



Le geste... · Emily Lombi · Vsevolod Meyerhold et Eugenio Barba...

ISBN : 979-10-231-3917-4

Le geste
sur les scènes
des XX^e et XXI^e siècles



Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

En tant qu'objet d'étude, le geste théâtral demeure insaisissable et ambigu : il peut soutenir ou contredire la parole, il peut transposer un mouvement de l'âme ou être libéré de tout référentiel psychologique. Il est la composante la plus éphémère de la performance du comédien, qui charrie en lui une tradition gestuelle à laquelle il peut faire référence. Il est aussi un lieu de dépôt : chaque spectateur, de l'extérieur, l'investit de son propre imaginaire et de sa propre culture, car le geste est un signe que l'on peut à la fois décoder collectivement et encoder individuellement.

Ce volume propose une étude du geste et de sa plasticité en s'intéressant au dialogue entre invention et tradition sur les scènes européennes. S'orientant principalement vers la pratique scénique, les auteurs de cet ouvrage interrogent la fonction poétique et esthétique du geste aussi bien dans la mise en scène actuelle de textes anciens que dans les créations contemporaines.

L'ensemble témoigne d'une volonté d'ouvrir la recherche sur le geste à un champ d'exploration en constante résonance avec la dimension temporelle : des mémoires incarnées dans l'acte gestuel à la transmission pédagogique d'une certaine pratique ; du potentiel esthétique de l'éternelle présentification du geste à la temporalité qui est propre à la relation entre le texte et sa mise en scène.

As an object of study, the theatrical gesture remains elusive and ambiguous: it can support or contradict speech, it can transpose a movement of the soul or be devoid of any psychological reference. It is the most ephemeral component of the actor's performance, carrying with it a tradition it can refer to. It is also a repository: each spectator, from the outside, invests it with their own imagination and culture, because the gesture is a sign that can be decoded collectively and codified individually.

This volume proposes a study of gesture and its plasticity, focusing on the dialogue between invention and tradition on European stages. Focusing primarily on stage practice, the authors question the poetic and aesthetic function of gesture in both current productions of ancient texts and contemporary creations.

Overall, this volume reflects a desire to open up research on gesture to a field of exploration that is constantly in resonance with the temporal dimension: from memories embodied in a gesture to the teaching of some acting techniques; from the aesthetic potential of the eternal presentification of gesture to the temporality specific to the relationship between the text and its staging.

Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER

Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac) / 3 d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

VSEVOLOD MEYERHOLD ET EUGENIO BARBA :
UNE EXPLORATION AU CŒUR DES SECRETS
DE L'ACTEUR-DANSEUR

Emily Lombi
Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle

Le rôle du mouvement scénique est plus important que celui des autres éléments au théâtre. Même si l'on ôte au théâtre la parole, le costume, la rampe, les coulisses, l'édifice théâtral enfin, tant qu'il reste l'acteur et ses mouvements pleins de maîtrise, le théâtre demeure théâtre.

Vsevolod Meyerhold, *L'Amour des trois oranges*, 1914¹

En mettant par écrit en 1914 sa conception du mouvement scénique comme matrice du jeu et moyen d'expression par excellence, l'artiste russe Vsevolod Meyerhold résume sa vision du théâtre et du jeu qui n'imiteraient pas la vie mais possèderaient leurs propres lois et seraient portés par un acteur complet, doté d'un « geste inventé qui ne convient qu'au théâtre² » et ayant compris le sens du verbe « jouer ». Non seulement acteur – il joue ses premiers grands rôles au Théâtre d'Art de Moscou aux côtés de Constantin Stanislavski – et metteur en scène, Meyerhold est également un pédagogue-chercheur habité par l'idée de donner à l'acteur les secrets de son métier afin que, dit-il, « par l'art de ses gestes et de ses mouvements [il] amène le spectateur à entrer dans le royaume féérique où vole l'oiseau bleu³ ». Aussi fera-t-il de la formation de l'acteur l'une de ses préoccupations majeures, qu'il liera étroitement à la quête des lois du mouvement scénique et du geste théâtralisé (mouvement non naturel). Si cette quête le conduit dans les années vingt à l'élaboration d'une méthode d'entraînement innovante portant le nom de biomécanique, il en pose les bases dès les années 1910 en se tournant vers « l'étude des fabuleuses techniques des époques où le théâtre était théâtral⁴ »,

1 Vsevolod Meyerhold, « L'Amour des trois oranges » [1914], dans *Écrits sur le théâtre*, t. I, trad., préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 238.

2 *Ibid.*, p. 182.

3 *Ibid.*, p. 184.

