

L'acteur instrumental

l'acteur instrumental, la biomécanique

Urszula Mikos mène depuis plusieurs années un travail sur le comédien et le corps ; elle tire profit d'expériences menées auprès de Grotowski, Kantor, Jan Peszek, Boguslaw Schaeffer, Matthias Langhoff, Robert Wilson, autant que d'une réflexion autour des méthodologies de Meyerhold et de Michael Chekhov. Ces recherches l'ont amenée à créer sa propre méthode d'investigation pour le comédien, l'« Acteur instrumental », dont on voit plus particulièrement l'aboutissement dans ses mises en scène de Beckett, Tchekov ou Boguslaw Schaeffer. Elle devient aussi une des rares spécialistes en France de la Biomécanique en créant la première manifestation de cet univers dans son « Hommage à Meyerhold ».

Présentation de l'acteur instrumental

Introduite dans les années 70, dans la musique et le théâtre polonais, la notion de théâtre instrumental - et logiquement celle de l'acteur instrumental a été surtout illustrée par Boguslaw Schaeffer et défendue par le groupe MW2 dirigé par Jan Peszek. Les créations de ce groupe depuis vingt ans joués dans les plus grands théâtres d'Europe, d'Amérique et d'Asie ont révélé cette nouvelle perception de l'acteur et du théâtre en lui-même. Dans ce type de théâtre, l'acteur apparaît comme l'objet de la dramaturgie et se trouve placé dans une situation qu'il doit explorer ou résoudre, de manière obsessionnelle et nécessaire. Plus encore, il semble livré à lui-même dans l'espace concret du théâtre. Ses moyens de jeu - qu'il s'agisse d'invention, d'émotion, de souplesse mentale ou corporelle - sont sans cesse mobilisés et mis en question, avec ce que cela implique de jeux, de dévoiements, de parodies, d'explorations... amenés au bout d'eux-mêmes, les acteurs de Schaeffer révèlent leur humanité autant que leur irréductible lien à l'espace théâtral.

Le comédien instrument et instrumentiste

Dès que l'on considère cette évidence que le théâtre est régi par des lois spatiales et temporelles, nous heurtons immédiatement au problème de la maîtrise du temps et de l'espace, et de celle du rythme et du mouvement. La représentation théâtrale est dans un premier temps, dynamiques, déplacements, vocalisations organisés. Pour y prendre la meilleure place possible, le comédien doit maîtriser l'ensemble de ses moyens, comme un musicien se doit de maîtriser son instrument.

Ces moyens - dont l'acquisition est déjà en elle-même fondatrice de l'art du comédien - voix, corps, mémoire, mais aussi réflexes, invention, souplesse mentale et physique, peuvent être mis en valeur et travaillés systématiquement. La plupart des méthodes d'enseignement théâtral l'ayant prouvé, même si ce n'est qu'au travers d'exercices limités ou partiels.

Dans une large mesure, l'apprentissage du travail de comédien ne possède rien de différent de celui de nombreux artisanats : l'apprenti tente d'atteindre à une conscience de ses moyens, une disponibilité, une maîtrise psychophysique, une qualité de réflexes, une certaine clairvoyance rendue possible par un exercice quotidien...

Mais si la plupart des artisanats voient leurs tâches simplifiées par des principes de répétition à l'identique, ou par l'unicité des matières utilisées, la difficulté du travail de comédien tient au caractère changeant et polymorphe de la matière employée. Chaque rôle, chaque scène est susceptible d'ouvrir de nouvelles perspectives qui peuvent dépasser ses habitudes ou son entendement. Plus encore, la période contemporaine multiplie les ambiguïtés, les ambivalences... il ne faut parfois pas se faire l'écho d'une idée, d'une énergie, d'un sentiment mais de plusieurs en même temps, éphémères et changeants... parfois même d'aucun, l'acteur devenant passeur d'une poétique, d'une forme dépassant la simple psychologie.

Bien évidemment, cette mobilité extrême passe par un développement de tous ces moyens de manière raisonnée. L'utilisation de la multiplicité des techniques d'expérimentation, telles que, si l'on pense réalisme, celles de Stanislavski, de Lee Strasberg, avec la mémoire sensorielle dont le principal intérêt est de donner à l'acteur la conscience de l'amplitude de sa palette et de la manière de la mobiliser.

