

Le mime au Québec

William Weiss

Number 6, Summer–Fall 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28583ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Weiss, W. (1977). Le mime au Québec. *Jeu*, (6), 16–37.

le mime au québec

Selon Claude St-Denis, l'apprentissage de l'expression corporelle dispose, au Québec, d'une structure pédagogique parmi les plus évoluées au monde. Ayant joué dans la majeure partie des écoles primaires et secondaires de la province, il a pu constater qu'elles offrent presque toutes des cours spécialisés dans le domaine de l'éducation et de l'expression corporelle. Le témoignage de Claude St-Denis s'appuie, non seulement sur son expérience québécoise, mais aussi sur les comparaisons qu'il a pu faire lors d'un séjour de trois ans en France. Il n'hésite pas à affirmer que "le Québec est en avance de vingt-cinq ans sur la France ¹" et que, "dans dix ans, (le mime) y sera un art majeur".

Qu'est-ce que le mime ² pour un citoyen moyen ? Un acteur qui raconte des histoires en gesticulant et sans utiliser la parole. On connaît surtout Marcel Marceau dont les nombreuses apparitions à la télévision ont fait beaucoup pour la reconnaissance du mime auprès du grand public, mais l'ont aussi limité à un style particulier qui ne saurait rendre compte des options esthétiques de l'ensemble des praticiens québécois.

les origines

Qu'est-ce donc que le mime ? Le mime – ou tout au moins le terme "mime" – est une notion très ancienne. En effet, il remonte aux Grecs anciens, bien qu'il ait fleuri surtout à Rome où il était la forme théâtrale la plus répandue. A cette époque, le mime est un spectacle populaire dont le caractère irrévérencieux et farcesque s'accommodait souvent de plaisanteries grossières et scabreuses. Il s'oppose au théâtre sacré – aussi bien tragique que comique – par sa forme improvisée qui mêle parole, chant et danse, et est constitué de personnages-types souvent munis, comme leurs confrères plus respectables, d'un énorme phallus.

Certains historiens voient dans la *commedia dell'arte* la résurgence de cet art antique qui aurait subsisté jusqu'au XVI^e siècle, malgré les interdicts de l'Eglise, par le biais de la tradition populaire.

1. Toutes les citations ont été tirées d'entretiens avec des mimes, réalisés pendant les mois de mars, d'avril et de mai 1977.

2. Pour éviter une certaine confusion, Jean Dorcy a proposé de désigner l'art du mime au féminin et le praticien au masculin. Bien que certains praticiens adhèrent à cette convention, nous avons préféré garder le masculin selon la pratique la plus courante.

Ces rapides notions historiques permettent de mesurer l'évolution du mime et de le distinguer du mime moderne tel qu'il a pris naissance au début du XXe siècle.

le mime moderne

Influencé par les idées de Nicholas Evreinoff, Adolphe Appia, Gordon Craig et Emile Jaques-Dalcroze, c'est Jacques Copeau qui a introduit en 1921, dans sa fameuse Ecole du Vieux-Colombier, l'étude approfondie du mouvement corporel, notamment par le rejeu de scènes muettes dans lesquelles les élèves-acteurs avaient le visage couvert. L'un d'eux, Etienne Decroux, est tellement impressionné par ces scènes muettes (nous sommes en 1924) qu'il consacre sa vie à l'étude de la forme qu'il appellera plus tard "le mime corporel".

En 1931, Decroux rencontre un jeune comédien au théâtre de Charles Dullin, Jean-Louis Barrault, avec lequel il travaille pendant deux ans à développer les fondements du mime corporel. Celui-ci apporte sa spontanéité et sa grande souplesse corporelle, qui font de lui l'un des mimes les plus doués de ce siècle; celui-là, plus systématique, note, dépouille, classe. C'est cet effort de théorisation qui fait d'Etienne Decroux le *grammairien* du mime moderne. Tout en enseignant depuis plus d'un demi-siècle dans son école parisienne, il n'a pas cessé de développer l'étendue de son langage corporel. Un autre disciple d'Etienne Decroux, plus célèbre, lui aussi, que son maître, a propagé l'art du mime dans le monde entier : Marcel Marceau.

A Grenoble, en 1945, Jean Dasté, beau-fils de Jacques Copeau et ancien élève de l'Ecole du Vieux-Colombier, accueille un jeune professeur d'éducation physique dans sa troupe. Initié à la tradition établie par Copeau, il se perfectionne lors d'une période d'enseignement au Piccolo Teatro de Milan, dans la technique du masque italien. En 1956, il ouvre sa propre école de mime à Paris; il s'appelle Jacques Lecoq.



Le Menuisier. Etienne Decroux.

(photo : Deval)

Découlant après tout d'une source commune, c'est de ces différents courants, de ces différents maîtres que le mime contemporain, aussi bien en France qu'au Québec, se réclame et dont il est dans ses différentes manifestations le produit. Qu'est-ce que le mime contemporain et en quoi est-il contemporain ? On peut dès lors dégager de ses manifestations actuelles quatre tendances.

le mime abstrait

C'est l'héritier du travail d'Etienne Decroux. On ne peut comprendre l'esthétique du "mime corporel" de Decroux qu'en la replaçant dans le contexte de l'époque qui l'a vu naître et dont elle est le fruit. Les années vingt et trente représentent un changement radical dans l'évolution théâtrale, dans la mesure où elles donnent naissance à un courant selon lequel le corps doit avoir une place à part entière, se libérer de la tyrannie de la parole, d'un théâtre trop littéraire et souvent sclérosé, lequel courant, finalement, coïncide avec l'apparition du mouvement surréaliste – surtout dans son opposition au naturalisme. Une étude complète du travail de Decroux requerrait plusieurs volumes. On peut cependant énumérer les lignes directrices de sa "grammaire".

- a. Une hiérarchie dans l'utilisation des différentes parties du corps, à savoir : le tronc, bras et mains et enfin, le visage.
- b. La règle du *contrepoids* – retrouver l'équilibre lors d'un déplacement dans le champ de la pesanteur.
- c. L'indépendance des segments du corps.
- d. La *géométrie mobile* dans l'espace – les déplacements doivent être exécutés suivant des figures telles que l'oblique, l'horizontale, etc.
- e. Les caractéristiques rythmiques du mouvement – le fondu, le *toc* (effet graduel dans la vitesse d'exécution), le ralenti, etc.
- f. Le raccourci du geste dans le temps et dans l'espace.

