

La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet

Jane Baldwin et Kathryn Mederos Syssoeva

Numéro 25, printemps 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041382ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041382ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Baldwin, J. & Mederos Syssoeva, K. (1999). La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet. *L'Annuaire théâtral*, (25), 134–150. <https://doi.org/10.7202/041382ar>

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

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Jane Baldwin
The Boston Conservatory
Boston College

Kathryn Mederos Syssoeva
Stanford University

La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet¹

Nous travaillons depuis plusieurs années dans le but d'élargir et d'influencer la façon d'enseigner le jeu théâtral aux États-Unis en y faisant découvrir la biomécanique théâtrale de Vsevolod Meyerhold. En même temps, nous reconnaissons que le jeu à la manière américaine a ses forces et que de n'en pas tenir compte serait de la folie. Ce jeu est imprégné de vigueur et de vérité émotive, mais les acteurs américains sont souvent incapables de se servir du corps d'une façon expressive et convaincante, de créer des images vives qui dépassent les limites de l'identification subjective et émotive. Le défi

1. Cet article est une adaptation d'une communication donnée en anglais au congrès « L'acteur, l'actrice en scène : corps, jeu, voix », de la Fédération internationale pour la recherche en théâtre, en 1995, à l'Université du Québec à Montréal. La traduction de cette communication et celle des citations en anglais sont de Jane Baldwin.

que rencontre le réformateur en théâtre, c'est de trouver des méthodes de formation qui réunissent à la fois technique et vérité, sans que l'une ou l'autre en souffre.

Comme on le sait, la volonté de Meyerhold de créer un système de jeu plastique résultait, du moins en partie, de son désir de rompre avec le réalisme psychologique de Stanislavski qui régnait en maître dans le théâtre russe. Meyerhold croyait ce genre de réalisme démodé et abrutissant en regard du théâtre idéal de l'avenir qu'il espérait réaliser. Son ambition était de créer un théâtre d'images dans lequel il « mettrait en scène l'irréel » et « rendrait la vie comme on la perçoit en fantaisie et en visions² » (Slonim, 1964 : 184).

Au début, Meyerhold et Stanislavski, de même que leurs disciples, trouvaient que leurs systèmes respectifs étaient en opposition et qu'ils constituaient deux concepts d'art incompatibles. En entraînant ses acteurs, Meyerhold se concentrait sur une technique de l'extériorité ; Stanislavski cultivait presque exclusivement une technique de l'intériorité qu'il séparait des aspects extérieurs du jeu. En fin de compte, pourtant, les deux camps hostiles se sont détendus, chacun se laissant influencer par l'autre. Meyerhold finit par trouver simpliste la comparaison selon laquelle lui-même passait pour l'innovateur alors que Stanislavski était relégué au rang de traditionaliste. Repoussant cette fausse dichotomie, il proclama : « Il faut en finir avec cette bêtise, avec cette stupidité que Konstantin Serguéïévitch et moi sommes aux antipodes. C'est faux. Nous sommes deux systèmes qui se complètent l'un l'autre³ » (cité dans Rudnitsky, 1981 : 541). De son côté, après avoir vu *Le mandat* en 1925, Stanislavski déclara sa forte admiration pour l'art de Meyerhold, et loua surtout le dernier acte : « Meyerhold a accompli dans cet acte ce dont j'ai rêvé⁴ » (p. 377).

Malgré cette convergence théorique des points de vue, chaque metteur en scène se tenait à l'écart de la recherche pratique de l'autre. Après un effort de collaboration manqué en 1905, des décennies passèrent avant

2. « [...] stage the unreal » ; « [...] render life as perceived in fantasy and visions ».

3. « It is necessary to finish with this nonsense, with this foolishness that Konstantin Sergeevich and I are antipodes. This is not true. We are two systems, each of which completes the other. »

4. « Meyerhold has achieved in this act what I have dreamed of. »

qu'ils ne tentent encore une fois d'explorer leurs similarités pour constater, en effet, à quel point les « deux systèmes se complètent ». Malheureusement, il était trop tard ; tous deux approchaient de la mort.

La politique de l'histoire du théâtre soviétique obscurcit davantage la question. Le travail que Stanislavski effectua au cours de la dernière période de sa vie – son système des actions physiques – ne fut pas approfondi en Occident. Et pendant des années, l'intérêt que Meyerhold porta au rapport entre l'impulsion intérieure et la forme extérieure fut enterré sous la propagande antiformaliste. Cette propagande nous a laissé essentiellement comme héritage le mythe de la controverse opposant Meyerhold et Stanislavski. Grâce à la publication *post-Glasnost* en Russie d'études (encore non traduites) comme *Meierkhold Repetiruet* et *Meyerhold* d'Alexander Gladnov, qui offre des aperçus passionnants de cette période finale du travail de Meyerhold, on peut élargir sa compréhension des similitudes entre les deux artistes (voir Citkoretskoi, 1993).

