

Routes vers la découverte d'un ordre caché dans le travail avec les acteurs

Antonio-Simón Rodríguez

Le processus de travail entre le réalisateur et les acteurs se développe entre deux routes parallèles qui, paradoxalement, parfois convergent. La première route est un travail rationnel et conscient qui dirige la partition physique directement aperçue par le public. Le second chemin concerne un ordre invisible qui se déroule pendant les répétitions et qui répond à plusieurs circonstances externes et internes. Entre les deux chemins il y a une opposition génératrice de vie et de créativité. Cette opposition de contraires représente une dialectique entre ordre et désordre, parfois chaos, et entre conscient et inconscient, se produisant au niveau personnel et interpersonnel. Les deux chemins sont nécessaires et nourrissent la tension inhérente à l'état créateur des acteurs et du metteur en scène et l'interaction entre eux.

Le présent document vise à rendre compte, du point de vue de la direction d'acteurs, de certains de ces événements qui peuvent sembler aléatoires et des accidents qui apparaissent ha-

bituellement comme essentiels pour résoudre une scène.

À mon avis, derrière ces « coïncidences » importantes, qui peuvent équilibrer l'action d'une scène ou phase, se trouve un ordre caché. Quels sont les principaux instruments de promotion de ces percées créatives ? Comment les valoriser ?

Voici ces petits moments inattendus, sans importance apparente, qui surviennent dans une scène de certains concepts de la psychologie analytique de Jung et de la synchronicité comme le transfert de l'opus alchimique. À mon avis et, par analogie avec ce qui se passe dans une séance de thérapie au cours desquelles les phénomènes inconscients se manifestent, la créative doit créer un cadre pour elle-même et elle constitue une puissance dont la direction d'acteurs doit être consciente.

Mots-clés : Direction d'acteurs, synchronicité, ordre implicite, ordre caché, sérendipité.

« Diriger les acteurs, c'est rarement de la direction, justement. »

ANTOINE VITEZ (Curmi, 2000)

La direction d'acteurs, est-elle plutôt un art ou une technique ? L'art implique un engagement total de la personnalité. Évidemment, le metteur en scène doit avoir une connaissance technique importante de son métier et des différentes méthodologies développées sur la direction d'acteurs, mais il s'agit, comme le dit Barba dans son dernier livre *Quemar la casa* (2010), de créer une « seconde nature » propre à lui. Ce qui fait pencher la balance vers un aspect ou un autre est justement la façon et la modalité de présenter et de communiquer les idées aux acteurs, la manière dont le metteur en scène les vit personnellement.

Curieusement, cette même question se retrouve appliquée à la thérapie.

De façon similaire, un thérapeute doit travailler à partir de son processus personnel et non seulement de la maîtrise des techniques, bien qu'elles soient nécessaires. Je crois que cette « seconde nature » dont parle Barba est liée à la rigueur dans les approches du projet artistique et au développement du processus créateur et qu'elle s'exprime à travers une attitude éthique et esthétique. À mon avis, si la direction d'acteurs est un art et une technique, diriger les acteurs est surtout un art, un art dialectique entre l'acteur et le metteur en scène, tout comme l'art de la thérapie est une relation entre le thérapeute et le patient. C'est dans ce sens que j'interprète la citation de Vitez (Curmi, 2000) du début de l'article.

Routes

Le processus de travail entre le metteur en scène et les acteurs se développe entre deux routes parallèles qui, paradoxalement, parfois convergent. La première route est un travail rationnel et conscient qui dirige la partition physique directement aperçue par le public. Le second chemin concerne un ordre invisible qui se déroule pendant les répétitions et qui répond à plusieurs circonstances externes et internes.

Entre les deux chemins, il y a une opposition génératrice de vie et de créativité. Cette opposition de contraires représente une dialectique entre ordre et désordre, parfois chaos, et entre conscient et inconscient, se produisant au niveau personnel et interpersonnel. Les deux chemins sont nécessaires et nourrissent la tension inhérente à l'état créateur des acteurs et du metteur en scène. L'équilibre entre ces deux tensions produit le chemin de la création. Eugenio Barba affirme dans son article « Dramaturgia; el orden profundo llamado turbulencia » :

Orden y desorden no son dos opciones contrapuestas, sino dos polos que coexisten y se refuerzan mutuamente. La calidad de la tensión que se crea entre ellos indica la fertilidad del proceso creativo. (Barba, 2008:138)

Plus tard, il continue :

Muchas de las soluciones que impresionan al espectador y contribuyen a determinar el «significado» del espectáculo parecen sugeridas por la casualidad. Aunque aquello que llamamos casualidad es un orden complejo donde actúan simultáneamente muchas fuerzas, un sistema de relaciones que no se deja explorar desde un único punto de vista. (Barba, 2008:141)

Je suis absolument d'accord avec ce concept de Barba et, à mon avis, dans ces « solutions » ou actions scéniques apparemment aléatoires qui peuvent bouleverser une scène, il existe un ordre caché, voire un ordre plié qui se déploie dans un contexte et dans des conditions déterminées, qui peuvent changer d'un instant à l'autre.

Ces conditions sont la conséquence de la complexité des relations qui font partie du travail avec les acteurs dans une scène théâtrale.

Ainsi, je suis convaincu de l'importance de générer la tension créative dont parle Barba, afin que le processus de travail avec les acteurs soit authentique et le metteur en scène soit un vrai metteur en scène du corps et de l'espace, comme le souhaite Anne Bogart (2007:9).

Il doit être ainsi capable de susciter chez les comédiens d'authentiques actions liées à leur vécu personnel et à la capacité d'intégrer ces actions dans la dramaturgie du spectacle.

Quels sont les éléments qui composent cet ordre complexe ? Comment est ce système de relations, impossible à explorer depuis un seul point de vue ? Quelles sont les conditions qui favorisent l'apparition de ces solutions ? Peut-on les « déterminer » ou, du moins, les rendre possibles ?

Depuis ma pratique théâtrale, telles sont les questions qui m'obsèdent et qui m'interrogent.

Cette façon de travailler implique de faire confiance au processus autonome de création qui est au-delà de la volonté rigide de contrôle de certains styles de mise en scène.

C'est pour cela que je crois que le travail de direction d'acteurs doit faire confiance à ce qui se trouve sans le rechercher. Barba parle, dans son livre antérieurement mentionné, du principe de Sérendipité (2010:108).

Et pourtant, comment peut-on véhiculer cette confiance ? Avec quelle méthodologie, avec quels éléments techniques peut-on y travailler ?

Du point de vue du processus de création, la question fondamentale est représentée par la manière dont le metteur en scène intervient activement dans les actions des acteurs, à travers son attention précise et son comportement pendant les répétitions. C'est une direction d'acteurs qui est aux écoutes, qui vise à faciliter un chemin d'authenticité au comédien.

C'est dans ce sens que, dans cet article, j'essayerai de réfléchir sur les routes qui peuvent nous conduire vers le processus de création d'une scène vers la découverte d'un ordre implicite. Celui-ci, dans des conditions déterminées et à travers l'interrelation entre les comédiens et le metteur en scène, deviendra explicite et peut-être s'exprimera-t-il avec ces solutions scéniques dont parle Barba. On peut dire aussi que ces conditions et leur contexte de référence changent

de plus en plus à fur et à mesure que le travail du comédien devient plus complexe dans le processus de création.

C'est justement le moment où les partitions des comédiens se mêlent entre elles, quand les sous-partitions respectives nourrissent l'imaginaire de chaque acteur, où l'action psycho-physique rejoint le texte, l'espace, les objets et c'est aussi à ce moment-là où le regard du metteur en scène s'avère le plus nécessaire.

À ce moment, suivant la pensée de Barba, apparaissent ce qu'il appelle « les erreurs porte » (2008:149), qui tout d'un coup peuvent donner un nouveau sens à une action scénique, ou donner lieu à une action imprévue dans la précision établie de la partition de l'acteur.

C'est à ce moment-là que le metteur en scène facilitateur trouve la plus grande expression de sa créativité, pour conduire la direction d'acteurs sur le chemin qui se déploie à l'instant précis d'une action inattendue, qu'on ne doit pas refuser mais, en tout cas, transformer pour l'adapter à la cohérence dramaturgique de la pièce.

Et pourtant, où se trouve la vraie valeur de cette « erreur porte »? Que doit-il se produire pour que qu'elle devienne une vraie action et elle ne demeure pas seulement une activité ou un moment décoratif et banal? Comment focalise-t-on cette tension créative? Dans l'action par soi-même, ou dans le regard du metteur en scène qui trouve un sens à cette erreur? Je crois qu'il s'agit des deux. Il faut lier une coïncidence significative entre une action externe associée au jeu de l'acteur et une interne liée à l'attention qualitative du metteur en scène, puisqu'il comprend, à partir de la connaissance de la dramaturgie de la scène et de l'œuvre, que ce qui vient d'arriver a une capacité de se distinguer. Il s'agit d'une erreur, une porte qui peut faire entrer dans une dimension nouvelle et surprenante la partition de l'acteur.

Evidemment, quand je parle de sens, je fais référence à une chose qui a une force dramatique et qui ne peut être capturée que du point de vue de l'intuition, ou de la pensée du corps-esprit du metteur en scène, dans un continuum d'attention à ce qui se passe chez les comédiens.

Cette « chose » peut prendre la forme d'une impulsion de l'acteur, d'un geste, d'un son, d'une réaction corporelle à un changement de lumière, à un changement inattendu de rythme...

En tout cas, pour que cela reste dans le travail de l'acteur et vienne s'ajouter à la partition, qui n'est pas une forme statique mais qui a sa propre dynamique vivante, le metteur en scène doit rendre à l'acteur ce qu'il a fait et expliquer ce qu'il a aperçu, en donnant une conscience à une expression physique inconsciente.

Ce moment-là montre un processus vivant et complexe qui devient permanentement le résultat dynamique de l'interaction simultanée et vivante parmi tous les éléments et les forces qui composent un spectacle.

C'est pour cela que Barba (2010) dit que ce que nous appelons causalité est en réalité un ordre complexe et, si on me le permet, je suggère que la complexité de cet ordre caché ou implicite est le résultat d'un principe de connexion acausal que Jung appelait synchronicité.

Synchronicité et Ordre Implicite

De la même manière que dans la physique quantique l'observateur fait partie de la description de la réalité observée, le metteur en scène est également lié à la scène que les comédiens sont en train de représenter. Anne Bogart affirme que « La física cuántica nos enseña que la acción de observar altera el objeto observado. Observar es perturbar » (2008:83).

Elle poursuit en affirmant que la qualité de l'attention du metteur en scène peut changer le résultat du processus de travail des acteurs, tout comme la qualité et l'intensité du regard du public change la qualité du jeu des comédiens. On constate ici une relation qui se développe à un niveau qu'on pourrait appeler transférentiel et qui est un concept lié à celui de synchronicité.

Jung définit la synchronicité comme un principe connectif acausal dans lequel un événement du monde externe coïncide significativement avec un état mental psychologique, c'est-à-dire qu'elle est une liaison entre l'ordre explicite qui se manifeste physiquement et l'ordre implicite qui se développe à un autre niveau et qui reste latent et caché (Jung, citation dans Sharp, 1997:186).

En tout cas, la différence entre une coïncidence anecdotique et une synchronicité réside dans le sens inhérent qui est enregistré par l'attention du regard actif et participatif du metteur en scène. C'est lui qui transforme un « accident » inattendu en une action scénique.

Ce même paradigme a été défendu depuis la physique quantique par Pauli, qui avait été analysée par Jung, avec son principe de connexion matière-énergie, et surtout par Bohm (1998:250) qui, dans sa théorie de la totalité de la réalité, affirme que l'ordre explicite des corps solides situés sans ambiguïté dans l'espace et dans des séquences de temps linéaire, correspond à ce qu'on pourrait appeler l'ordre explicite, mais cet ordre-ci peut être considéré comme la manifestation d'un ordre implicite plus profond.

Concepts de Jung et de Bohm

En utilisant ces concepts empruntés à Jung et au physicien théorique David Bohm (1980), j'essaie de trouver une ligne de pensée afin de favoriser l'analyse phénoménologique de ma pratique comme metteur en scène et comme péda-

gogue qui enseigne la direction des acteurs. Je me sers de cette théorisation pour faire comprendre aussi bien aux élèves qu'aux comédiens le besoin d'être ouverts et disponibles à l'apparition de ces moments de synchronicité si importants pour que la vie coule dans une scène. Si importants aussi pour découvrir des choses concernant le jeu, le personnage, l'enjeu, le moteur de jeu de la scène, même de toute la pièce.

Jusqu'à présent, j'ai parlé du metteur en scène comme observateur participant actif. Maintenant je m'occuperai des acteurs.

La situation scénique se déploie à deux niveaux interrelationnels : entre le metteur en scène et les acteurs et chez les acteurs eux-mêmes.

En réalité, il faudrait dire que la solution scénique inattendue dont parlait Barba est produite par le corps-esprit des acteurs et par leur psychisme dans l'interaction et cela normalement se produit d'une façon inconsciente.

En définitive, la synchronicité parle d'une restructuration interne inconsciente du comédien que produisent des résonances externes. Et c'est la qualité attentive du metteur en scène qui met en valeur ce moment-là, pour qu'il soit intégré dans la partition des comédiens. Si nous établissons une analogie avec des concepts propres à la psychothérapie, il s'agirait d'un moment d'insight partagé entre le metteur en scène et les comédiens.