4 *Ibid.*, p. 260.

références servant de point de départ à ses expérimentations pédagogiques destinées à repenser l'expressivité de l'acteur. Bien que le propos de cette analyse soit davantage axé sur la façon dont Meyerhold exploite les traditions théâtrales occidentales et asiatiques en s'intéressant aux techniques de jeu (en particulier la *commedia dell'arte*, le *kabuki* et le nô), on relèvera, au fil de l'étude, les similitudes entre son exploration des secrets de l'acteur et celle entreprise à la fin des années 1970 par Eugenio Barba, metteur en scène italien et fondateur du groupe théâtral l'Odin Teatret (1964), considérant par ailleurs le maître russe comme l'un de ses grands-pères, aux côtés de Stanislavski. Outre cet aspect, et en dépit des années qui les séparent – Meyerhold est né en 1874 à Penza et mort sous la dictature stalinienne en 1940 tandis que Barba, né en 1936 à Brindisi, est encore vivant – tous deux sont animés par la même volonté de repenser le langage de l'acteur en établissant un dialogue fécond avec diverses traditions théâtrales. Et c'est en laboratoire, au sein du Studio de la rue Borodine, créé en 1913 à Saint-Petersbourg, pour Meyerhold, et de l'ISTA, International School of Theatre Anthropology⁵, créée en 1979, pour Barba, qu'ils vont effectuer leur recherche sur les fondements de l'art de l'acteur, pouvant être qualifié d'acteur-danseur chez les deux praticiens. Cette plongée dans le passé n'est pas à confondre avec une quelconque nostalgie esthétique ; il faut au contraire comprendre ce regard posé sur l'ailleurs comme un point de départ permettant de créer un théâtre « authentiquement contemporain⁶ ». Si ces paroles sont de Meyerhold, Barba partage la même attitude ; l'un et l'autre regardent vers les traditions sans y amarrer leur théâtre dont les techniques, pensées à travers l'ouverture à l'Autre, ne se conjuguent pas au passé mais au futur :

5 Barba prend soin de préciser l'acception du terme *Anthropologie Théâtrale* qui circonscrit le champ d'investigation de son « université itinérante », notamment dans son livre *Le Canoë de papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale* (trad. Éliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretemps, 2004, p.30) : « Il ne devrait pas y avoir d'équivoque : l'Anthropologie Théâtrale ne s'occupe pas de la manière d'appliquer au théâtre et à la danse les critères de l'anthropologie culturelle. Elle n'étudie pas les phénomènes de représentation des cultures dont les anthropologues ont fait l'objet de leurs recherches. Il ne faut pas confondre avec l'anthropologie du spectacle. Tout chercheur le sait : les homonymies partielles ne doivent pas être prises pour des homologies. À côté de l'anthropologie culturelle, qui dans la langue courante se ramène à "l'anthropologie" tout court, il existe de nombreuses autres "anthropologies" : philosophique, physique, paléanthropique, criminelle, etc. Ici le terme anthropologie n'est pas à utiliser dans le sens de l'anthropologie culturelle. L'Anthropologie Théâtrale désigne un nouveau secteur de recherche : l'étude du comportement pré-expressif de l'être humain en situation de représentation organisée ».

6 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. III, 1930-1936, trad., préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme, 1980, p. 84.

[...] l'étude des pratiques spectaculaires du passé est essentielle. En effet, l'histoire du théâtre n'est pas seulement le réservoir de l'ancien, il est aussi le réservoir du nouveau, des connaissances qui chaque fois nous ont permis et nous permettent de transcender le présent⁷.

LA RECHERCHE D'UN NOUVEAU DÉPART

C'est avec l'objectif d'un nouveau départ, d'une rupture avec le théâtre dominant dont il critique l'approche naturaliste et dont il rejette la méthode de jeu psychologique telle que la développe son ancien maître Stanislavski, que Meyerhold fonde son Studio de la rue Borodine. Au sein de cette cellule de recherche, il souhaite expérimenter et proposer une nouvelle pédagogie théâtrale permettant à l'acteur de retrouver son statut de « nouveau seigneur de la scène⁸ ». Pour ce faire, il va chercher à analyser les techniques de jeu des acteurs des traditions théâtrales que sont la *commedia dell'arte* et le théâtre oriental afin de dégager les principes susceptibles d'aider l'acteur à acquérir un bagage technique suffisamment élaboré pour ne plus être limité par l'expression purement verbale et par les contingences de l'affectivité et de la mémoire. Dans le programme de travail de la saison 1914-1915 du Studio de la rue Borodine, Meyerhold dit :

L'acteur du nouveau théâtre doit constituer tout un code de procédés techniques qu'il peut trouver en étudiant les principes de jeu des époques authentiquement théâtrales. Il existe une série d'axiomes indispensables à tous les acteurs, quel que soit le théâtre où il travaille⁹.

De son côté, au sein de l'anthropologie théâtrale, Eugenio Barba ne parlera pas d'axiomes mais de « principes-qui-reviennent » à la base de la présence scénique de l'acteur-danseur, c'est-à-dire l'acteur de traditions codifiées à l'exemple du *kabuki*, du nô, du ballet classique, soit l'acteur du Pôle Nord, en opposition à celui du Pôle Sud¹⁰. Énoncée par Barba comme contrepied à la délimitation communément admise entre théâtre oriental et théâtre occidental, cette distinction ne repose pas sur une césure géographique ou culturelle mais sur une différenciation concernant le processus créatif,

7 E. Barba, *Le Canoë de papier*, op. cit., p. 31.

8 V. Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre*, t. 1, op. cit., p. 239.

9 *Ibid.*, p. 239.