Étant donné que Stanislavski et Meyerhold trouvaient impossible de partager leurs idées et de travailler ensemble, c'est tout naturellement à leur disciple commun, Vakhtangov, qu'échut la mission d'essayer de réconcilier la théorie et la pratique des deux maîtres par la création d'un troisième système, « le réalisme fantastique ». L'exploration de Vakhtangov a cependant été interrompue par sa mort prématurée. Reste donc toujours sans réponse aujourd'hui la question : quelle sorte de théâtre serait né d'une collaboration entre Stanislavski et Meyerhold ?

Meyerhold fut effacé de l'histoire du théâtre de l'URSS, ses écrits et son enseignement furent proscrits, la mention même de son nom devint un crime. Par contraste, l'État sanctionna le système de Stanislavski comme le seul style de jeu « politically correct ». Sa place dans les programmes d'études des écoles de théâtre fut assurée. On crut la biomécanique morte. Le système de Stanislavski se répandit à l'Ouest où il fut consacré et subsista tout particulièrement aux États-Unis sous le nom de Méthode. Il y devint le style de jeu dominant.

L'héritage de Meyerhold

Malgré cela, la pensée de Meyerhold ne s'est pas éteinte. Périodiquement, des professeurs de jeu et des metteurs en scène conscients des limites du

réalisme psychologique furent attirés par l'expérimentation de Meyerhold et essayèrent, sans succès, de faire revivre la biomécanique théâtrale. Faute d'un accès direct au travail de Meyerhold, ils furent dépendants de ressources limitées pendant des décennies : de courtes descriptions écrites et une vingtaine de photos d'un acteur athlétique exécutant une étude de Meyerhold.

Cependant, en 1972, des mesures décisives pour la renaissance de la biomécanique furent prises en Russie. Le directeur du Théâtre Satirique, Valentine Ploutchek, prit la décision audacieuse d'inviter Nikolai Koustov à diriger un atelier de biomécanique. Koustov, auparavant enseignant et comédien dans la compagnie de Meyerhold, était justement le comédien qu'on voyait sur les photos préservées. Âgé et souffrant, Koustov se croyait néanmoins investi du mandat de faire connaître la biomécanique de Meyerhold à la nouvelle génération. Ploutchek, lui-même ancien élève dans la compagnie de Meyerhold, choisit un petit groupe de jeunes acteurs qui venaient de terminer leurs études théâtrales. Étudier chez Koustov était une expérience inspirante ravivant une époque révolue qui avait été remplie de promesses. L'acteur peut-être le plus passionné du groupe fut Genadi Bogdanov, un ancien élève du GITIS (aujourd'hui l'Académie russe d'art théâtral), une des écoles les plus réputées de Russie.

Deux ans plus tard, Nikolai Karpov, qui jouera un rôle très important dans la résurgence de la biomécanique théâtrale, commença à assister régulièrement au cours à titre d'observateur. Impressionné, Karpov, alors élève dans les classes avancées au GITIS, préparait une carrière pédagogique comme professeur d'interprétation corporelle, et songeait à étoffer le programme d'études par la biomécanique. Mais il faudrait attendre que la Russie subisse un bouleversement politique significatif avant que le rêve de Karpov ne devienne réalité.

Quoique l'atelier se fût terminé avec la mort de Koustov en 1975, les six élèves qui y restaient ne voulaient pas abandonner le travail. Ils se sentaient prêts à mettre leur formation à l'épreuve en créant un spectacle biomécanique. Comme ils ne voulaient pas reproduire un des spectacles de Meyerhold, ils choisirent *En attendant Godot* de Beckett. Ils espéraient que leur représentation d'une pièce du théâtre de l'absurde prouverait la viabilité de la biomécanique théâtrale. Les comédiens étaient impatients de présenter leur interprétation contemporaine. Mais ils n'avaient pas tenu

compte des censeurs qui refusèrent le style biomécanique et la vision de Beckett et, plus encore, la combinaison des deux. Ce ne fut qu'après l'arrivée au pouvoir de Gorbatchev et l'avènement de la *glasnost*, à la fin des années quatre-vingt, qu'on donna l'autorisation d'en faire une représentation publique.

Entre-temps Karpov était devenu professeur d'interprétation corporelle au GITIS. Il lutta longtemps, en vain, pour introduire la biomécanique dans le programme, en s'appuyant sur Bogdanov comme enseignant. Mais, encore une fois, la réforme politique prépara le terrain à la réforme théâtrale et, dans le nouveau climat politique, Karpov fut nommé chef du Département de formation corporelle. Karpov fit alors venir Bogdanov pour « réintroduire » la biomécanique. Ironie du sort, c'est Meyerhold qui avait fondé le GITIS.

