Document généré le 25 sept. 2024 08:20

Jeu
Revue de théâtre

Les métamorphoses dans le mime

Sicaire Durieux

Numéro 125 (4), 2007

Paysages du corps

URI : https://id.erudit.org/iderudit/2084ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Durieux, S. (2007). Les métamorphoses dans le mime. *Jeu*, (125), 63–67.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

SICAIRE DURIEUX

Les métamorphoses dans le mime

Tant que la tête est sur le cou de Claire Heggen (Théâtre du Mouvement, 1978). Photo : D. Pruvot.

Comme l'écrit Paul Éluard : « Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses[1]. » Les métamorphoses, et donc celles de l'homme lui-même, nous ont toujours fascinés et nourrissent notre imaginaire. Étymologiquement, le mot « métamorphose » vient du grec *morphé* (forme) et du préfixe *meta* (qui exprime un changement). Elles signifient le passage d'un état à un autre. Cette étude se penche tout d'abord sur les métamorphoses du corps dans le mime, puis se concentre sur celles qui relèvent d'un jeu particulier avec l'usage de masques ou de costumes.

Le caméléon de la scène

Le mime est connu pour rendre visible l'invisible. Si cette notion renvoie, essentiellement, à la capacité du mime à créer de l'illusion et à « faire voir » des objets invisibles, elle peut également correspondre au domaine de la pensée et des sentiments qui sont *matérialisés* à travers le corps du comédien-mime. Dans le premier cas, il s'agit du mime objectif et dans le deuxième, du mime subjectif. S'il n'y a pas de métamorphose lorsque le mime mime un mur ou un verre, celle-ci est toutefois présente lorsque le mime transforme ce verre en mille autres choses grâce au jeu de l'invisible. Dans le mime subjectif, la métamorphose est constamment présente lorsque celui-ci dévoile ses pensées ou traverse plusieurs états de corps. Il me semble, par ailleurs, que le mime subjectif qui montre les passions humaines touche davantage le spectateur que le mime objectif. Ceci est notamment dû au rapport cathartique qui s'installe entre le mime et le spectateur.

Pour revenir aux métamorphoses, le mime n'a pas seulement la capacité de mimer plusieurs personnes, il peut également représenter des objets, des animaux, des éléments. Le mime possède ainsi la technique pour se métamorphoser, se transformer à volonté. Étienne Decroux, fondateur du mime corporel dramatique, affirmait que « l'homme qui se présente sur la scène et qui se sert de son corps pour imiter n'importe quoi : un mouvement d'âme, le mouvement du corps d'un autre homme, ou un

1. Paul Éluard, « Notre mouvement », dans *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

Métamorphose animalière grâce au masque dans un spectacle de la compagnie Mummenschanz. Photo : Pia Zanetti/Archives Fondation Mummenschanz.

animal, ou un arbre, ou même la configuration d'une montagne, cet homme est un mime[2] ». Jean-Louis Barrault a marqué l'histoire du mime par un numéro où il mimait à la fois le cheval et le cavalier. Il exécutait non seulement des allers-retours entre l'animal et l'humain, mais il séparait également son corps en deux : le bas du corps représentant le cheval et le haut, le cavalier. Le mime peut donc dissocier son corps pour représenter plusieurs choses. À ce propos, la mime Claire Heggen, du Théâtre du Mouvement, dans un spectacle intitulé *Tant que la tête est sur le cou* (1997), exécute une remarquable disjonction entre deux parties de son corps : en posant un masque sur son visage et un autre sur son genou, elle montre et installe une relation entre une mère et son enfant. Un autre principe de métamorphose consiste, en effet, à utiliser une partie de son corps comme un visage et de créer ainsi des chimères. La tête n'est alors plus le point moteur et peut être remplacée par le pied, une hanche, un coude, etc. Puisque le mime peut représenter quelque chose avec l'ensemble de son corps et qu'il peut choisir également une partie de celui-ci, il peut, par exemple, mimer un poulpe uniquement avec sa main, puis garder les mêmes caractéristiques de ce mouvement et le faire avec tout son corps. Ce quelque chose peut bien sûr être un objet. Celui-ci, par sa particularité (sa forme, sa composition), remplit une fonction précise : la main, par exemple, devient peigne. Le mime peut aussi jouer avec les différentes échelles, en passant de David à Goliath ou bien en montrant quelqu'un en train de mâcher un chewing-gum et en mimant tout de suite après le chewing-gum lui-même. Le mime peut ainsi jouer avec le très grand et le très petit.

En ce qui concerne les métamorphoses faisant référence à des animaux, il ne s'agit pas de caricaturer un animal, mais de s'imprégner véritablement de ses caractéristiques

2. Étienne Decroux, paroles d'introduction, tirées du film de Jean Claude Bonfanti, *Pour saluer Étienne Decroux*, Paris, Arte, 1992.

dynamo-rythmiques. Il ne faut pas *faire* l'animal mais *être dans la peau* de celui-ci. Sur le plan dramaturgique, il semble plus intéressant de transposer les caractéristiques d'un animal pour créer un personnage, plutôt que de représenter simplement l'animal. Il s'agit alors de l'humaniser, d'en conserver l'esprit. Depuis l'Antiquité, cette transformation de l'homme en animal ou en végétal, et, inversement, l'humanisation des animaux ou des végétaux intéresse les philosophes et les artistes. Gilles Deleuze parlait d'ailleurs du « devenir animal de l'homme » et du « devenir homme de l'animal[3] ».

Une des caractéristiques fondatrices du mime réside dans la capacité de passer d'une image à l'autre sans continuité de personnage, sans continuité métaphorique. Le mime ouvre une image du corps qui n'est pas seulement « l'homme imite l'homme ». Il n'y a pas forcément la présence d'un personnage, mais plutôt la présence d'une figure, d'un corps fictif, ce qui représente une entité beaucoup plus large que le simple personnage. Le mime peut être à un moment donné un animal, à un autre moment un objet ou un personnage. Il a la capacité de se transformer et de montrer à la fois successivement ou en même temps des niveaux d'énonciation différents de l'acteur. Le comédien mime idéal est donc celui qui est capable de rentrer dans n'importe quelle forme, de passer d'une forme à l'autre très facilement, en rupture et d'une manière tout à fait logique et organique.

La dépersonnalisation par le masque et le costume

Dès la préhistoire, l'homme mimait l'animal en recouvrant, par exemple, le haut de son corps d'une tête de bison ou de cerf et se métamorphosait de la sorte en bête. Le mime peut ainsi être considéré comme l'un des arts les plus anciens. Le masque, en particulier, active une série d'associations d'idées, d'images et un grand nombre de traces mémorielles : « Le masque du loup ne nous fait pas peur à la façon du loup, mais à la façon de l'image du loup que nous avons en nous[4]. »

L'importance que le mime accorde à l'idée et aux thèmes de la métamorphose offre un climat de jeu où les limites de la personnalité et de l'identité sont remises en cause provisoirement, voire supprimées. Yves Lorelle parle à ce sujet de « l'abolition de la personnalité[5] ». Le masque et le costume peuvent être considérés comme des accessoires de la dépersonnalisation. Un processus de transformation s'opère lorsqu'un masque est porté ou lorsqu'un costume est revêtu. Le sentiment de soi se perd, et l'imaginaire peut alors nous transformer. Le voile qui recouvre le visage dans le mime corporel dramatique permet lui aussi de pénétrer un autre espace où le réel et l'imaginaire se mêlent, comme dans les cas de dépersonnalisation en psychanalyse[6]. Le corps du mime acquiert ainsi la possibilité de s'objectiver. En s'identifiant au monde

3. Propos tirés du documentaire *l'Abécédaire de Gilles Deleuze*, produit et réalisé par Pierre André Bowang, Paris, Montparnasse, 2004.
4. Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 165.
5. Yves Lorelle, *l'Expression corporelle du mime sacré au mime de théâtre*, Paris, La Renaissance du Livre, 1974, p. 43.
6. Le corps, dans les cas de dépersonnalisation décrits par Sami Ali dans son livre *Corps réel, corps imaginaire*, Paris, Dunod, 1998, devient un espace onirique. Un sentiment de déréalisation accompagne cette labilité du corps.

animal, à l'autre, il cherche à se libérer de l'espace rationnel : « Déjouer pour connaître et s'ignorer soi-même pour jouer l'Autre[7]. » Dans le mime, le corps réel et le corps imaginaire se confondent. Le mime, étant en cela une forme de métamorphose, tend vers un corps où tout est possible, un corps qui peut alors être traversé par toutes sortes d'aspects et d'états différents. « Tel l'arbre dont les ramifications captent la vie à deux sources, le Soleil et l'Eau, dont le destin est de plonger à la fois dans l'air et dans la terre, il [le mime] fait communiquer deux mondes séparés : l'Imaginaire et le Réel[8]. » Il y a donc une perte de l'espace et des frontières qui marquent la limite entre le dedans et le dehors. Adolphe Appia, qui amorce le premier pas vers la réhabilitation du corps au théâtre, utilise d'ailleurs en 1899 la notion de « dépersonnalisation », qui est selon lui un moyen « pour faire obéir son corps au rythme et sa diction aux durées les plus étrangères de sa vie intérieure[9] ». Decroux s'inscrit dans la lignée d'Appia et de Craig et cherche, comme Artaud, à « rendre infimes les frontières de ce qu'on appelle la réalité[10] ». Decroux tend vers « une théâtralité où l'espace et le temps sont compressibles à volonté [...], où l'imagination est reine et le pouvoir de chacun décuplé, se découvre[11] ». Le mime cherche à transformer le réel et cette transformation s'opère à travers le corps. L'identification est une notion-clé rejetant la simple figuration de la pantomime. Pour pouvoir s'identifier avec une adhésion totale, Decroux prône un effacement de la personnalité et du singulier. L'acquisition d'une technique corporelle est, selon lui, le meilleur moyen de passer du particulier au général.

L'utilisation du masque est un élément déclencheur de fantastique. La compagnie Mummenschanz est une référence incontournable dans cette exploration du masque. Composée de mimes formés par Jacques Lecoq : Floriana Frassetto, Bernie Schürch et Jakob Bentsen, auxquels s'ajoute Raffaella Mattioli, la compagnie Mummenschanz présente, dans ses spectacles, une succession d'apparitions fantastiques comme des personnages avec des têtes objets (un de ses numéros consiste en la rencontre de deux têtes « prises électriques », une femelle et une mâle, qui, lorsqu'elles s'embrassent, créent de la lumière). Comprenant très vite que la parole n'est pas utile dans leurs créations, les membres de Mummenschanz la délaissent et cherchent à explorer les possibilités d'un théâtre visuel basé sur l'illusion, la magie, l'étonnement et la dérision. Ils transforment les matériaux de manière à les rendre vivants : « Ce qui m'intéresse dans ces matériaux modernes, c'est bien sûr leurs possibilités fantastiques. Mais surtout, j'ai envie d'en sortir un langage poétique, de les faire jouer, alors qu'ils sont froids et industriels[12] », confie Floriana Frassetto. Une des plus belles trouvailles de la compagnie Mummenschanz consiste à modifier l'expression du masque en temps réel devant le public. Ils nomment ce concept « le masque à métamorphose ».

7. Yves Lorelle, *op.cit.*, p.43.
8. *Ibid.*, p. 142.
9. *Ibid.*, p. 79.
10. *Ibid.*, p. 101.
11. *Ibid.*, p. 107.
12. Michel Buhrer, *Mummenschanz*, Lausanne, Pierre Marcel Favre, 1984, p. 56.

Les têtes blocs-notes de la compagnie Mummenschanz. Photo : Gerry Bom/Archives Fondation Mummenschanz.

Ils utilisent, par exemple, un masque composé de trois blocs-notes dont deux servent à représenter les yeux et le dernier à représenter la bouche. Ils peuvent ainsi dessiner un sourire sur la page du bloc-notes représentant la bouche et tout de suite après retirer la page pour dessiner une bouche qui fait la moue. Ils se servent également de masques en pâte comestible, de masques malléables comme celui de la « tête de coussin » (qui prend différentes formes suivant les pressions des mains) ou encore des têtes gonflables qui, grâce à des pompes placées dans les chaussures, se gonflent un peu plus à chaque pas et se dégonflent lorsque les personnages s'immobilisent. Un deuxième grand concept de la compagnie Mummenschanz est celui du masque qui couvre tout le corps. Ils présentent alors des tuyaux vivants ou encore une créature apparentée à un poulpe géant.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que l'art du mime est, par excellence, celui des métamorphoses. Certes, cela est une expression poétique du travail du mime, car certains pourraient dire qu'il s'agit de représentations plutôt que de métamorphoses. Il me semble, en effet, qu'il y a métamorphose quand les spectateurs assistent au changement, sont présents lors de la transformation : Jean-Louis Barrault passant, par exemple, de l'homme au cheval. Barrault serait dans la représentation, s'il incarnait le cheval dès son entrée sur scène et restait dans cette figuration. Ainsi, une figuration renvoie plutôt à une représentation, alors qu'une métamorphose nécessite une identification. Un spectacle de mime peut toutefois être considéré comme une représentation de métamorphoses. L'un des objectifs recherché par les métamorphoses dans le mime est de surprendre le spectateur, surtout lorsqu'il s'agit de rendre l'impossible possible. Platon disait que l'origine de la philosophie était l'étonnement. L'étonnement serait donc un point de correspondance entre le fantastique créé par le mime et le besoin de compréhension du monde. Le mime stimule donc la réflexion. Il me semble par ailleurs que si le mime nous enchante, nous ravit, c'est parce qu'il incarne la liberté : la liberté pour lui et par transposition, la liberté pour nous, spectateurs. Il s'agit ici d'une autre métamorphose, et sans doute celle qui est la plus intéressante, que le mime réalise. Ainsi, non seulement le mime métamorphose les spectateurs, mais, une fois métamorphosé, il est capable de toutes les métamorphoses.

Le réseau des métamorphoses est un filet où se prend, comme des poissons d'or, la poésie du monde[13]. **j**

Comédien-mime formé par Marcel Marceau et par des disciples d'Étienne Decroux et de Jacques Lecoq, **Sicaire Durieux** est codirecteur artistique de la compagnie Chaliwaté. Il est également chargé de cours à l'Université de Paris VIII et doctorant en études et pratiques des arts à l'UQAM. Sa recherche porte sur la création d'émotions dans le mime.

---

13. Pierre Brunel, *le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004, p. 40.