comme exercice personnel pour un autre rôle, mais aussi comme découverte de soi, comme connaissance de soi, comme plongée physique, psychique et spirituelle de l'acteur dans la profondeur de sa propre personne.

Vue d'ensemble sur l'entraînement du corps au XX^e siècle

Au début du dernier siècle, les routines physiques (sport, gymnastique, jeux) incluaient une vision de plus en plus technique et automatique sur le mouvement, étant influencées par les modèles de la société industrielle. Le corps fut soumis aux règles biomécaniques (vecteurs, force, temps) et la motricité dirigée « de plus en plus vers l'agilité, l'élan, la vitesse »¹⁰. Mais le rôle des sens fut aussi remarqué ; sans eux, les mouvements ne peuvent pas être contrôlés : « La motricité et la sensibilité sont unies. D'ici la suggestion [...] de mieux éduquer les muscles antagonistes : de s'entraîner pour percevoir mieux, sentir mieux les muscles et les mouvements. »¹¹ Le corps et ses progrès, l'efficacité des entraînements deviennent mesurables. Mais il y a aussi un aspect psychologique qui concerne « les effets de la volonté sur le comportement et sur la réussite, sur l'affirmation par persévérance, par entraînement calculé »¹².

Par conséquent, le rôle de l'entraînement physique augmente l'aire de son impact (obtention de la force). « Son développement méthodique »¹³ contient des aspects liés à la volonté et à ses effets, ayant comme objectif une meilleure connaissance intérieure, l'identification des obstacles, l'autocontrôle et le développement de soi : « Il y a une transition [...] de la simple attente d'obtenir la force à un objectif plus profond, plus complexe d'un accomplissement infini et intime. D'ici l'idée d'un autocontrôle plus soutenu, mais aussi d'une connaissance plus intériorisée. D'ici, surtout, on arrive à un entraînement

¹⁰ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 186.

¹¹ *Ibid.*, p. 190.

¹² *Ibid.*, p. 190-191.

¹³ Georges Vigarello, dans le chapitre *S'Entraîner* de *l'Histoire du corps*, tome III *Les mutations du regard: le XX^e siècle*, traduction par Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constaninescu, Giuliano Sfichi, Art, Bucarest, 2009, p. 177.

physique et à un développement de soi qui correspondent à la forme de l'image même du corps qui, pendant le siècle, est devenu un enjeu de plus en plus évident et essentiel de l'identité. »¹⁴

Jusqu'au commencement du XX^e siècle, le mot *entraînement*, dit Georges Vigarello était réservé strictement au travail avec les chevaux de courses¹⁵, mais il sera aussi appliqué à l'ensemble de méthodes utilisées pour les exercices physiques. L'entraînement sera de plus en plus organisé, systématisé. « L'exigence accroît aussi en ce qui concerne l'évocation des pratiques, de leur précision, de leur inévitable lien avec l'entraînement. Le but : permettre au corps des efforts d'habitude impossibles. »¹⁶

Entre les deux guerres mondiales, une mutation a eu lieu au niveau du contenu et de la compréhension de l'entraînement corporel. Le modelage du corps par l'exercice ne visait pas de la même façon le développement et le contrôle des muscles et des mouvements ; au lieu de cela, il était relié à l'intimité, à l'aspect physique, extérieur du sujet (allure, poids), au contrôle des sens, de ce qui avait lieu dans le corps¹⁷. Le corps technique était psychologisé selon l'image d'un individu qui se déclare de plus en plus maître de soi¹⁸.

À partir de 1960, les activités physiques contemporaines ont généré une nouvelle perspective des perceptions corporelles qui ont obtenu une profondeur ; les exercices ont acquis un autre but. L'homme redécouvre son corps, il devient conscient de son propre corps, il l'entend, parce que le corps transmet des messages. Le registre sensoriel a une importance croissante. On fait attention à une meilleure connaissance des tensions corporelles, de la perception du corps, tandis que le modelage de soi devient de plus en plus relié à un entraînement mental : « Des programmes d'entraînement mental aussi sont pensés, avec exercices successifs, appréhendés dans l'espace et la durée. Input et output liés aux positions dans l'espace, aux sensations internes assimilent l'acquisition des habiletés motrices avec le traitement de l'information. »¹⁹ Le corps se révèle ; il met en lumière des états, des affects, en devenant indéniablement le lieu d'une interminable exploration²⁰.

