

La biomécanique n'est pas uniquement un développement des muscles

Entretien avec Gennadi Bogdanov

Josette Féral

Number 25, Spring 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041383ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041383ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Féral, J. (1999). La biomécanique n'est pas uniquement un développement des muscles : entretien avec Gennadi Bogdanov. *L'Annuaire théâtral*, (25), 151–160.
<https://doi.org/10.7202/041383ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Josette Féral

Université du Québec à Montréal

La biomécanique n'est pas uniquement un développement des muscles

Entretien avec Gennadi Bogdanov¹

Gennadi Bogdanov a débuté comme acteur au State Institute of Theatrical Art de Moscou (aujourd'hui appelé la Russian Academy of Theatrical Art) où il a étudié avec Vasiliev et Maria Orlova, d'anciens élèves de Stanislavski. Puis, sous la direction de Nikolai Kustov, acteur et enseignant du théâtre de Meyerhold, il s'est initié à la biomécanique.

Dès le début des années 1970, il a participé à de nombreux spectacles du Satirical Theatre de Moscou en jouant des pièces d'auteurs tels Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Boulgakov, Gogol, Brecht, García Lorca et Beckett. De plus, il occupe la fonction de chorégraphe de mouvements et de combats au sein de cette compagnie ainsi que de plusieurs autres à Moscou.

1. Ce texte a été traduit par Robert Reid. Metteur en scène de formation, il a fait sa maîtrise sur Meyerhold (Université du Québec à Montréal, 1995) et a suivi un stage avec Bogdanov.

Depuis 1986, il enseigne la biomécanique. Après avoir introduit cette méthode dans le programme de formation d'acteurs à la Russian Academy of Theatrical Art, il est depuis invité à donner de nombreux cours, ateliers, conférences et démonstrations lors de festivals, de symposiums, au sein de compagnies de théâtre et dans de nombreuses écoles et universités, tant en Europe qu'aux États-Unis.

Parallèlement à cette carrière au théâtre, il a apporté sa contribution à l'industrie cinématographique soviétique et à l'étranger en tant qu'acteur, bien sûr, mais aussi en tant que cascadeur, chorégraphe et entraîneur pour les cascades et les combats.



Josette Féral – Vous enseignez la biomécanique à l'Académie russe des arts théâtraux à Moscou. Pourquoi avoir choisi d'enseigner cette matière ?

Gennadi Bogdanov – J'ai choisi la biomécanique parce que j'ai rencontré un professeur, du nom de Koustov, qui était spécialiste en biomécanique. Il était acteur et pédagogue au théâtre de Meyerhold. Je l'ai rencontré au théâtre où j'ai commencé à travailler après mes études à l'Académie. Dans ce théâtre, la biomécanique était enseignée comme discipline. Dans tous les théâtres en Russie, il y a un entraînement corporel pour les acteurs, un programme au cours duquel ils se familiarisent avec la danse, la danse classique et d'autres entraînements physiques. Au théâtre où je travaillais, nous avions un tel entraînement appelé biomécanique. J'avais déjà étudié le combat, les mouvements théâtraux et scéniques ainsi que la danse. J'ai choisi la biomécanique comme discipline d'entraînement parce que c'était très près de mes préoccupations mais aussi parce que c'était inhabituel. J'y retrouvais beaucoup de liens avec le mouvement et, plus spécifiquement, avec le mouvement au théâtre.

La biomécanique n'est pas uniquement un entraînement physique, c'est un processus de création à l'intérieur duquel l'acteur évolue. Ce n'est pas seulement une espèce de programme d'entraînement que Meyerhold a élaboré pour les acteurs de son théâtre. C'est vraiment un système théâtral complet, un système pour le développement et l'entraînement de l'appareil de l'acteur, qui est en fait son corps. Dans son ensemble, le

système ne développe pas seulement l'appareil de l'acteur, mais développe l'acteur lui-même. Il accroît sa force.

Tout commence vraiment par la condition physique dans laquelle se trouve l'acteur. Ce dernier doit comprendre ce qu'il est, qui il est, parce que la condition physique et la condition psychologique forment un tout qui ne devrait pas être séparé, ni être perçu comme étant composé de deux éléments distincts. En fait, je suis ici² pour enseigner que je ne crois pas qu'il faille établir de division entre le théâtre psychologique et le théâtre de mouvement. Je vois toutes les sortes de théâtre aujourd'hui comme un tout, parce que le théâtre est une chose, un tout. La question est différente si l'on entame une discussion sur la façon de faire le théâtre et sur ce qu'il faut faire avec le théâtre.