10 E. Barba, *Le Canoë de papier*, op. cit., p. 37.

ce qui n'est pas sans renvoyer, dans une certaine mesure, à la distinction effectuée par Meyerhold entre « acteur au jeu calculé » et « acteur de l'intérieur¹¹ », soit entre l'acteur dont le jeu est régi par des conventions, ou encore des règles impliquant une utilisation particulière du corps, et l'acteur dépourvu d'une codification imposée par la tradition. Certes, les termes utilisés par Meyerhold et Barba sont différents mais l'objet d'investigation du Studio de la rue Borodine rejoint celui de l'ISTA dans le sens où il s'agit, de part et d'autre, de chercher des constantes techniques permettant à l'acteur de modeler son comportement scénique. Barba écrira :

Repérer ces principes-qui-reviennent est la première tâche de l'Anthropologie Théâtrale. [...] En étudiant ces principes, l'Anthropologie Théâtrale a conscience de rendre service à ceux qui ont une tradition codifiée, mais aussi à ceux qui souffrent de son manque ; à ceux qui sont frappés par la dégénérescence de la routine, mais aussi à ceux que menace la désagrégation d'une tradition ; aux acteurs du Pôle Nord et aux acteurs du Pôle Sud¹².

Meyerhold décéléra ces principes techniques à travers l'expérimentation et Barba à travers l'observation, en rassemblant autour de lui des chercheurs, des maîtres et des acteurs de traditions orientales et occidentales, une interdisciplinarité déjà présente au Studio de la rue Borodine où se côtoyaient universitaires et chercheurs même si, en raison des circonstances de l'époque, le lieu ne pouvait jouir de la même ouverture que l'ISTA. Pour le dire autrement, en invitant les connaissances universitaires à la table de la pratique, Meyerhold fournit un prodrome de l'expérience menée par Barba ; toutefois, comme le mentionne Béatrice Picon-Vallin, malgré la forte parenté des lieux, sont à noter « le nomadisme et l'internationalisme en moins¹³ » du Studio.

De même, les démarches sont distinctes entre celle qui est préconisée au Studio et celle qui est choisie au sein de cette école du regard qu'est l'ISTA ; ce n'est pas à partir d'un travail d'observation et d'interprétation mais à partir d'un travail de recherche théorique et pratique sur les traditions que Meyerhold relève et enseigne ces constantes techniques en vue de former un acteur polyvalent, jongleur, acrobate, musicien, danseur, au geste théâtralisé car, encore une fois, pour lui, il ne s'agit pas d'être sur scène comme dans la vie, il faut « savoir vivre en scène de façon théâtrale¹⁴ », même dans le silence

11 V. Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre*, t. 1, *op. cit.*, p. 182.

12 E. Barba, *Le Canoë de papier*, *op. cit.*, p. 39.

13 Béatrice Picon-Vallin, « Les années dix à Pétersbourg. Meyerhold, la *commedia dell'arte* et *Le Bal masqué* », dans Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 152, note 32.

14 V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, *op. cit.*, p. 239.

des mots de l'auteur ou dans l'immobilité, grâce à un corps entraîné, formé à exprimer, c'est-à-dire grâce à un corps de scène, artificiel, ou encore « extra-quotidien » :

Le public vient au théâtre pour y voir un homme pratiquer son art, mais est-ce de l'art que d'être soi-même sur scène ? Le public attend de l'invention, du jeu, de la maîtrise. Et ce qu'on lui donne à voir, c'est la vie et son imitation servile¹⁵.

FAIRE PASSER LE TRADITIONNEL DU PASSÉ DANS LE PRÉSENT¹⁶

Pour former ce nouvel acteur, les cours dispensés au Studio de la rue Borodine à une centaine d'élèves (des novices, des avancés et des confirmés) sur un cursus de quatre ans, s'organisent autour de différents professeurs, appelés « les maîtres de la scène », parmi lesquels, certes Meyerhold, mais aussi Vladimir Soloviev, universitaire spécialiste de la *commedia dell'arte*, les frères Iouri et Sergueï Bondi, l'un peintre et l'autre musicien, ou encore Mikhaïl Gnessine, compositeur, pour citer les principaux. Chacun dispense un enseignement expérimental, pratique et théorique, en accord avec sa spécialisation et avec l'objectif commun de mener une recherche axée sur l'acquisition d'un langage scénique autonome vis-à-vis de la réalité et vis-à-vis de la littérature, partant du principe que les mots ne disent pas tout.

Meyerhold se charge d'un cours sur le mouvement scénique qui vise à élaborer avec les acteurs des exercices destinés à spatialiser le mouvement (à favoriser l'adaptabilité de l'acteur à tout type d'espace, le rond, le carré, le triangle, en intérieur et en plein air)¹⁷, et à le musicaliser (à le concevoir dans un étroit calcul du temps, dans une opposition entre rythme quotidien et rythme de la scène)¹⁸. Ce cours est complété par celui de Soloviev sur les principes de base de la *commedia dell'arte* : à partir d'une arlequinade qu'il a lui-même écrite selon les principes de la *commedia dell'arte*, *Arlequin entremetteur*, il étudie les pas et mouvements fondamentaux des masques principaux et secondaires,

15 *Ibid.*, p. 183.

16 *Ibid.*, p. 239.

17 Précepte du chorégraphe et théoricien de la danse de la Renaissance italienne Guglielmo Ebreo di Pesaro (1420-1484) « *partire del terreno* » : savoir adapter ses pas à son milieu.

18 Meyerhold insiste sur le fait que le rythme des mouvements ne doit pas suivre celui de la musique mais au contraire s'opposer à lui. Le rythme de la musique est conçu comme support du mouvement : « la musique constitue toujours le canevas du mouvement, qu'elle soit effectivement présente au théâtre ou qu'il s'agisse d'une musique imaginaire, fredonnée intérieurement par l'acteur sur scène » (V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, *op. cit.*, p. 234). Il est à noter que les exercices s'effectuent avec accompagnement au piano.

chaque type fixe indiquant, en correspondance à son nom, une fonction définie avec des attributs particuliers (accessoires, costume, masque), et un langage gestuel approprié, à l'exemple d'Arlequin dont la démarche est souple avec pirouettes et cabrioles.

