Document generated on 05/31/2025 5:23 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Quelques nouvelles certitudes
Le festival international de mime — Montréal

Aline Gélinas

Number 29 (4), 1983

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28409ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gélinas, A. (1983). Quelques nouvelles certitudes : le festival international de mime — Montréal. *Jeu*, (29), 18–25.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1983

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

quelques nouvelles certitudes le festival international de mime — montréal

Après Toronto, en 1978, et Vancouver, en 1980, Montréal accueillait, du 30 mai au 4 juin 1983, le 3e Festival canadien de mime, nommé pour l'occasion: Festival international de mime—Montréal. Les représentations avaient lieu dans les salles Marie-Gérin-Lajoie et Alfred-Laliberté, et à l'Atelier Vilar de l'Université du Québec à Montréal.

Au Festival: tous les genres, tous les styles, toutes les tendances. J'ai acheté en vrac, je dois maintenant faire le tri. Il faudra y aller au *feeling*, presque, puisqu'on s'est bien gardé de nous fournir des explications sur la marchandise. On a malencontreusement, négligemment, omis de mettre au programme des temps d'échange, de réflexion à haute voix. Le Festival, comme un long spectacle de mime: au public de s'y retrouver, de donner un sens aux multiples images proposées. Tâche quelque peu complexe: les autres arts chérissent-ils autant le paradoxe?

Le mime est vieux. Il a eu sa place au théâtre grec, pour devenir un divertissement très populaire chez les Romains. Les bateleurs du Moyen Âge étaient mimes, comme les acteurs forains du XVIIIe siècle en France, réduits au silence par décret royal. Deburau, Pierrot muet[1], le visage enfariné, a fait courir les foules au XIXe siècle à Paris.

Mais, nouvellement codifié, le mime est jeune. Le mime est à se faire. Privilégiés que nous sommes de le voir grandir!

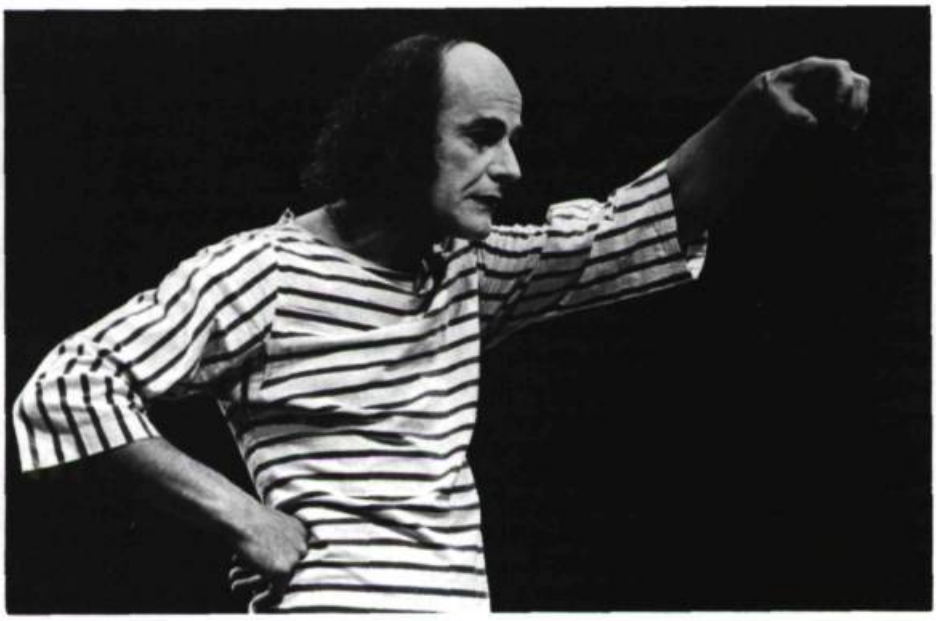
Au Festival, il y a eu: ceux qui sont passés chez Jacques Lecoq, qui se plaisent à faire rire, surtout; les mimes decrousiens, de plus ou moins stricte obédience; les autodidactes.

S'y retrouver...