On ne peut se borner à découvrir la manière de jouer ou de revivre une peur ? Il faut interroger la manière dont ce sentiment se décline, se révèle, s'oppose à la nature du personnage/comédien. L'intérêt est de pouvoir mobiliser de multiples peurs, de les décliner dans la scène ou dans la mise en scène. Le comédien ne peut plus se borner à indiquer : « voilà comment je vis cette situation », il doit s'intégrer à une forme

générale, à une poétique globale. Il ne peut se borner à ressentir et montrer ce ressenti mais doit transposer, développer, amplifier un sentiment, une énergie, jouer de décalages qui peuvent devenir signifiants ou efficaces... Ainsi, s'il est indispensable de pouvoir jouer avec véracité, il semble tout aussi utile de pouvoir s'abstraire du sentiment, de jouer avec lui, de le mobiliser à contretemps.

En proposant le développement de chacun des moyens du comédien de manière systématique, la méthode de l'acteur instrumental permet de constituer les moyens d'intégrer un jeu, une émotion, une énergie dans une forme globale ou de constituer une poétique particulière, une sorte d'esthétique, de musicalité qui fonde l'art théâtral dans ce qu'il a de plus noble.

Partitions théâtrales de B. Schaeffer

Les quarante années de créations de Boguslaw Schaeffer contiennent environ quatre cents œuvres musicales et théâtrales, parmi les plus importantes de l'après-guerre : sa musique, reconnue et saluée par ses contemporains fut primée lors des principaux concours de composition (Vienne, Boston, Hong-Kong, Copenhague...). Mais un de ses caractères les plus marquants est son ouverture sur les autres arts - théâtre, peinture, danse : « Extrema », créée en 1957, fut la première composition graphique au monde. Le compositeur fut également l'un des précurseurs de la musique visuelle, du happening, de la musique d'action et surtout du théâtre instrumental.

Ses pièces, telles « Scénario pour un acteur instrumental non existant mais possible », « Quartette » ou « Scénario pour trois comédiens » apparaissent comme des tentatives de synthèse entre la composition instrumentale, le spectacle gestuel et le théâtre parlé. Des scènes, notées à la manière de partitions, alternent avec des dialogues ou des canevas d'improvisation très codifiées ; l'auteur jouant constamment du collage, de la citation, du pastiche, de la plaisanterie littéraire. Et la cohésion de l'ensemble reposant explicitement sur la créativité, l'habilité physique et vocale des interprètes.

Du fait de son originalité et de sa précision, la création de Schaeffer est aujourd'hui considéré comme l'une des plus importantes de l'après-guerre, avec celle de W. Gombrowicz et de S. Mrozek pour la Pologne - il est d'ailleurs traduit et joué dans le monde entier, exception faite de la France où ne fut représenté que le « Scénario pour un acteur instrumental... » de Peszek à l'Odéon mais en Polonais.

Biomécanique

Corps du comédien et création musicale

Meyerhold, élève génial de Stanislavski, exécuté par Staline en 1940, fut peut-être l'un des principaux créateurs de la mise en scène théâtrale. Son étude de l'espace scénique, du corps du comédien et des mécanismes de l'interprétation compte parmi l'une des recherches les plus importantes de l'histoire artistique contemporaine.

Le rêve de Graig : un artiste théâtral complet et autonome, se réalise dans la personne de Vsevolod Meyerhold. Pédagogue accompli, comédien, metteur en scène, il explore dans ses recherches et ses créations toutes les formes de l'art dramatique. On peut aujourd'hui le considérer comme l'un des plus importants théoriciens du théâtre de notre temps. Vachtangov dira d'ailleurs des mises en scène de Meyerhold que chacune d'elles représente une nouvelle tendance de l'art théâtral contemporain. Stanislavski lui-même affirmera : « le seul metteur en scène que je connaisse, c'est Meyerhold ». Dès les années vingt, ce créateur devient une personnalité artistique dominante, et son pouvoir sur le public grandit de plus en plus. Malheureusement, ses actions sont contestées par l'état soviétique jusqu'à la fermeture de son théâtre, son arrestation puis son exécution sans procès en 1940.