Ce travail ne concourt pas tant à l'appréhension des personnages de la *commedia dell'arte* pour les faire renaître qu'à la volonté de mener l'acteur à exploiter ses divers moyens d'expression, passant par la maîtrise de son corps et de ses mouvements qui se dessinent à partir du sol ; connue au XVII^e siècle et exploitée au Studio, la « croisade » concentre cette idée (c'est une démarche se caractérisant par une opposition des pieds par les talons, toujours perpendiculaires au cours du déplacement et impliquant un accordement du mouvement des bras). Cité à maintes reprises par Meyerhold, Jacques Callot (1592-1635) montre pleinement, à travers ses gravures mettant en scène les personnages de la *commedia dell'arte*, l'importance de la posture, les comédiens étant représentés de manière récurrente les genoux pliés plus ou moins légèrement, tandis que les pieds s'opposent, un seul touchant le sol : le comédien paraît souple, agile et maître du sol d'où il tire l'impulsion. L'étude de la marche engage ainsi l'acteur à travailler son équilibre qui est contrarié et qu'il doit retrouver en régularisant ses mouvements à travers une série d'oppositions, ce que Barba appellera l'altération de l'équilibre et le principe d'opposition.

54

Les types fixes ne sont donc qu'un prétexte pour éveiller le jeu corporel de l'acteur qui doit pouvoir répondre avec souplesse et dextérité à des tâches allant jusqu'à l'acrobatie, à l'exemple du clown Donato, invité au Studio afin d'apprendre aux élèves l'art de sauter de la scène d'une hauteur d'un mètre cinquante, et *vice versa*.

À l'agilité s'ajoute le traitement graphique à imposer au corps, comme le montrent les gravures de Callot ou comme l'exprime, dans son jeu, Hanako¹⁹, l'actrice japonaise de *kabuki* qui a ébloui Meyerhold lors de sa tournée à Saint-Pétersbourg en 1909 et dont il a pu admirer la beauté du dessin corporel et l'économie du geste. Des acteurs asiatiques²⁰ (notamment concernant le nô), il retiendra surtout la racine dansante du mouvement scénique.

19 Théâtre traditionnel japonais apparu au XVII^e siècle, le *kabuki* se caractérise par un jeu d'acteur codifié et spectaculaire. Bien qu'elle en présente une forme revisitée et occidentalisée, Hanako en garde les principales caractéristiques, c'est-à-dire celles de mêler le chant, la danse et l'habileté technique, comme le concentre le terme *kabuki*, *ka* signifiant le chant, *bu* la danse et *ki*, l'habileté technique.

20 Sada Yacco, actrice japonaise, effectue une tournée à Moscou en 1902 mais rien ne prouve que Meyerhold ait pu voir une de ses représentations. De même, en 1928, tandis qu'il est à Paris, Meyerhold ne peut assister aux représentations de *kabuki* données par la troupe de Ichikawa Sadanyi à Moscou et à Leningrad, mais ses acteurs rencontrent les acteurs japonais et ont de véritables échanges, ponctués par des démonstrations

Outre les démarches, Soloviev fait travailler la danse des bergamasques (type de danse circulaire traditionnelle de Bergame pratiquée aux XVI^e et XVII^e siècles), les parades, les intermèdes. Afin que l'acteur puisse exercer ses mains et être expressif jusqu'au bout des doigts, le pédagogue intègre des objets théâtraux à son cours (bâton, cape, épée, piques, etc.), dont Meyerhold recommande l'habile maniement à l'exemple de l'acteur oriental. Ce travail dessine la présence de l'acteur, qui constitue ainsi l'enchaînement des mouvements avant toute prise de parole et peut valoriser sa technique corporelle dans les exercices de pantomime et jeux de scène précis à l'image des douze *lazzi* – petits numéros pouvant aider l'acteur à faire rebondir l'action – établis dans *Arlequin entremetteur*, comme le coup de pied dans la figure, le départ d'un acteur sur le dos d'un autre, la bagarre, les sauts, les culbutes. Dans un cours commun, Soloviev et Meyerhold exploitent ces jeux de scènes pour les intégrer à des pantomimes, dans une sorte de spectacle complet. Ainsi l'exercice du « tir à l'arc » est-il repris dans une étude de groupe intitulée « la chasse », à travers laquelle l'acteur apprend à maîtriser l'objet (l'arc), à appréhender le mouvement dans l'espace et le temps, et à développer l'entente avec les partenaires. Enfin, notons qu'à partir de l'étude de scénarios de la *commedia dell'arte* (ceux d'Adolfo Bartoli et de la troupe d'Antonio Sacchi²¹ retranscrits et publiés par Vassili Trediakovski de 1733 à 1735), Soloviev étudie également le fonctionnement des déplacements des personnages et trace des schémas, des graphiques avec parcours dessinés laissant percevoir la disposition des acteurs et leur répartition selon une alternance pair-impair de leur nombre sur l'espace scénique.

Si, au Studio de la rue Borodine, Meyerhold insiste sur l'importance de la gestuelle à travers les exercices d'improvisation et de pantomime (*Hamlet* est interprété en pantomime pour réintroduire le texte l'année suivante), les mots ne sont pas rejetés ; ils sont conçus « comme des broderies sur le canevas des mouvements²² », c'est-à-dire qu'ils contribuent à établir la communication, en complément de l'expression corporelle. Et il s'agit de trouver une autre manière de dire le texte en détachant l'acteur de ses habitudes et en explorant ses possibilités vocales, comme l'expérimente notamment Mikhaïl Gnessine dans son cours sur la lecture musicale du drame.

mutuelles (notamment de biomécanique pour les acteurs meyerholdiens) et la présentation de fragments de spectacles. En 1930, à Paris, Meyerhold assiste à des représentations de *kabuki* données au théâtre Pigalle par la troupe de Michio Itô, mais ce n'est pas encore du *kabuki* authentique. Lors de la tournée de Mei Lan Fang, acteur de l'opéra de Pékin, à Moscou en 1935, Meyerhold est bien présent. Sa connaissance de l'Oriental passe aussi par les sources livresques.

- 21 Troupe itinérante des Sacchi en tournée en Russie de 1742 à 1745.
 22 V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 177.

Ces quelques exemples reflètent la singularité du programme pédagogique du Studio de la rue Borodine, auquel s'ajoute le cours de mise en scène enseigné par Iouri Bondi (décoration, éclairage, costume, maquillage), Meyerhold estimant que l'acteur doit aussi avoir des connaissances de mise en scène. Les élèves, afin de parfaire leur culture et leur imagination, sont également invités à assister à des conférences, à sortir au musée, à aller au cirque. Enfin, dans le même ordre d'idées, Meyerhold incite les acteurs à se soumettre à la pratique d'un sport (danse, escrime) et à acquérir des connaissances musicales.

56 Le détail de cet enseignement est donné dans *L'Amour des trois oranges* qui est la revue du Studio et dont le titre est un clin d'œil explicite à la fable théâtrale de Carlo Gozzi (1720-1806)²³, fervent défenseur de la *commedia dell'arte* et protecteur de la troupe des Sacchi pour laquelle il écrivait des comédies. L'esprit du Studio et celui de Meyerhold se reflètent bel et bien dans cette référence utilisée pour le titre de la revue dont la diffusion s'étendra de 1913 à 1916, à raison de dix numéros, et dont Eugenio Barba publiera des extraits dans sa revue *TTT, Teatrets Teori og Teknikk*, établie de 1965 à 1974 (23 numéros), où il pose un regard sur le passé et sur les initiatives de ses prédécesseurs. Quant au contenu de la revue de Meyerhold, à laquelle participent tous les pédagogues du Studio, il se compose des programmes des cours et de ceux des représentations données au public par le Studio, du bilan des avancées, d'articles sur les traditions ou encore de traductions de pièces comme celle de Gozzi. Tout en questionnant le statut et la place du studio dans le paysage théâtral, Meyerhold profite également de la revue pour répondre à ses détracteurs et pour imposer sa vision du théâtre et du jeu, à l'exemple de son article phare, rédigé avec Iouri Bondi, intitulé « La Baraque de foire » (1914), véritable hymne à l'acteur et aux traditions théâtrales. L'article est aussi un hommage à la pièce d'Alexandre Blok, *La Baraque de foire*, montée par Meyerhold pour la troisième fois²⁴ au Studio de la Rue Borodine en 1914 (aux côtés de *L'Inconnue*, autre pièce de Blok, pour la première soirée publique du Studio), et qui, avec les personnages d'Arlequin, de Colombine et de Pierrot, a mis Meyerhold sur la voie de la *commedia dell'arte* dès 1906, date de la première représentation donnée par Meyerhold de cette pièce.

Malgré son activité multiple, le Studio est contraint de fermer ses portes en 1917, au lendemain de la révolution d'Octobre. Meyerhold va poursuivre ses expérimentations en ateliers ou laboratoires, selon les dénominations données en fonction des périodes.

23 Meyerhold a adapté *L'Amour des trois oranges* à Térioki en 1912. Il en donne une traduction russe dans sa revue.

24 Les dates des trois mises en scène de Meyerhold de cette pièce sont 1906, 1908 et 1914.

L'enseignement dispensé dans ces nouveaux lieux s'inscrit dans la continuité du défunt Studio en accordant la même importance au travail collectif, à la musique, au maniement des objets (réels ou imagés) ou au rapport à l'espace avec l'importance du déplacement organisé de manière chorégraphique.

SI LE BOUT DU NEZ TRAVAILLE, TOUT LE CORPS TRAVAILLE AUSSI²⁵

Les découvertes effectuées au Studio de la rue Borodine à travers l'étude des traditions ne sont pas rejetées ; au contraire, elles sont repensées à la lumière des préoccupations sociales et artistiques de l'époque, notamment avec le taylorisme et le constructivisme, et des recherches scientifiques contemporaines concernant la réflexologie et la physiologie, principalement celles du russe Ivan Pavlov sur les réflexes conditionnés et celles de l'américain William James sur les émotions²⁶. En conjuguant ces apports à ses découvertes antérieures, Meyerhold élabore avec ses élèves sa propre méthode d'entraînement.

Selon lui, la biomécanique est comparable à l'échauffement du musicien qui, pour délier ses doigts, exécute ses gammes. Au même titre, l'acteur meyerholdien exécute ses gammes physiques, appelées aussi partitions gestuelles, à partir desquelles il prend conscience de son instrument, c'est-à-dire son corps, et apprend à l'engager totalement dans l'exécution d'une action théâtralisée : « si le bout du nez travaille, tout le corps travaille aussi²⁷ », dit Meyerhold.

L'étude de la mécanique du corps va permettre à l'acteur d'évacuer tout psychologisme, le mot d'ordre étant à la posture juste, l'émotion juste et l'intonation juste. Pour ce faire, l'acteur doit développer sa capacité de réponse à des excitations/ des *stimuli*, c'est-à-dire savoir organiser son corps dans la réalisation d'une tâche à accomplir, comme le résume la formule mathématique énoncée par Meyerhold, à

25 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. II, trad., préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 100.

26 L'exemple le plus connu illustrant la théorie de James est notre réaction face à un ours. Le sens commun voudrait que notre conception de l'émotion soit la suivante : « Je vois un ours, j'ai peur, je cours ». Or, selon James, les dernières propositions sont à retourner et deviennent dans la logique de sa démonstration : « Je vois un ours, je cours, j'ai peur ». Meyerhold applique cette séquence perception-réaction physiologique-émotion (et non perception-émotion-réaction physiologique) au jeu de l'acteur. Voir William James, *La Théorie de l'émotion* [1913], avant-propos de Jacques Chazaud, introduction de Georges Dumas, Paris, L'Harmattan, 2006.

27 V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 100.

savoir : A (l'acteur) = A1 (celui qui reçoit la consigne et donne les ordres) + A2 (le corps, celui qui réalise la consigne)²⁸.

Pour perfectionner son corps et l'organiser de façon théâtrale dans la réalisation d'une tâche à accomplir, l'acteur biomécanicien va ainsi se soumettre à deux types d'exercices : les exercices simples et les études complexes ou « partitions gestuelles ». Les exercices simples considèrent les positions de base (debout, marche, course), tandis que les études complexes se divisent en séquences d'actions. Cette seconde catégorie comporte 22 études parmi lesquelles « Le tir à l'arc », « le saut sur le dos du partenaire et transport de cette charge », « le coup de poignard » ou encore « la gifle ». Elles sont pratiquées collectivement, en duo ou individuellement mais toujours devant le groupe et avec un fond musical. Au sujet du « tir à l'arc », certainement l'étude la plus connue et qui reprend le squelette de la pantomime de la chasse à l'oiseau féérique du Studio de la rue Borodine, Eugenio Barba écrit :

58

[...] cet exercice de la biomécanique de Meyerhold éclaire non seulement le principe de l'équivalence mais démontre clairement que l'une de ses finalités consiste à faire varier continuellement la posture de l'archer pour aboutir à une véritable « danse de l'équilibre ». [...] Par cet exercice, un exercice de base, l'élève apprend à se comprendre en termes d'espace, acquérait un contrôle physique de son corps, souplesse et équilibre, réalisait que le moindre geste – parler avec les mains – résonne dans le corps tout entier, expérimentant ainsi le « refus » (*otkaz*)²⁹.

À travers cette étude, l'acteur, qui est toujours sur des ressorts, apprend effectivement à travailler son équilibre, lequel est constamment perturbé puis rétabli dans le déploiement d'une action dont le principe structurel repose sur la décomposition rythmique et dynamique du geste quotidien, recomposé selon les lois de la théâtralité, ici prendre une flèche imaginaire et tirer avec un arc imaginaire. L'action se déroule comme une petite histoire avec son début, son milieu, sa fin, soit trois phases principales définies par Meyerhold en termes d'intention, de réalisation et de réaction. Autrement dit, l'acteur réalise des actions intentionnellement dirigées mais non linéaires car soumises à une série de péripéties dynamiques qui complexifient le dessin, à l'exemple de *otkaz* (mot russe signifiant « refus »), principe expérimenté dès le Studio de la rue Borodine à partir des recherches sur la *commedia dell'arte* et qui invite l'acteur à

28 *Ibid.*, p. 118.

29 Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Éliane Deschamps-Pria, 2^{nde} édition, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 108.

« refuser » l'action en cours dans un geste opposé à l'orientation initiale, par exemple « reculer avant d'avancer ». Il s'agit d'une sorte d'élan préalable que Barba appellera plus tard le principe d'opposition ou encore le *sats* :

Le *sats* c'est le moment où l'action est pensée/agie par l'organisme tout entier, qui même dans l'immobilité, réagit par des tensions. C'est l'instant où l'on est décidé à faire. [...] C'est l'attitude du félin prêt à bondir, à reculer ou à revenir à une position de repos ; celle d'un athlète, d'un joueur de tennis ou d'un boxeur, immobile ou en mouvement, prêt à réagir. C'est John Wayne face à un adversaire. C'est Buster Keaton qui s'apprête à marcher. C'est Maria Callas qui s'apprête à attaquer un air [...] Le *sats* est pulsion et contre-impulsion³⁰.

En d'autres termes, l'acteur biomécanicien apprend à donner corps aux intentions dans une logique dynamique de l'action qui est autonome vis-à-vis de la réalité, l'objectif n'étant pas, encore une fois, d'être sur scène « comme dans la vie » mais de recréer un processus de vie ou encore de reconstruire une logique équivalente (une nouvelle cohérence) qui captive les sens du spectateur, déjoue ses prévisions et libère son imagination. En incorporant les principes d'une action théâtralisée, ou encore d'une « action réelle (non pas “réaliste” mais réelle)³¹ », pour reprendre un terme de Barba, l'acteur incorpore de nouveaux schémas dynamiques mais aussi une nouvelle manière de penser qui l'ouvre à la création et lui permet d'atteindre la liberté dans le jeu. Les études développent en effet l'intelligence organisatrice (organisation du matériau dans la réalisation d'une consigne), le sens du rythme, la relation au partenaire, le contrôle de l'énergie, la conscience de soi dans l'espace et la faculté de penser par images³². Comme le dit Meyerhold, le jeu de l'acteur repose sur la création de formes plastiques dans l'espace.

Enfin, la biomécanique n'est pas une méthode se suffisant à elle-même puisqu'elle se couple avec la pratique d'autres matières comme la danse, la gymnastique, l'escrime ou l'acrobatie. De même, en 1924, Meyerhold donnera la possibilité à ses acteurs de la remplacer par la pratique de la boxe qui, tout comme les études, développe la justesse du coup d'œil, la réactivité vis-à-vis du partenaire, la gestion de son corps dans l'espace et dans le temps. Bien qu'elle ne soit donc pas une fin en soi, la biomécanique pose les

30 E. Barba, *Le Canoë de papier*, op. cit., p. 96.

31 *Id.*, « Une amulette faite de mémoire, la signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur », dans Patrick Pezin (dir.), *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*, Saussan, L'Entretemps, 1999, p. 370.

32 Notons que l'acteur est invité à cultiver son imagination en observant la vie ou en étudiant les toiles des grands maîtres afin de trouver des lois de composition spatiale.

principes essentiels du jeu d'un acteur-compositeur qui rejette le geste approximatif, n'a plus une « gestualité vide », et de ce fait, n'a plus peur du silence des mots de l'auteur. En 1927, Meyerhold dira :

L'acteur doit pouvoir construire une partition à son propre usage, il doit posséder son propre système de signes et ses notations conventionnelles. [...] Il doit savoir qu'il ne doit pas se permettre tel ou tel geste qui pourrait induire le spectateur en erreur, parce que tous les gestes ne sont jamais qu'une signalisation, parce qu'un geste est nécessairement un mot. Il doit donc contrôler toute une série de gestes³³.

60 Grâce à ce langage gestuel incorporé par le biais des études, l'acteur peut ainsi devenir poète de son propre texte en établissant un acte de conscience dirigé vers la création et la construction de son personnage qui se déploie dans l'espace-temps de la scène à l'exemple des personnages de la *commedia dell'arte* dont Meyerhold rappelle l'ambivalence, à l'exemple d'Arlequin qui, dit-il, est tantôt joyeux drille, tantôt représentant des forces infernales. Et c'est par le langage de son corps et par la plastique de ses mouvements que l'acteur va donner à voir ces contrastes, cette approche privilégiant l'extériorisation du jeu ; en effet il ne s'agit pas d'incarner le personnage mais de le représenter, comme le souligne Meyerhold en invitant, en 1925, l'acteur à être avocat ou procureur de son personnage.

De fait, Meyerhold offre une proposition rigoureuse concernant l'enrichissement de l'écriture scénique : dans l'espace-temps de la scène, l'acteur peut tracer une écriture en mouvements (gestes, poses, regards, silence) sans illustrer le texte de l'auteur, comme il l'exprime dès 1906 autour de la notion d'« expressivité plastique ». Selon sa formule, cette « plastique qui ne correspon[d] pas aux mots³⁴ » ouvre le jeu au principe du montage entre expressivité physique et verbale, une découverte capitale selon Eugenio Barba qui réutilise ce procédé technique avec ses acteurs dès les premières années de l'Odin Teatret.

Sans opérer de transplantation, Meyerhold a rapporté de son voyage au cœur des traditions de précieux principes techniques permettant à l'acteur de bâtir sa relation avec le spectateur. Pour le dire autrement, dès les années 1910, c'est à travers une étude pratique et théorique des traditions théâtrales qu'il a cherché à retrouver les lois du mouvement scénique et du geste théâtralisé dont les principes seront concentrés dans les études de biomécanique. Aussi, même s'il n'a pas pu publier le résultat de ses

33 V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 282.

34 *Ibid.*, t. I, p. 111.

découvertes dans une encyclopédie comme il l'aurait souhaité, la biomécanique devient témoin d'une expérience et objet de transmission contenant ce que l'écrit n'a pu dire, c'est-à-dire les principes à la base de la présence scénique de l'acteur-danseur, principes que redécouvrira Barba à partir de l'analyse transculturelle des techniques et auxquels il donnera une terminologie (altération de l'équilibre, principe des oppositions, cohérence/incohérence) et une théorisation dans ses publications, telles *Le Canoë de papier*, *Traité d'anthropologie théâtrale* et *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Quant à cette analogie avec les découvertes de Meyerhold, il dira lui-même :

Nous pourrions alors nous demander s'il était bien nécessaire de voyager si loin alors que la plupart des fruits que nous avons récoltés au cours de notre voyage étaient déjà là, à quelques pas de notre point de départ. Il suffisait de suivre le programme de l'Atelier de Meyerhold, en 1922, dont le premier point comporte : « Mouvement centré sur un point conscient, équilibre, passage de mouvements amples à de petits mouvements ; conscience du geste comme résultant du mouvement, même dans les moments statiques ». Mais seule la distance du voyage nous permet de découvrir les richesses que contenait notre maison. C'est dans ce paradoxe que sont contenues la méthode et la finalité de l'Anthropologie Théâtrale³⁵.

BIBLIOGRAPHIE

- BARBA, Eugenio, *Le Canoë de papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale*, trad. Éliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretemps, 2004.
- , « Une amulette faite de mémoire, la signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur », dans Patrick Pezin (dir.), *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*, Saussan, L'Entretemps, 1999, p. 367-373.
- BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola, *L'Énergie qui danse, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Éliane Deschamps-Pria, 2nde édition, Montpellier, L'Entretemps, 2008.
- JAMES, William, *La Théorie de l'émotion* [1913], avant-propos de Jacques Chazaud, introduction de Georges Dumas, Paris, L'Harmattan, 2006.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, t. I, trad., préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- , *Écrits sur le théâtre*, t. II, trad., préface et notes de Béatrice Picon Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2009.

—, *Écrits sur le théâtre*, t. III, 1930-1936, trad., préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme, 1980.

PICON-VALLIN, Béatrice, « Les années dix à Pétersbourg. Meyerhold, la *commedia dell'arte* et *Le Bal masqué* », dans Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 147-158.

NOTICE

Docteure en études théâtrales de l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Emily Lombi a soutenu une thèse dirigée par Béatrice Picon-Vallin et intitulée : *Le jeu de l'acteur. Le modèle meyerholdien et les pratiques d'Eugenio Barba*. Elle a été chargée de cours à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et ATER à l'université Bordeaux Montaigne. Ses recherches portent sur le jeu de l'acteur (cinéma/théâtre), aux techniques de jeu et à la pédagogie. Ayant également suivi une formation de comédienne en parallèle de ses études universitaires, elle allie à la fois théorie et pratique.

62

RÉSUMÉ

Au début des années 1910, en rupture avec le théâtre dominant de son époque, le metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold (1874-1940) se tourne vers l'étude des traditions théâtrales, principalement la *commedia dell'arte* et l'Orient, pour repenser le jeu de l'acteur et sa formation. Loin de tendre vers une quelconque nostalgie esthétique, sa quête est davantage liée à l'idée de déceler les lois du mouvement scénique, conçu comme moyen d'expression par excellence. Ce voyage d'exploration sera analysé, de même que seront relevées les similitudes avec les initiatives du metteur en scène italien Eugenio Barba (1936 –), entreprises au début des années soixante-dix. Si Meyerhold n'a pas réussi, comme il l'aurait souhaité, à systématiser ses découvertes en une encyclopédie, sa méthode d'entraînement élaborée dans les années 1920, la biomécanique, concentre les principes qui seront observés puis théorisés plus tard par Barba à partir de l'analyse transculturelle.

MOTS-CLÉS

Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba, acteur, jeu, biomécanique, traditions

ABSTRACT

At the beginning of the 1910s, breaking with the dominant theater of his time, the Russian director Vsevolod Meyerhold (1874-1940) turned to the study of the theatrical traditions, mainly to the *commedia dell'arte* and the Eastern world, to rethink the performance and the training of the actor. Far from striving for any aesthetic nostalgia, his quest is more linked to the idea of detecting the laws of the scenic movement, conceived as the ultimate means of expression. This exploration will be analyzed, as well as the similarities with the initiatives of the Italian director Eugenio Barba (1936-), undertaken in the early 1970s. If Meyerhold did not succeed to systematize his discoveries in an encyclopedia as he would have liked, his training method developed in the twenties, the biomechanics, concentrates the principles that will be observed and then theorized later by Eugenio Barba from the transcultural analysis.

KEYWORDS

Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba, actor, acting, biomechanics, traditions

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introduction | 5 |
| Silvia De Min & Aida Copra | |
| L'usage du geste expressif dans l' <i>acting training</i> de Michel Saint-Denis : le London Theatre Studio (1935-1939) | 31 |
| Cecilia Carponi | |
| Vsevolod Meyerhold et Eugenio Barba : une exploration au cœur des secrets de l'acteur-danseur | 49 |
| Emily Lombi | |
| Le geste acrobatique : espace de rencontre entre cirque et théâtre | 65 |
| Léa de Truchis de Varennes | |
| Geste primitif et corps allégorique chez Romeo Castellucci | 77 |
| Kenza Jernite | |
| Le geste entre répétition et révolution. D' <i>Antigone</i> de Sophocle à Motus, en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre | 91 |
| Daniela Sacco | |
| Le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien | 113 |
| Henrique Buarque de Gusmão | |
| L'évidence du geste dans les mises en scène du Nouveau Théâtre. Du geste d'encodage au geste de rupture | 127 |
| Mathilde Dumontet | |
| Le geste théâtral, entre présence et évanescence : étude d'un cas-limite avec le beau geste cyranesque | 141 |
| Clémence Caritté | |
| Du texte à la scène ou de la violence verbale au geste dansé | 157 |
| Marine Dregoncourt | |
| Masques et <i>playback</i> : traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy | 171 |
| Corentin Jan | |
| Beckett ventriloque | 183 |
| Catherine Naugrette | |
| Carlo Boso et la pédagogie de l'Académie internationale des art du spectacle (AIDAS) | 197 |
| Aida Copra | |

