

LA COMPOSITION

Trois stages de biomécanique théâtrale

Tout artiste a pour objectif de créer une forme. Or, comment approcher la question formelle, quand la matière réside dans l'étendue infinie des manifestations de la vie ? Face à cet océan vaste et mouvant, la biomécanique théâtrale offre des réponses concrètes. Dans l'esprit de son créateur – le metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold – la biomécanique était une science de la scène, rigoureuse et exacte : une méthode révolutionnaire d'entraînement de l'acteur. Son but ? Libérer l'acteur de tout obstacle et toute hésitation, à travers la compréhension de la « mécanique du vivant ».

Pour ma part, j'ai découvert ce travail en 2003 grâce à une série de stages intensifs dirigés par Gennadi Bogdanov. Gennadi est l'héritier en ligne directe de Meyerhold, via la pédagogie de Nikolaj Kustov, et pendant plusieurs années un petit groupe de personnes a suivi son enseignement à Pérouse, en Italie. A travers des exercices pratiques – et une recherche intellectuelle finement aiguisée – il nous montrait comment le corps de l'acteur, sa voix et sa sensibilité sont étroitement liés, et soumis aux mêmes lois. Au fil de temps, il nous a donné accès à un système complet et cohérent, dans lequel le moindre détail est inséparable d'une interrogation sur le sens de l'art dramatique.

Vingt ans ont passé et aujourd'hui, relisant mes notes de Pérouse, la biomécanique théâtrale m'apparaît sous un jour nouveau. J'y retrouve une quête de transparence et une grammaire rendant lisible, au regard du spectateur, *la vie du dedans*. Une recherche qui permet à l'acteur de ne pas être juste une façade – un corps en mouvement, ou une belle voix posée sur le diaphragme – mais un être humain ouvert et enraciné dans son centre. De l'immense continent qu'est la biomécanique, je voudrais partager certains territoires que j'ai pu explorer moi-même dans ma pratique de metteur en scène.

I. Principes

Meyerhold revendiquait une base objective pour son travail, quelque chose qui ne touche pas à l'esthétique d'une œuvre, mais à son fondement organique. Par exemple, le premier des sept principes de la biomécanique s'écrit *отказ* et signifie, en russe, « refus ». Il est lié au fait de rejeter, différer, préparer l'action. Et c'est ce qui la rend expressive. Pourquoi ? Parce que ça explicite une loi présente en nature : toute chose naît de son contraire. L'inspiration précède l'expiration, on recule avant de bondir, et une précise géométrie des passions fait basculer chaque sentiment dans son contraire. Gennadi disait souvent : sans *отказ*, la création n'est pas vivante. Sans contradiction, il n'y a pas d'humanité. Cinq jours ne suffiront pas à intégrer l'ensemble des principes, mais cette première compréhension nous permettra de poser les bases d'un langage commun.

II. Rythme

Une des définitions traditionnelles de rythme est : *l'organisation des événements dans le temps*. La durée d'un mouvement, par exemple, ou l'espacement entre deux séquences, les accents qui ponctuent une partition, ou encore le tempo – c'est à dire la fréquence de la pulsation, etc. Mais le rythme est présent dans tout ce qui nous entoure : la pluie, les voûtes des arcades d'une église, le cours d'une journée, un moment de silence... Tout est rythme, c'est la base de la vie. Pour un acteur, s'occuper du rythme veut dire s'occuper du processus – car, contrairement à la vie, le théâtre travaille

sur le processus, pas sur le résultat. Chaque action a son propre rythme et l'acteur est invité à le découvrir par soi-même, en se mettant à l'écoute de son propre corps. Et il doit composer, comme un orchestre, la «musique» qu'il portera à l'intérieur de soi du début à la fin de la pièce.

III. Contrepoint

En musique, le contrepoint est la superposition de lignes mélodiques distinctes et indépendantes. Pour l'acteur, cela veut dire composer par oppositions de plans et de directions différentes. Par exemple, travailler séparément la ligne des actions physiques et la ligne du texte. Chaque ligne a sa propre perspective : je suis ici, l'horizon est là bas. Et à l'horizon, un but qui nous attire comme un aimant. Créer plusieurs perspectives signifie sortir de la vision psychologique du théâtre (je fais ceci car une «raison» me pousse à agir) et donner vie à des points de rendez-vous convergeant vers un objectif final. Une sorte d'effet domino qui nous pousse jusqu'à une conclusion finale, nécessaire et inévitable. Plus il y aura de la distance entre les différentes perspectives, plus le plateau sera un espace de poésie, métaphorique et non réaliste.

Il est possible de faire seulement un stage ou deux, et aucune expérience théâtrale n'est requise. Pour chaque session, nous travaillerons sur des fragments de «Hamlet» de William Shakespeare, dans la traduction de Jean-Michel Déprats.