De plus, toute tendance à l'anecdote, à l'humour, à la "facilité" est suspecte pour Decroux, dont un certain ascétisme n'est pas sans répercussion sur la limitation du genre. Decroux a renié le travail de ses disciples les plus célèbres : Jean-Louis Barrault et Marcel Marceau. Assez curieusement, le travail développé par Grotowski n'est pas incompatible avec le système decrouxien. Aussi n'est-il pas étonnant qu'Yves Lebreton et Gilles Maheu en aient fait une synthèse lors de leur séjour au Théâtre Laboratoire d'Eugenio Barba au Danemark, sous la forme d'un spectacle, *Possession*, qui fut joué pendant deux ans en Europe.

la pantomime

Elle est issue de la *pantomime blanche* développée, au début du siècle dernier, par les acteurs de foire qui se voyaient interdire l'usage de la parole – monopole de certains théâtres nationaux en France. Jean Gaspard Debureau, immortalisé par Etienne Decroux dans le film *les Enfants du Paradis*, a repensé le personnage de Pierrot, élargissant le costume traditionnel afin d'amplifier ses mouvements et codifiant le langage gestuel qui devient alors un substitut de la parole. Marceau en

a repris le genre, lui adjoignant la technique apprise chez Decroux et a créé, comme ses devanciers, un personnage-type : Bip. Comme il utilise des signes conventionnels, des accessoires invisibles, certains mimes lui attribuent, non sans un certain mépris, le titre de "mime d'illusion". Cependant, pendant longtemps, la pantomime fut le style de mime le plus répandu — aussi bien au Canada qu'à l'étranger. Des artistes tels que Fialka, en Tchécoslovaquie, Claude St-Denis, Elie Oren et Robert Dion, ici, adhèrent encore au genre.

le masque

Il a été redécouvert lors du regain d'intérêt dont a bénéficié la *commedia dell'arte* au début de ce siècle. Le masque est un des éléments majeurs de l'enseignement dispensé par Jacques Lecoq. Certaines troupes ont développé des styles particuliers à partir de la technique du port du masque, telles le Piccolo Teatro de Milan, le Théâtre du Soleil, et le Bread and Puppet qui se sert également de marionnettes géantes. Le jeu du masque peut être accompagné de paroles (on utilise alors le demi-masque, le masque trois quarts, qui ont une ouverture pour la bouche), de sons inarticulés (c'est la technique pratiquée par les acteurs du Bread and Puppet), ou encore être exécuté en silence, comme par les acteurs du Mummenschantz. Ces derniers, anciens élèves chez Lecoq, ont par ailleurs créé des masques abstraits qui couvrent le corps entier.

le mime réaliste

Il s'inspire, d'une part, des comiques du cinéma muet, tels Charlie Chaplin et Buster Keaton et, d'autre part, du clown de cirque. Ce genre est un développement relativement récent du mime contemporain. Rejetant le formalisme du "corps nu" de Decroux, ainsi que le costume traditionnel de la pantomime classique, ces mimes se servent librement des accessoires. Ne se privant d'aucun élément matériel du théâtre, ils utilisent des costumes, des masques (le nez du clown est un masque), mais aussi l'éclairage, le décor ainsi que l'acrobatie, la magie, le jeu d'instruments et, au besoin, la parole. Pierre Byland et Philippe Gaulier pratiquent le genre en France, Ctibor Turba et Boris Hybner en Tchécoslovaquie, Dimitri en Suisse; Pepper, les Mimes électriques, Reynald Bouchard et les Enfants du Paradis, dans une certaine mesure, au Québec. Se libérant à leur tour, non seulement de l'emprise de la parole, mais encore de l'emprise du geste, ces mimes ne se sentent pas contraints de créer par leur seule virtuosité corporelle un univers invisible dans lequel le public doit jouer aux devinettes ou, du moins, démêler un monde abstrait de formes. Ils peuvent ainsi représenter une situation dramatique dans laquelle des objets inanimés acquièrent de mystérieuses propriétés, et suggérer une vie intérieure ainsi qu'un approfondissement vivant des rapports humains.

Il va de soi que la division en styles que nous venons d'énoncer est quelque peu sommaire et que les pratiques du mime s'accordent le droit de disposer parfois de plusieurs de ces tendances selon leurs besoins. Nous tenterons, en conséquence, de déterminer les courants qui ont influencé la formation des mimes au Québec.

généalogie

Après un séjour chez Decroux, Louis de Santis retourne à Montréal en 1956 et y rencontre un jeune homme de 19 ans qui joue des sketches de Pierrot. Il reconnaît

son talent et l'encouragement à continuer. "Je faisais du mime au début", dit Claude St-Denis, "sans savoir que je faisais du mime... Je m'exprimais corporellement; j'ai appris par la suite que le mime, c'était une expression corporelle." Comme il arrive souvent, c'est cette rencontre qui a déterminé la carrière d'un jeune artiste spontané : "Je suis un instinctif, et comme tous les Québécois à l'époque, un autodidacte." Il considère le mime comme un art qui existe depuis le début des temps et, bien qu'il ait été le premier à le travailler professionnellement au Québec, et ce avant même que la célébrité de Marcel Marceau ait fait connaître le mime, il se refuse le titre de "premier" mime québécois.

En effet, si avec Louis de Santis on prend en considération le fait que, non seulement Charlie Chaplin en 1910, mais encore d'autres artistes venaient souvent à Montréal, il est difficile d'affirmer qui fut le premier mime québécois. Les artistes de music hall utilisaient souvent des techniques de mime et les Montréalais avaient eu de plus l'occasion de voir des spectacles de mime, par exemple celui de l'Italien Harry Mimo en 1949. Lorsque Marcel Marceau joue pour la première fois en 1953 à Montréal au Théâtre Gesù sous la tutelle du T.N.M., grâce à l'impresario Jean de Rigaud, plusieurs Québécois, tels Georges Groulx, et Hubert Fielden, avaient déjà été élèves de Decroux. Louis de Santis se rappelle l'existence d'un Mime Gascon et des cours de mime que donnait Dufour, un Français, chez les Compagnons de Saint-Laurent, la troupe du Père Legault.

Claude St-Denis, cependant, attribue sa vocation pour "la force gestuelle", non à ces professionnels, mais au talent de conteuse de sa mère et à quelques gravures de Pierrot affichées dans sa chambre d'enfant. Lorsque les gens lui demandaient, au début de sa carrière, ce qu'il faisait, il leur expliquait que c'était "comme Charlie Chaplin". Le spectacle de Marcel Marceau qu'il vit pour la première fois au Gesù, en 1958, lui apporta la confirmation de la technique que lui avait enseignée Louis de Santis. En 1959-60, il part à Paris pour étudier chez Decroux et il y retourne grâce à une bourse du Conseil des Arts en 1961-62. Bien qu'il connût Lecoq, il n'eut pas à l'époque d'intérêt pour son travail et n'assista à son cours que pendant trois jours.

Tout en refusant le principe de l'École, Claude St-Denis est depuis 1964 pédagogue à son tour. Près de 400 personnes sont passées par ses ateliers à Montréal, au Mont-Orford et dans diverses institutions — parmi lesquelles compte la Sorbonne où il a collaboré à 14 cours de psychogestuelle. Parmi ses nombreux élèves, au moins une quinzaine sont allés étudier en Europe, entre autres, sa principale collaboratrice, Lucie Bertrand. Depuis ces modestes débuts, le Québec s'est montré plus réceptif à l'art du mime.

En 1966, un mime et marionnettiste Suisse, Michel Poletti, est engagé par l'École nationale de Théâtre du Canada. L'année suivante, il forme un atelier et monte quelques spectacles avant de retourner en Europe. Poletti était un élève de Decroux fortement influencé par les écrits d'Antonin Artaud. Ce n'est pas à ses spectacles qu'il doit d'avoir influencé le mime québécois, mais à deux des élèves qu'il a initiés : Gilles Maheu et Georges Molnar.