Autre résultat de la politique nouvelle en Russie, les deux hommes commencèrent à enseigner à l'étranger aussi bien qu'à Moscou. Ils donnèrent régulièrement des stages de formation en biomécanique dans des écoles d'art dramatique en Italie, en Allemagne, en France et en Hollande. Leur travail en Europe suscita de l'intérêt pour le système de Meyerhold. Les deux enseignants tinrent néanmoins à ce que leur travail ait plus qu'une valeur historique. Ils voulurent que les principes biomécaniques servent de base au développement de techniques convenables pour le théâtre contemporain.

En 1993, Kathryn Mederos Syssoeva⁵ et moi invitions Bogdanov et Karpov aux États-Unis pour y donner les premiers ateliers de biomécanique théâtrale en Amérique du Nord. L'intérêt engendré par la technique, en 1996, nous incita à réinviter Bogdanov. Mederos Syssoeva travailla à ces ateliers et classes donnés par le maître à titre d'interprète et d'assistante, pendant que j'observais et j'analysais le travail de ce dernier⁶. Nous

5. Kathryn Mederos Syssoeva rencontra Gennadi Bogdanov en 1991 lors d'un congrès international portant sur la formation en jeu corporel, à Saintes, en France. Pendant les deux années suivantes, et de façon épisodique, elle étudia chez lui, à Moscou et en Europe de l'Ouest.

6. Au cours de l'Institut de biomécanique théâtrale à l'Université de Tufts, en 1993, j'ai interviewé Bogdanov et Karpov à plusieurs reprises et j'ai aussi observé leur enseignement quotidiennement.

sommes convaincues que la redécouverte de la biomécanique stimulera le théâtre américain en pleine crise.

Le système stanislavskien a démontré sa valeur mais, tel qu'il est compris et pratiqué aux États-Unis, il ne représente de toute évidence que la moitié d'un ensemble théâtral. Dès lors, il paraît naturel de vouloir explorer et intégrer le travail de ces deux géants du ^{xx}^e siècle que sont Meyerhold et Stanislavski. L'idée que leurs deux méthodes sont diamétralement opposées règne sur le théâtre américain. On croit généralement que l'expression corporelle théâtralisée et voulue exclut d'une façon ou d'une autre l'expression libre de l'émotion. Pour qu'un geste soit « naturel », c'est-à-dire véridique, il faut qu'il soit spontané.

Dans beaucoup de programmes de théâtre aux États-Unis, on enseigne, par exemple, le combat scénique, le mime et le masque, mais ces derniers sont considérés trop souvent comme des techniques nettes, qui ne conviennent qu'à certains styles, plutôt que comme des éléments inhérents au métier de l'acteur. Dans ce contexte, il est logique que la biomécanique, qui emploie des mots tels que « contrôle », « libération » et « tension » dans un contexte affirmatif, soit intrinsèquement liée à un style précis de jeu théâtral dans lequel l'émotion ne joue pas de rôle. Un tel jugement borne l'imagination de l'acteur et celle du metteur en scène, en les empêchant d'atteindre toute la gamme de l'expression théâtrale. À cause de la valeur que les Américains attachent au réalisme, on omet de susciter chez les élèves l'amour de l'illusion théâtrale, ce que Karpov appelle « le mensonge bien fait ». On limite ainsi leur compréhension de la fonction du théâtre. De ce fait, la majorité des jeunes acteurs et metteurs en scène américains reconnaissent comme l'unique fonction du théâtre la récréation, la distillation de la vie telle qu'elle est. Dans leur recherche du personnage, ils se cramponnent au réalisme psychologique parce qu'ils considèrent que c'est le seul mode valable d'expression. Par conséquent, ce qu'on voit sur la plupart des scènes américaines actuelles, c'est la tyrannie du quotidien à laquelle j'ajouterais la tyrannie du jeu télévisuel en tant que modèle dominant.

La biomécanique est une des seules techniques corporelles systématisées qui ait été conçue comme une méthode de formation de l'acteur avec, à l'esprit, la construction du personnage. Pourtant, aujourd'hui encore, la formation de l'acteur est polarisée entre les partisans des techniques de l'extériorité et de l'intériorité. La question que je pose est donc la

suivante : « Comment fusionner les deux afin de développer ce que Meyerhold et Stanislavski désiraient avec ardeur : l'acteur complet ? »

La biomécanique

Commençons par scruter les convictions qui sont à la base de la formation actuelle de l'acteur, aux États-Unis, et essayons de voir comment la biomécanique peut modifier la pratique ambiante. La formation américaine a pour but principal la recherche du réalisme psychologique à travers le développement de l'appareil émotif de l'acteur. La philosophie de Stanislavski a engendré à ce chapitre de nombreux descendants : Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler. Chacun a trouvé ses propres outils, mais ils partagent tous un trait commun : la création d'un personnage par l'identification émotionnelle. La biomécanique théâtrale, en revanche, propose une approche presque chorégraphique du développement du personnage. Dès lors, quels sont les préceptes essentiels de la biomécanique ?

