

CITATIONS

« Le **pré-jeu** était le procédé favori des théâtres de l'ancien Japon et l'ancienne Chine.

Aujourd'hui où l'on veut rendre au théâtre sa destination, ce système de jeu de l'acteur qui accorde la plus grande importance au **pré-jeu** doit être remis à l'honneur. »

--Vsevolod MEYERHOLD

« Le travail de la **bio - m** suppose une grande vivacité naturelle aussi bien que la connaissance précise des points du corps où s'articule l'expression de tel ou tel sentiment, ce qu'Artaud nommera plus tard, en lui donnant des prolongements différents, « la musculature affective de l'acteur ».

« Ainsi donc le corps est un état illimité qui a besoin qu'on le préserve, qu'on préserve son infini. Et le théâtre a été fait pour cela. Pour mettre le corps en état d'action active, efficace, effective,

pour faire rendre au corps son registre organique entier, dans le dynamisme et l'harmonie. Pour ne pas faire oublier au corps qu'il est de la dynamite en activité. »

--Antonin ARTAUD

« Meyerhold est un créateur des formes, un poète de la scène. Il écrit avec des gestes, des rythmes, avec toute une langue théâtrale qu'il invente et qui parle aux yeux autant que le texte s'adresse à l'oreille. Selon le sens, il crée les moyens profonds d'expression de l'œuvre. Il va droit au cœur. »

--Charles DULLIN

01 42 00 06 79

www.acting-international.com

ACTING

INTERNATIONAL

www.acting-international.com

NOS MÉTHODES & TECHNIQUES



Vsevolod Meyerhold & la Biomécanique

la technique arme
l'imagination



v. meyerhold

Synthèse par Robert Cordier

Directeur d'Acting International

Directors Unit de l'Actors Studio, New York

Vsevolod Meyerhold & la Biomécanique

« La technique arme l'imagination. »

Il s'agit essentiellement, et tout à la fois, d'un jeu joyeux et d'une méthode de formation de l'acteur : un ensemble d'exercices d'entraînement fondé sur une connaissance quasi scientifique du corps humain permettant à l'acteur d'accomplir les tâches scéniques proposées, avec rapidité, précision et efficacité, à partir d'une interprétation physique juste des objectifs. Travail qui part de l'extérieur vers l'intérieur, va du corps à l'émotion, à l'opposé de la méthode habituellement pratiquée dans le théâtre d'incarnation. Renouant avec les grandes traditions théâtrales du passé il y a dans la biomécanique des éléments du Kabuki, de la commedia dell'arte, du théâtre Shakespearien, de la baraque de foire. Il y a Artaud et sa conception de l'acteur en tant qu'« athlète affectif. » La différence principale entre le travail corporel classique et la **bio-m** est que celle-ci emploie les genoux comme base (comme dans le théâtre japonais).

Se fondant tout d'abord sur une conception mécaniste du corps humain (Meyerhold citait volontiers les théories de Léonardo da Vinci) la biomécanique veut explorer le corps de l'acteur comme un véritable « *laboratoire physico-chimique*. » Car s'il est vrai que le corps de l'acteur soit cette mécanique complexe que célèbrent de nombreux artistes d'avant-garde, ne peut-on concevoir un mode de jeu fondé sur sa connaissance scientifique qui soit une mécanique du vivant, une biomécanique ?

Pour Meyerhold « *l'acteur contemporain doit apparaître sur scène comme un véritable moteur. L'acteur ne vit pas seulement son rôle, il le joue. Le travail de l'acteur va de l'extérieur vers l'intérieur, du corps au psychisme.* »

Le fait excitant

Persuadé à la suite de Ribot et de W. James, que « *l'émotion naît de la sensation corporelle qui suit elle-même la perception du fait excitant* », Meyerhold s'efforce d'appliquer la théorie des réflexes au jeu du comédien. Le metteur en scène ou intervenant propose à l'acteur une tâche donnée, celui-ci l'exécute selon le schéma habituel : intention, réalisation, réaction, l'émotion grossière ne surgissant qu'après la réalisation de l'action. (« Je vois un ours, je cours et j'ai peur », rappelait Meyerhold citant l'exemple de James). Et il ajoutait : « Si la forme est juste, le fond, les intonations et les émotions le seront aussi, parce que déterminés par la position du corps, à condition que l'acteur possède des réflexes facilement excitables, c'est-à-dire qu'aux tâches qui lui sont proposées de l'extérieur, il sache répondre par *la sensation, le mouvement et la parole.* »