En ce qui concerne la danse, l'étude des mouvements et de l'expressivité du corps humain est inhérente. Dans le théâtre, le corps et la voix de l'acteur

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

¹⁶ *Ibid.*, p. 182.

¹⁷ *Ibid.*, p. 193-198.

¹⁸ *Ibid.*, p. 198.

¹⁹ *Ibid.*, p. 218.

²⁰ *Ibid.*, p. 222.

deviennent le principal moyen d'exploration et pas strictement pour obtenir des performances de jeu. L'entraînement de l'acteur dépassera le seuil de la spécialisation et de l'acquisition de compétences professionnelles. La « formation » de l'acteur devient un territoire dans lequel les expériences sensorielles, physiques et psychiques ouvrent des voies inattendues vers la connaissance de soi de l'être humain.

Quelques considérations sur l'entraînement corporel de l'acteur

L'entraînement de l'acteur est, en fait, un travail qui implique une exploration et un essai. Un travail d'élimination des limites, des blocages mentaux, une action répétitive, ferme sur son corps. Le corps fait voir sa relation avec l'esprit. L'emploi du corps est un processus de désapprentissage que l'acteur commence dès la première année et le premier semestre d'études, dans les disciplines de *langage corporel non-verbal* et *improvisation scénique*. En entraînant le corps, il entraîne l'esprit, parce qu'il ne peut pas être arraché du continuum espace-temps-esprit-corps. L'esprit, comme la voix, n'est pas séparé du corps.

L'éducation de l'expression du corps, de l'emploi du langage non-verbal contribue à l'acquisition des compétences d'exécution et des compétences de création. L'acquisition de ces compétences a comme résultat l'activité spontanée et l'expression artistique. Les habiletés d'exécution signifient : l'identification exacte des paramètres de mouvement, d'amplitude et de souplesse ; le dosage de l'énergie pendant le mouvement ; la rythmicité ; la coordination/dissociation du mouvement, l'aisance du mouvement. Les habiletés de création signifient la capacité d'improviser, la possibilité d'être imaginatif ; la capacité de communiquer ; la capacité de mémoriser.

Nous considérons que *l'expression* est le processus de révélation dans le mouvement, le son et les paroles de ce que nous pensons ou que nous sentons. Il y a une différence entre avoir ou éprouver un sentiment, une pensée, et l'exprimer. Chaque homme a des pensées, des sentiments, mais tous ne peuvent pas révéler par le mouvement, par les sons et par les paroles le contenu riche de leur vie mentale et émotionnelle, ce qui peut être, sans doute, ennuyeux. Parfois cette habileté d'être expressif dérive de l'inspiration ; les sentiments et les pensées trouvent ainsi, miraculeusement, l'expression parfaite et complète. Mais l'acteur ne peut pas attendre le moment d'inspiration pour avoir un discours (verbal ou corporel) plein de grâce, puissant, crédible. Pour exprimer la vie et sa complexité, les pensées et les sentiments, l'acteur s'entraîne et implicitement il a besoin de *technique*. Il doit *savoir comment faire*.

Alors comment préparer son corps pour exprimer des pensées et des émotions ? *Par la technique et par l'essai*. C'est ainsi que nous entendons le fonctionnement et l'expression du corps. La technique commence avec une série de principes universaux de l'expression (voir Barba), se concentrant sur le modèle ou sur la structure par laquelle les pensées et les sentiments trouvent une vie physique à l'aide de la matérialisation par la voix et par le corps. Ces principes incluent des instructions spécifiques pour le développement simultané de l'instrument physique, vocal et émotionnel. Ils transcendent tout style de jeu, en se concentrant sur les aspects universaux de la communication humaine présente dans toutes les pièces : « Les modalités techniques de la création de l'acteur : le geste, l'expression faciale, l'expression corporelle et vocale, sont les prémisses du langage scénique et de l'expressivité. »²¹

Lorsque nous sommes conscients du processus physique par lequel nous pouvons exprimer une seule pensée, une émotion, un sentiment, nous sommes conscients du processus physique par lequel nous exprimons toutes les pensées, tous les sentiments. Ce n'est qu'au moment où il dépasse cette étape de base, où il entend la marche de son corps et de son esprit que l'acteur peut commencer construire un personnage et un rôle.