Étienne Decroux, le père, le «grammairien» du mime moderne, a formulé des propositions très claires. Il est pertinent de s'en servir comme point de référence.

On connaît — connaît-on? — la petite histoire. Jeune ouvrier passionné-de-

1. Le Pierrot de l'affiche, c'est lui, incognito.



Claude St-Denis, président d'honneur du Festival. «Il est le narrateur, à la première personne, de ses historiettes.» Photo: Alain Chagnon.

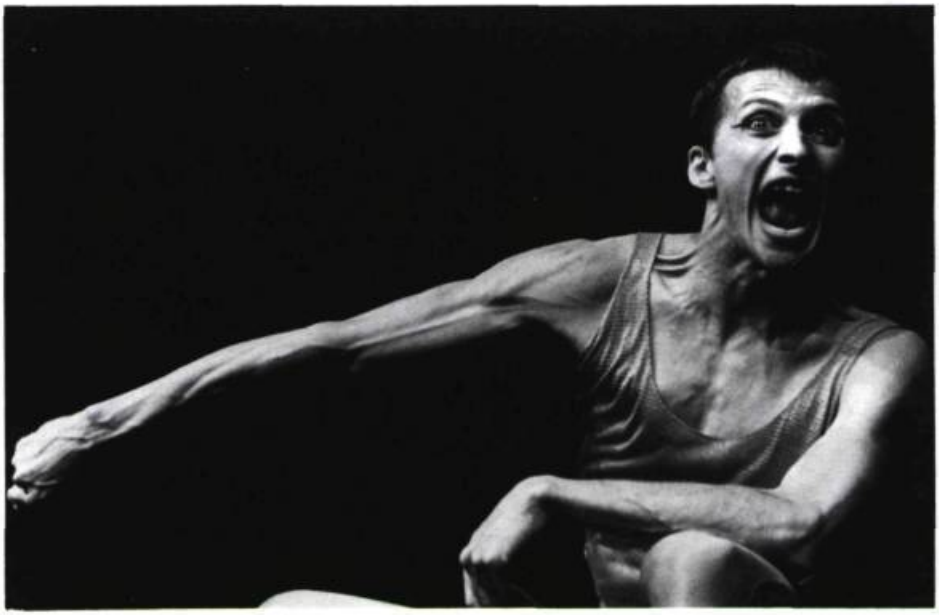
politique-désireux-de-parler-au-peuple, il s'inscrit, en 1923, à l'École de théâtre du Vieux-Colombier, chez Jacques Copeau. Les élèves, masqués, pratiquent des exercices corporels comme préparation au jeu d'acteur parlant. Decroux a la piqûre: «Je n'ai inventé que d'y croire.»[2] Il fonde sa recherche sur le corps, seul élément essentiel sur scène pour qu'il y ait théâtre.

Patiemment, depuis soixante ans, il inventorie les mouvements, les attitudes du corps humain. S'inspirant de la formule choc de Gordon Craig, l'acteur sur-marionnette, il suggère que les parties du corps humain puissent fonctionner isolément, tête, cou, poitrine, taille, bassin, jambes, bras et mains, et que les organes tracent dans l'espace des lignes jugées géométriquement idéales. L'acteur-mime doit pouvoir expérimenter les confins du déséquilibre, le corps étant au service de la pensée, variant ses mouvements selon le rythme et le dynamisme de celle-ci. Une technique très rigoureuse, aussi précise que peut l'être celle du ballet classique, a été élaborée à partir de ces quelques principes. À ceux-là s'en ajoutent d'autres, qui établissent clairement la distinction entre la pantomime traditionnelle et le mime corporel.

Le jeu du pantomime ressemble toujours plus ou moins à une devinette. Le spectateur s'amuse à reconnaître des objets extérieurs à l'acteur, évoqués par les parties excentriques, périphériques du corps: le visage et les mains. Le geste y est un langage de sourd-muet, la traduction d'une réalité hors scène.

Au contraire, le mime se sert du «gros du corps» pour référer à lui-même, aux

2. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard NRF, 1963, p. 33.