Le but pédagogique de Meyerhold était la création d'un comédien complètement expressif dont le corps était au service de l'imagination. À ce chapitre, il se distinguait de Stanislavski en ce qu'il croyait que l'état émotif devait être évoqué de l'extérieur, à travers une approche physique précise, et qu'il fallait que les acteurs soient *surconscients* afin d'être dans un état créateur. Il s'efforçait de développer une technique qui assujettirait l'expérience émotive personnelle du comédien à l'effet que la pièce devait produire sur le public.

Pour Meyerhold, le mouvement était l'essence du théâtre. « Le rôle du mouvement, notait-il, est plus important que tout autre élément théâtral. Privé de dialogue, de costume, de rampe, de coulisses et d'auditoire, et laissé seul avec l'acteur et sa maîtrise du mouvement, le théâtre reste le théâtre⁷ » (cité dans Braun, 1978 : 142). Avec cet objectif en tête, l'acteur qui étudie la biomécanique apprend à rééduquer ses réflexes, pour « maîtriser son individualité », et à jouer dans un état de concentration profonde. Devenir maître de soi est l'une des étapes les plus critiques du processus car, à la différence d'autres styles de la formation corporelle qui mettent en

7. « The role of movement is more important than that of any other theatrical element. Deprived of dialogue, costume, footlights, wings and an auditorium, and left with only the actor and his mastery of movement, the theatre remains the theatre. »

valeur la liberté du corps et de la psyché, la biomécanique impose une structure où la précision est indispensable. Cette précision s'acquiert par un entraînement rigoureux qui fait penser à celui du gymnaste, de l'athlète. L'acteur vise à acquérir de l'expressivité à travers le développement harmonieux et équilibré de sa sensibilité, de sa dextérité, de sa coordination, de sa souplesse et de sa force dans toutes les parties de son corps.

Puisque Meyerhold a conçu la biomécanique théâtrale en partie pour créer un style de jeu pour sa compagnie, le travail à deux ou en groupe constitue un aspect fondamental de la formation. L'élève y travaille donc presque toujours avec un partenaire ou en groupe. On sait que l'entraînement de la Méthode, dont l'un des buts consiste à décharger des émotions personnelles, encourage au contraire une concentration sur soi. La biomécanique, elle, commande à l'acteur de diriger son attention vers l'extérieur. Le biomécanicien tâche de devenir complètement sensible non seulement à ses partenaires, mais à toute l'ambiance scénique, à l'espace, au décor et au public.

Le rythme – ce que Bogdanov appelle la « musicalité intérieure » – est indispensable à la formation comme il l'était dans les représentations meyerholdiennes. Selon Konstantin Rudnitski, « Meyerhold a modifié le rythme afin qu'il devienne une composante essentielle du spectacle qu'il crée, la forme et le contenu en même temps. L'organisation rythmique d'un rôle impose le chaînon réflexif-impulsif entre pensée et mouvement, émotion et mouvement, parole et mouvement⁸ » (1988 : 94). Pour rompre la tendance naturelle de l'acteur à s'identifier subjectivement avec la musique, Bogdanov avertit l'élève de travailler contre le tempo. Un acteur biomécanique compétent peut se servir de divers rythmes en employant des parties différentes du corps. Toutefois, l'adresse physique (la capacité de jongler, de garder son équilibre, de soulever des poids lourds), quoique cruciale, n'est utile à l'acteur que dans son sens théâtral. L'objectif de l'acteur est d'apprendre à appliquer ces techniques à un rôle, d'élargir son répertoire.

En construisant son système, Meyerhold a créé un vocabulaire du mouvement afin de clarifier l'activité physique propre à la biomécanique

8. « Meyerhold turned rhythm into a component of the performance which created form and also gave it content. The rhythmic organization of a role entailed the impulsive-reflexive link between thought and movement, emotion and movement, speed and movement. »

théâtrale. Bogdanov, pour des raisons de précision, tient donc à ce que ses élèves de toute nationalité apprennent les termes meyerholdiens. La liste suivante décrit les principes fondamentaux de la biomécanique théâtrale.

Otkaz (le refus) : un contre-mouvement qui sert de préparation à l'action et de signal au partenaire pour lui indiquer que l'acteur est prêt à réagir.

Pacil (l'envoi) : à la fois l'engagement dans l'action et l'action elle-même.

Tormos (le frein) : la contrainte qu'on doit exercer simultanément avec la force vive en avant du *pacil* pour maintenir le contrôle.

Totchka (un point dans l'espace, le point à la fin de la phrase) ou *stoïca* (la posture) : les deux mots sont souvent employés d'une façon interchangeable. Ils renvoient à l'accomplissement d'une action à un point précis dans l'espace et dans le temps. Même au moment du repos, le corps ne se détend jamais. Il continue à irradier de l'énergie dynamique en étant prêt à reprendre l'action suivante⁹.

