

Les Voies du mime

Philip Wickham

Number 91 (2), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25766ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wickham, P. (1999). Les Voies du mime. *Jeu*, (91), 174–180.

SAVIEZ-VOUS QUE ?



Jean-Pierre Langlais

PHILIP WICKHAM

Les Voies du mime

Pour le commun des mortels, le mot « mime » renvoie à l'image d'un acteur muet au visage fardé de blanc comme son pantalon, portant un chandail de marin rayé. C'est Bip, célèbre personnage interprété encore aujourd'hui et de façon toujours aussi magistrale par le septuagénaire Marcel Marceau, dont le style a fait école. Sur la pointe des pieds, le bras tendu en avant, la main en forme de corolle et les narines grandes ouvertes : il hume une fleur. Ou, les paumes des mains face au public, faisant un mouvement de bas en haut en ligne droite : il grimpe un mur. On a vu, revu, rerevu, on a compris. Tel est le

cliché qui a fait dire à beaucoup de gens qu'ils « haïssent » le mime, même s'ils ignorent sans doute qu'il s'agit là, en définitive, d'un mime qui a trouvé une recette et l'a exploitée à fond. Bip (qui est mentionné dans le *Robert 2*) est aussi populaire qu'a pu l'être au siècle dernier le fameux et farineux Pierrot, immortalisé par Jean-Baptiste Debureau et son fils, Jean-Charles. Sa popularité a eu pour malencontreux effet d'éclipser tout ce que le mime peut être aussi, soit un art moderne qui, tout comme sa cousine masquée la commedia dell'arte, peut rester vivant à condition d'être renouvelé par ses artisans.

Étienne Decroux cueillant une fleur. Photos tirées de l'ouvrage d'Eugenio Barba et Nicola Savarese, *Anatomie de l'acteur*, Cazilhac/Rome/Holstebro, Bouffonneries Contrastes/Zeami Libri/ISTA, 1985, p. 183.



Ni unis ni séparés d'Aline
Gélinas. Sur la photo : Denise
Boulangier et Sylvain Émard.
Photo : Michael Slobodian.

Encore faut-il donner une définition juste du mot « mime », que l'on distingue du terme un peu désuet de « pantomime » (« tout mimer »), forme cantonnée dans l'imitation (définition étymologique du mot *mimos*) des comportements de la vie quotidienne. On a abordé le mime comme *l'art du silence*, mais on s'entend pour dire que cette définition est restrictive et accorde une part trop grande au théâtre parlant ; d'ailleurs, l'acteur de mime n'est pas toujours muet et, clairement, il parle avec son corps. On a aussi désigné le mime comme *l'art du geste*, tout geste pouvant imiter une action, raconter une histoire, exprimer une émotion de la même manière que le font les mots. Mais mimer n'est pas seulement affaire d'imitation, d'expression ou d'illusion. Étienne Decroux, l'un des grands rénovateurs du genre au XX^e siècle – il a féminisé le terme « mime » en parlant du genre pour le distinguer de l'artisan –, en a donné une définition plus détaillée : *art du mouvement corporel dramatique*. Cette définition a l'avantage de mettre l'accent sur le travail corporel du mime et sur sa nature théâtrale, le mime étant également, comme tous les autres genres théâtraux, un *art du spectacle*, car il existe pour être vu et acheté.

C'est pour faire des constats, briser les clichés et abattre les murs, mais aussi et surtout pour montrer comment le mime se



porte bien à Montréal et de par le monde, qu'Omnibus et l'École de mime de Montréal ont présenté, du 13 au 20 mars dernier, « Les Voies du mime », un événement assez inattendu (la publicité en était timide) qui regroupait spectacles, conférences et tables rondes, ateliers, projections de films d'archives et hommages, une célébration en quelque sorte pour les artisans



du mime d'ici et d'ailleurs et leur public, dont le dénominateur commun a été le riche héritage laissé par celui que l'on reconnaît comme le fondateur du mime moderne, Étienne Decroux. L'organisateur de l'événement, Jean Asselin, directeur d'Omnibus et de l'École du mime de Montréal est, on le sait, l'un des porteurs du flambeau au Québec. Volontairement ou involontairement, cet artiste est resté en marge des grands courants, des modes et même de l'institution, contrairement à d'autres disciples de Decroux comme Paul Buissonneau, qui a longtemps promené sa Roulotte dans les parcs de la Ville de Montréal et dont le Piccolo a amusé toute une génération de petits téléspectateurs, ou encore Gilles Maheu, aujourd'hui acclamé à Paris, dont les premiers spectacles – *Pain blanc*, *l'Homme rouge* – étaient dans la pure tradition du mime. *La Femme française et les étoiles*, un « spectacle sur-réel » que Jean Asselin a créé à l'automne 1998 avec Marie Lefebvre d'après l'œuvre romanesque de Louis Aragon, a montré à quel point son approche est orthodoxe à l'égard de l'héritage decrouxien. À d'autres occasions, Jean Asselin s'est frotté à la dramaturgie mondiale, notamment à celle de Shakespeare, avec peu de succès au TNM dans *le Roi Lear* en 1992, mais avec beaucoup de bonheur dans *le Cycle des rois*, créé à l'Espace Libre en 1988, une série de trois pièces méconnues qui compte parmi les grands événements théâtraux des vingt dernières années. Il y a au moins deux tendances qui se dessinent dans la pratique de Jean Asselin. On pourrait dire la même chose de la pratique du mime en général : la ligne pure et dure, pratiquée avec rigueur, le plus souvent en vase clos comme une sorte d'ascèse, et l'approche plus ouverte qui accueille les influences extérieures, les impuretés et les métissages. Il semble que les deux tendances soient nécessaires pour que le mime moderne puisse évoluer et se perpétuer.



