

« La tradition n'est pas un système fixe. » Entretien avec Gennadi Bogdanov

Robert Reid

Numéro 52, automne 2012

Contemporain et tradition / Tradition et contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027013ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1027013ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Reid, R. (2012). « La tradition n'est pas un système fixe. » : entretien avec Gennadi Bogdanov. *L'Annuaire théâtral*, (52), 87–95.
<https://doi.org/10.7202/1027013ar>

« La tradition n'est pas un système fixe. »

Entretien avec Gennadi Bogdanov

Robert Reid – Dans nos discussions, nous avons tenté de faire la différence entre des traditions possédant des formes de jeu très spécifiques (comme l'opéra chinois et la *commedia dell'arte*) et des traditions comme celles de Stanislavski ou de Meyerhold, dont certains disent qu'elles se résument davantage à des idées, à une pensée du théâtre qu'à une tradition.

Gennadi Bogdanov – Le mot tradition sous-entend une formation, une éducation de l'acteur. Quand on parle de Stanislavski ou de Meyerhold, il faut savoir qu'ils avaient tous les deux une méthode de préparation des acteurs. Stanislavski a essayé de créer un système avec des règles particulières et une base sur laquelle l'acteur pouvait s'appuyer. Ce fut la même chose pour Meyerhold : il a créé sa méthode qu'on appelle aujourd'hui « la biomécanique théâtrale » afin de faciliter le processus de création de l'acteur. Tout système doit offrir une base de connaissance et devenir un appui dans le travail. Et toute base implique un processus de formation spécifique. Il faut apprendre avant de pouvoir agir ; il faut apprendre une technique, une manière de faire. Avec la tradition, on répète un processus de formation. L'acteur s'appuie ensuite sur ce processus dans son travail et cela lui donne la possibilité de créer des actions théâtrales qui ont un sens, parce qu'elles sont construites selon une certaine méthode. J'apporte ici une précision. Qu'est-ce que je développe quand je m'appuie sur ces systèmes de formation ? Mon travail d'acteur bien sûr, que j'essaie de perfectionner ; mais en essayant de me développer, je fais aussi progresser cette base de formation. Je prends un système, je l'applique à mon processus de création, et en travaillant je mets en valeur certains aspects qui contribuent à l'évolution de ce système.

R.R. – Certains considèrent que l'Opéra chinois, le kathakali ou la *commedia dell'arte* sont des styles de jeu et non pas des traditions théâtrales.

G.B. – Ils font la même erreur en parlant de la biomécanique de Meyerhold quand ils disent que ce n'est qu'un style de jeu ou que telle pièce est «dans le style de la biomécanique de Meyerhold». Cela vient du fait que la biomécanique est une forme très visible avec une présence scénique forte. C'est un peu la même chose pour d'autres pratiques ou traditions théâtrales. Mais on ne peut pas dire que la biomécanique existe indépendamment des autres méthodes et des autres systèmes. Si l'on considère un peu l'histoire, on voit bien que plusieurs cultures et tendances théâtrales ont influencé la création de cette méthode.

R.R. – On peut dire que la création de la biomécanique marque, dans l'histoire du théâtre occidental, un point où se croisent plusieurs pratiques et approches du théâtre. Nous savons que Meyerhold a étudié pendant plusieurs années la *commedia dell'arte*, le kabuki, le mélodrame, le cirque et d'autres pratiques scéniques. La biomécanique n'est pas simplement une série de formes (les études), mais bien une pensée théâtrale qui s'incarne dans ces formes.

G.B. – Oui. Je peux décider d'utiliser une forme provenant d'une autre tradition, mais elle ne restera qu'une forme. Je ne pourrai pas y fonder mon travail d'acteur. Par exemple, j'assiste à un spectacle de *commedia dell'arte* ou d'Opéra chinois, et je me dis que je peux en reproduire quelques éléments dans mon travail. Mais ce ne sera qu'une tentative de reproduire une forme et un style. Je pourrai commenter mon propre jeu en disant que j'ai construit une scène dans ce style; dans les faits, je n'aurai jamais plongé profondément dans ce système. J'aurai peut-être suivi quelques cours, mais ce ne sera pas la base de ma formation théâtrale. Par contre, en ce qui concerne le système de Stanislavski, je peux dire que cela a été la base de ma formation quand j'étais étudiant, comme l'a été plus tard la méthode de Meyerhold qui est devenue pour moi une base très solide pour la formation de l'acteur.