C'est cette séquence qui différencie la biomécanique théâtrale des autres formes de formation corporelle. Meyerhold croyait que l'*otkaz*, le *pacil*, le *tormos*, le *totchka* sont des éléments naturels et fondamentaux du geste. Élargir ces éléments dans tous les exercices biomécaniques, pensait-il, apporterait au travail de l'acteur la précision, le contrôle rythmique, la conscience spatiale et temporelle et la plasticité. À force de répétitions, l'acteur intériorise les principes biomécaniques comme un musicien intériorise les principes musicaux fondamentaux en faisant des gammes.

La structure *otkaz-pacil-totchka* a une autre fonction également importante, celle de servir d'instrument analytique. Stanislavski divisa la ligne psychologique d'un rôle en une série de *beats* comprenant l'objectif, l'action et l'obstacle¹⁰. D'après l'enseignement de Bogdanov, la biomécanique considère la ligne du personnage comme une série de phrases physiques

9. Ce lexique et sa description ont paru dans « Meyerhold's biomechanics : An acting technique for today » (Baldwin, 1995).

10. Dans le système stanislavskien et aussi dans la Méthode américaine, le *beat* est la plus petite unité d'action d'une scène.

reliées entre elles et motivées intellectuellement. Ces phrases comprennent la préparation, la réalisation et l'accomplissement.

On croit généralement que l'expression corporelle théâtralisée et voulue exclut d'une façon ou d'une autre l'expression libre de l'émotion. Pour qu'un geste soit « naturel », c'est-à-dire véridique, il faut qu'il soit spontané. Comment, dans ce contexte de divergences esthétiques fondamentales, pourrions-nous commencer à tenter une synthèse de techniques diverses ? Examinons d'abord les éléments qui composent une classe typique de biomécanique (voir Baldwin, 1995).

Les exercices

La classe commence par un échauffement exhaustif qui incorpore certains éléments d'exercices et d'études qui vont suivre. L'échauffement est concentré sur l'équilibre, la souplesse et la coordination en faisant ressortir la conscience des éléments essentiels de mouvement : l'*otkaz*, le *pacil* et le *totchka*. Les principes d'ensemble, de rythme, d'orientation spatiale et de sensibilité sont intégrés aux exercices. Une concentration profonde et constante est exigée : les élèves sont avertis de ne jamais se laisser distraire, ni de se dégager de la tâche, ni de se livrer à l'impulsion inconsciente de faire des gestes extrinsèques. En même temps, on exige d'eux de maintenir une concentration extérieure, de ne jamais fermer les yeux ni de se retirer dans un coin pour faciliter leur concentration parce que le jeu théâtral est un art collectif et public.

D'habitude l'échauffement commence doucement : on isole différentes parties du corps et on effectue des rotations des pieds, des genoux, des hanches, des épaules, des bras et des poignets. À cause de l'importance accordée à l'équilibre et à la préparation de l'action, le travail des pieds est considéré essentiel à toute expression¹¹.

11. Debout, les pieds côte à côte, le corps plié, l'élève roule d'abord un pied puis l'autre sur les côtés extérieur et intérieur, les orteils, le talon, l'arche, en explorant toutes les positions possibles et, d'ordinaire, inexplorées du pied. Continuant de travailler les pieds de cette manière, l'élève avance à travers l'espace en incorporant des mouvements extrêmes des jambes : accroupissements prononcés, pliés tournés en dedans, bonds en avant, etc. Les élèves travaillent individuellement, à leur propre rythme. Souvent des exercices rythmiques suivent : alignés, les élèves font des claquettes au rythme répétitif imposé par Bogdanov. Selon ses instructions, la file avance, recule ou se déplace latéralement.

Ayant terminé l'articulation des pieds, les élèves font une série d'exercices, comme du jogging, de la course et des bonds. Ils commencent par courir sur place, puis en rond, tout en gardant une distance égale entre eux et leurs partenaires. Sur commande, ils changent de direction (en avant, en arrière, à droite, à gauche), courent en crabe, les orteils tournés vers le centre du cercle et en balançant les bras en avant du corps. Le mouvement devient plus compliqué... sur la pointe des pieds, sur les talons, sur l'extérieur ou l'intérieur des pieds, dans un accroupissement qui devient peu à peu plus prononcé, etc. Le tempo, les pas et les positions changent constamment en fonction des indications de Bogdanov qui observe de près les élèves, encourageant, corrigeant et donnant des ordres auxquels ils doivent répondre sur le champ. Ces directives inattendues obligent l'élève à maintenir un niveau élevé de conscience.