Ne pas renier pour autant le système de Stanislavski

J. F. – Qu'est-ce que l'on peut inclure dans le théâtre ? À partir de quelle position travaillons-nous ?

G. B. – La biomécanique m'a donné une position de départ très claire. J'ai commencé à tenter de comprendre les principes de la biomécanique, il y a de cela longtemps. En tant qu'acteur, j'étudie le système depuis vingt ans. Mais cela ne veut pas dire que je renie pour autant le système de Stanislavski et que je considère qu'il ne vaut rien. Au contraire. Partout dans le monde, les gens me disent : « On a étudié selon le système de Stanislavski. » Pourtant, lorsque je leur demande : « Mais qu'est-ce que ce système de Stanislavski ? », je me rends compte que peu d'entre eux savent répondre à ma question. Cela prouve que beaucoup de gens n'ont pas intégré le système de Stanislavski à l'intérieur de leur propre système. Ils ont peut-être lu des livres sur le sujet, mais ils ne les ont pas assimilés. Vous pouvez lire autant que vous voulez sur la biomécanique, mais pour ce qui est de la comprendre, c'est autre chose parce que vous devez laisser entrer la biomécanique en vous.

2. À la Fondation Félix Meritis, à Amsterdam, où Bogdanov avait été invité pour donner un atelier en août 1993.

J. F. – Si Stanislavski et Meyerhold ne sont pas si éloignés l'un de l'autre, qu'est-ce que la biomécanique apporte à l'acteur que le système de Stanislavski ne lui apporte pas ?

G. B. – Je ne peux pas vraiment dire que le système donne quelque chose à l'acteur. L'acteur doit l'utiliser, se l'approprier. Le système biomécanique aide l'acteur à se déplacer rapidement et à se libérer de tout fardeau inutile. Ce qui est juste à propos de la biomécanique, c'est qu'elle fait débiter l'entraînement de l'acteur par un travail sur le corps. Cet entraînement commence par des questions très simples : « Qu'est-ce que mon corps ? » et « Quelles possibilités m'offre-t-il ? » L'acteur doit alors penser et pas seulement avec son cerveau, mais aussi avec son corps et l'ensemble de ses muscles. Cela donne l'impression qu'un mouvement constant habite la scène. Et il est très important de comprendre qu'un mouvement sur une scène n'a pas de fin. L'interrompre, c'est détruire l'aspect créatif du mouvement.

J. F. – Vous avez dit que les systèmes de Stanislavski et de Meyerhold se rejoignaient. Or le système de Stanislavski comme on le comprend repose sur la psychologie du personnage. Ce n'est pas le cas du système de Meyerhold. Diriez-vous que leurs messages sont différents mais qu'ils partagent le même objectif ?

G. B. – Absolument. Mais cela ne veut pas dire que le travail à l'intérieur du système de Meyerhold ne demande rien à l'acteur sur le plan intellectuel. Non. On a besoin avant tout, dans le système meyerholdien, d'acteurs intelligents. Plusieurs pensent, et ils ont tort, que Meyerhold a dit que l'acteur était une machine. Oui, il a dit cela, mais ce qu'il cherchait à dire, c'était que l'acteur devait être une machine capable de bouger et de jouer sur scène sans jamais se fatiguer, qu'il devait être avant tout une machine qui pense, capable de penser, de bouger et de jouer. Sans l'usage des fonctions intellectuelles ou de la psychologie, vous ne pouvez y arriver.

Probablement que les points de départ de Stanislavski et de Meyerhold sont différents. Disons que dans son système Stanislavski commence à l'intérieur et va vers l'extérieur, tandis que Meyerhold part des éléments extérieurs pour ensuite se diriger vers les éléments intérieurs. Mais je ne peux prendre la responsabilité d'affirmer : « Ce système est bon et celui-là est mauvais. » Il y a des gens qui sont plus près du système de Stanislavski et qui ne comprennent rien au système de Meyerhold et à la bioméca-

nique. Tout ce que je peux dire, c'est que je connais et comprend la biomécanique, et que je considère qu'elle est adaptée et nécessaire à l'acteur. Pour le reste, tous les acteurs aujourd'hui rencontrent Stanislavski à un moment ou à un autre et sont forcés de se familiariser avec son système.