R.R. – À quel moment peut-il y avoir un dialogue entre deux traditions, deux systèmes? Entre votre pratique et l'Opéra chinois par exemple? À votre avis, faut-il un contexte particulier pour qu'un dialogue puisse s'établir entre deux systèmes?

G.B. – Il est nécessaire d'établir le point de vue à partir duquel un échange peut avoir lieu. Par exemple, je peux emprunter quelque chose à l'Opéra chinois en tant que metteur en scène. Comme comédien je peux aussi emprunter quelque chose de la méthode d'entraînement et de la préparation de l'acteur propre à cette forme de théâtre. Ou encore, en tant que pédagogue, je peux emprunter des exercices pour aider l'acteur. C'est une opération difficile, mais je crois que c'est possible.

R.R. – Croyez-vous qu'un tel dialogue soit possible pour un acteur qui n'a que vingt ans et qui débute sa formation?

G.B. – Voilà une question complexe. Un jeune comédien n'est pas encore en mesure de profiter d'un tel échange pour son travail. Il a besoin avant tout d'une base. Par exemple, un jeune acteur peut apprendre à sauter sur une chaise, par-dessus une table, mais il ne comprendra pas toujours comment cela est relié à la création d'un personnage ou au travail imaginaire de l'acteur. C'est là que peuvent surgir des obstacles et des nœuds pour l'étudiant, car il lui manque des données de base qui pourraient lui permettre de faire des liens. Il lui manque peut-être aussi une culture générale, une connaissance de la peinture, de l'histoire, de la pratique théâtrale. Qui sait, ce comédien n'est peut-être jamais encore monté sur scène. Il en est peut-être à jouer son premier spectacle sans être très sûr de lui. Il faut aussi une certaine expérience de la scène et de la vie, sinon qu'est-ce qui naîtra de son imagination? Face à une situation, il est possible qu'un jeune acteur ne puisse envisager qu'une seule réaction. Dix ans plus tard, il en imaginera plusieurs. Un acteur qui a une bonne base et une certaine expérience de vie aborde son travail avec plus de confiance.

Photo : Robert Reid



TRADITION ET FORMATION

R.R. – Votre métier vous amène un peu partout à travers le monde, et vous rencontrez souvent des comédiens qui ont reçus des formations éclectiques et qui empruntent à plusieurs méthodes (Grotowski, Laban, Decroux, Mikhaïl Tchekhov, Feldenkrais, etc.). Est-ce, selon vous, un bon modèle de formation?

G.B. – Plusieurs d'entre eux n'ont aucune base. Une personne qui vient étudier avec moi pour la première fois sans avoir reçu une formation de base a beaucoup de mal à comprendre la biomécanique. Premièrement, elle n'est pas en mesure de faire des liens entre l'entraînement, les formes de la biomécanique et une situation théâtrale, dans le sens du contexte de création propre au théâtre. Cette personne reçoit une formation très spécifique pendant son entraînement, mais dans quel but, en poursuivant quel objectif? Le fait est qu'elle ne sait pas ce qu'est une situation théâtrale ou n'a pas de point de vue théâtral. Un point de vue théâtral, c'est ce qui me permet de dire: « Bon, je prends ce que je reçois dans cet entraînement et je sais comment je vais en faire usage dans mon jeu ». Sans cette perspective, ce point de vue théâtral, il est très difficile de comprendre la biomécanique et de percevoir non seulement sa pertinence mais aussi celle de tout autre système ou tradition théâtrale.