L'échauffement typique se termine par une série de sauts énergiques à partir d'une position accroupie. Pour se préparer, l'élève fait un échauffement supplémentaire des muscles des jambes, puis accroupi – les deux pieds bien à plat –, il fait un saut vertical, contracte les genoux sur sa poitrine, les bras serrant les genoux, suspendu un moment en l'air, il atterrit dans un plié net, prêt à faire le prochain saut. Dans une version différente, l'élève allonge le corps en l'air, le dos en arc, les jambes et les bras tendus, la poitrine ouverte, les yeux regardant vers le haut. Au cours du stage, l'élève apprendra à faire ces sauts en alternance, plusieurs fois coup sur coup.

Des exercices supplémentaires des jambes peuvent suivre : des sauts, avec des quarts de tour, des demi-tours, des tours complets, ajoutés afin d'accentuer la précision et de mettre à l'épreuve la rapidité de réaction aux instructions données. Ou bien des exercices pour développer la conscience du centre de gravité, du mouvement précis à travers l'espace. Employant ses bras et ses jambes pour se soutenir et ne jamais s'appuyer sur plus de trois points en même temps – le coude, le pied et la main, par exemple –, l'élève avance dans la salle, changeant constamment de point d'appui, de direction, de rythme. Désormais les directives sont intérieures : les élèves placent leur sensibilité croissante au service de leurs propres impulsions créatrices.

Suivant les instructions de Bogdanov, les élèves apprennent diverses techniques d'acrobatie telles que les roulades, les roues et les culbutes. Leur entraînement comporte une grande variété de méthodes pour soulever et

porter un partenaire. Ils apprennent à culbutter et à sauter par-dessus des partenaires et des meubles tout en s'aidant mutuellement. Au fur et à mesure que le cours avance, le travail devient plus complexe : les élèves font leurs exercices sur des chaises, des tables, des estrades inclinées, des balances à fléau, des marches. Ils travaillent à deux et en groupe. La musique peut être incorporée afin de fournir un contrepoint rythmique et une intensité émotive avec lesquels l'élève doit apprendre à travailler tout en résistant à la tentation d'y succomber. Bogdanov insiste sur la nécessité de développer la capacité de maintenir une ligne d'action intacte, de trouver la joie d'une concentration absolue sur la tâche et de maintenir un niveau constant d'engagement. « Il n'y a pas de travail dur », répète toujours Bogdanov. La tâche de l'acteur est de trouver dans l'effort le plaisir de jouer.

La formation biomécanique comprend l'emploi d'objets, surtout des bâtons et des boules. De même que l'acrobatie, le travail avec l'objet n'est pas enseigné comme une série de pas imitables. Au contraire, Bogdanov définit une tâche à accomplir, et c'est aux élèves de redécouvrir la façon d'y parvenir, tandis que l'enseignant les regarde de près, suggère et fait, encore une fois, une démonstration. Pendant ces longues périodes de travail individuel, l'élève est obligé d'observer, de se concentrer, de conceptualiser. L'enseignant lui rappelle constamment de garder sa concentration, même quand il commet des erreurs ; de ramasser un bâton tombé avec la même attention et la même économie de gestes que celles avec lesquelles il le balancerait, le lancerait ou l'attraperait afin d'intégrer l'erreur dans l'action.

Ces exercices purement physiques évoluent progressivement vers le travail sur la caractérisation. Bogdanov commence à ajouter un texte sous-jacent, à doter des objets de signification théâtrale. Le bâton peut devenir une épée, un outil, une canne. La manière dont l'acteur établit un rapport avec l'objet est altérée par ces nouvelles caractéristiques. L'enseignant réitère qu'à la différence du cirque où le jongleur doit manier le plus grand nombre de balles, au théâtre l'essentiel est la manière de jongler. C'est là le premier niveau de la structure du personnage.

Chaque jour se termine par du travail sur les études biomécaniques. Bogdanov nous a livré cinq études qu'il tenait de son maître Koustov. Ce sont la gifle, le coup de poignard, le tir à l'arc, le lancer d'une pierre et le

saut sur la poitrine. Chaque étude dure plusieurs minutes et consiste en une seule tâche basée sur un exercice emprunté à l'athlétisme, divisée en une série de mouvements spécifiques et stylisés ayant une structure dramatique. Meyerhold comparait ses études à des mélodrames brefs, et chacune possède en fait son propre caractère et contient un paroxysme émotif exprimé par un geste formalisé : la joie, la terreur, le triomphe et la menace. Intégrant la théâtralité à une chorégraphie imposée, les études explorent l'équilibre entre l'émotion et la forme. Meyerhold croyait que l'état affectif pouvait et devait être induit physiquement. Il écrivait d'ailleurs que « tout état psychologique est déterminé par un processus physiologique spécifique [...]. D'une séquence de positions physiques surgissent ces points d'excitation qui sont animés d'une émotion particulière¹² » (cité dans Braun, 1978 : 199). D'après Bogdanov, « l'émotion résulte de l'engagement à l'action ». Ce principe est nettement illustré dans les études dont les gestes évoquent des réponses émotives spécifiques chez l'acteur au fur et à mesure qu'il commence à perfectionner leur exécution. À ce stade de la formation, l'accès à l'émotion a tendance à emporter l'élève, ce que Meyerhold déplorait parce qu'il entraînait la perte d'équilibre, de coordination, de précision, c'est-à-dire la perte de forme. L'acteur sent l'émotion ; le spectateur est déçu. Mais le travail continu sur les études développe la capacité d'engendrer, de retenir et d'exprimer simultanément l'émotion.

