



Mouvement dramatique, matière de l'art de l'acteur.

par Jorge Gayon ©2003

Article adressé aux acteurs, danseurs et performers, professionnels ou amateurs, à tous ceux qui s'intéressent au mouvement comme matière artistique.

Probablement vous connaissez les mouvements du travail des ouvriers, des artisans, des paysans, de tous ceux qui s'en servent pour gagner leur pain quotidien. Sûrement vous connaissez aussi, le mouvement dans le sport, où, se servir de son habileté et de sa force peut être récréatif pour l'exécutant. Enfin, concernant les arts du spectacle, vous êtes familiers du mouvement en danse ou, comme on l'appelle dernièrement en France, du mouvement dansé.

Théâtre chorégraphique

Dans le champ des arts de la scène, il y a un autre type de mouvement qui peut être appelé "mouvement dramatique", lequel est exécuté par des acteurs. Les spectacles élaborés avec ce type de mouvement sont connus comme du "théâtre chorégraphique". Dans ce théâtre, le développement des pièces est comme un tapis de mouvements, dans lequel les séquences se suivent les unes aux autres comme tissées. Sa différence avec la danse, c'est que les danseurs dansent leur partition, tandis que les acteurs chorégraphiques la jouent, leur mouvement est joué.

Le mouvement "joué"

Pour que ce jeu existe, l'acteur doit établir un rapport dialectique entre son imaginaire et le mouvement qu'il fait. Rappelez vous que tout rapport dialectique implique un échange réciproque d'informations entre les éléments qui y participent. Cet échange de stimuli permet de développer la réflexion, comme dans un jeu de miroirs. L'imaginaire nourrit le mouvement qui à son tour nourrit l'imaginaire, et, à chaque étape, cela va plus loin. C'est le jeu de l'imaginaire avec la matière de l'art en question. Ceci n'est pas impossible ni même farfelu. Dans la vie quotidienne, nous sommes habitués à ce jeu en utilisant des mots, il s'appelle "association d'idées", c'est l'un des procédés de création en littérature, ainsi que dans les autres arts.

Par exemple, en peinture, sans utiliser le nom des couleurs, et même sans modèle, nous pourrions dire que l'imaginaire du peintre "joue" avec les couleurs et les formes. En musique, pour inventer une mélodie, il faut enchaîner des sons, et le musicien n'a pas besoin du nom des notes pour composer. Celui-ci est un bon exemple. Combien des fois pensons-nous en sons? musicalement! Ainsi, le rapport dialectique qu'établit l'artiste avec son imaginaire peut se faire par des moyens très divers; au-delà des mots, il est possible de penser autrement.

Cette "réflexion" peut-être vécue en improvisation, ou produite lors de la composition. Partant d'une séquence s'en créent d'autres et ainsi de suite jusqu'à une pièce entière. En spectacle, ce mouvement est re-produit ou "re-présenté". Quant au jeu de réflexion réciproque <imaginaire-mouvement>, il est la "clef de voûte" du mouvement dramatique, et l'élément démarquant une de ses différences essentielles avec le mouvement dansé.

Pourquoi ce mouvement est il dramatique?

Ce mouvement est révélateur du drame quand l'acteur "joue" avec le poids de son corps, avec sa colonne vertébrale et sa tonicité musculaire. Ce jeu contrasté qui donne sa valeur dramatique au mouvement, a comme support l'intensification corporelle de données physiques con-

crêtes; par exemple, si la poussée de la colonne vertébrale est intensifiée vers le haut, nous pouvons dire qu'elle exprime la volonté. À l'inverse, le poids corporel tirant ce corps vers le bas peut renforcer l'expression des contraintes ou des obstacles. Le jeu de tonicité musculaire permet d'exprimer la lutte que vivent ces deux forces; il sert de relais au conflit.

Une autre des caractéristiques principales de ce jeu en mouvement est son rythme. Celui-ci se déroule en général en trois phases: préparation, action et résultat.

Le jeu, considéré comme une série d'opérations faites afin d'atteindre un objectif déterminé, est semblable au travail et aux relations humaines, voire à la prière.

Grâce à cette chaîne d'équivalences entre le physique et le symbolique, le mouvement dramatique reflète par une métaphore inversée, la lutte de l'homme pour satisfaire ses besoins et aspirations matériels, émotionnels, intellectuels ou spirituels.

Le mouvement, matière artistique

Et l'acteur, que fait-il de ce mouvement dramatique? C'est sa matière artistique de base, comme le son l'est au musicien, le mot à la littérature, etcetera. Ici nous arrivons à l'un des aspects les plus importants de notre définition; s'il existe un théâtre qui est fait à partir de la littérature dramatique, laquelle utilise les mots comme matière de base, il est possible de comprendre que le théâtre-chorégraphique utilise comme matière de base le mouvement dramatique.

La production de mouvement dramatique

Quand nous parlons de "matière artistique de base", nous supposons que ce mouvement dramatique se matérialise, que quelque part, il se concrétise. Or pour exister, ce mouvement doit être produit. Il ne suffit pas d'y penser ou de l'imaginer dans sa tête.