la biomécanique, l'une des principales techniques d'entraînement du comédien, formulée et développée par Meyerhold, qui définit en 1931 les principes du mouvement scénique. A une époque où le corps est magnifié par une passion naissante pour le sport et les grandes compétitions olympiques, l'acteur voit son statut transformé. Son corps opère la jonction des moyens d'expression extra-linguistique : ligne - mouvement - rythmes - couleurs. Il devient matériau et Meyerhold en développe les moyens avec une précision quasi gymnique. Tout son art consiste à rechercher conjointement la meilleure expression et la meilleure préparation du comédien possibles : l'émotion doit jaillir de manière parfaite d'un état physique et d'une succession de gestes travaillés de manière autonome.

Introduction à la biomécanique

La biomécanique apparaît comme un des exercices qui donnent à l'acteur la connaissance de son corps comme matériau. Elle propose des moyens pour lui imposer des formes rigoureuses et lutter contre une gestuelle esthétisante et imprécise. La biomécanique organise le corps matériau en développant la précision et la capacité de réponse à des excitations - réflexes, et développe chez le comédien le sens musical de l'acte théâtral.

En théorie donc, le jeu de l'acteur «biomécanicien» part de l'extérieur pour aller vers l'intérieur. Il n'y a pas de suppression de l'émotion mais elle jaillira toujours à travers l'état physique, convenant au personnage dans une situation donnée. Celle-ci engendre un état d'excitabilité qui se colore à la suite de tel ou tel sentiment ou émotion. En pratique, il ne faut pas oublier que l'acte théâtral est une alchimie où la disponibilité psycho-physique dépend de la continuelle fusion entre intérieur et extérieur.

A la façon de se mouvoir dans l'espace

B - les rapports du comédien à l'espace

C - les relations entre les comédiens lors de leurs mouvements

D - les problèmes de jeu, ou plutôt du type de jeu : comédiens - bouffons - cabotins jeu exagéré : grotesque ou bouffonnerie, etc.

E - l'influence du décor sur le comédien et le spectateur.

a) Les réflexes et l'étude de la mécanique du corps

Grâce à des actions simples, l'acteur prendra conscience de l'équilibre, de la stabilité, du rythme, de la circulation d'énergie. Il recherchera précision, aisance, amplitude du geste, économie dans la mobilisation de son corps.

Le travail se déroulera selon les étapes suivantes :

- rotation, équilibre, coordination, étirement,

- préparation- réalisation-réaction,

- valeur et qualité du mouvement,
- geste quotidien, stylisé et archétypale,
- limite et danger du mouvement.

b) Les structures complexes de la biomécanique

Cette étape de travail permet la perception de ce qu'est «l'ensemble corporel» et vise l'approche de la musicalité scénique au travers de structures complexes définies par la biomécanique de Meyerhold. Seront utilisées les études (parfois nommés monodrames) telles que l'Arc, la Gifle, le Poignard, la Pierre, le Combat...les étapes de travail :

- mouvement isolé autonome, son relief et valeur expressive
- enchaînement des mouvements et création de phrases «musico-corporelles». La recherche se portera sur l'articulation, les respirations, le positionnement au sein d'une structure générale.

Par cela, on s'interrogera sur les compositions dans différents tempo, rythme, contextes musicaux et leur influence sur la valeur dramatique.

ANNEXES

Le théâtre de Schaeffer

Les deux caractéristiques les plus frappantes des pièces de Boguslaw Schaeffer sont, d'abord, leur appartenance au courant de réflexion et de recherche esthétique qui va de Marcel Duchamp à John Cage, et leurs rapports étroits (on pourrait dire fondateurs) à la composition musicale, ensuite. Les «scénarios» de Schaeffer refusent les principes de construction dramaturgique traditionnels pour évoluer par des collages de scènes, ruptures ou parodies ; la cohérence de l'ensemble étant saturée par des récurrences, des oppositions toutes musicales (certaines d'entre elles ne sont d'ailleurs pas sans s'apparenter aux séries dodéca-phoniques de l'Ecole de Vienne). Les expressions, les références à l'interprétation instrumentale (rythme, accentuations, intonations) abondent dans ces pièces-partitions et la description de certaines intentions passe souvent pour l'usage des signes musicaux.