Pierre Bernier: «Il use et abuse de la grimace». Photo: Alain Chagnon.

pensées ou aux sentiments qui l'habitent. Le mime est un art silencieux, qui présente des faits dans leur actualité[3].

Decroux tranche de façon absolue: mime corporel d'un côté — et hors du mime corporel point de salut —, pantomime de l'autre. Théoriquement[4]. La pratique soulève cependant quelques problèmes.

Claude St-Denis, autodidacte, doyen et président d'honneur du Festival, réclame le titre de mime, même s'il n'applique pas la technique et les principes decrousiens. Il se réfère à l'étymologie: mime, du grec *mimesthai:* imiter. Et on ne peut que le lui accorder: il reproduit le comportement de certains types de personnages dans des situations réalistes ou farfelues. Il est le narrateur à la première personne de ses historiettes, toujours aisément compréhensibles, toujours populaires, plus ou moins faciles.

Le Festival a permis aux spectateurs de voir quelques exemples typiques du style de la pantomime: un acteur du Theatre Beyond Words racontait une histoire de pilote russe[5]. Pantomime. Tout imiter: l'avion et le pilote, la chute et le parachute. Il était le narrateur omniscient du récit, narrateur qui s'attache à décrire, à raconter, à illustrer plutôt qu'à vivre directement l'action sur scène.

Pierre Bernier, autodidacte comme St-Denis, a aussi à son programme quelques pantomimes. Il excelle dans le mime d'évocation. Il use et abuse de la grimace.

3. Voir l'article de Heinz Weinmann, «Omnibus: le corps comme spectacle», *Jeu* 18, 1981.1, p. 99-106.
4. J'avoue que j'ai tendance à endosser. Moi, l'objectivité...
5. Je serais dans l'impossibilité de vous conter l'anecdote. Mes yeux et mon esprit se bouchent, refusent de trouver les réponses aux devinettes «premier degré». Je n'aime pas les jeux de société.

La Colonie des colonnes, présentée par une troupe belge, Pyramide Op de Punt. « Des êtres humains nus et apeurés réapprennent à communiquer entre eux. » Photo: Alain Chagnon.

Lorsqu'il veut émouvoir plus qu'amuser, il réussit moins bien. Serait-ce que son vocabulaire corporel n'est pas suffisamment précis, comparativement au jeu des bras et des mains?

Les autodidactes s'enorgueillissent de n'appartenir à aucune école, de ne pas subir l'empreinte d'un maître. Leur liberté ne les mène cependant pas très loin. Ils tendent à reproduire ce qu'ils ont déjà vu, tous les clichés de la pantomime, corde et mur compris. Ils s'en tiennent aux vignettes. Ou, s'ils sont en recherche, ils négligent de s'enrichir des découvertes de leurs prédécesseurs. La liberté comme facteur limitant.

Les Canadiens anglais se sont montrés très influencés par l'enseignement de Jacques Lecoq, plus que les Québécois. Travail avec masque, comédie de situation, regards ironiques sur les travers des petites gens, nez rouges, personnages d'augustes. Dans cette veine, on a pu voir le Theatre Beyond Words, Areté, la Mime Company Unlimited[6], Axis, Pegasus, le Small Change Theatre. Du très amateur au très professionnel, avec toutes les nuances intermédiaires. De la simili-expression corporelle de Pegasus au spectacle parfaitement rodé et efficace d'Areté. Le public a ri, bon enfant. Mais ça restait confiné dans l'anecdotique; rien, rien de vraiment prenant, rien d'inspiré.

Parler des réussites. Un excellent coup d'envoi, le premier soir: Pyramide Op de

6. Étrange. Il y avait, dans leur spectacle: *George Orwell, the Crystal Spirit* (prix citron, à l'unanimité, autant pour les profanes que pour les initiés), une scène tout à fait semblable à un moment du *Pain Blanc* de Carbone 14. Des ouvriers répandent le contenu de sacs de poubelle sur le sol. Dans un cas, c'était très ennuyant, dans l'autre, fascinant. Où est la différence?

