

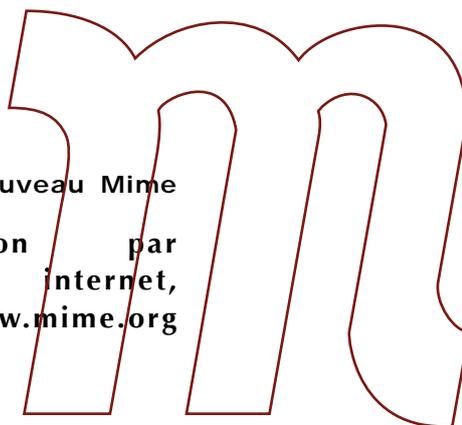
MINIME

N°2

2^Ème trimestre 2012 / 10 €

Mime N°2 • Les Cahiers du Centre du Nouveau Mime

Version pour la diffusion par
courrier électronique et sur internet,
téléchargeable sur le site www.mime.org



La rédaction

Étienne Bonduelle
Lionel Comellas
Patrick Forian
Roger Jouan
Sébastien Loesener

Conception graphique

Patrick Forian
Lionel Comellas



Édito

Plutôt deux fois qu'une !

Ainsi pourrions-nous restituer le plaisir que nous avons eu pour la préparation et la parution de ce deuxième numéro de Mime.

Le premier cahier a été téléchargé 800 fois sur le site du CNM, ce qui nous encourage vivement à continuer dans cette voie.

Un «journal» sans lecteurs serait comme un théâtre sans spectateurs, bien vide...

Nous vous remercions pour l'intérêt que vous nous portez, et nous vous souhaitons une bonne lecture pour cette nouvelle édition.

L'équipe de MIME

Sommaire

Choc Résonance	
4	15 ans de CNM <i>Etienne Bonduelle</i>
Petite Histoire	
5-6	Le Premier Mimodrame de Marcel Marceau <i>Charles Charras / Roger Jouan</i>
7-9	La Danseuse Masquée était un Mime ! <i>Roger Jouan</i>
Coup de Boule	
10-13	Oedipe-Mime <i>Patrick Forian</i>
Entrevue	
14-18	Etienne Decroux s'entretient avec vous... <i>Charles Antonetti</i>
Tea Time	
19	Mimesis sur un plateau <i>Patrick Forian</i>
20	El Mimo <i>Jean Bernard Laclotte</i>
Coup de Coeur	
21	Exposition Vertige du Corps
Page Blanche	
22-25	Quel enfant ne rêve pas de devenir un super héros ? <i>Lionel Comellas</i>
Communiqués	
26	Été 2012 / Adhésion / Contact

Choc Résonance

- 15 ans de CNM -

En 1997, l'association créée par des passionnés de mime ne compte que quelques adhérents, elle se développe progressivement grâce à l'engagement des adhérents issus de tous horizons. Les gouvernances successives font la diversité et la richesse de ses actions. Le Centre National du Mime participe aux discussions professionnelles et font de l'association l'une des principales compétences en matière d'expertise du secteur, sur le plan national et international.

Philippe Letourneau, Premier président et cofondateur a très vite exporté sa nouvelle compétence en l'enseignant au Etats-Unis ! Agnès Guillot, chercheur, apportera écoute et richesse économique à travers la création et l'innovation. Yves Lorelle met sa rigueur d'historien au service de la nouvelle lettre d'information et sa générosité de pédagogue. Christophe Opec apporte humour et fidélité, Didier Guyon une gouvernance pleine d'ambition. Régine Géraud offre ténacité et nouveau mime. Le CNM n'a cessé d'ouvrir des pages d'histoire grâce à l'énergie et aux propositions de ses adhérents et à l'indépendance de ses présidents.

La programmation de plateaux d'artistes à Nanterre, Paris et Périgueux a soutenu de nombreux artistes aujourd'hui professionnels; l'organisation des journées du théâtre gestuel, des soirées Corps-Théâtre-Création, d'expositions, de

rencontres ont construit une action culturelle qualitative. Le partage de nombreux conseils, contacts, soutiens, stages, entraînements de l'acteur corporel, a favorisé la formation artistique. La participation aux débats publics a permis de construire des éléments de réflexion pour l'avenir des mimes.

La production de soirées événementielles pour les collectivités et les entreprises a fait découvrir les arts du mime et travailler les acteurs corporels.