R.R. – Vous dites souvent que les musiciens qui participent à vos ateliers comprennent mieux certains aspects de la biomécanique, parce qu'ils sont habitués à mettre leurs émotions dans une forme. Tandis que les jeunes comédiens veulent avant tout s'exprimer, au point qu'ils en oublient l'idée même de la forme.

G.B. – La question qu'on doit toujours poser à un jeune acteur est: Qu'est-ce qu'on t'a appris? Cette question en amène d'autres: Où as-tu étudié? Quel a été ton processus d'apprentissage? Plusieurs répondent en disant que leurs professeurs les ont incités à être « libres » dans leur travail d'acteur. Mais qu'est-ce que la liberté d'action ou encore la liberté du comédien? Les étudiants aiment à me rappeler que leur professeur leur a dit: « Sois libre, ne pense à rien, vas-y, ça va marcher comme ça, ce sera bien, détends-toi ». Cette approche est très loin du théâtre; elle ne répond pas en tous cas à l'exigence d'une méthode d'enseignement. Elle ne permet pas de créer des liens entre les divers aspects de la fabrication du théâtre. Elle ne mise que sur une certaine expressivité. Pour enseigner le jeu, il faut être en mesure de comprendre l'ensemble de l'acte théâtral et se demander de quelle façon on s'y inscrit.

R.R. – Pourrait-on dire que ceux qui forment les acteurs de cette façon développent l'imagination de l'acteur, mais ne lui donnent pas une technique, une méthode avec laquelle il peut créer quelque chose au théâtre?

G.B. – C'est exactement cela. L'imagination ne marche pas toute seule, puisque tout est lié au théâtre. L'imagination du comédien doit s'inscrire dans le système, elle doit fonctionner d'une certaine manière à l'intérieur de la méthode. À quel moment dois-je l'utiliser, la solliciter quand je construis une action théâtrale? Quel est le lien entre mon imagination et la forme que j'utilise? Au théâtre, les instruments du comédien, son corps, sa voix, son intellect, sa sensibilité, sont tous liés entre eux et organisés autour d'un système théâtral, quel qu'il soit. Comment dois-je utiliser mon corps? Je m'en sers pour diriger l'acte théâtral «dans une certaine direction», c'est-à-dire que, pour répondre à certaines demandes artistiques, à des tâches reliées à l'acte de création, je dois être en mesure d'orienter mon imagination. Je dois pouvoir la contrôler pour qu'elle puisse servir un propos. Il ne sert à rien d'imaginer, comme ça, dans le vide. Des gens disent: «Allez! Allez! Improvise, improvise!» Mais dans quel but? Sur quel thème? Dans quelle situation? Tout est relié et doit être très structuré à l'intérieur d'un système théâtral. Les questions «qu'est-ce que je fais?» et «comment je le fais?» sont essentielles. Sans cela, il n'y a pas de théâtre.

R.R. – Pourrait-on dire qu'une tradition est comme un cadre qui doit contenir et organiser l'expressivité de l'acteur?

G.B. – Oui, tout doit être organisé. Par exemple, Meyerhold a été formé chez Nemirovich-Danchenko, à l'école philharmonique. Il y avait là un système stable de formation de l'acteur, donc une tradition. Pourquoi dit-on une «école»? Parce que l'on sous-entend qu'il y a une tradition. S'il n'y a pas de tradition, il n'y a pas d'école.

Photo : Robert Reid



LA TRADITION EN PÉRIL

R.R. – Comment voyez-vous l'entraînement de l'acteur aujourd'hui? Diriez-vous que cette idée de la tradition, qui implique une continuité dans un système, risque de disparaître?

G.B. – Tout dépend de ceux qui protègent cette tradition. Sur Internet, on trouve beaucoup d'informations sur la biomécanique. Mais celles-ci ne témoignent pas de la tradition. Celle-ci n'existe que lorsque l'on sait d'où viennent les choses, comment la tradition s'est développée, et quels objectifs artistiques étaient visés. La formation d'une tradition n'est pas une chose spontanée et pour prendre appui sur une telle pratique on doit avoir fait l'expérience du processus de formation, et l'on doit souhaiter être à la hauteur de cette tradition au sein de sa pratique artistique. Les gens qui nagent à la surface des choses minent et discréditent la tradition.