Au centre de ce travail reposent les éléments essentiels du mouvement biomécanique : l'*otkaz*, le *pacil* et le *totchka*, la préparation, l'exécution et la complétion. Dans toute séquence naturelle de mouvement, ces éléments à peine perceptibles se relient pour former un enchaînement d'actions et de réactions. En insistant, les études exagèrent évidemment chaque élément parce qu'elles ont pour but le développement d'une prise de conscience corporelle qui résultera d'un haut degré de précision et de contrôle. Les études exigent et développent de l'endurance, de la force, de l'équilibre, le contrôle de la respiration et la capacité d'isoler et de travailler uniquement les muscles nécessaires à la réalisation d'un mouvement. À l'image des combinaisons en danse, elles ont la double fonction de révéler à l'acteur ses domaines de faiblesse et de les développer. À l'image des sé-

12. « [...] all psychological states are determined by specific physiological processes [...]. From a sequence of physical positions and situations, there arise those points of excitation which are informed with particular emotion. »

quences de tai chi, leur valeur se trouve dans leur répétition assidue et leur adhésion stricte à la forme. Elles servent l'acteur pendant toutes les étapes de sa formation.

* * *

Tels sont donc, grossièrement brossés, les objectifs et le contenu du programme biomécanique. À notre avis, il manque à la biomécanique un élément crucial : le travail de base sur la fluidité émotionnelle, c'est-à-dire l'accord avec l'instrument émotif de l'acteur qui permet à ce dernier d'éprouver et d'exprimer la gamme totale des émotions sous le poids du regard public. Tout en étant d'accord avec Meyerhold sur le fait que l'action physique engendre l'émotion, nous ajouterions que des blocages psychologiques empêchent souvent de jeunes acteurs d'exprimer sur scène la colère, le chagrin ou même de regarder leur partenaire dans les yeux. De tels blocages peuvent être compensés par une expression physique évocatrice. Nous reprenons notre hypothèse de départ : l'acteur idéal n'est-il pas justement celui qui allie une gestuelle éloquente à une authenticité émotive ? Les outils de la théâtralité et du réalisme doivent tenir une place égale dans la technique de l'acteur. Ce sont des éléments qu'il faut combiner à des degrés variables selon les exigences du style.

Nos discussions à Kathryn Mederos Syssoeva et moi sur l'intégration potentielle de la biomécanique théâtrale et de la Méthode américaine nous ont tout naturellement amenées à tenter des expériences en classe. Avec ses élèves à New York, Mederos Syssoeva a commencé à explorer des exercices synthétiques. Ce travail a pour but l'intégration de l'impulsion intérieure avec la forme expressive, précise et hardie. Les exercices incorporent des éléments biomécaniques avec des techniques visant à atteindre l'authenticité émotive, laquelle est la fierté du jeu de type américain. Mederos Syssoeva s'inspirait surtout des exercices de Meisner. Le travail de Meisner met en valeur l'impulsivité émotive qui, à première vue, paraît antithétique aux objectifs de la biomécanique. Or, à travers l'intégration de ces deux techniques, nous abordons la question fondamentale du jeu théâtral : comment l'acteur reste-t-il vivant et spontané dans la répétition d'une forme ?

Nous décrivons ici un tel exercice synthétique. Il est très simple, mais en pratique il fait jaillir la tension entre la véracité intérieure et la forme

extérieure. Nous espérons que cet exercice peut servir à évoquer la forme d'une approche synthétique et suggérer une voie à explorer. Le point de départ est « l'exercice de la répétition » (*repetition exercise*) de Meisner. Debout, deux acteurs se regardent pendant quelques minutes. Puis, spontanément, un des partenaires – l'acteur A – parle, remarquant un aspect du comportement de son partenaire (par exemple : « Tu me dévisages »). La tâche de l'acteur B à ce moment est d'absorber la remarque et de la répéter à la première personne :

Acteur A : « Tu me dévisages. »

Acteur B : « Je te dévisage. »

Ce dialogue se répète plusieurs fois jusqu'à ce que A ou B change spontanément de « texte » en faisant une nouvelle observation. L'objectif de l'exercice est triple : se concentrer sur le comportement du partenaire, se laisser influencer par lui et exprimer sa réaction au comportement de l'autre à travers un texte donné. En pratique, cet exercice est extrêmement chargé d'émotion. Quand il est prolongé, l'exercice sert à transformer la vulnérabilité inhérente de l'acteur, son angoisse, en outil puissant. Il révèle à l'élève ces émotions qu'il préfère ne pas dévoiler publiquement. Il développe l'accessibilité à l'émotion, à la spontanéité et à la fluidité. Il canalise l'émotion dans le texte.