Punt, une troupe belge, présentait *la Colonie des colonnes,* mise en scène par Jan Ruts, un ancien de chez Decroux. Vision d'après-catastrophe, des êtres humains nus et apeurés réapprennent à communiquer entre eux. L'argument est simple, le traitement parfois répétitif, mais en gros, c'est superbe. Les coups disent la peur, la douleur, le travail. C'était lisible et émouvant[7].

Autre temps fort: *Beau Monde* d'Omnibus. Ce portrait des rapports de couple à une époque apparemment révolue a été très bien reçu.

Et puis *l'Homme rouge,* évidemment, par Gilles Maheu de Carbone 14[8]. Le coup de poing en plein ventre, la sur-émotion qui rend coi. (Est-ce que les artistes ont le droit de nous toucher ainsi? Ou ont-ils le droit de faire autre chose que ça?) Maheu dit son intimité d'homme. Dans ce *show*-là comme dans les autres, il sait l'art de renvoyer le spectateur et la spectatrice à eux-mêmes, sans fuite possible. (Il fait d'ailleurs le geste de nous présenter un miroir.)

Si on dégage des constantes, qu'est-ce que ça donne? Voilà trois spectacles d'une certaine durée, avec un fil dramatique, qui ont été conçus et interprétés par des mimes à la technique solide et... decrousienne.

J'ai triché, écrivant en introduction qu'aucun moment de réflexion n'avait été prévu... Eugenio Barba, un homme de théâtre, pas un mime, a prononcé une conférence très éclairante[9]. Il a avoué ne pas aimer les spectacles de mime, il a diagnostiqué un problème de dramaturgie: toujours de courtes vignettes, toujours prévisibles, et si elles se veulent drôles, elles sont trop anecdotiques, si elles sont tragiques, elles sont trop générales: la vie, l'amour, la mort.

Il *semble* que les créateurs commencent à réussir, justement, à trouver une dramaturgie propre au mime, à pouvoir concevoir des spectacles qui soient intéressants, non seulement pour la virtuosité corporelle des interprètes, mais pour leurs qualités théâtrales intrinsèques.

Jan Ruts rappelait en entrevue qu'il y a une dizaine d'années, à Paris, il était de bon ton de trouver désuet l'enseignement de Decroux et moderne celui de Lecoq, les éternels rivaux. Avec le temps, même si l'imagerie decrousienne peut dater, la technique apparaît de plus en plus comme un absolu, hors la mode. Lecoq aurait plutôt transmis des résultats de recherche très intéressants, mais limités dans le temps, des recettes plus que des outils. On est tenté de le croire, car les spectacles se suivent et se ressemblent, déçoivent ponctuellement.

Barba — c'est lumineux, fallait y penser — a replacé le sous-ensemble du mime

7. Autre note tendancieuse. À voir les pieds de Pierre Bernier s'agiter le lendemain, je m'ennuyais de la poitrine des Flamands.
8. *L'Homme rouge,* c'est le *Rocky Horror Picture Show* des gens qui vont au théâtre à Montréal. Plus de la moitié des spectateurs (au pif) en étaient à leur deuxième ou troisième représentation. Sortons nos Mae West. Comme quoi on a faim d'intensité.
9. Le texte de la conférence devrait être diffusé incessamment aux multiples intéressés, si ce n'est déjà fait. Comme quoi on a faim d'intensité.

Music of Mime par The Mime Ensemble: un spectacle « harmonieux, habile, sucré, complaisant, *out of date,* ennuyant, néo-classique, néo-decrousien ». Photo: Alain Chagnon.

Ralph Allison, « un clown », dans *Chain Reaction.* Photo: Alain Chagnon.

corporel dans l'ensemble des techniques théâtrales codifiées, et il a synthétisé les effets de ce type de techniques (toutes orientales; le mime corporel en serait le seul équivalent occidental) de la façon suivante: elles font perdre « les automatismes de la spontanéité », libèrent l'acteur. C'est ce qui s'appelle hausser le débat. « Naturellement, l'acteur qui se meut à l'intérieur d'un filet de règles codifiées a une liberté plus grande que celui qui est prisonnier de l'arbitraire et du manque de règles. »[10] La contrainte, comme facteur de liberté créatrice.