J. F. – Seriez-vous prêt à dire que souvent, après avoir lu Stanislavski, l'on sous-estime l'importance de ses derniers écrits, notamment ceux à propos des actions physiques ? Croyez-vous que Meyerhold et Stanislavski se rejoignent aussi dans cette matière ?

G. B. – Je crois que ce que vous dites est vrai. Stanislavski a toujours réfléchi sur les aspects physiques du jeu de l'acteur, mais il n'a jamais été en mesure de résoudre ce problème. Stanislavski s'est beaucoup intéressé pendant les dernières années de sa vie au système de Meyerhold, qui est une espèce d'éducation de l'acteur. C'est vraiment ce qui caractérise le système de Meyerhold : un mode d'éducation à l'intérieur duquel on retrouve un système d'entraînement de l'acteur. Lorsque Stanislavski fut trop vieux pour aller au théâtre, il invita les acteurs de Meyerhold chez lui. Ils montrèrent à Stanislavski ce qu'était la biomécanique et ils lui parlèrent de l'école de Meyerhold.

Libérer l'acteur de tout fardeau

J. F. – Les aptitudes de base que Stanislavski exigeait d'un acteur étaient la concentration, l'imagination, la mémoire et l'émotion. Comment ces éléments s'intègrent-ils au système de Meyerhold ?

G. B. – La première chose que Meyerhold voulait, c'était que ses acteurs se libèrent de tout fardeau, qu'ils libèrent leur corps de tout poids, de toute tension afin qu'ils se libèrent de leur intellect. Ce que je veux dire par « libérer son intellect », c'est que l'acteur doit réussir à se libérer de toutes les pensées du type « Oh ! mon dieu, je ne peux pas faire ceci », « Je ne peux faire cela », etc. Il doit se débarrasser de tous ses « problèmes mentaux ». Meyerhold voulait que l'acteur réussisse à se libérer de tout afin d'être toujours disponible et prêt à entreprendre n'importe quelle action sur la scène, l'action au sens physique du terme, bien entendu. Lorsque ce problème du « fardeau » est résolu pour l'acteur, son intellect est libre et disponible pour la résolution de n'importe quelle tâche ou de n'importe quel problème d'ordre créatif, c'est-à-dire pour des tâches et des « problèmes »

qui lui sont assignés par le dramaturge, par le metteur en scène ou qu'il met en place lui-même. C'est le problème de ces « tâches » que Meyerhold a réussi à résoudre dans son système, ainsi que le problème de la maîtrise complète par l'acteur de son « appareil physique », de son instrument. L'acteur doit être en mesure d'exécuter, de réaliser un geste de façon ferme et précise, et il doit être aussi en mesure de prononcer les mots et le texte d'une façon très décidée et assurée.

Lorsque l'acteur est complètement libre, il se sent plus solide. Après avoir libéré son « appareil physique » de tous ses problèmes et de tous ses fardeaux, l'acteur peut utiliser librement les formes et remplir ces formes avec des émotions, c'est-à-dire qu'il les remplit avec l'émotion qu'il croit nécessaire et appropriée à cette nouvelle forme. Il doit être le maître de ses émotions, et non l'inverse. Il ne doit pas être l'esclave de ses propres émotions parce que le public qui vient voir cet acteur n'est pas du tout intéressé par ses émotions personnelles. Il est intéressé par les émotions provenant de l'image créée par l'acteur.

J. F. – En parlant de l'émotion, vous dites qu'elle est issue de la forme. Comment définir l'émotion sur scène ? D'où vient-elle ?

G. B. – Elle provient de l'imagination de l'acteur. De l'imagination créative de l'acteur, de sa mémoire. Nos diverses expériences de la vie nous donnent des émotions. Comment puis-je avoir une émotion à propos d'un Chinois ou de la Chine si je ne sais pas ce qu'est la Chine ni ce qu'est un Chinois.