R.R. – En Amérique, il arrive parfois que la formation de l'acteur soit enseignée sous la forme d'un « buffet » où l'on propose aux étudiants tout un éventail de méthodes et de pratiques. Un tel patchwork de formations permet-il d'accéder à une tradition?

G.B. – L'une des raisons pour lesquelles nous avons ce buffet, comme vous dites, est que l'on tente d'adapter la situation théâtrale (le contexte de création propre au théâtre) aux contextes de vie des étudiants. De plus, on encourage la détente au détriment de l'effort. On dit à l'acteur : « Si tu ne veux pas tomber par terre ou faire une culbute, ne le fais pas, ce n'est pas grave; si tu ne peux pas te pencher, ce n'est pas grave non plus, ne le fais pas ». En général, on travaille selon la technique de Mikhaïl Tchekhov, mais on ne va pas jusqu'au bout. On passe ensuite à Stanislavski, et c'est la même chose. Dire le texte d'une belle manière ne suffit pas, il faut travailler aussi le personnage. Dois-je ajouter qu'en biomécanique il faut beaucoup travailler; c'est la seule manière d'arriver à des résultats. Il y a des choses qu'on ne peut comprendre sans les faire. La biomécanique ne s'adapte pas aux désirs et aux besoins de chacun. Il y a certaines règles à respecter. Après, c'est à l'acteur de décider comment faire les choses. Trop souvent on met la table pour le buffet, un petit peu de ceci, un petit peu de cela, et l'on constate que le jeu devient flou, que les idées fortes n'arrivent pas à s'imposer. La question fondamentale est alors de savoir à partir de quel système chacun arrive à comprendre le théâtre.

R.R. – Un acteur doit décider quel élément de quel système l'aide à mieux comprendre le théâtre?

G.B. – Oui, et il faut aider l'acteur à choisir. Pour être en mesure de comprendre la différence entre Stanislavski et Grotowski, il doit connaître l'histoire, savoir qui étaient Stanislavski et

Grotowski, ce qu'il y avait chez l'un et chez l'autre; enfin, à partir de quelle pratique ou tradition chacun a conçu son système. Un vrai système ne se résume pas à des visions, des points de vue sur le théâtre. Encore moins à de simples exercices.

R.R. – Pourrait-on dire qu'une tradition est la condensation d'une pensée théâtrale au sein d'une méthode qui doit aider un acteur à aller plus en profondeur?

G.B. – Ça me semble trop abstrait. Une tradition doit être un système et avoir une organisation de même qu'un processus de formation. Je reviens au buffet théâtral. Il faut parler de ce problème de formation pour que les gens comprennent ce qu'ils sont en train d'apprendre. J'ai vu des gens reconnus qui participaient à mes ateliers, et qui avaient les yeux vides. Plusieurs ne comprenaient pas ce qu'ils étaient en train de faire. Plusieurs ne faisaient que répéter une forme.

R.R. – Pourrions-nous dire que beaucoup de gens font l'erreur de confondre forme et système?

G.B. – Il faut comprendre la différence entre la forme et le système.

R.R. – Cela dit, la forme est aussi importante. La pensée de la biomécanique ne réside-t-elle pas dans cette forme?

G.B. – La forme existe partout, dans tous les arts. L'art ne peut pas s'en passer. Tous les artistes ont pour objectif de créer une forme. N'importe quel compositeur vous le dira. La tradition aide celui qui en fait l'apprentissage à comprendre la forme. La biomécanique de Meyerhold aide l'acteur à créer des formes et à les maîtriser. Elle donne une impulsion à l'imagination de l'acteur et du metteur en scène pour qu'ils génèrent leurs propres formes.

TRADITION ET PROCESSUS DE CRÉATION

R.R. – Vous avez une position privilégiée. Vous voyagez aux États-Unis, en Angleterre, en Allemagne, en Italie, et vous rencontrez beaucoup d'acteurs, vous visitez des écoles et assistez à de nombreux spectacles. Quelle est votre perception de la formation de l'acteur d'aujourd'hui?