Par ailleurs, le théâtre de Schaeffer est une composition ouverte que les comédiens doivent nourrir de leurs improvisations, de leurs propositions vocales et physiques ; ceux-ci étant à part entière les créateurs du spectacle. Leur disponibilité physique autant que leur disponibilité psychique sont requises pour la création, ainsi qu'une maîtrise de leurs moyens «instrumentaux», aimerait-on écrire à la suite de Schaeffer. Le perfectionnisme qu'impliquent certaines scènes s'oppose à la liberté, aux hasards imposés par le caractère ouvert de l'ensemble de la pièce. Cette dualité conditionne le mélange des genres pratiqué par l'auteur où le burlesque cotoie le sérieux, et le philosophique, le banal.

La création de Schaeffer apparaît comme une des fins, une des synthèses du questionnement esthétique contemporain sur le fonctionnement aussi bien que sur la construction du spectacle, sur le statut du dramaturge et celui des comédiens, la présence de l'humour, de l'ironie et de la virtuosité théâtrale en plus.

«Quartette» et «Trio», pièces plus particulièrement sélectionnées pour le stage, se composent de plusieurs scènes strictement minutées et définies par Schaeffer, celui-ci caractérisant avec précision, intention, atmosphère, déroulement et finalité de chacune d'entre elles. Il s'agira donc non seulement de respecter les propositions théâtrales de Schaeffer mais de leur donner une consistance, une valeur scénique. Dépasser le simple travail technique sur la voix, le rythme, le corps imposé par la pièce pour atteindre à l'aisance, aux flottements, aux libertés qui fondent toute interprétation.

Le comédien non plus détenteur d'un rôle ou d'une psychologie inamovible est utilisé selon l'ensemble de ses potentiels ; le spectacle apparaissant presque comme une exploration raisonnée de l'ensemble des jeux possibles pour un ou plusieurs comédiens sur une situation donnée - chaque couleur, dynamique, tonalité étant utilisée. Le comédien s'amuse de l'utilisation de ses propres moyens, se laissant conduire par eux ou les mobilisant aux seuls fins de l'émotion.

Vsevolod Meyerhold

Meyerhold, élève génial de Stanislavski, exécuté par Staline en 1940, fut peut-être l'un des inventeurs de la mise en scène théâtrale. Son étude de l'espace scénique, du corps et de l'interprétation compte parmi les plus importantes recherches théâtrales de ce siècle.

Le rêve de Graig : un artiste théâtral complet et autonome, se réalise dans la personne de Vsevolod Meyerhold. Pédagogue accompli, comédien, metteur en scène, il explore dans ses recherches et ses créations toutes les formes de l'art dramatique. On peut aujourd'hui le considérer comme l'un des plus importants théoriciens du théâtre de notre temps.

Vachtangov dira d'ailleurs des mises en scène de Meyerhold que chacune d'elles représente une nouvelle tendance de l'art théâtral contemporain... Stanislavski lui-même affirmera : « le seul metteur en scène que je connaisse, c'est Meyerhold ».

Dès les années vingt, ce créateur devient une personnalité artistique dominante ; son pouvoir sur le public grandit de plus en plus. Malheureusement, ses actions sont contestées par l'état soviétique jusqu'à la fermeture de son théâtre, son arrestation puis son exécution sans procès en 1940.

La Biomécanique

Dès 1905 - et non dès 1910 ou 1913 comme l'indique Picon Vallin, Meyerhold entreprend une série de recherches sur la technique des mouvements scéniques.

Il s'inspire notamment de la Comédia dell'arte, du théâtre de foire, ou du théâtre ludique - entendons par là folklorique.

Il reprend en 1921 ses recherches, après des travaux menés en 1918-19 avec son élève, sur la pratique de la gymnastique. Non pas pour un développement de la force musculaire pour un développement de la souplesse et l'habilité.

Il met en pratique ces recherches lors de représentations du Cocu Magnifique (avril 1922) et en présentant ces exercices au public...