Le premier contact de Gilles Maheu avec le mime fut, comme pour plusieurs, le film *les Enfants du Paradis*. Élève de Michel Poletti, il suit ce dernier en Suisse où ils forment, avec d'autres Canadiens, une troupe qui fut dissoute après le premier spectacle. Gilles Maheu part à Paris et y étudie un an avec Decroux. Il rentre au Québec en 1971 où il donne pendant une courte période des ateliers qui mettent en pratique la technique apprise chez Decroux. Mais, prenant conscience de certaines limites, il retourne en Europe, rejoint Yves Lebreton au Théâtre Laboratoire



Possession. Yves Lebreton et Gilles Maheu.

Inter-Scandinave sur l'Art de l'Acteur et s'initie pendant trois ans aux techniques de Grotowski par l'entremise d'Eugenio Barba. Depuis son retour à Montréal en 1975, il donne des cours publics au Service de l'animation culturelle de l'Université de Montréal ainsi que des ateliers dans différentes institutions.

Quant à Georges Molnar, ébloui par un spectacle de Marcel Marceau en 1964, son travail avec Michel Poletti — bien qu'il l'ait confirmé dans la voie qu'il voulait suivre — le laisse toutefois insatisfait. Il suit alors des ateliers avec Paul Buissonneau et par la suite, donne lui-même des cours de mime. Cependant, il cherche encore et ce n'est que lors d'un spectacle fait par des disciples de Decroux à New York qu'il réalise que ce qu'il cherche se trouve à Paris. Il part avec son ancienne élève, devenue son épouse, Michèle Renaud, et il reste pendant cinq ans auprès de Decroux dont il devient l'assistant. Depuis son retour en 1976, il a ouvert un atelier et donne des cours aux Beaux-Arts et à l'Université du Québec. Etant donné sa formation, Georges Molnar est le disciple le plus avisé et le plus orthodoxe de Decroux au Québec. Toutefois, d'autres mimes se sont établis au Québec.

Elie Oren a étudié depuis 1949 en France et en Israël avec plusieurs disciples de Decroux et de Marceau. Cependant, il considère comme son véritable maître le mime Willy Spoor avec qui il a travaillé jusqu'en 1963. Depuis son arrivée au Québec, en 1965, il a enseigné dans plusieurs établissements, notamment dans le cadre des *options-théâtres* des C.E.G.E.P. Lionel-Groulx et St-Hyacinthe. En 1972, il fonde le Théâtre national de Mime du Québec qui est à la fois un atelier, une école et une troupe. De ces trois aspects, c'est le dernier qui prédomine, puisque Elie Oren, loin de vouloir "faire école", recherche moins des disciples que des acteurs pour sa troupe; comme en témoigne cet extrait du dépliant de l'atelier, conçu "pour la formation des mimes et le recyclage des comédiens dans le domaine corporel". Depuis 1965, plusieurs comédiens et un grand nombre d'élèves ont "travaillé" avec lui; parmi eux, Reynald Bouchard, Robert Dion et Lucie Martel qui est, avec Elie Oren, la principale interprète du T.N.M.Q.. Elle semble avoir développé un style personnel dont on peut dire qu'il est à la fois le dépassement des techniques proposées par Oren, et une des réalisations les plus tangibles de son travail.

Robert Dion, quant à lui, complète la formation acquise auprès de Claude St-Denis, pendant deux ans et demi, lors d'un stage chez Jacques Lecoq, à Paris. Il s'est produit avec Louise Denis pendant quatre ans, a travaillé avec Georges Molnar et d'autres mimes pour de plus courtes périodes. animateur de l'atelier de mime à la Grosse Valise, il a déjà enseigné au Module d'Art dramatique de l'Université du Québec à Montréal et a donné régulièrement des cours à l'Option-Théâtre du C.E.G.E.P. Lionel-Groulx.

D'autres professionnels de théâtre incluent également le mime dans leur enseignement. Ainsi, Louis de Santis, qui après une carrière de comédien et de clown, enseigne depuis sept ans à l'Option-Théâtre du C.E.G.E.P. St-Hyacinthe. L'originalité de sa pédagogie tient à ce qu'il tente de mettre au service de l'acteur des techniques apprises chez Decroux : aux élèves de première année, il enseigne la technique de base, notamment la décomposition du mouvement; ce n'est qu'au cours de la seconde année que l'intégration du mouvement au jeu du comédien de théâtre se produit par un travail sur l'expression visuelle.

Le Québec se présente donc comme un terrain fertile pour l'art mimique, dans la mesure où il a su faire épanouir à la fois l'influence des films muets, l'enthousiasme pour la virtuosité de Jean-Louis Barrault dans *les Enfants du Paradis*, et de Marcel Marceau au théâtre. L'expansion actuelle du mime, prolongement de cet intérêt des années cinquante, n'est-il pas, en outre, la confirmation d'une certaine "vocation gestuelle" québécoise ?

un art de pointe

On est contraint très vite de remarquer, cependant, qu'il n'existe pas un art mimique spécifiquement québécois. La grande majorité des mimes du Québec, en effet, ne se libèrent que difficilement des règles de l'École, quand ils ne se limitent pas à en perpétuer entre eux les querelles. C'est pourquoi le développement esthétique du mime n'en est qu'à ses débuts dans la province. Sans doute faut-il attribuer cet état de choses à la nécessaire étape par laquelle passe tout art et qui consiste à épuiser la doctrine jusqu'à l'étouffer de son propre anachronisme.

Car l'art du mime contemporain, est, par nature, un art de pointe, un art de recherche. Claude St-Denis remarque que "c'est un art qui meurt et qui naît à nouveau". Si dans le monde restreint du mime il n'est pas rare d'entendre qu'un tel est "dépassé", qu'il "fait du Marceau", qu'un tel fait "de l'illusion", qu'un autre est "sclérosé", selon les dernières rumeurs parisiennes, on emploie les mêmes adjectifs pour Lecoq ou Decroux. C'est là que réside le noyau de la difficulté intrinsèque de l'art du mime. Le comédien du théâtre parlé peut se renouveler en jouant des rôles différents; les textes d'auteurs dramatiques et/ou la pratique de la création collective lui permettent de jouer une grande gamme de personnages. Pour le mime, au contraire, une règle semble prévaloir selon laquelle le mime, en plus de son travail d'interprète, doit être son propre dramaturge et metteur en scène. Or, même le génie de Decroux ne lui a pas permis de créer de nouveaux spectacles pour ponctuer chacune des étapes de ses cinquante années de travail sur le mime. C'est ainsi qu'il reprend d'anciens canevas, tels *le Menuisier* ou *la Vie primitive*, avec chaque nouvelle génération de disciples. Marcel Marceau joue le même spectacle depuis vingt-cinq ans. Il est des mimes doués qui sont de médiocres auteurs. Touchant un public restreint, les mimes après quelques représentations voient s'épuiser leur public. Tel spectacle qui prit un an pour être monté, fut souvent abandonné après une quinzaine de représentations...