L'étude du corps, de son mouvement, de ses potentialités physiques et expressives a donné l'idée que l'émotion et le mouvement du corps sont liés ; « un mouvement physique mineur peut agir sur vos états intérieurs », dit l'acteur Yoshi Oida²². Nous comprenons, alors, que lorsqu'un acteur apprend le mouvement psychologique et psychique correct, l'esprit et le corps sont engagés simultanément. Lorsqu'un niveau sophistiqué de l'intégration est obtenu, la mobilité physique est reliée à la mobilité émotionnelle. Quand le corps apprend, de façon efficace et coordonnée, des modes de mouvement et d'entente, il apprend aussi l'efficacité et la coordination de certains modes de pensée et d'émotion. L'entraînement corporel constant signifie l'acquisition d'un degré de flexibilité et d'expressivité d'une telle qualité que chaque action physique devient, en même temps, une action émotionnelle, affective. À travers le temps, le corps devient un médium physique par lequel les sentiments sont expérimentés et organisés. Le corps est le moyen par lequel l'expérience physique concrète est ressentie directement et simultanément. Il est réel, ce n'est pas un concept, une idée ou une notion. Par conséquent, le langage du

²¹ Irina Macsinga, « Evaluarea personalității în activitatea de consilier. Metode alternative » [« Évaluation de la personnalité dans l'activité de conseiller. Méthodes alternatives »], in *Romanian Journal of Applied Psychology*, Vol. 12, No. 1, 2010, p. 36.

²² Yoshi, Oida, Lorna Marshall, *L'Acteur invisible*, traduction par Maia Teszler, Oradea, Artspect, 2009, p. 56.

corps est spécifique, concret, objectif et surtout pratique.

Un acteur doit être fort, flexible, agile, équilibré ; il doit avoir de la résistance physique et psychique. Ce sont les attributs fondamentaux sur lesquels peut être conçue l'expressivité.

Par le mouvement, le corps de l'acteur attire le regard et l'attention du spectateur. Le corps communique au public l'action par la forme physique. Le stimulus qui détermine l'action peut être psychique ou physique, mais l'expression de cette action est celle qui communique un contenu. Tout acte de création part d'un réflexe qui peut être dans : un texte, une idée, une image (peinture, dessin, sculpture, etc.) qui suscite l'intérêt et l'imagination.

Le réflexe est un mouvement instinctuel vers l'action. Il devient conscient lorsque l'esprit de l'acteur se rend compte de ce que l'acteur veut. Une réponse instinctive, impulsive ou non, peut s'ensuivre. L'action peut être une réponse à ce réflexe et elle produit des changements. Mais nous n'oublions pas que *l'action et l'activité physique* ne sont pas nécessairement la même chose. Même le fait de ne pas faire physiquement une chose – est visiblement une action (voir Grotowski). Ce qui est encore plus difficile pour l'acteur, parce qu'il nécessite une énergie soutenue afin de stimuler l'intérêt du spectateur. L'activité implique plusieurs actions.

Le corps de l'acteur travaille pour arriver à un but par : expressivité, flexibilité, plastique corporelle. Pour remplir son objectif, l'acteur emploie des méthodes et des moyens fournis par d'autres domaines tels que le sport, la danse, le cirque ou la musique.

Les techniques et les principes appliqués par les danseurs, de l'Ouest ou de l'Est, sont des sources d'inspiration pour l'entraînement de l'acteur. En fait, Eugenio Barba ne distingue pas entre l'acteur et le danseur ou entre le théâtre et la danse : « le mot acteur » devra signifier « acteur et danseur », femme et homme. Et « théâtre » devra être lu comme « théâtre et danse »²³.

Des techniques utilisées dans la danse et des exercices spécifiques à la formation des sportifs ont été et sont encore appliqués dans l'entraînement corporel de l'acteur. La danse nécessite un entraînement artistique qui ne peut pas être accompli s'il n'y a pas une préparation technique solide, puisqu'elle est une forme stylisée de l'effort athlétique. Les deux champs (la danse et le sport) ont un terrain commun de manifestation – le corps humain – avec les mêmes procédés : mouvements, pas, gestes, figures. La danse offre de la grâce aux lignes, de la beauté aux formes ; ainsi a lieu la transmission des messages.

²³ Eugenio Barba, *O canoe de hârtie [Le canoë de papier]*, traduction de Liliana Alexandrescu, Bucarest, Unitext, 2003, p. 30.