La Flèche et le Cœur,
création d'Omnibus. Sur
la photo : Francine Alepin.
Photo : Robert Etcheverry.

L'origine du mime dans son sens le plus large – la conférence de René-Jean Dufour abordait le mime sous l'angle historique – remonte au début du théâtre en Occident et est « liée aux cérémonies rituelles propres aux cultes religieux et aux célébrations festives¹ ». Cette naissance coïnciderait avec celle de la danse, de la musique et de la poésie. Le mime aurait connu un âge d'or pendant la Rome impériale à une époque où ses meilleurs artisans pouvaient réunir, selon les estimations les plus avérées, des dizaines de milliers de spectateurs. Traversant les siècles et faisant l'objet d'interdits (notamment par Charlemagne), le mime a connu des périodes moribondes où il a failli disparaître, à cause des préjugés

1. Il est l'auteur d'une maîtrise en art dramatique à l'UQAM intitulée *Petite Histoire d'un grand art : le mime, hier et aujourd'hui, perspective historique*.

qu'il portait à l'Église, qui voyait dans les mouvements ondulatoires du corps et dans la poésie subversive qui les accompagnait une source du péché. Le mime réapparaît en force sur les scènes de vaudeville et des théâtres de variétés au XIX^e siècle, dans la peau d'un Pierrot romantique entre autres (que Jean-Louis Barrault a rebaptisé Baptiste dans *les Enfants du paradis* de Marcel Carné), pour entrer de plain-pied dans le XX^e siècle, où il a influencé les plus grands metteurs en scène occidentaux, dont Jacques Copeau, qui ont vu en lui l'occasion de réaliser un renouveau théâtral important. Aujourd'hui, on reconnaît Étienne Decroux comme étant le père du mime moderne, car cet homme de théâtre a passé sa longue vie (il est mort à 93 ans en 1991) à épurer la technique et à construire une véritable grammaire du geste, en découpant le langage corporel en éléments de base (un peu comme les phonèmes de la langue) composés d'attitudes, de gestes et de mimiques dénués de sens propre. Ses recherches l'ont mené à définir des règles, ouvertes il va sans dire, qui permettent de recomposer ces éléments de base en un ensemble signifiant – une pièce mimée ou mimographie – où les permutations sont innombrables.

Si Étienne Decroux a été le grand rénovateur de l'art du mime au XX^e siècle, il n'a évidemment pas été seul à se pencher sur les composantes corporelles du jeu de l'acteur et sur ses nécessaires remises en question. Ses recherches s'inscrivent dans le mouvement général de libération du corps et des mœurs dans notre société, qui a été à son apogée dans les années 1960 et 1970, mais aussi dans une trajectoire qui prend sa source dans l'avant-

garde européenne et américaine de la première moitié du siècle. Cela a eu pour conséquence de mettre fin à la dictature du texte dans le théâtre occidental et de redonner à l'acteur la place qui devait lui revenir. En somme, Decroux poursuivait les mêmes ambitions qu'Antonin Artaud (il réclamait de l'acteur « une pantomime non pervertie »), que Meyerhold (avec sa biomécanique), que Grotowski (avec ses plastiques) ou que Brecht (avec son gestus social) qui voulaient tous que le théâtre, face au développement des autres arts, surtout le cinéma, retrouve sa spécificité.