Comparons à nouveau avec les autres arts: en général, les peintres trouvent leurs peintures quelque part, comme les sculpteurs trouvent la glaise, le plâtre ou la pierre. Ce sont leurs matériaux concrets. Quant au musicien, il s'assoit devant son piano et se met à jouer: il "produit" les sons qu'il utilisera dans ses compositions. De la même façon, l'acteur doit faire le mouvement pour le concrétiser. Cela seul lui permettra de composer avec lui.

Mais, — et j'insiste sur ce "mais", si dans la production du mouvement dramatique, l'acteur veut que son corps soit le fidèle collaborateur de son esprit créatif, et que ce qu'il "pense" corporellement continue à exister, il a besoin de savoir ce qu'il a fait, et sur tout, pouvoir le refaire, car c'est bien pour cela qu'il l'a fait, et c'est aussi ce qui veut dire matérialiser le mouvement.

Ces deux conditions, savoir ce que l'on a fait et pouvoir le refaire, ne sont pas si faciles à remplir. C'est un problème bien connu des danseurs et danseuses et de tous ceux qui un jour ont voulu composer en mouvement. Tel qu'en musique, produire les sons que l'on veut demande un entraînement — et cela tout le monde peut le comprendre, la production du mouvement dramatique aussi a besoin d'un entraînement spécifique.

Art et entraînement de l'acteur

Jusqu'ici nous avons vu que la base de cet art dramatique est le mouvement produit par l'acteur, et que pour être capable de le produire concrètement, il doit accomplir un entraînement spécifique.

À partir de cette idée, des grandes figures des arts de la scène du XX^e Siècle ont travaillé au développement de disciplines qui seraient, en même temps, une solide base d'entraînement pour les acteurs et le fondement de leur art. Deux de ces disciplines ont permis la définition pratique du "mouvement dramatique". Ses pionniers ont été Rudolf Laban et Etienne Decroux. Leur but était de donner aux acteurs, les moyens de leur indépendance artistique, par la production de leur propre matériau et par l'apport personnel au monde de l'art et de la culture que cela leur permet, en créant des nouvelles œuvres de mouvement dramatique.

Laban et Decroux ont investi chacun plus de cinquante ans de leurs vies à leurs recherches. Ils ont travaillé au développement de moyens d'expression dramatique fondés sur la seule présence physique de l'acteur et de sa maîtrise du mouvement.

Plus ou moins à la même époque, d'autres personnes ont travaillé dans le même sens. Meyerhold développa sa "biomécanique". Plus proche de nous il y a eu Grotowski, puis Barba, entre autres. Cependant, les contributions de Decroux et de Laban sont les plus significatives par la profondeur atteinte et surtout, par les matériaux qu'ils nous ont légués.

Le "mime corporel" et "l'entraînement de l'effort"

Les méthodes d'entraînement d'acteurs synthétisées par Decroux et Laban sont connues aujourd'hui, respectivement comme: le "mime corporel" et "l'entraînement de l'effort".

Le mime corporel, à comme base première sa nature musculaire, et comme fondement biologique, le jeu que fait l'acteur avec son poids corporel, sa colonne vertébrale et la tension musculaire, jeu dont nous avons parlé plus haut. Decroux synthétisa ces bases et fondements dans des exercices, figures et pièces qui constituent son répertoire. Nous pouvons dire que la matière du mime corporel fut concrétisée en modèles ou "partitions de mouvement".

Les indications de Laban pour l'entraînement de l'effort guident l'acteur pour "affiner" sa perception du mouvement et à en maîtriser l'intention. Grâce à une analyse active de la qualité du mouvement, qui permet la discrimination de ses facteurs: le flux, le poids, l'espace, le temps, l'attitude et l'attention. Ceci peut paraître clair et peut-être que tout a été compris. Néanmoins, les indications de Laban et le répertoire de Decroux sont lettre morte et ne servent à rien s'ils ne sont pas adoptés pratiquement avec un esprit d'aventure.

C'est pour cela que nous avons créé, Griet Maes et moi-même, l'Atelier International du Mime Corporel. Cet Atelier offre l'espace et la structure où le lien entre ces deux disciplines est développé et maintenu vivant par une pratique soutenue. Enfin, il est un des outils concrets au service des objectifs à long terme d'un projet dynamique, le Projet "Laban-Decroux"

Le projet "Laban-Decroux"

Ce projet, initié en 1988, donne les orientations de notre travail : la recherche en studio et la formation d'acteurs offerte à l'Atelier. Il structure la création des spectacles de notre compagnie, Intrepido. Le résultat concret aujourd'hui est notre vision du mouvement dramatique des méthodes d'entraînement d'acteurs, de composition et de création de spectacles, fondées sur la synthèse de ces deux disciplines.

Fait à la ville de Mexico, janvier de 2003

Jorge Gayon