Une émotion véritable

Or, la **bio-m** devait susciter chez l'acteur une émotion véritable. Et Meyerhold s'est maintes fois expliqué à ce sujet. « *En effet les sentiments surgissent dans le processus de la biomécanique avec une facilité et une conviction inéluctables, comme les miettes tombent sur le sol.* » Ces assertions montrent bien, s'il est besoin, les liens qui unissent la méthode des actions physiques, enseignées par Stanislavski dans les années trente, et la **bio-m**. Une différence essentielle subsiste cependant : la méthode des actions physiques était tenue pour une méthode d'approche complémentaires du rôle, venant renforcer l'étude intérieure du personnage, alors que la **bio-m** se voulait une technique de jeu complète. La réplique de Meyerhold à Strasberg lui demandant, en 1934 à Moscou, pourquoi les acteurs n'éprouvaient pas d'émotion sur scène : « Parce que ce sont de mauvais acteurs » éclaire assez cette difficulté.

Le théâtre théâtral & Anton Tchekhov

Ainsi, Meyerhold, figure emblématique de l'artiste libre élaborera un art dramatique extrêmement théâtral, le « théâtre théâtral » dans lequel existe « un quatrième créateur après l'auteur, après le comédien et le metteur en scène : le spectateur... le spectateur qui devait par son imagination poursuivre d'une façon créative les allusions présentées sur scène. » On est loin de Stanislavski, « obsédé par le sentiment de la vérité » selon les termes d'Anton Tchekhov, qui dira de Meyerhold : « *(il) fut tout l'opposé de Stanislavski. Son imaginaire recréait, reconstruisait et même détruisait le réel ... il donnait libre cours à son imagination afin de ne pas imiter la vie : n'importe quoi mais pas la réalité... il nous a montré le charme du courage et nous a rendu honteux de notre cécité artistique.* »

LE PROCESSUS DE L'ACTEUR

La profession de l'acteur. Une performance est une série de réponses réflexes à certaines demandes. Nulle émotion n'y prend part. Chaque réponse se passe en un cycle tri-phasé :

- **intention, où l'acteur accepte une tâche qui peut lui être donnée par le metteur en scène , ou l'auteur, ou de sa propre initiative**
- **la réalisation, qui est la réponse automatique du corps et de la voix**
- **réaction, qui est la disparition de la réponse pour préparer la voie au cycle suivant**

LE PRE-JEU

En proche relation de la notion des cycles successifs est la notion du « **pré-jeu** » (*pre-acting*). Le travail de l'acteur consiste en une savante alternance de jeu et de pré-jeu.

Le célèbre acteur russe A.P. Lenski (1847-1908) possédait à la perfection l'art du **pré-jeu**. Dans le rôle de Benedict (Shakespeare, "*Beaucoup de bruit pour rien*"), il a donné un exemple de **pré-jeu** devenu classique.

« *Benedict sort du buisson où il était dissimulé et d'où il vient juste de surprendre une conversation manigancée à son intention et qui lui apprend que Béatrice l'aime. Benedict reste longtemps debout, immobile, il regarde fixement les spectateurs, le visage figé. Tout à coup, ses lèvres tremblent légèrement. Maintenant, regardez bien les yeux de Benedict, toujours figés avec insistance ; sous sa moustache, dans une gradation insensible, commence à s'esquisser un sourire triomphant. Sans que l'acteur prononce un seul mot, on voit qu'une vague de joie brûlante se lève en lui, et que rien n'arrêtera : les muscles, les joues commencent à rire, le sourire, en une progression continue, envahit son visage tremblant et, tout à coup, ce sentiment de joie inconsciente se pénètre de pensée et, comme un accord final de tout ce jeu mimique, les yeux, jusqu'alors figés d'étonnement, s'illuminent d'une immense joie. Maintenant toute la personnalité de Benedict n'est plus qu'une vague de joie violente, et la salle éclate en applaudissements quoique l'acteur n'ait pas encore prononcé un seul mot et s'apprête seulement à dire son monologue.* »

« *On peut nous dire qu'ici, on a affaire à une technique de jeu tout à fait normale, dans laquelle le texte de l'auteur dramatique prononcé par l'acteur est accompagné d'illustrations mimiques. Mais c'est à dessein que nous avons souligné les derniers mots de l'extrait de l'article, pour qu'on comprenne mieux de quoi il est question.* »

Le **pré-jeu** prépare le spectateur à percevoir la situation scénique de telle sorte qu'il reçoive tous les détails de cette situation sous une forme tellement élaborée qu'il n'a plus à gaspiller aucun effort pour comprendre le sens de cette scène.