Le lancement dès 1997 du site Internet : www.mime.org et celui aujourd'hui du journal Mime enrichissent les échanges des praticiens et des passionnés du mime.

Le CNM a renouvelé entièrement son bureau à l'automne 2011. Le nouveau conseil d'administration souhaite injecter du dynamisme dans de nouveaux projets alors qu'aucune politique publique cohérente n'est encore mise en œuvre.

Le CNM poursuit sa métamorphose fondée sur ses valeurs de solidarité, d'excellence, de résistance et de partage.

Merci et bon anniversaire à tous ceux qui nous ont aidé et tous ceux qui nous aident à construire un avenir pour les mimes. Retrouvez sur www.mime.org l'historique de l'association.

Etienne BONDUELLE, Président

Petite Histoire

- Le Premier Mimodrame de Marcel Marceau -

Lorsque j'ai pris la direction artistique d'un lieu qui n'était déjà plus l'École Internationale de Mimodrame Marcel Marceau, et que j'allais transformer en Théâtre du Petit Saint-Martin, j'ai demandé à mon vieil ami Charles Charras¹ de m'écrire une courte narration sur sa rencontre, à l'École Charles Dullin, avec Marceau. Je savais qu'ils se connaissaient depuis toujours et je voulais que soient évoquées, bien sûr, ces années d'études avec Étienne Decroux et Dullin, lors de la soirée inaugurale du Théâtre que j'appelais alors Théâtre Marcel Marceau avant de devoir lui trouver un autre nom...²

Mais ce n'est pas tout !

Avant l'hommage que nous avons rendu au créateur de Bip, au cours de cette soirée, un homme d'un âge certain, grand, mince, m'a abordé pour m'apprendre qu'il avait été élève chez Dullin et condisciple de Marceau avec lequel il avait joué dans sa première pièce, une tentative de mimodrame *Le poisson d'or*, dont était aussi Charras !

Charles se souvenait d'un troisième comparse dans cette pièce, mais il avait oublié son nom, comme moi aujourd'hui. (Que cet homme me pardonne si cet article lui parvient, et qu'il n'hésite pas à nous contacter). Comme il me parlait de ce travail d'élèves, je lui appris que Charles était dans la salle... Stupéfaits ils se retrouvèrent, émus et heureux de cette circonstance.³

Il ne manquait que Marceau pour rejouer *Le Poisson d'or* ? Pas sûr... il y a beaucoup de miroirs dans le studio, et il était sans aucun doute de l'autre côté de l'un d'eux pour entendre ses camarades évoquer un passé de jours heureux chez Dullin.

Dans le style concis et plein d'humour que nous lui connaissions, Charles s'est fait un plaisir de répondre à ma demande et je reçus la lettre suivante.

————— La première fois que j’ai vu Marceau sur scène, c’était en 1946 à l’École Charles Dullin, dans les combles du Théâtre Sarah Bernhardt.⁴ Il interprétait le rôle de Philinte dans *Le Misanthrope*. Je ne sais pas qui jouait Alceste, mais ce fut sûrement de tous ceux qui l’ont joué depuis sa création, le moment le plus cruel imaginable ! Le pauvre, il avait beau se lancer dans les tirades les plus pathétiques... les mimiques constantes, approbatrices ou sceptiques de Marcel envoyaient sur la salle des flots de comique. Je ne suis pas sûr qu’il ait vraiment parlé ce jour-là, mais de toute façon ce n’était pas nécessaire. Son corps disait tout.

Nous avons tout de suite été complices, aussi par notre admiration sans borne pour Charles Dullin. Heureux temps où il n’était pas de bon ton de « tuer le père ». La guerre nous avait délivrés de ces fariboles.

La preuve « gigantesque » que j’étais en complicité avec Marcel Marceau, c’est qu’il avait réussi à me faire faire du mime dans son spectacle *Le Poisson d’or* que les élèves de l’École ont joué sur la grande scène du Sarah Bernhardt.

Il y avait au même programme une pièce de mon cru que j’avais ramené du Théâtre Universitaire que j’avais fondé à Lyon. C’était une parodie du film de Marcel Pagnol *La Fille du Puisatier*. Je l’avais intitulée, forcément... *La petite soeur du siffletier*. J’y singeais Raimu avec un accent du midi, imité sans doute de celui de Guignol.