J. F. – Il y a deux théories à ce sujet. L'une suggère que vous créez une forme, que vous exécutez une action physique, et que cela provoque une émotion. L'autre suggère que vous avez une émotion et que c'est elle qui vous mène vers une action physique.

G. B. – Cela peut aller dans les deux sens. Mais l'essentiel demeure que l'acteur doit être maître de ses émotions et de ses mouvements. Et plus ses facultés à créer ces mouvements seront variées, plus il sera susceptible de voir une émotion le traverser. L'émotion peut aller vers lui plus facilement parce qu'il est certain du fonctionnement de ses muscles et parce qu'il se sent en confiance.

Tenter d'exprimer le texte à travers des formes plastiques

J. F. – Vous avez parlé du texte, mais vous n'avez pas encore parlé du personnage. Comment l'acteur arrive-t-il à construire un personnage à partir de Meyerhold et de son travail ?

G. B. – Encore une fois, je veux souligner que cela provient de sa compréhension intellectuelle du personnage et de sa force, de sa composition physique. Créer un personnage est une tâche impossible si l'on reste assis à sa table de travail. Bien sûr, vous pouvez lire une pièce et comprendre le personnage que vous devez jouer, mais vous devez ensuite monter sur la scène pour entrer dans l'espace et jouer. Puis essayer et réessayer tout en étant branché sur l'intellect. Puis compléter physiquement l'image que vous vous êtes faite du personnage. Le personnage, c'est un tout, c'est un travail mental et physique dans l'espace. Donc, lorsque vous comprenez le texte, il s'agit alors de tenter de l'exprimer à travers des formes plastiques. Le texte intellectuel et le texte physique doivent être amenés l'un vers l'autre.

J. F. – Meyerhold est de plus en plus cité et utilisé à travers le monde. On se réfère beaucoup à lui depuis une vingtaine d'années. Cependant, le théâtre a évolué vers un théâtre de plus en plus « théâtral » et de moins en moins naturaliste. Y a-t-il un lien direct entre les deux ? Serions-nous à la recherche de nouveaux modèles ?

G. B. – Je suis d'accord avec vous sur ce point. Cela fait partie de l'homme. L'homme a la faculté d'être en mesure d'observer constamment ce qui se passe autour de lui, puis de retourner vers quelque chose pour ensuite découvrir de nouvelles voies. Il y a consensus sur le fait que l'école de Stanislavski est quelque chose de très imposant et de respecté.

Les gens ont l'habitude de croire que toutes les autres écoles et tous les autres mouvements sont plus obscurs. En même temps, ils comprennent que nous avons besoin d'une nouvelle poussée et d'un nouvel élan au théâtre. C'est peut-être parce que nous entrons dans une période qui est différente. Au moment où Meyerhold commençait son théâtre, c'était aussi le début de quelque chose, d'une période, et les gens à cette époque étaient aussi à la recherche de voies inexplorées. Et puis il y a eu évacuation de tout ce qui était vieux et sclérosé au théâtre afin de permettre la découverte de quelque chose de neuf. On ne doit pas oublier que si Meyerhold est réhabilité depuis peu et que son œuvre nous est un peu

plus familière, ses contemporains le croyaient fou. Beaucoup de gens voyaient les choses de cette façon. Mais maintenant que pense-t-on de lui ?

J. F. – Ce retour à Meyerhold est lié aux différentes façons que nous avons d'approcher le texte aujourd'hui. Nous avons des méthodes plus éclatées d'aborder le texte, plus extérieures aussi, et Meyerhold s'intègre clairement à cette approche. Nous n'approchons pas le texte d'une façon très linéaire. Nous jouons plus avec le texte en tant que matériau.

G. B. – Je crois que les gens se doivent de comprendre maintenant que le texte est un mouvement en soi à l'intérieur d'un mouvement plus grand, qui est interrelié au mouvement physique, à l'action physique proprement dite. En travaillant avec la biomécanique, le texte devient intégré à la *posyol*, parler devient aussi une *posyol* à l'intérieur du mouvement sur la scène.

J. F. – Pouvez-vous définir cette posyol ?

G. B. – *Posyol* veut littéralement dire « envoyer », « l'envoi ». La biomécanique, c'est le coup d'envoi de l'action, le démarrage. Voulez-vous que je vous explique l'autre élément de base de la biomécanique ?