Pratique et synchronicité

Dans ma pratique théâtrale, j'ai remarqué que la plupart du temps l'apparition d'une synchronicité peut être l'expression, à ce moment-là, à cet instant précis, de tout le système complet qui reste caché, ou pour mieux le dire, plié. Et qui a son propre sens, c'est-à-dire, qui est une expression explicitée du signifié d'un système plus large et profond dont on n'a que la forme dépliée pendant un instant. Et pourtant, si l'acteur et le metteur en scène sont prêts, dans le sens où Peter Brook emploie ce concept, une révélation ou insight peut se vérifier. À ce moment-là, le comédien peut avoir une impulsion créative vitale dans son processus de création.

Prenons un exemple tiré de mon cours de direction d'acteurs. En travaillant *Le Malentendu* de Camus, le comédien qui jouait Jean, le fils qui retourne chez sa mère et sa sœur, expérimente dans une répétition un « insight » qui l'amène à découvrir l'enjeu ou moteur de jeu de son personnage.

On représente la scène où il arrive à l'hôtel. Marta fait l'inscription de ce nouveau « touriste » qui vient d'arriver, en ouvrant son livre registre des arrivées et des départs. Une « erreur porte » apparaît : une feuille sort en volant et tombe par terre.

Au début, cela altère la partition des comédiens, mais l'élève de direction accepte mon observation et il propose aux acteurs d'incorporer cet accident et de le maîtriser. Cela génère une nouvelle action scénique très complexe techniquement et tout d'un coup, après la troisième répétition, l'acteur qui jouait Jean dit : « maintenant j'ai compris l'action de mon personnage, il profite de n'importe quelle opportunité pour se rapprocher physiquement de sa sœur à laquelle il n'a pas le courage de se révéler ». En faisant confiance à une sorte de pensée magique, il attend que Marta puisse le reconnaître sans prendre la responsabilité de lui révéler sa véritable identité. Voilà comment la confiance dans le processus ouvre une porte inattendue très importante pour la scène.

Accepter l'existence d'un ordre caché implique d'écarter le paradigme du metteur en scène positiviste, qui détient la certitude et la prédiction de ce qui va se passer dans la scène, sans laisser de la place à l'imprédictible, l'inattendu, pour une nouvelle attitude qui accepte l'existence de l'aléatoire et l'indéterminé. Cette nouvelle attitude selon Barba, transforme le metteur en scène en « un filtre de relations complexes, capables de subvertir les relations évidentes » (2010:43).

Cette nouvelle approche, qui accepte le désordre pour permettre la création d'un nouvel ordre, exige la stimulation et l'impulsion de la créativité des acteurs, sans laquelle celle du metteur en scène ne peut pas émerger. On peut dire que la créativité de l'acteur fait apparaître l'art de la mise en scène.

Pour que cet art se développe, il faut des paramètres et des visions qui nient l'approche positiviste, tels que le principe de sérendipité (technique de trouver ce qu'on ne cherche pas), le principe de synchronicité (les choses qui arrivent au même moment de façon significative) et finalement le principe de transfert, dans le sens de la rencontre dialectique entre l'acteur et le metteur en scène d'acteurs.

Pour que le transfert se développe, la rigueur et une extrême précision dans la partition des acteurs s'avèrent fondamentales. Ainsi, la sous-partition du metteur en scène s'active phénoménologiquement. De manière analogue, la restitution du metteur en scène à l'acteur activera la sienne, créant un courant entre conscient et inconscient entre le metteur en scène et les acteurs.

On peut dire que le metteur en scène des acteurs doit tenir un pied en ressentant ce qu'expérimente l'acteur et l'autre dans la structure dramaturgique de la situation, l'œuvre et le personnage. De cette manière, quand il apparaîtra une « erreur porte », il sera capable de lui attribuer un sens scénique.

Pour conclure, se situer depuis cette approche signifie admettre que le travail de mise en scène d'acteurs et des acteurs doit tenir compte de l'existence de

ce niveau d'ordre implicite, prêt à se révéler si on assume une certaine attitude qui s'appuie sur une approche qui priorise le déploiement de la tension créative concernant tout processus artistique.

Bibliographie citée

- BARBA, E., (2008) *La conquista de la diferencia*. Lima, Ed. San Marcos.
— (2010) *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Bilbao, Artezblai.
BOGART, A., (2008) *La preparación del director*. Barcelona, Alba editorial.
BOHM, D., (1988) *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona. Ed. Kairós.
CELAYA, A., (2007) *Los puntos de vista escénicos* (compilation sur A. Bogart). Madrid, ADE.
CURMI, A. (2000) « Entretien avec Antoine Vitez, 1988 » en *Théâtre Public*, n° 854-855. Sharp, D., (1997) *Lexicon Junguiano*. Santiago de Chile, Cuatro Vientos Editorial.