Cependant, il est très difficile de trouver des critères qui distinguent la lassitude de la sclérose. Au moins, peut-on affirmer qu'un artiste est dépassé lorsqu'il ne cherche plus à se renouveler, ce qui, comme on le verra par la suite, n'est le cas d'aucun des mimes québécois. L'exemple vient de haut. Ainsi Decroux, bien connu pour son dogmatisme, cherche encore, à quatre-vingts ans, à approfondir ses recherches. Répétons-le, sans renouvellement, sans recherche, l'art du mime se dessèche vite, ne laissant qu'un squelette : la technique.

la recherche esthétique et technique

Que pensent les mimes québécois de ce problème ? "Le mime, dit Claude St-Denis, est devenu un art parce que je me suis mis à l'exploiter à fond, à le fouiller, à faire une recherche, à pousser une technique." "La technique, dit Elie Oren, c'est une fin, non 'une façon de' ." Pour lui, les leçons qu'on tire d'un échec sont souvent les premiers pas vers le succès. Pour la conception de son dernier spectacle, il a remanié "de A à Z" tout ce qu'il a fait jusqu'à maintenant. Gilles Maheu, à son tour, ne veut plus transmettre "des recettes" apprises chez Decroux ou au Théâtre-Laboratoire. Il se considère avant tout comme un *acteur*, et veut trouver son propre style. "A présent", indique Robert Dion à propos du dernier spectacle de la Grosse Valise, "nous faisons une recherche sur la forme." En effet, la troupe travaille constamment ses spectacles, les modifiant, les repensant dans le temps même des représentations. Pour Robert Séguin, le mime constitue à l'heure actuelle une forme sans contexte qui, pour sortir de son ghetto actuel de "l'art pour l'art", doit recher-



Michel Barrette et Robert Seguin, mimes.

cher les moyens de son intégration à un théâtre pertinent dans la société d'aujourd'hui. De même, Michel Barette a-t-il l'intention d'explorer le jeu du clown, afin d'y puiser une technique personnelle d'un contact plus immédiat avec le public. Si Georges Mólnar, Michèle Renaud, Ghislaine Paquette, Moïse Côté, et Vincent Glorioso travaillent ensemble à réaliser un spectacle dans lequel ils appliqueront les techniques apprises chez Decroux, c'est toutefois en recherchant parallèlement une dramaturgie adéquate. Ces activités et ces désirs de création permettent d'espérer que, dans un avenir proche, les mimes québécois seront parvenus à la maîtrise d'un style qui leur soit propre. Le regard critique qu'ils jettent sur les spectacles d'autrui, des échanges aussi, pourraient sans aucun doute sortir certains d'entre eux d'une orthodoxie trop étroite. Comme le signale Claude St-Denis, "les conflits personnels n'empêchent pas l'art du mime d'évoluer." Ce n'est qu'en perfectionnant sa propre technique que, selon Louis de Santis, on peut dépasser le stade de l'imitation — souvent fort pâle — des créations d'autrui et créer son style. Ce qui ne saurait signifier que le travail du mime doit faire abstraction des techniques antérieures : qui dit dépassement dit aussi maîtrise, jamais tic ou recette...

Dans cet ordre d'idées, l'évolution des praticiens du mime au Québec s'avère d'un intérêt particulier.

esthétique et pratique

Même s'il a "toujours refusé l'École" dans le domaine des arts, Claude St-Denis a toujours considéré Decroux comme un maître. Au départ, il était "un excellent imitateur", fidèle par là, constate-t-il, à la racine étymologique du mot mime. Toutefois, il ajoute que sans Decroux, il aurait fait "ce que font les Mimes électriques". Bien qu'il considère Marcel Marceau comme une confirmation de la techni-



Elie Oren et Lucie Martel, du Théâtre national du Mime du Québec.

que de Decroux, il ne croit pas cependant en avoir subi l'influence : "Quand je pense à Marceau, je pense à Decroux immédiatement." Pour lui, il n'est pas d'interprétation sans qualités intérieures : "(le mime), c'est extérioriser à la condition que ce soit intériorisé au préalable." Bien qu'il ait donné des milliers de spectacles au Canada, aux Etats-Unis et en Europe, il n'a que très rarement joué à Montréal. Il compte combler cette lacune en montant avec Lucie Bertrand un spectacle dès cet automne.

Claude St-Denis et Elie Oren sont aussi des adeptes de la pantomime. Pour Elie Oren, la différence mime / pantomime est plutôt factice : "Si on couvre le visage de Marceau, son corps reste très expressif." Pour lui, comme pour Claude St-Denis, Marceau reste un disciple de Decroux, alors que Barrault en fut, dans son souvenir, l'interprète idéal. C'est pourquoi il n'exclut de son jeu aucune expression corporelle, y compris la voix : dans l'un de ses spectacles, *Identité*, un des personnages parlait; dans un autre, *Cent visages*, il entre en scène comme acteur parlant, se maquille et finit comme mime, en silence. Cependant il distingue, comme Decroux, l'expression corporelle de l'acteur de celle du mime. D'accord avec Louis de Santis, il considère qu'être mime est un don naturel auquel on ne peut substituer l'étude. La brochure du T.N.M.Q. indique que la politique de représentation "a pour thème central, la présentation de toutes les facettes de l'art du mime". La troupe a à son actif un grand nombre de spectacles au Canada, en Israël, ainsi qu'un film et une série télévisée. Leur dernier spectacle, *Centre de Gravité*, réalisé grâce à une bourse du Conseil des Arts, est l'aboutissement d'une recherche bien particulière : le déplacement sur des plans très inclinés.

un art hermétique

Bien que cette recherche soit le but avoué du spectacle, elle n'en est pas moins perçue par une grande partie du public comme un élément annexe réservé aux experts. Ce genre de problème est d'une importance capitale pour les mimes. Les autres arts disposent d'un public suffisamment large pour y trouver la complicité et l'admiration de quelques initiés qui sauront reconnaître telle prouesse technique. Leurs oeuvres elles-mêmes peuvent faire l'objet de diverses interprétations qui seront matière à comparaison. Alors que, déjà, les mimes pâtissent des limites de leur nombre, de leur répertoire et de leurs représentations, ils sont, de plus, les seuls auteurs possibles de leurs créations. En conséquence, toute critique du mime est incertaine, faute de comparaisons, faute de connaissances techniques. C'est pourquoi son public se compose souvent d'initiés : élèves des cours de mime, danseurs et professionnels du théâtre. Ce phénomène entraîne un processus irrépressible selon lequel plus un spectacle s'adresse à des initiés, plus le grand public s'y sent étranger, moins en mesure de le juger, de s'y impliquer et, surtout... de l'aimer. A public restreint, moyens restreints, pour un art qui exige une implication totale; aussi faut-il beaucoup de courage et d'abnégation pour persister dans cette voie et ignorer les tentations des arts voisins pour lesquels le talent est souvent un passeport. Pour qu'un art se développe, il lui faut un environnement propice et une large base de praticiens et de spectateurs. Doit-on alors s'accorder avec Gaston Baty et dire avec lui que le mime est "malgré tout un art mineur" ? L'analyse de certains spectacles permettra de mesurer quelle est la spécificité des problèmes que nous avons soulevés dans la recherche esthétique de chaque groupe.

centre de gravité

Centre de gravité, spectacle de Elie Oren, présente en une succession de tableaux symboliques la marche allégorique de deux enfants qui parcourent le cycle de l'histoire humaine, du cataclysme initial au cataclysme final, en passant par les épreuves de la luxure, des illusions et de la violence. Ce sujet ambitieux est traité avec une grande liberté technique. Oren, bien qu'il utilise d'ordinaire des formes mimiques classiques — telle la pantomime, le mime statuaire — a conçu ici, à partir de plans inclinés, des tableaux mouvants proches souvent de l'improvisation. La reptation des corps sur les dispositifs inclinés rappellent certaines mises en scène comme celle de Michel Poletti pour *The Revenger's Tragedy*, ou bien *le Serpent*, une production de l'Open Theatre de New York. Cette recherche plastique est limitée, cependant, par la pantomime des deux enfants (Elie Oren et Lucie Martel). Alors que dans une pièce de théâtre, le poids de la fiction permet de recourir à la stylisation des situations par le jeu des variations rythmiques ou l'apport d'éléments musicaux ou vocaux, dans le mime, au contraire, c'est la cohérence et la stylisation du mouvement qui doit coordonner le sens. Tout se passe comme si Elie Oren, sentant le spectacle perdre en cohérence ce qu'il gagnait en liberté, recourait à des formes plus sûres, à la sécurité de l'anecdote, à savoir : à une technique pantomimique classique. Comme certaines parties du spectacle sont structurées par l'armature rigide de techniques traditionnelles, l'interprétation plus libre de la symbolique représentant les éléments externes aux personnages perd par contrecoup de son impact et semble être victime d'un certain laxisme dans le choix des mouvements et dans l'économie du geste. Ce phénomène s'accroît au fil d'une représentation pour laquelle la durée joue comme un handicap. On peut évoquer, à ce titre, la règle de Decroux, "l'ellipse dans le temps", dont l'application, selon lui, faisait éviter le piège du spectacle "trop bavard". La recherche esthétique peut encore tirer profit de certaines règles établies voilà quarante ans.

art nouveau, art traditionnel ?

On rattache souvent à l'art du mime la notion de nouveauté, parlant à son propos de pratique "révolutionnaire". Or, non seulement le mime est un des arts les plus anciens, mais il est, encore aujourd'hui, une pratique traditionnelle que certains n'hésitent pas à qualifier de "dépassée". Certes, le mime a été, au début de notre siècle, une des pierres d'achoppement des cours d'un Meyerhold ou d'un Copeau, mais aujourd'hui, on ne lui accorde qu'une place restreinte dans le programme des écoles de théâtre³. Dans le cadre de la formation systématique de l'acteur, il s'intègre, en effet, à une pédagogie de la mise en condition physique, de l'expression corporelle; mais ses composantes — pantomime, masque, mouvement abstrait — sont mises sur le même plan que le ballet classique, les claquettes ou la danse folklorique. Au stade de la représentation, on peut dire qu'il n'est de forme nouvelle que dans la mesure où elle s'enrichit constamment d'un contenu dramatique nouveau. Plus que d'un renouvellement, il est question ici, pour le mime, de sortir de l'ornière des exercices publics dont le public se sent exclu.

3. A titre d'exemple, l'École nationale de Théâtre du Canada offre dans le cadre de l'enseignement corporel pratiquement toutes les formes de danse. Cependant, le seul aspect du mime figurant dans cette formation corporelle est le port du masque.



Fantascope. Spectacle de La Grosse Valise.

fantascope

Les praticiens du mime affirment souvent que, malgré leur formation, ils sont avant tout des *acteurs*. Les quatre membres de l'atelier-théâtre de la Grosse Valise, qui ont créé le spectacle *Fantascope*, vont plus loin encore, affirmant que "*pour l'instant, ils font du mime*".

Fantascope est un bon exemple d'un spectacle créé par des mimes ayant une solide formation. Suivant les indications du programme, le fil conducteur du spectacle est contenu dans son titre, puisqu'il est tissé de toutes les distorsions et illusions optiques possibles, "selon le sens et la tournure de nos humeurs". En effet, on assiste à une brillante série de transformations visuelles qui jouent sur *l'acuité, la perspective, l'astigmatisme*, etc., dont le thème ne suffit pas, cependant, à justifier la succession. C'est pourquoi on a parfois l'impression que le spectacle n'est que prétexte à présenter une série de prouesses techniques, dans lesquelles le spectateur averti peut reconnaître, au passage, les citations de différentes écoles et tendances du mime actuel : la technique decroussienne, suivie d'effets du *théâtre noir* de Prague, tels qu'ils sont pratiqués par Fialka, de pantomime à la Marcel Marceau, de masques décentrés comme les Mummenschantz, ou portés comme l'enseigne Lecoq. Ce style éclectique est un choix qui s'accompagne, à ce jour, du refus d'une idéologie de troupe et d'une esthétique particulière. On peut regretter, cependant, que le groupe, animé par Robert Dion, n'utilise pas son réel talent et sa grande perfection technique au service d'un théâtre conçu en communion avec le public, plutôt que pour une illustration de modèles appris dans diverses écoles, aussi célèbres soient-elles. Ainsi, Robert Dion a-t-il étudié avec Claude St-Denis et Lecoq, Louise Poulain chez Decroux, et Sylvie Daigle chez Fialka. Le fait que la Grosse Valise soit une coopérative qui ne se consacre pas exclusivement au mime, laisse espérer qu'éventuellement, leur mime pourrait être mis au service du théâtre.

Ces différents exemples soulignent bien la problématique qui leur est commune :

comment concilier stylisation du mouvement et signification, virtuosité technique et mise en scène ? Car, on a pu le voir, les mimes au Québec sont, au point de vue technique, d'un excellent niveau. Ce savoir-faire, ces dons, pourraient être employés par des auteurs, par des metteurs en scène conscients de cette richesse, pour le plus grand profit d'un public qui ne serait pas limité à quelques initiés.

la famille rodriguez

Le problème de la cohérence dramaturgique et scénique ne se pose pas exclusivement aux mimes qui adhèrent étroitement à une ou des écoles, mais aussi à ceux qui veulent se libérer de l'emprise du dogme stylistique. Gilles Maheu, fondateur et metteur en scène de la troupe les Enfants du Paradis, démontre dans son dernier spectacle, *la Famille Rodriguez*, que la voie dans laquelle il s'est engagé ne doit rien aux directives de ses maîtres : Decroux et Barba. Doté, par ailleurs, d'une riche expérience théâtrale, il a créé et joué *Possession* d'après la technique grotowskienne, *Acte sans paroles*, mimodrame de Beckett, *Clara ou la huitième merveille du monde*, théâtre dans la rue; c'est un esprit ouvert à des expériences théâtrales variées, qui possède à la fois une technique étendue et un sens du public. Dans le programme de son spectacle, il reconnaît avoir été influencé par Decroux, Bob Wilson et le théâtre Nô. Les autres acteurs de la troupe présentent de réelles capacités techniques; plusieurs sont passés chez Decroux, et tous ont une solide expérience de l'improvisation, toutes conditions préalables à un excellent spectacle. De fait, les moments excellents ne manquent pas. On assiste ainsi à une parodie stupéfiante du ballet classique, à un dialogue étonnant de parapluies modulé par le rythme varié de leur ouverture et fermeture, entraînant le spectateur dans un tableau de transpositions anthropomorphes. La séduisante annonce faite par Gilles Maheu, en patins à roulettes, sur un fond de musique viennoise, donne une idée du charme du spectacle. Est-ce à ces éblouissants moments que le spectateur doit de "rester sur sa faim", attendant l'instant d'un aboutissement, d'une synthèse, que seul un metteur en scène aurait pu concevoir ?

metteurs en scène de mime ?

Il semble que, chez les mimes, il existe une grande confusion en ce qui concerne le rôle des différents créateurs d'un spectacle. Au théâtre, et pour les autres arts de la scène, on a compris cela depuis longtemps. Il est évident qu'un chorégraphe doit connaître les possibilités techniques de la danse, mais il n'est pas nécessaire qu'il soit un danseur étoilé; de même, les réalisateurs de cinéma sont rarement de grands acteurs. Dans l'état actuel des choses, on en viendrait, paradoxalement, à souhaiter que les metteurs en scène précèdent les acteurs chez les grands maîtres du mime.

De plus, si les metteurs en scène au Québec n'ont souvent — avec quelques exceptions notables — qu'une connaissance sommaire des possibilités expressives du mime, les auteurs dramatiques, quant à eux, sans cesser de se distinguer pendant cette dernière décennie, ont démontré que le mime leur était pratiquement inconnu. Ce problème, de toute évidence, n'est ni nouveau, ni limité au Québec. Rappelons qu'une des raisons qui ont amené Jean-Louis Barrault à abandonner le mime était le manque de mimodrames nouveaux.

Cependant, si on considère le mime comme une expression liée aux conventions de style ou d'école, ces difficultés sont non seulement compréhensibles, mais aussi



Les Enfants du paradis. Spectacle de La Famille Rodriguez

inévitables. Lorsque le mime se limite à certains éléments d'expression — mouvement abstrait, port du masque, par exemple — en éliminant automatiquement l'expression verbale, donc la pensée, l'intellect ⁴, il est inévitable qu'il se trouve vite dans une impasse. A cause de ces limites, tout récit réaliste devient impossible. Faute de contexte, cet art de l'action, de la sensation et de l'émotion en vient à se priver lui-même de l'implication tragique ⁵ de son public, dont seul le rire marque le décryptage admiratif d'un jeu métonymique. Il n'est pas étonnant que les spectacles de mime tombent souvent dans les extrêmes, soit l'expression abstraite, esthétisante, soit le comique, l'anecdotique. Dans le premier cas, le spectateur peut apprécier, certes, le spectacle, mais de l'extérieur, et cherche plus à comprendre qu'à ressentir. Dans le second cas, les sujets s'épuisent vite et compensent leur peu d'originalité, le plus souvent, par la vulgarité ou le schématisme.

Il apparaît donc qu'un des problèmes essentiels du spectacle mimique soit lié au dosage entre le tragique et le comique. De grands artistes, un Marcel Marceau par exemple, sont arrivés à développer un vaste registre d'interprétation allant du tragique (*Adolescence, vieillesse et mort*) au burlesque (*Bip dans le parc*). Et, à ce titre, pourquoi ne pas mentionner Charlie Chaplin ? Il serait ridicule de penser comme certains adeptes de la "dramatique abstraite", que le comique est nécessairement synonyme de "facilité".

Il semble, en outre, qu'il règne un malentendu chez les mimes en ce qui concerne contenu et forme, car des sujets prosaïques sont parfois rendus avec le plus grand sérieux. Cependant, malgré Decroux, Buster Keaton et d'autres ont démontré que le sujet tragique n'est pas incompatible avec une forme comique et plusieurs troupes se servent de l'humour pour faire passer des idées politiques.

rigueur et spontanéité

Le problème stylistique du mime ne relève pas seulement d'un dosage entre comique et sérieux, mais surtout de la dynamique que doit trouver l'interprète en conciliant rigueur et spontanéité. La pédanterie étroite n'est pas la caution de la rigueur, pas plus que le laisser-aller ou le "dévoilement des tripes" ne valorisent la spontanéité. Cependant, ces deux notions doivent être complémentaires, sinon le spectacle risque d'être ou sec et ennuyeux, ou désordonné et complaisant. Or, les

4. Les théâtres codifiés — hindous et chinois par exemple — permettent la mise en rapport immédiate signifiant (geste) / signifié dans la mesure où le public associe chaque mimique à une donnée (idée ou objet) que la convention et la tradition ont enregistrée. Certains mimes, à l'instar des compositeurs et des artistes des arts plastiques, résolvent le problème en donnant un titre à leur sketch, permettant ainsi au spectateur de faire une transposition mentale de ce qu'il perçoit sur scène. Mentionnons également le cas de troupes engagées où le contexte est relié à l'actualité. Ainsi, lorsque dans un spectacle du Bread and Puppet Theatre une poupée s'effondrait au son d'une percussion, le spectateur l'identifiait aux Vietnamiens victimes des bombardements américains.

5. "Le mime est un art dramatique qui utilise le geste pour langage, un art dramatique qui vit dans le silence. C'est un acte et non un langage. Par exemple, si un guerrier donne un coup de lance à quelqu'un, il est évident que ce guerrier se trouve dans un certain état d'âme, il peut être en colère ou encore chercher à se défendre; il y a donc art dramatique impliquant action et non langage." (Jean-Louis Barrault dans une interview avec l'auteur en janvier 1972).

Or, le geste est par nature une action polyvalente qui ne saurait à elle seule reproduire ou évoquer la dynamique d'un héros ou d'une situation. C'est pourquoi pour être tragique le geste doit être conçu en fonction d'une succession significative qui permette au spectateur de s'identifier au héros suivant la conception cathartique propre à la tragédie antique.

courants de la pédagogie théâtrale, de même que les écoles de mime, s'opposent souvent à partir de ces deux pôles : la rigueur et la spontanéité. Ainsi, certaines écoles n'envisagent la formation du mime qu'en tant que technique — c'est le cas de Decroux, par exemple. D'autres, au contraire, privilégient l'expression corporelle libre, l'improvisation conçue comme premier stade de l'étude du personnage — c'est le schéma de Lecoq. Chez les élèves des premières écoles, on peut reconnaître des véritables déformations dans l'usage naturel du corps. Jean-Louis Barrault en témoigne, lorsqu'il confie qu'il ne savait plus prendre un verre d'eau sur scène sans "décomposer" son mouvement. De même, il est souvent aisé de reconnaître sur scène ceux qui ont eu une formation de ballet classique. La méfiance des écoles de théâtre à l'égard du mime s'explique par l'empreinte dont il marque, parfois à jamais, ses praticiens sous la forme de tics ou de gestes affectés.

Les mimes eux-mêmes sont conscients de ce péril. La nécessité d'un dépassement de l'apprentissage s'impose à eux comme une condition préalable à toute production. Ainsi, dès leur retour de France où ils avaient effectué un stage de deux ans chez Decroux, Michel Barette et Robert Séguin montent *Dialogue musculaire*, un spectacle qui a demandé 1 500 heures de travail pour quinze représentations... Leur opinion ? "Le spectacle qu'on a fait a été fortement influencé par Decroux, mais après on s'en est sorti", déclare Robert Séguin. Ce besoin de "purification" est commun à de nombreux mimes formés dans les écoles. Ceux qui sortent de chez Lecoq, par exemple, font un chemin analogue en montant un spectacle de masques. Un détail intéressant à ce titre : une majorité de ceux qui pratiquent le mime au Québec ont surtout été attirés par l'enseignement de Decroux plutôt que par celui de Lecoq.

Pourtant, comme le remarque Michel Barette, "le mime est dans l'air". Si les élèves de Decroux parlent du "génie" du maître, leur désir de chercher un style particulier, d'aller au-delà, d'être acteur, indique que pour eux leur étude n'est qu'une étape, un outil parmi d'autres. Plus encore, il existe des mimes qui ont délibérément ignoré le processus "d'acquisition/dépassement" de l'apprentissage.

les mimes électriques

"Nous ne sommes pas des mimes", affirment les Mimes électriques qui, évitant toutes les écoles, ont commencé par faire de l'improvisation dans des tavernes, il y a quatre ans. Patrice Arbour et Bernard Carez ont connu depuis leur début une nette évolution : leur spectacle est à présent plus visuel, les éclairages y comptent pour beaucoup, les gags sont soigneusement réglés, leurs récits bien structurés, de plus en plus dépouillés, leur technique plus raffinée. Influencés, comme beaucoup d'adeptes de l'expression corporelle et vocale, par Jacques Tati, Laurel et Hardy, ils s'inscrivent d'emblée dans notre époque, car les images traditionnelles du mime (celle de Pierrot, par exemple) ne les ont pas touchés. La source de leur inspiration, ce sont d'abord ces journées au cours desquelles ils "faisaient les fous" au C.E.G.E.P. "En fait, affirme Patrice Arbour, nous autres, on n'a pas arrêté de faire ce que font les enfants." Cependant, cela n'explique pas encore le succès que ce groupe rencontre depuis quelques années, lors de ses tournées et de ses apparitions à la télévision. Tout d'abord, leur travail présente l'originalité d'être en grande partie vocal, sans être verbal. On a déjà appelé leur genre *mime vocal figuratif* et ils se plaisent à dire qu'ils sont les seuls à avoir "osé" utiliser leur voix de cette façon. Cependant, malgré la loufoquerie et le plaisir évident qu'ils éprouvent à jouer leurs canevas, il ne faut pas s'y tromper; comme l'admet Patrice Arbour, "c'est fou, mais c'est bien



Les Mimes électriques.

technique". Ils peignent vocalement et gestuellement des animaux (corneille, chien), des objets (machine à écrire, avion, fusil) et des personnages (l'Allemand, l'homme des tavernes). La force de leur spectacle ne naît pas seulement de la fidélité de l'imitation sonore, mais de leur incroyable sens du rythme : "C'est ben vite, puis c'est ben *timé*." C'est ainsi que le passage d'un avion, par exemple, est rendu par une dynamique du bruit qui va du pianissimo au fortissimo, l'activité d'une dactylo, par le rythme varié de sa machine avec ses crescendos et diminuendos. Le tout agrémenté, en contrepoint, de "surprises", d'interruptions inattendues, de gestes, d'interventions humoristiques qui emportent l'adhésion du public. Ce dernier est, par ailleurs, entraîné par un rythme accéléré dans une suite quelquefois compliquée d'histoires dans lesquelles les personnages s'enchevêtrent et se rejoignent. Parfois perdu, abasourdi, il doit constamment "travailler" avec les mimes à reconnaître la trame, à être complice; c'est aussi un atout majeur des Mimes électriques : le sens du public.

Leur technique se développe selon les besoins du spectacle, non sur des schémas appris : "Tu ne mets pas un numéro de claquettes pour boucher un trou, tu mets un numéro de claquettes parce qu'il doit être là; c'est à ce moment-là que tu travailles." C'est avec jovialité et bonhommie qu'ils abordent des sujets qu'ils puisent dans la vie quotidienne : "Les affaires qu'on fait sont des affaires qu'on exagère, mais qui existent." Mais tout cela avec une générosité et une liberté qui existent rarement chez leurs confrères. S'ils manifestent une véritable tendresse pour *l'homme des tavernes*, ce n'est pas sans cocasserie qu'ils représentent *la tapette enchantée* sur des airs d'opéra. Cette effusion aussi bien dans la dérision que dans la pitié les rapproche, assez curieusement, de leurs confrères romains d'il y a vingt siècles. Et c'est à juste titre qu'ils disent : "Si on fait un gars qui bande, ce n'est pas vulgaire."

Ce sont des acteurs heureux : ils ont du succès. Lors de leurs représentations au Festival d'Avignon de 1975, ils ont eu de bonnes critiques et lorsqu'ils ont joué

devant un public multilingue au Village olympique, ils ont compris que leur langage scénique était véritablement international. On se prend avec eux à évoquer Auguste, l'empereur romain, sous le règne duquel le mime était l'art majeur, et qui avait envisagé, au début de l'ère chrétienne, de "promouvoir" le mime comme le langage universel capable d'unifier son immense empire. Leur succès n'est-il dû qu'à leur don personnel ? Il a déjà été démontré maintes fois que le talent individuel ne saurait à lui seul justifier le succès d'une forme ou d'un spectacle, qui repose avant tout sur un processus de communication inscrit dans le temps. L'impact du spectacle est la mesure de l'impact du message qu'il a transmis au cours d'une création plurielle dans laquelle le public joue un rôle déterminant. Le caractère collectif de la création théâtrale s'affirme et s'inscrit dans chacune de ses manifestations.

Patrice Arbour et Bernard Carez, malgré leur aisance naturelle qui les porte vers un jeu spontané, en dépit du caractère apparemment ludique de leurs sketches, travaillent depuis trois ans avec des metteurs en scène. Le rôle de Jean-Pierre Ménard d'abord, celui de Richard Boutin ensuite, se limite souvent à un "je ne comprends pas ce que vous faites". C'est en réponse à ces interventions que le spectacle se dessine autour d'improvisations/implications ("on partage les fantasmes") se cristallisant souvent en coups d'exaspération lorsqu'il les pousse "à la limite". Néanmoins, lorsqu'ils trouvent "le truc", à la satisfaction de tous, ils savent qu'ils ont tout exploré et que ça marche. De tous les mimes contactés, ils sont les seuls à travailler régulièrement avec un metteur en scène qui n'est pas mime lui-même. Ce fait méritait d'être souligné...

mime et théâtre

Il dépasserait de loin le cadre de cette enquête de faire un historique du mime ou de spéculer sur son origine. Les multiples aspects du mime contemporain suffisent à indiquer qu'il n'existe pas de définition simple de cet art. Les historiens s'accordent, toutefois, à reconnaître au théâtre et au mime une même origine, à savoir : des rituels religieux, ou rites de possession, où la mimétique, la musique et la parole se fusionnent. Ces composantes se séparèrent pour devenir des formes artistiques hautement spécialisées. Le schisme entre le théâtre improvisé et le théâtre littéraire est consommé depuis vingt-cinq siècles. Cependant, le théâtre littéraire d'Athènes au 5^e siècle avant notre ère donnait à la gestuelle une place égale à celle du texte, avant que la rupture entre expression corporelle (choeur) et parole (acteurs) ne soit établie.

Au XX^e siècle, des efforts ont été tentés en vue d'une éventuelle réunification de ces deux composantes originelles du théâtre. L'intérêt porté au mime s'insère dans ce courant. Lorsque le mime, au contraire, cherche à se séparer radicalement du théâtre, il ne trouve alors que la place secondaire que lui concèdent actuellement les écoles de théâtre. Cette séparation entre le mime et le théâtre est d'autant plus anachronique que les autres composantes du théâtre antique, qui se sont spécialisées en Occident, cherchent également à retrouver cette unité première. Il suffit de penser aux groupes de *dance-theatre* et à des musiciens tels que Mauricio Kagel.

Faute de s'adjoindre l'aide de mimo-scénaristes, le mime devient une forme de jeu, une technique plutôt qu'un art complet. Une solution médiane demeure possible : l'intégration de cette technique dans certaines parties d'une pièce théâtrale selon les besoins dramatiques du récit et par le truchement de la mise en scène. Paul Buissonneau a justement réussi à accomplir cette intégration dans la mise en scène de *la Sonate aux trois messieurs* de Jean Tardieu avec les élèves du Conservatoire d'Art

dramatique. De grands comédiens, tels Lawrence Olivier, réussissent souvent à insérer dans leur jeu des séquences silencieuses où l'expression gestuelle se substitue à la parole ou la complète. Dans cette optique, les possibilités d'expression du mime deviendront plus manifestes aux metteurs en scène et aux dramaturges de théâtre parlé. Plus encore, un théâtre qui intègre le mime exigera, en contrepartie, des acteurs plus complets : ou des mimes qui sachent jouer la comédie, ou des comédiens qui soient aussi des mimes. L'étude du mime retrouvera ainsi la place qui lui revient dans la formation de l'acteur; sur scène, mime et théâtre s'enrichiront mutuellement.

le mime : un art complet

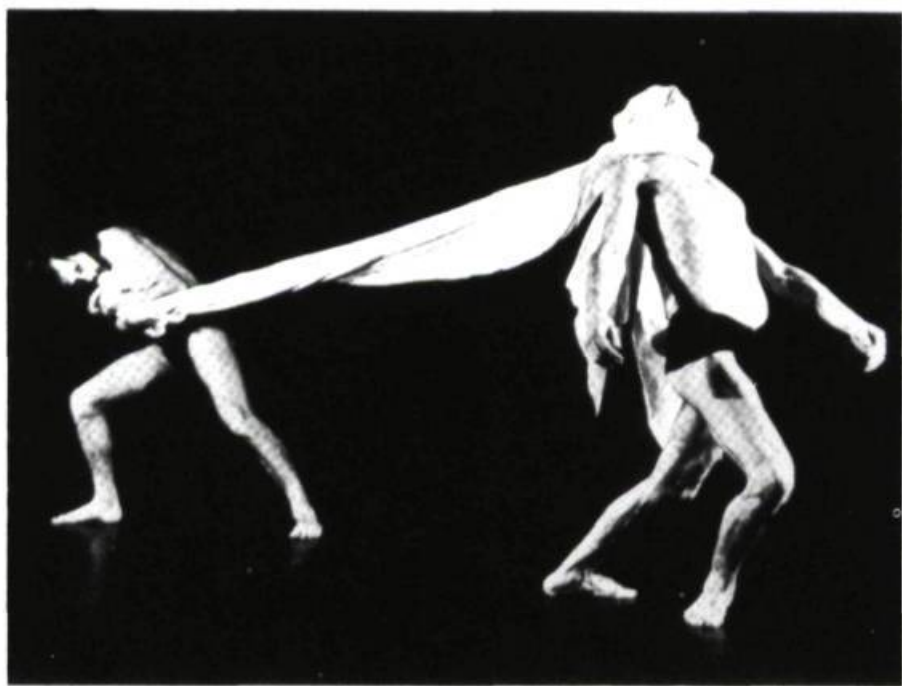
Le mime, dans le Québec d'aujourd'hui, n'est ni une expression nouvelle, ni une forme inconnue. Contrairement à ce que certains de ses praticiens semblent penser, le stade du missionnariat et du prosélytisme est dépassé. Plus encore, parmi certains mimes québécois s'instaure déjà une certaine désaffectation à l'égard de cette pratique. Pour Robert Séguin, dire "je fais du mime", c'est "bourgeois", et il n'est pas difficile de percer le sens de cette accusation...

Cependant, à ceux qui pensent que le mime est un art complet, radicalement distinct du théâtre parlé, nous pouvons affirmer qu'ils trouveront dans le public québécois une réceptivité à la mesure de leur qualité technique. Peut-être la collaboration de metteurs en scène ou de dramaturges leur permettrait-elle de gagner un statut d'art indépendant ?

le public

Car, pour certains praticiens, le mime est avant tout un art autonome dont la spécificité est garantie par le type de public auquel il s'adresse. Ainsi, Georges Molnar fait une distinction entre le mime corporel abstrait d'après Decroux, et les autres formes "comiques" ou "d'illusion" pratiquées par d'autres, à l'image de la différence qui existe entre le *cartoon*, dessin animé qui passe à la télévision, et "l'animation d'art" qui, elle, est trop abstraite pour une telle diffusion. La "dramatique abstraite" chère à Decroux, correspondrait ainsi à une forme d'art et d'essai. Mais le public intéressé par ces recherches formelles est nécessairement restreint, et ce dans tous les arts. Les mimes peuvent-ils se priver de l'apport financier que représente une large audience, alors qu'eux-mêmes reconnaissent la précarité de leur situation économique ?

De toutes façons, l'intérêt accru que montrent un grand nombre de praticiens québécois pour les techniques du cirque et du music-hall indique que le mime québécois a commencé sa rencontre avec le grand public. La distinction entre une technique d'élite et une esthétique de masse est bien illusoire. Certes, le spectateur averti peut retirer plus d'un spectacle, remarquer certaines astuces, certains détails techniques qui échapperont au néophyte. Mais il entre dans un spectacle un si grand nombre de paramètres qu'il s'en trouvera assez pour atteindre différents types de spectateurs. Par ailleurs, l'adhésion du public ne saurait cautionner longtemps des spectacles médiocres au point de vue technique — la virtuosité constitue l'attrait premier de bien des spectacles. Ainsi, lorsque Marcel Marceau a présenté ses spectacles pour la première fois, c'était devant des spectateurs qui ignoraient tout du mime et qui, pourtant, l'ont adopté immédiatement, preuve qu'une forme nouvelle et "difficile" n'effraie pas nécessairement; le groupe Mummenschantz, les ballets



Possession. Yves Lebreton et Gilles Maheu.

de Maurice Béjart, le nouveau théâtre québécois n'ont pas eu de peine à se rallier tout un nouveau public dès leur apparition.

Les mimes disposent au Québec d'un public potentiel considérable, surtout parmi les jeunes. Ceux qui font des tournées ont rencontré souvent l'accueil réceptif d'un public toujours prêt à participer aux spectacles, à manifester son enthousiasme. Le public québécois est un des plus chaleureux du monde, un des moins touchés par le snobisme de la critique a priori. Que ceux qui veulent introduire des formes théâtrales de qualité répondent à cette attente bienveillante et impatiente.

...et la critique

Pendant cette enquête, les mimes ont témoigné souvent de leur amertume à l'égard des critiques de théâtre, qui apparemment les comprennent mal. Pour que les critiques et le public aient une idée plus claire du mime, il serait opportun que les praticiens organisent, et d'abord entre eux, des rencontres périodiques qui pourraient se dérouler sous la forme d'un festival. Une initiative de ce type est d'ailleurs prévue à Toronto en juin 1978. Pouvoir comparer et évaluer les progrès réalisés est le pas décisif par lequel un art peut non seulement se développer, mais atteindre une certaine... majorité.

william weiss