L'École d'Étienne Decroux à Paris a connu un rayonnement international, et ses disciples ont su incorporer au mime d'autres techniques corporelles qui ont réussi à le faire sortir de l'esprit de chapelle. Le maître a été obligé, comme ses semblables, d'adopter une position radicale, afin d'accomplir une véritable réforme des techniques du mouvement, position que l'on a

Bartók, création de Tenon Mortaise. Sur la photo : Denys Lefebvre et Diane Loïselle. Photo : François Gélinas.



parfois interprétée comme une forme de dogmatisme et qui a prêté flanc à toutes sortes de sarcasmes (entre autres à cause du fameux pagne qui cache le sexe). Aujourd'hui, heureusement, l'art théâtral a évolué, il a fait des pas de géant en quelques décennies. L'ancienne dichotomie entre le corps et l'esprit, entre le théâtre purement gestuel (cela existe-t-il ?) et le théâtre purement verbal (qui relèverait uniquement de la diction), est nettement dépassée. Mais même dans le milieu élargi de la pratique théâtrale, dans d'autres écoles et théâtres, les préjugés, les incompréhensions et les ambiguïtés persistent. Après du public également, il semble que les artisans du mime moderne aient fort à faire pour que cet art, aussi millénaire soit-il, rejoigne les masses.

Les héritiers du mime decrousien réunis à l'occasion des « Voies du mime » s'entendent tous pour dire que la survie et l'évolution de cet art passent d'abord par l'enseignement, par la transmission de ce savoir gestuel, dans la plus grande orthodoxie à l'égard de la matière originelle. Jean Asselin et Francine Alepin, qui enseignent le mime à Montréal depuis une vingtaine d'années, disent que les mimes partagent un même vocabulaire du corps, mais reconnaissent que chaque acteur possède sa propre physionomie et, souvent, a été formé à d'autres techniques corporelles qui donnent une perspective personnelle à sa manière d'aborder le mime. Thomas Leabhart, résidant aujourd'hui en Californie mais enseignant dans différents théâtres et institutions à travers le monde, reconnaît pour sa part que l'héritage decrousien ne peut se transmettre que si on l'enseigne comme il faut, selon les règles de l'art. Il respecte l'orthodoxie de son maître et reconnaît qu'il y a des dogmes, dont le plus important est sans doute qu'« il ne faut jamais être dogmatique ». Corinne Soum et Steve Wasson, qui enseignent tous

les deux le mime à Londres, s'entendent pour dire qu'il n'y a pas que la technique dans l'héritage de Decroux, mais aussi une éthique, une philosophie qui viennent de ce que leur maître était aussi un grand poète et un visionnaire. Étienne Decroux n'a jamais dénié aux interprètes du mime la part de liberté qu'ils devaient trouver à l'intérieur de cette rigoureuse discipline. Les plus impulsifs, après avoir subi l'autorité du maître, ont d'ailleurs rompu brusquement. Une source souterraine continue néanmoins de couler, venant de la même origine ; elle a manifestement engendré une pluralité créatrice dont tous les spectacles présentés pendant l'événement étaient des exemples probants.

Corinne Soum et Steven Wasson sont cofondateurs et codirecteurs de l'École de mime corporel dramatique de Londres et du Théâtre de l'Ange Fou depuis une quinzaine d'années. Ils ont présenté *Résonance*, un duo corporel inspiré d'une pièce d'Étienne Decroux intitulée *la Méditation*, où l'on aperçoit, sur un écran, un acteur ne portant qu'un pagne et faisant des mouvements ondulatoires (on croit que c'est un vieux film d'Étienne Decroux, mais il est en fait de Wasson). Les deux acteurs y explorent les différentes relations organiques entre un homme et une femme, comme dans *Duo amoureux*, une autre pièce du maître. Les deux mimes se consacrent aujourd'hui à la reconstitution du répertoire mimographique d'Étienne Decroux à partir des rares documents d'archives qui ont été conservés. Ayant eux-mêmes travaillé avec le maître, leurs créations essentiellement muettes s'inspirent directement de ses propres œuvres, de sa poésie et de sa pensée.

La Flèche et le Cœur était la partie mimée d'un spectacle intitulé, à l'origine, *la Mort des rois*, un texte de Robert Claing, créé par Omnibus en 1990. Dans ce cas-ci



A Simple Thing de
Thomas Leabhart.
Photo : Torben Huss.

également, la technique du mime est encore très évidente – on reconnaît des portées et une gestuelle chevaline typiques –, le spectacle demeure muet pour les interprètes, mais leur souffle est souvent sonore, et la construction des différentes séquences mimées est fortement appuyée par la musique de Silvy Grenier, qui chante en jouant de la harpe ou de la viole de gambe. Francine Alepin, Jacques Le Blanc et la musicienne ont repris à de nombreuses occasions cette pièce inspirée du Moyen Âge, et sont arrivés à produire une œuvre aux mouvements précis et épurés qui représentent des types humains ou des fragments de la vie passée avec, au détour, une pointe d'humour. Car le portrait de l'homme et de la femme est ici caricaturé. Dans ses deux créations, Aline Gélinas a aussi intégré sur scène deux musiciennes, violonistes, pour servir de contrepoint à des duos plus dramatiques : la gestuelle exécutée avec beaucoup de lenteur montre, surtout les mouvements de