L'habileté sportive tient de la résistance physique, de l'équilibre, de la puissance, de la durée, de l'agilité, de la flexibilité ; tous ces aspects peuvent être appliqués au corps de l'acteur lorsqu'il se déplace dans l'espace.

L'entraînement de l'acteur est au fond une activité sportive. On se rappelle que le retour vers l'éducation du physique (corps) de l'acteur a commencé avec Meyerhold et avec l'emploi conscient des formes physiques du corps entraîné par la technique biomécanique. Les exercices et les études de Meyerhold accélèrent la mémoire du corps et donnent un accès prompt à cette mémoire. Le tissu et les nerfs retiennent, apprennent et répondent aux mêmes stimulations : l'action sera suivie par le sentiment. Chaque émotion est liée, d'une façon ou d'une autre, au cortex, aux configurations musculaires et à l'attitude qui peut rétablir la dynamique de la situation.

Par exemple, les exercices de Grotowski visent l'acquisition des qualités considérées nécessaires pour les sportifs : l'équilibre, la synchronisation, l'agilité, la puissance, la plasticité. L'équilibre est indispensable à l'acteur et à l'athlète. La synchronisation peut être comprise comme une fonction de l'équilibre contrôlé.

Plus que la résistance physique, le corps de l'acteur est le dépositaire du rôle. Le corps retient les actions physiques du rôle de la façon qu'il apprend et retient toute autre activité humaine (faire du vélo, monter l'escalier, etc.). Nous assimilons les réactions physiques dans toutes nos expériences et de ce grand « dépôt » des expériences mémorisées l'acteur extrait les réflexes pour la création du rôle. Pour qu'ils soient des voies de passage des fluides, tous les canaux de notre corps doivent être ouverts. L'acteur ne doit laisser aucune tension contre la réaction aux réflexes du corps. La relaxation est une activité essentielle dans l'entraînement de l'acteur ; elle n'a pas une relation directe avec le personnage ou avec le rôle, mais elle en a une avec l'acquisition de la capacité de (re)connaître les ressources physiques, mentales et psychiques, de se décharger des pressions inutiles accumulées par l'acteur avant le commencement de l'entraînement. Dans un état de tension physique et/ou psychique, c'est-à-dire quand l'acteur est préoccupé par quelque chose d'autre, les ordres qu'il se donne lui-même ne sont pas transmis, la sensation est étouffée et l'expression est inhibée.

Pour conclure, il faudrait souligner au passage que l'entraînement du corps est une source primaire de la maîtrise du jeu ; la permanence qu'il implique est une exigence fondamentale de la condition d'acteur, obliger de travailler en profondeur la matière pour que l'esprit devienne visible...

Références

- APPIA Adolphe, *L'œuvre d'art vivant*, Genève, Atar, 1921.
- BARBA Eugenio, *O canoe de hârtie [Le canoë de papier]*, traduction de Liliana Alexandrescu, Bucarest, Unitext, 2003.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, tome I (1500-1800), traduction Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Bucarest, Art, 2005.
- COZMA Diana, *Dramaturgul-practician*, Cluj-Napoca, Casa Cărtii de Știință, 2005.
- MACSINGA Irina, « Evaluarea personalității în activitatea de consiliere. Metode alternative » [*« Evaluation de la personnalité dans le métier de conseiller. Méthodes alternatives »*], in *Romanian Journal of Applied Psychology*, Vol. 12, No.1, 2010.
- OIDA Yoshi, MARSHALL Lorna, *L'Acteur invisible*, traduction par Maia Teszler, Oradea, Artspect, 2009.
- TONITZA-IORDACHE Michaela, BANU George, *Arta Teatrului*, Bucarest, Nemira, 2004.

OANA POCAN graduated, in 1999, the Acting section, class of Cristina Pardanschi and Cornel Răileanu, at the Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. She obtained her MA degree in Theatre Art and Performance at the same institution. She was an actress at several theatres in Brașov, Baia Mare, Turda and Cluj-Napoca and she attended theatre and teaching training workshops in Romania and abroad: the Grotowski Institute (Poland), ISTA – International School of Theatre Anthropology (Denmark), Dah Teatar – Laboratory of theatre research (Serbia) etc. She is currently a teaching assistant PhD at the Faculty of Theatre and Television, in Cluj-Napoca. She is interested in techniques of development of the actors' corporeal expressivity and in the implementation and use of training instruments, techniques and methods specific to the actor in the social field.