G.B. – Tout est très différent. Mais on assiste parfois à d'heureuses coïncidences où la nature d'un acteur correspond tout à fait à la formation qu'il a reçue. Et là tout marche. Parallèlement à cela, il y a aussi des acteurs très faibles. Soit ils ne savent pas ce qu'il faut apprendre, et il faut alors continuer la formation après l'école, soit ils le savent et ne veulent pas le faire. J'ai vu un spectacle où les acteurs jouaient très honnêtement, mais c'était en même temps évident

que personne n'avait reçu une formation solide. Eux croyaient, avec beaucoup de sincérité, qu'ils étaient en train de jouer et qu'ils poursuivaient une tradition théâtrale. Et les spectateurs regardent et applaudissent. Mais les heureuses coïncidences se produisent quand tout marche ensemble : une idée intéressante, des acteurs intéressants, un bon metteur en scène et, par la suite, vient une critique avisée, professionnelle, qui éclaire les artistes sur le travail qu'ils ont fait. Parce que la critique aussi nécessite un certain apprentissage, un certain savoir. La critique doit aider les acteurs. Malheureusement, elle fait souvent le contraire, elle les fusille. On peut dire que c'est une chance quand tout converge. Dans le cas contraire, c'est peut-être que les circonstances ne sont pas propices.

R.R. – Peut-on penser que le processus de création y soit aussi pour quelque chose dans l'échec ou la réussite d'un spectacle ?

G.B. – Oui, c'est ainsi qu'il faut voir les choses. Un bon processus a un impact positif sur le résultat. Autrement, on a droit au spectacle dont je parlais tout à l'heure avec des gens sincères qui ne font rien d'autre que de porter des costumes. Encore une fois, quand on parle de processus, on parle aussi de tradition.

R.R. – Pensez-vous que la tradition de la biomécanique a besoin d'être renouvelée ? De changer ? Qu'elle a besoin d'un nouveau souffle ?

G.B. – Pourquoi voudrait-on renouveler une tradition ? Il faut d'abord développer son propre travail sur la base de cette tradition. Par la suite, il peut y avoir une évolution, un progrès. La forme de certaines études biomécaniques est encore, à ce jour, dans son état « classique », c'est-à-dire qu'elles ne changent pas et n'appellent pas à être changées. C'est pour cette raison qu'on les nomme des études classiques. Elles sont porteuses d'une idée, de plusieurs idées.

R.R. – Il y aurait donc une certaine perfection, une certaine harmonie dans leur construction ?

G.B. – Oui, bien sûr. Et c'est leur forme qui donne cette harmonie.

R.R. – Vous avez dit au cours de nos discussions : « Je travaille à l'intérieur du système de Meyerhold, mais ce n'est pas un système fixe ». Empruntez-vous à d'autres traditions des techniques de formation et d'entraînement ? Quelle relation avez-vous avec la *commedia dell'arte*, l'art de Decroux ou de l'Opéra chinois par exemple ?

G.B. – Je ne crois pas que je puisse simplement prendre un élément et l'adopter. Je vois souvent des choses qui se ressemblent à travers différentes traditions. Je pourrais emprunter un exercice

ici ou là, comme d'autres s'inspirent de ce que je fais. Mais à quoi est-ce que cela serait lié? Il importe d'établir une cohérence avec la pensée qui est la base de la tradition dans laquelle on travaille. Un exercice est un outil pour amener l'étudiant vers la pensée. Les exercices doivent se soumettre à cette idée; pas l'inverse. Un exercice en soi n'apporte rien. Quand on emprunte, il faut se poser la question suivante: «À quoi sert cet exercice?» À développer les muscles du dos. Très bien. L'état physique du corps est important. Mais l'objectif théâtral est plus important car il va mener l'étudiant à comprendre l'exercice dans une perspective de création pour la scène et pour le théâtre.

Pérouse (Italie), septembre 2010