bras et de mains autour du corps, les relations presque viscérales que deux couples, un homme et une femme, et deux femmes, peuvent entretenir. On percevait dans ces deux courtes mimographies l'influence que la danse peut avoir sur le mime. Aline Gélinas, qui est déjà passée par l'École du mime dans les années 1980, évolue surtout dans le milieu de la danse à Montréal depuis quelques années. La musique était omniprésente dans *Bartók*, une création de la jeune compagnie Tenon Mortaise qui, elle, appartient à la toute nouvelle génération de mimes. Le rythme frénétique des extraits des quatuors à cordes du compositeur hongrois imposait aux deux interprètes, Denys Lefebvre et Diane Loïselle, une gestuelle réglée au quart de tour sur la musique. Ici aussi, mime et danse se mariaient dans une pièce où la maîtrise est une question de virtuosité. Une des grandes épreuves du mime est le vide qu'impose le silence sur scène. La musique, dans tous ces cas, a levé cette difficulté.

Tout comme peut le faire la poésie des mots. Dans le spectacle solo de Thomas Leabhart, *A Simple Thing*, l'artiste a intégré des extraits de l'œuvre « cubiste » de Gertrude Stein, tirés d'un enregistrement où elle lit son propre texte, à une mimographie dans laquelle la répétition des gestes autour d'une chaise et de quelques cahiers et crayons posés au sol explore la relation de l'être humain avec ses souvenirs, son apprentissage de la langue et son identité. Dans *Sommet paradoxal*, une courte pièce mise en scène par Stacey Christodoulou et interprétée par Philippe Ducros, la tension dramatique vient aussi d'un texte transmis par un haut-parleur par une voix au ton clinique, pendant que l'acteur mime différentes épreuves physiques et psychologiques que lui impose un état d'insomnie infernal. La directrice de la compagnie The Other Theatre, sans se définir comme une mime, dit s'intéresser à la mécanique du corps et à l'hybridation des arts. Une hybridation qui est très visible, également, dans le travail de la chorégraphe Jocelyne Montpetit, une autre ex-écolière du mime qui présentait deux spectacles, *Transverbero* en solo et *la Ligne invisible* avec Carlos Sanchez, dans lesquels on pouvait lire les fortes influences de la culture orientale dont son art est imprégné.

À en juger par l'ensemble de ces créations, l'héritage d'Étienne Decroux n'est certainement pas un langage figé ; le non-initié (que je suis) reconnaît ici et là des figures, des attitudes, des gestes récurrents, une manière de bouger à partir du tronc du corps surtout qui est commune à tous les artisans. Mais ces mouvements s'intègrent à un ensemble d'éléments scéniques qui prêtent de la complexité au spectacle et l'éloignent du dépouillement d'origine, selon que les artistes se tiennent près ou loin de l'héritage du maître. Il apparaît clair aujourd'hui que le mime est sorti de

son mutisme total. Mais le texte, la plupart du temps, n'étant pas proféré par les interprètes eux-mêmes, agit en surimpression sur le mouvement, de la même manière que la musique, les objets ou les éclairages. La scénographie des spectacles de mime est un autre objet d'épuration. Au rectangle lumineux éclairant le sol dans *la Flèche et le Cœur* correspondait le tapis oriental des pièces d'Aline Gélinas, alors que la scène dans *Bartók* montrait à peine quelques marches et un banc. Il suffit d'un objet : Dulcinée Langfelder exploite toutes les possibilités qu'offre une seule valise, comme le fait Thomas Leabhart avec une chaise. Dans le cas de Jocelyne Montpetit, c'est la lumière qui sculpte l'espace et dialogue avec l'interprète. De manière générale, on peut dire que l'acteur de mime continue à jouer sur un tréteau relativement nu. Il existe bel et bien une dramaturgie du mime, si l'on entend par là tout ce qui relève de la construction d'une œuvre et de son développement. Mais, n'étant pas soumise au texte, cette dramaturgie possède une nature moins logique que celle qui est issue d'une structure littéraire ; la sienne est plus corporelle, intuitive, organique. La dramaturgie du mime privilégie les relations humaines, réduites à leur plus simple expression ; la plupart du temps, elle met en scène un acteur seul ou un duo, l'être face à soi ou face à l'autre.

De quoi parle le mime ? Aborde-t-il des thématiques spécifiques ? Comme le théâtre, il parle de l'être humain, de ses angoisses, de ses désirs, de l'amour et de la plénitude que lui procurent la liberté et la paix. Mais, comme il dispose surtout du corps pour exprimer ces vérités, il le fait de façon directe, en utilisant tous les moyens expressifs dont chaque corps de mime est capable. C'est pour cette raison qu'il existe encore aujourd'hui, et pour longtemps semble-t-il, d'innombrables voies du mime. **J**