Jusqu'en 1930, la biomécanique de Meyerhold est développée systématiquement : Après la Comédia dell'arte et le théâtre de foire, elle intègre d'autres traditions théâtrales : celle du Japon ou de la Chine - on connaît l'importance de la rencontre avec Mei Lan Fang. Puis d'autres disciplines telles que le Music Hall et le cirque, la rythmique de Dalcroze, ou le Film muet, Chaplin notamment. Mais surtout elle développe des rapports de plus en plus étroits avec l'ensemble de la société soviétique, étudiant les ouvriers, les militaires en exercice et analysant les données du Taylorisme.

A la base de la biomécanique existe donc la conviction que le corps réagit à toutes les impulsions qui viennent de l'extérieur : l'environnement, l'espace, le visuel et le sonore, le mécanique. L'homme réagit d'abord par le mouvement et ce mouvement est accompagné ou est imprégné par les émotions adéquates - qui tiennent d'ailleurs à la situation de l'homme et même à ses données sociales.

Un des élèves, Ilinski, a ainsi résumé les directives de la biomécanique : en tant qu'acteur, je ne dois pas vivre la peur, la jouer mais l'exprimer par le mouvement.

La biomécanique - méthode des mouvements scéniques - crée un théâtre des expressions de corps.

Chaque étude de biomécanique comprend alors un cycle de micromouvement - avec un système de préparation - réalisation - réaction.

Les études étaient individuelles, puis à deux, puis en groupe. Chaque étude est comme un minidrame exprimé par le mouvement.

La biomécanique est d'une certaine manière une réponse au désir d'Appia de faire ressortir l'expressivité du corps et des postulats de Graig sur l'objectivité du jeu des comédiens.

«Tu n'est pas dans la vie, que diable... Tu n'es pas dans la réalité ; on te place sur une plate-forme scénique et tu fais ton entrée en tant qu'acteur... Alors si tu ne sais pas entrer en scène, apprends à te déplacer. Il n'y en a pas que pour le mot !»

[...]

«Voilà pourquoi il faut parler du problème du mouvement. Voilà pourquoi il faut dire au comédien : apprends d'abord à te mouvoir.»

[...]

«L'art de l'acteur est fondé sur l'organisation de ses moyens expressifs. En lui doit s'effectuer la synthèse de l'organisateur et de l'organisé, de l'artiste et de son matériau.»

«L'acteur sur la scène ressemble au sculpteur devant sa glaise : il lui faut incarner dans une forme sensible le même contenu que le sculpteur, les élans de son âme et sa sensibilité. Le pianiste a pour matériau les sons de l'instrument sur lequel il joue, le chanteur a sa voix, l'acteur, lui, a son propre corps, sa façon de parler, sa mimique, ses gestes. L'œuvre qu'interprète un artiste est le moule où se coule sa création personnelle.»

[...]

«Nous disons que l'acteur doit avoir dans son jeu de l'adresse, de la précision. Il doit comprendre qu'il est un homme qui agit dans l'espace, et il doit connaître cet art dans l'espace.

[...]

«Oui au début, nous avons besoin de nous dégourdir les jambes, de nous bâtir un bon squelette, d'apprendre à nous mouvoir avec rythme ; d'abord le mouvement, ensuite la pensée, enfin le mot. Vient d'abord un entraînement d'après un système biomécanique afin de se dérouiller les muscles dans une salle bien, aérée, afin d'apprendre à bien respirer, à bien se mouvoir.»

«La biomécanique est un entraînement. Ce n'est pas quelque chose que l'on peut transporter sur scène, c'est un entraînement élaboré sur la base de mon expérience du travail avec les acteurs. Il y a 12 ou 13 séquences que le comédien doit posséder pour savoir mobiliser tous ses moyens et pour savoir les diriger vers le spectateur de façon à ce que les idées qui sont posées à la base du spectacle atteignent le public...

L'acteur doit avoir le sens musical, il doit disposer de tout un arsenal de pratiques qui lui seront nécessaires quand il jouera tel ou tel rôle. La biomécanique lui donne ces pratiques nécessaires. Et si on me demande : ce système ne conduit-il pas sur la voix du mécanisme ? Je répondrai non, non et non !...»

Meyerhold