(Parenthèse honnête. Du mime corporel pratiqué par des gens qui n'ont pas su se dégager de l'empreinte de la forte personnalité du maître, de son esthétique, et trouver un propos personnel, c'est moche, à donner raison à tous ses détracteurs, à périr d'ennui. *Corporeus.* Ça peut être très structuré, réfléchi (Théâtre à l'Oblique), mais... Le Mime Ensemble est l'illustration du problème. Elles ont choisi du Saint-Preux comme musique de scène: le spectacle était harmonieux, habile, sucré, complaisant, *out of date,* ennuyant, néo-classique, néo-decrousien. J'ai préféré le beau personnage d'André Lorrain, Zérox, ou Ralph Allison, un clown. Il semble qu'il faille un certain temps pour digérer l'enseignement de Decroux.)

Hors catégorie: Robert Lévesque titrait sa critique dans *le Devoir,* le lendemain du spectacle *Hein,* « l'Effet Lebreton ». Un cas d'espèce, Yves Lebreton! Il a fait ses classes chez Decroux, joué des spectacles sombres, dépouillés, à une certaine époque, puis a changé de cap complètement, peut-être pour éviter « le risque de la spécialisation », selon l'expression de Barba. Il est clown, avec tout ce que cela comporte d'accessoires et de clins d'oeil. Mais, disons, un clown habité. L'événement de son spectacle, assez traditionnel dans le genre, c'est lui, son charisme, la

10. Eugenio Barba, « Anthropologie théâtrale, » *Bouffonneries,* n° 4, 1982, p. 5.

façon qu'il a de faire lever la foule — de la rendre heureuse, intensément.

Cela me fait penser à la question du « moteur », chère à Barba: la puissance expressive de l'acteur est fondée sur la qualité du travail préexpressif, la qualité d'être sur scène avant d'y faire. Certains, peu nombreux, la possèdent spontanément. Et ceux qui se frottent à une technique codifiée la développent plus sûrement que ceux qui la refusent, à cause des modifications physiologiques qu'elle provoque[11], corps, esprit et conscience formant un tout. Se dire, après avoir vu Lebreton: si c'est ce qui reste après avoir laissé en coulisse la technique, il reste l'essentiel.

On peut reprocher aux organisateurs des erreurs de sélection[12] le peu d'attention qu'ils ont porté à l'aspect théorique. On peut les louer de la qualité des ateliers qu'ils ont proposés aux praticiens. Et, c'est important, le Festival a eu de l'impact sur la population, bonne image et bonne presse. Dix mille spectateurs, des salles remplies à 92%.

Le Festival a permis de pousser la réflexion vers quelques nouvelles certitudes. Que les Isadora sont aussi rares en mime qu'en danse. Que, pour l'acteur, la nécessité de s'exposer à une technique rigoureuse s'avère indispensable, pour ce qu'elle crée de possibilités dans l'expressivité du corps, mais aussi pour ce qu'elle génère d'intensité, de présence. Que les decrousiens ont plusieurs longueurs d'avance, du côté de la dramaturgie. Et qu'il semble, c'est plaisant à dire, que les Québécois aient pris la bonne route au carrefour[13].

aline gélinas

11. Pour plus de détails, voir le numéro 4 de la revue *Bouffonneries,* déjà cité.
12. Le New York Street Theater Caravan, une troupe d'agit-prop, n'était pas à sa place dans un festival de mime, même si le spectacle a été apprécié. Sélection de dernière minute, pour remplacer, dans la rue, Carbone 14, en tournée en Europe, et, en salle, Theatre Below 40, retenu à Winnipeg par l'organisation d'un autre festival de mime, corporel uniquement.
13. Voir l'article de William Weiss, « Le Mime au Québec », *Jeu* 6: le paysage a changé; les festivals souhaités ont eu lieu; il y a maintenant des metteurs en scène...