Avec ses élèves, Mederos Syssoeva explore, parmi d'autres exercices, celui de la répétition en combinaison avec celui du bâton. Debout, face à face, les acteurs A et B tiennent chacun un bâton. Commenant par un *otkaz*, sans paroles, ils se signalent qu'ils sont prêts, puis se mettent en même temps à se lancer leurs bâtons, de leur main gauche à la main droite du partenaire, puis inversement. Ce geste doit être continu, détendu, fluide, précis. C'est un geste qui possède sa propre qualité de légèreté, de gaieté. Il a un rythme qu'il faut maintenir. Comme la répétition, l'exercice exige une concentration totale sur le partenaire. Après un certain temps, les élèves commencent leur répétition. Qu'arrive-t-il alors ? Au début du travail, l'élève fait généralement une de ces trois erreurs courantes. Accablé d'émotion, il perd la forme, ou bien il maintient la forme et perd la capacité d'observer le partenaire, ou celle de rester vulnérable (ou les deux) ; ou encore, il maintient la forme et le rapport d'émotion, mais perd la qualité originale de la forme. Ses gestes deviennent mous, son rythme erratique. Cependant, en continuant à pratiquer ces trois exercices

séparément ou en combinaison, la capacité de maintenir un contrepoint de geste et d'émotion augmente. À ce moment, il est possible de rendre l'exercice plus complexe en ajoutant, par exemple, de la musique, du rythme, un troisième partenaire muet ou, encore, du mouvement à travers l'espace.

Quand on cherche à fusionner la biomécanique et une technique psychoémotionnelle, il ne faut pas oublier que les deux doivent être tout à fait intégrées pour être efficaces. La combinaison d'un peu d'équilibre du bâton avec toute une gamme d'exercices psychoréalistes n'a certainement pas pour résultat de former un acteur aux émotions vraies et au corps exceptionnellement expressif. Il en va de même d'une formation concentrée sur le corporel aux dépens de l'émotif. Si on vise la synthèse, aucune des deux formations ne doit dominer. Il faut que toutes les deux jouent un rôle équivalent.

À la suite des ateliers de Bogdanov, plusieurs de nos étudiants des ateliers de Tufts et de Syracuse se sont regroupés pour envisager la création d'un centre panaméricain consacré à l'enseignement et à la diffusion de la biomécanique théâtrale. On a entrepris de semblables efforts en Europe de l'Ouest, notamment en France et en Allemagne¹³. Nous avons la conviction ferme que l'argent, l'énergie et l'engagement que de tels efforts exigent porteront leurs fruits pour le théâtre, en nous donnant l'occasion de conserver une riche tradition et de bâtir à partir d'elle.

Professeure de théâtre, Jane Baldwin a été directrice de l'Institut de la biomécanique à l'Université de Tufts, l'atelier qui a présenté la technique de Meyerhold pour la première fois en Amérique du Nord. Elle a publié des articles dans Theatre History Studies, Dance Connection, New England Theatre Journal, Theatre Topics et Theatre Notebook. Actuellement, elle prépare un livre sur le metteur en scène et professeur de jeu Michel Saint-Denis, fondateur de l'Old Vic School et de l'École de théâtre du Canada notamment.

Comédienne, écrivaine et productrice, Kathryn Mederos Syssoeva s'est spécialisée dans des collaborations russo-américaines depuis 1990. Parmi les projets qui ont vu le jour, figure le film Une telle histoire dans lequel elle joua le rôle principal et dont elle fut scénariste et productrice associée. Actuellement, elle fait un doctorat à l'Université de Stanford où elle enseigne le jeu et la tradition meyerholdienne.

13. Pour de plus amples informations, veuillez contacter les auteures de cet article.

Bibliographie

- BALDWIN, Jane (1995), « Meyerhold's biomechanics : An acting technique for today », *Theatre Topics*, n° 5 (septembre), p. 181-200.
- BRAUN, Edward (1978), *Meyerhold on Theatre*, London, Eyre Methuen.
- CITKORETSKOI, M. M. (1993), *Meierkhold Repetiruet : Spektakli 30-x godov*, Vol. II, Moscow, M. M. Sitkovetskaya Artist. Rezhissor. Teatr.
- RUDNITSKY, Konstantin (1981), *Meyerhold the Director*, Ann Arbor, Ardis.
- RUDNITSKY, Konstantin (1988), *Russian and Soviet Theater 1905-1932*, New York, Harry N. Abrams, Inc.
- SLONIM, Marc (1964), *Russian Theatre : From the Empire to the Soviets*, Cleveland, World Publishing Company.