J. F. – Oui.

G. B. – D'abord, l'*otkaz*, qui veut littéralement dire « refus », signifie en biomécanique « préparation à l'action ». Avant d'amorcer un mouvement, vous avez l'*otkaz*. Puis, à la suite de cela, vous avez l'action en tant que telle, qui est la *posyol*. Meyerhold a dit, sur le sens du mot au théâtre, qu'un mot est comme une goutte d'eau qui tombe au fond d'un puits. Il est dirigé de façon très précise et a sa propre direction, son propre poids et son mouvement. C'est un envoi, c'est une *posyol*.

L'énergie, c'est disposer d'une variété de forces

J. F. – Tout le monde utilise le mot « énergie » dans des sens très différents. Les acteurs eux-mêmes parlent de canaliser l'énergie, de développer son énergie. L'énergie semble être quelque chose de très concret. Pourriez-vous définir ce qu'est l'énergie pour vous ?

G. B. – Le savoir et le désir du comédien ne sont pas suffisants pour jouer. Il faut que l'acteur prenne l'énergie ailleurs. Nous devons, dans un sens concret et conscient, accepter cette question. L'« énergie » veut dire que quelqu'un est capable de disposer d'une variété de forces qui deviennent de l'énergie. On ne peut pas expliquer cela comme étant quelque chose de cosmique qui ne dépend pas de nous. C'est ce qui fait que l'être humain existe. Ce n'est pas spécifiquement physique.

J. F. – Est-ce que l'acteur peut développer cette « énergie » ?

G. B. – Oui, à travers ses propres actions physiques complètes, en les effectuant. C'est précisément ce dont parle la biomécanique : travailler sur soi, sur son propre appareil. C'est une façon de résoudre ses problèmes physiques et de se mettre dans un état complet et normal. Pour y arriver, c'est une question de concentration et de conscience de l'action à laquelle on participe, il s'agit d'être continuellement dans l'action sans jamais en sortir, de toujours aller intrinsèquement vers la signification de l'auteur, dans le cas où l'on travaille sur un texte.

J. F. – Un autre concept très souvent utilisé par les acteurs est celui de « présence ». Est-ce un concept que vous utilisez ? Comment le définiriez-vous ?

G. B. – Si l'acteur se sent en sécurité quant à sa propre présence physique, il se sentira aussi en sécurité quant à sa présence intellectuelle. Autrement dit, une personne qui est sûre d'elle dans son comportement physique sera automatiquement sûre d'elle dans ses actions ou ses activités intellectuelles, qu'elles soient psychologiques ou mêmes émotionnelles. C'est seulement le fait d'être sûr de soi, d'être confiant en son comportement global, qui crée cette présence.

J. F. – Mais être trop sûr de soi, être trop sûr intellectuellement et physiquement enlève de la « présence » aussi !

G. B. – Si l'acteur travaille seul et qu'il ne se branche sur rien ou n'entretient aucun rapport avec un objet ou un partenaire, il deviendra suprêmement conscient de lui-même et, du coup, il n'aura plus de « présence ».

J. F. – Au cours de votre stage, je vous ai entendu dire que « l'action passe par la pensée et le corps ». Comment lier les deux ?

G. B. – Comment puis-je agir sans penser ? Un comédien doit toujours travailler avec son intellect. Il doit s'occuper de beaucoup de choses en scène. Il doit toujours être capable de se faire une image de l'action. À chaque instant, son imagination, ses fantasmes doivent entrer en action afin de créer et de construire des actions.

J. F. – Quelles sont les qualités fondamentales qu'un acteur devrait avoir ?

G. B. – Le travail de l'imagination est très concret. Ce n'est pas du travail dans le vide. C'est pour approfondir toute votre existence par l'action. Nous nous concentrons sur l'action supposée.

Josette Féral est professeure à l'Université du Québec à Montréal depuis 1981. Elle a publié de nombreux articles et plusieurs livres dont les plus récents sont : La culture contre l'art. Essai d'économie politique du théâtre (PUQ, 1990), Rencontres avec Ariane Mnouchkine (XYZ, 1995), Mise en scène et jeu de l'acteur en deux volumes (Jeu/Lansman, 1997 et 1998), Trajectoires du Soleil (Les Éditions Théâtrales, 1998). Elle est présidente de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT).