

# Omnibus : le corps comme spectacle

## À propos de « Casse-tête »

Heinz Weinmann

Number 18 (1), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28670ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Weinmann, H. (1981). Omnibus : le corps comme spectacle : à propos de « Casse-tête ». *Jeu*, (18), 99–106.

## omnibus: le corps comme spectacle

à propos de « casse-tête »

*Casse-tête* par les membres de la troupe Omnibus: Jean Asselin, Denise Boulanger, Tony Brown, André Fortin, Dulcy Langfelder, Kari Margolis, Jocelyne Montpetit. Direction artistique: Jean Asselin, Denise Boulanger. Les musiques pour « l'Eau » et « la Dernière Pièce » sont des compositions de Bernard Bonnier. Costumes pour « l'Eau » et « Tango »: François Barbeau. Conception mécanique: Jean-Pierre Ménard. Conception d'éclairage: Jean-Charles Martel.

« La magie théâtrale surgit parfois sur notre itinéraire chaotique. »

Omnibus.

### **mime-pantomime / mime corporel**

« Mime corporel » est l'appellation donnée au mime tel que défini par Etienne Decroux à Paris et transplanté à Montréal par Jean Asselin et Denise Boulanger, fondateurs de la compagnie Omnibus. « Mime corporel »: on s'arrête d'abord devant ce qui paraît à première vue une appellation pléonastique, une redondance. Tout mime n'est-il pas corporel, ne fait-il pas « parler » le corps? Le corps n'est-il pas son code général, son langage? Rien n'est moins sûr. Car, en effet, dans la tradition du mime et notamment de la pantomime, le corps ne signifie pas par lui-même. Il est simplement le *traducteur* d'un langage constitué en dehors de lui. Dans ce sens, le mime (mimer vient du grec *mimes-thai* = imiter) est une imitation au plein sens du terme; la pantomime n'imité-elle pas, en les traduisant simplement dans le langage du corps, des situations

antérieures et extérieures à la scène qui se joue actuellement devant nous? Les gestes de la pantomime renvoient constamment à une *autre* scène. Ils renvoient aux émotions et aux situations génériques du grand jeu social et sentimental.

Le corps, tout au plus *indice* qui renvoie à cette autre scène, ne pourra donc jamais se constituer ni comme objet ni comme sujet de la pantomime. Simple véhicule, le corps, la corporéité s'aliène dans une quête du sens qui se trouve en dehors de lui, au-delà, ailleurs. Il s'épuise pour ainsi dire dans cette métaphorisation, dans cet écartèlement: être là et, pourtant, signifier autre chose.

Le mime corporel veut justement libérer le corps de ces hypothèques sémantiques extérieures, extrinsèques. En supprimant purement et simplement cette autre scène comme point de référence, le mime corporel fait du corps son seul référent. Les gestes du corps ne signifient que par eux-mêmes, leur signification s'épuise dans l'exécution même de leur mouvement. Etienne Decroux a donc eu raison de dire des gestes du mime corporel qu'ils étaient « réfléchis ». A l'instar des verbes réfléchis qui font retomber l'action sur le sujet même, le mime corporel s'« incorpore » littéralement son sujet en faisant de lui l'objet de son action: le corps.

Afin de faire du corps son centre de gravité, le mime corporel occulte, «expulse» toutes les parties du corps «subjectives», expressives qui caractérisent le plus la personne et dont le mime traditionnel se servait pour produire du sens, pour mimer, imiter des situations: le visage et les mains. Considérés, à cause de leur expressivité même, comme des parties «nobles», le visage et les mains se trouvent à la périphérie, à l'extrémité du corps. Par leur position d'excentricité, ils contribuaient à faire dévier toute l'expressivité du corps vers la périphérie. Le mime corporel a su résister à ce mouvement centrifuge vers la périphérie qui caractérise le mime traditionnel. Bien plus, il est lui-même le mouvement contraire, centripète, qui donne de nouveau sa signification au centre, au tronc.

Le corps, ainsi devenu sujet-objet du mime corporel, ne devra plus se contenter d'être un simple véhicule d'un sens qui renvoie à autre chose que lui. De ce fait, le mime corporel n'est plus un mime au sens premier du terme, puisqu'il ne «mime» plus, ne représente plus sur la scène ici présente ce qui a été présenté sur une autre scène. Il exprime le corps dans l'ici présent de sa gestuelle, de son mouvement. Etienne Decroux a pu ainsi résumer cette visée du mime corporel: «Nous ne semblons pas vouloir expliquer quelque chose au public. Nous nous exprimons comme malgré nous.»

### **entre le mime et le cirque**

Si Omnibus s'engage dans la voie frayée par Etienne Decroux, son art n'est pas pour autant une simple reprise nord-américaine du mime decrouxien. On dirait que le transplant s'est ramifié, étoffé, solidifié en terre américaine. Omnibus a réussi à intégrer le cirque sans pour autant porter atteinte aux principes du mime corporel: auto-référence du corps,

gestes qui trouvent leur sens dans l'exécution de leur mouvement.

Reconnaissons-le, cette intrusion du cirque comporte des pièges qu'on ne saurait ignorer. Elle risque, par la simple présence du costume, du maquillage, des objets scéniques, d'occulter, de couvrir cela même que le mime corporel s'évertuait à mettre en évidence: le corps. D'autre part, le jeu, le divertissement du cirque ne ré-introduit-il pas d'un côté ce que de l'autre le mime corporel s'est promis d'éliminer: la représentation de l'autre scène?

Si cette scène, à la faveur de la théâtralité fait incontestablement irruption dans la clôture du mime corporel, force est de constater que sa fonction, sa raison d'être n'est pas la simple re-production, répétition de ce qui existe ailleurs. Cette scène est prise en charge par le mime pour être aussitôt dénoncée, annulée, biffée. Dénonciation qui s'opère par le biais de la satire, du comique. Exemple frappant d'une telle mise en pièces, d'une telle déconstruction: «la Dernière Pièce», dans la plus récente production d'Omnibus intitulée *Casse-tête*.

### **«casse-tête»**

Ce spectacle, de façon presque programmatique, contient les deux éléments du mime corporel que nous venons de dégager: corporéité dans le numéro «Ils regardent autre chose», mis en scène par Etienne Decroux, et dans «Maria», petit chef-d'oeuvre d'ingéniosité; théâtralité, celle du cirque, dans «la Dernière Pièce».

On peut féliciter Omnibus d'avoir su trouver un fil conducteur, un thème unificateur qui relie les différentes parties du spectacle. Ce thème, articulé explicitement sous ses différents aspects dans «la Dernière Pièce», est sous-jacent





également dans les autres numéros du spectacle. Il s'agit de l'aliénation du corps et de la voix dans «Maria»; aliénation de l'homme au sein du groupe familial dans «l'Eau»; aliénation du travesti, de la star dans «Tango» et, enfin, aliénation par le jeu dans «la Dernière Pièce». Cependant, on ne doit pas non plus se cacher les dangers d'une telle thématisation du mime. On risque ainsi d'imposer, de greffer un sens au mime qui ne découle pas forcément de l'économie de ses gestes. Ce conflit entre l'intention thématique et la dynamique des gestes se fait sentir le plus dans «l'Eau».

Ce n'est pas un hasard si le spectacle commence par une mise en scène d'Etienne Decroux, «Ils regardent autre chose». Omnibus rend ainsi hommage au fondateur du mime corporel. Sur scène, deux corps en parfaite maîtrise de

leurs moyens: Jean Asselin et Denise Boulanger. La chorégraphie de cette pièce joue des rapports de symétrie et de dissymétrie des mouvements entre deux corps. D'emblée, une tension s'installe entre les deux mimes, tension qui provient des gestes légèrement décalés d'un personnage à l'autre. Décalage double. Temporel, puisque le deuxième personnage reprend le geste du premier une fraction de seconde après lui. Décalage spatial aussi, dans la mesure où le deuxième mime ne donne pas seulement la réponse gestuelle au premier: il varie, inverse parfois ses gestes. Si bien que les corps des deux personnages ne se rencontrent jamais. Comme leurs yeux «regardent autre chose», leurs corps échappent à l'emprise de l'Autre. Chassé-croisé qui est à l'origine d'un rythme contrapuntique subtil. Tension, contrepoint qui se résorbent finalement dans l'harmonie, lorsque les



Casse-Tête: «Tango» d'Omnibus.

deux mimes exécutent de concert une marche glissée lente qui souligne toute la pesanteur de leurs corps.

Les regards fixes, les visages impassibles, les mouvements saccadés et vibratiles des deux corps, on croirait les deux mimes animés par les ficelles d'un montreur de marionnettes. Ainsi, cette première pièce introduit gestuellement le problème de l'autonomie, de l'indépendance, de l'aliénation de nos actes, de nos gestes.

«Maria» constitue sans aucun doute la création la plus originale de ce spectacle. Une grande économie de moyens au service d'une idée qui transcende de loin les abords comiques et badins du sujet. Maria, venue, comme nous le rappelle le sous-titre, «*direct from New York*», en costume d'homme, moustachue, coiffée d'un canotier. Une toile blanche sépare,

cache derrière elle un autre personnage, l'Autre. Qui est-il? Le double, les différentes instances qui nous font «marcher» ou mieux, «chanter»? Quoi qu'il en soit, un jeu fin d'interaction s'établit entre les deux personnages. Par un trompe-l'oeil assez remarquable, les mains de l'Autre deviennent les mains de Maria, exécutent ses gestes, caressent, redressent la moustache. Ici et là, le doute la frôle: elle regarde les mains qui s'affairent dans son visage: ces mains, sont-ce bien ses mains? L'interrogation sur l'identité de c(s)es mains provoque des effets comiques irrésistibles.

Mais l'aliénation de Maria ne s'arrête pas aux mains, ni aux bras. L'Autre lui prête aussi - comble de l'aliénation - sa voix. Le «trompe-l'oreille» est encore plus parfait que le trompe-l'oeil: le spectateur est pris d'émerveillement et de surprise. En effet, le *lipsing* de Maria



Casse-Tête: «L'Eau» d'Omnibus, au Théâtre de Quat'sous. Photo: Elizabeth Burke.



et la synchronisation de l'Autre sont si achevés que l'illusion, jusqu'à la fin, reste entière.

Dans «l'Eau», quatre personnages sur la scène en costume vert glauque. Ces quatre corps d'une grande plastique, sur un fond musical de Bernard Bonnier, «miment» les mouvements de la mer: houle lente et profonde, ressac cinglant, clapotis agité des vaguelettes. On pourrait craindre un instant que le mime corporel n'ait trahi son credo de l'expressivité du corps. Il n'en est rien, puisque toute cette scène est jouée avec le corps, avec le tronc du corps. D'autre part, «l'Eau», malgré son titre, ne se veut pas seulement un décalque, un «mime» du paysage marin. Comme nous l'explique le texte explicatif du programme, «le thème de l'eau est un prétexte» à la thématique du spectacle: aliénation et quête de liberté. «L'incessant ressac suggère la lutte pour la vie autant que la mort, la rupture de la cellule familiale qui cherche sa liberté dans une perpétuelle migration.»

Mais on est en droit de s'interroger sur l'à-propos du prétexte choisi (l'eau) pour illustrer le message explicite de cette scène. Plus grave, on se demande si ce message ne dépasse pas de loin les possibilités expressives du mime corporel. Si, à un moment, du groupe homogène des quatre mimes un seul (Jean Asselin) se détache, tombe et reste figé recroquevillé par terre, faut-il en conclure que ce dernier, exclu de sa «cellule familiale», a échoué dans sa «perpétuelle migration» et en est mort? Concédon's que ce mime ne vise pas précisément l'illustration des paroles du programme. Cela n'empêche que «l'Eau» illustre bien les dangers d'un tel greffon verbal sur le corps du mime. Le corps le rejette... heureusement.

«Tango», avec un air rétro — tango oblige — se joue de la fascination de la

star de music-hall. Trois femmes déguisées en hommes rivalisent pour les faveurs d'une diva, grande, élancée, elle-même un homme travesti. Divertissement pur, intermède qui aère le spectacle, qui fait «souffler» le spectateur avant que ne commence le morceau central de cette production, «la Dernière Pièce», avec ses neuf «tableaux» qui occupent toute la dernière partie de la soirée.

Un décor sommaire, un cercle, des gradins, nous indiquent que nous sommes au théâtre, au cirque, bref dans l'univers du jeu. Le monde est un jeu. On joue la dernière pièce, fin de partie.

C'est dire qu'on veut s'amuser. On joue au yoyo, danse la claquette, une femme hystérique (?) s'amuse avec une lampe électrique. Le maître du jeu, le *quizz master*, complet blanc, lunettes noires, fait face à la salle en affichant un large sourire. Il nous regarde. Regard parlant qui nous dit que ces acteurs-spectateurs de la scène, c'est aussi nous.

Le *quizz master*, c'est lui qui distribue les tickets d'entrée, c'est lui qui établit et enfreint les règles du jeu. C'est lui enfin qui tient les ficelles des joueurs, des spectateurs-pantins. En effet, le «prologue» nous rappelle leur état de dépendance, d'aliénation. Les joueurs sont littéralement des marionnettes. Dans une scène saisissante, les fils se tendent, les personnages instantanément s'immobilisent, se figent. Qui osera couper ces fils?

«Radeau sur la mer», avec «les Rames», est scéniquement et plastiquement, sans aucun doute, la pièce la plus belle. Nous voilà de nouveau sur la mer. La troupe se trouve à l'intérieur d'un grand cerceau qu'elle maintient au seul contact des hanches afin de laisser les mains libres. Le groupe fait bien sentir l'effacement dont s'empare l'équipage de ce

radeau en dérive. Il n'est plus question de naviguer, de gouverner. Reprise et variation, on le voit, du thème directeur de cette production: sommes-nous les maîtres de nos mouvements, de nos gestes? Dépourvus de boussole, de rames, nous sommes ballottés sur une mer immense. Jusqu'à l'épuisement, jusqu'à la mort...

«Solitudes» présente quatre tableaux indépendants qui illustrent et dénoncent la solitude, le solipsisme dans lequel nous jettent les jeux du monde ambiant. Une femme, maquillée à outrance, secouée par des rires hystériques, regarde la télévision, c'est-à-dire — puisque cela revient au même — tire sur un suçon. On pourrait penser que les jeux de société, comme le nom l'indique, pourraient socialiser, mettre les hommes en contact. Le couple que nous voyons jouer aux cartes nous prouve le contraire. Savons-nous nous mettre d'accord sur

les règles du jeu? Même si nous jouons ensemble, jouons-nous le même jeu? L'homme à la calculatrice se fait peut-être le moins d'illusions. Il joue pour lui seul, pour son argent. Enfin, deux femmes au bar jouent au jeu du miroir. Question: comment deux Narcisses peuvent-ils se rencontrer?

Dans «Fantasmes», le spectacle passe de la scène aux rangs des personnages spectateurs (qui se trouvent, nous l'avons dit, sur la scène). Le *quizz master* n'y va pas de main morte. Il étrangle le spectateur qui s'amusait le plus follement. Le jeu se termine en jeu de massacre. Pour en venir plus vite à bout, le *quizz master* tue les spectateurs au pistolet. Ils se tordent comme des vers sur leurs gradins. Mort symbolique? Ne faut-il pas achever ainsi les spectateurs passifs? Cette mort, bien évidemment, nous guette aussi, nous spectateurs de la salle. Le *quizz master*, en affichant son



Casse-Tête: «La Dernière Pièce» d'Omnibus.



large sourire, nous offre les tickets qu'il vient de retirer aux spectateurs agonisants. Oserons-nous les accepter? Aurons-nous le courage de nous engager dans ce jeu de vie et de mort?

«Les Rames», dernier tableau de ce spectacle, nous ramène à la mer. Après l'atmosphère de fin du monde, la paix s'installe. Toute l'équipe, munie de longues rames, occupe la scène. Le mouvement lent, bien synchronisé des rames a quelque chose de solennel, de hiératique. Après le naufrage du radeau, ce bateau a trouvé enfin son orientation, un but. Il avance tranquillement, inéluctablement.

Démarche qui est celle même d'Omnibus qui, d'un spectacle à l'autre, progresse sûrement, grâce à un travail de recherche continue et une maîtrise de plus en plus sûre du corps. Ce serait bien étonnant que ce bateau jette l'ancre dans un port tranquille. Omnibus nous promet toujours d'autres rivages, inconnus jusqu'ici...

**heinz weinmann**