Après la séance, Dullin nous a reçu Marcel et moi, dans la loge de la grande Sarah. Je nous revois, assis par terre, écoutant ce que Dullin a bien voulu nous dire et dont je ne me souviens pas mais qui, sans doute, nous suffisait largement pour ne pas renoncer à faire du théâtre.

Jusqu’à la mort de Marcel, nous ne nous sommes jamais perdus de vue. J’ai vu, il y a quelques années au Théâtre Antoine, son dernier spectacle qu’il a joué quelques jours, et où il s’était complètement renouvelé.

Mon Dieu que c’était beau tout ça !

Charles Charras,
le 18 juillet 2008, à Chamalières sur Loire

Roger Jouan - mai 2012



¹ Charles Charras, 1920-2010, auteur dramatique de plus de 200 pièces pour le théâtre, la radio, et de livrets d’opéras; comédien, professeur à l’École Dullin durant 50 ans. C’est Charles Dullin, dont il était aussi le secrétaire, qui lui confia un cours avant de disparaître.

² La soirée inaugurale a eu lieu le 18 septembre 2008. J’avais nommé ce lieu Théâtre Marcel Marceau, ce qui me paraissait évident. Il deviendra Théâtre du Petit Saint-Martin quelques mois plus tard.

³ Par chance, les caméras de Rémi Prosper étaient là, et les retrouvailles, furent enregistrées. Nous retrouverons cette séquence sur un DVD de la collection *Les treize desserts*.

⁴ Le Théâtre Sarah Bernhardt a été détruit, sauf la façade et le pourtour, en 1967 pour faire place au Théâtre de la Ville inauguré en septembre 1968, et dirigé par Jean Mercure jusqu’en 1985.



- La Danseuse Masquée était un Mime ! -

La danse est la forme d'expression la plus primitive, donc la plus naturelle. La joie, la colère, l'inquiétude, l'amour et la prière se sont tout d'abord exprimés par le mouvement et le rythme, un désir de remplacer les mots par des gestes de tout le corps.

Platon et son disciple Aristote firent la différence, très tôt, entre la danse et le mime. Pour Platon, *Danser exprime un désir instructif d'expliquer les mots par des gestes de tout le corps*. Aristote précise : *Une imitation des actions, des gestes et des passions au moyen d'attitudes et de mouvements rythmiques*. Et les deux genres devinrent distincts. L'un, le mime, consiste à remplacer la parole par les mouvements, d'une façon noble et digne, l'autre, la danse, dont le but est l'agilité et la beauté des formes.

En Crète et à Sparte, deux célèbres danses guerrières : la pyrrhique et la gymnopédie se pratiquaient sous les deux formes. La pyrrhique était une représentation de la guerre, dansée par des hommes casqués et armés. Elle servait à épouvanter l'ennemi pendant le combat, (danse) ou, sous la forme d'un spectacle de parade, à célébrer une victoire. Elle devenait alors un simple jeu où l'habileté primait sur la force et la sauvagerie (mime).

La gymnopédie, elle, était une danse plus sportive que guerrière. Sous une forme de mimodrame, elle mettait en scène, dans le cadre de leur formation militaire, de jeunes éphèbes nus, mimant un pugilat. Au cœur d'un conflit, la danse devenait agressive et rendait l'ennemi vulnérable par son esthétique. En étudiant les vases grecs on peut s'apercevoir que les gymnopédies étaient proches de notre mime corporel dramatique. ¹ On retrouvera ces mimodrames, quelques siècles plus



tard, sous formes de divertissements ou d'exodes, aux entractes des comédies à Rome.

Selon Suétone, célèbre historien de la Rome antique, secrétaire de l'empereur Hadrien, la *saltatio*, que l'on pratiquait alors, (et dont le dérivé: *saltabundus* nous a donné *saltimbanque*, en français), consistait à exécuter une danse mimique, exprimant une action, un sentiment... jouer une pantomime, mimer un rôle, et mimer le rôle d'une jeune fille... le *puellam*. Car à Rome, comme en Grèce, les femmes n'étaient pas autorisées à se produire sur scène. Tous les rôles féminins des tragédies antiques étaient joués par de jeunes

hommes, dont Périclès lui-même dans une pièce de Sophocle. Rome fermait pudiquement les yeux pour la comédie...

Rome ! encore, où deux mimes, Bathylle, esclave égyptien affranchi et Pylade, acteur mime, élevèrent un théâtre consacré au mime. (avec l'aide de leur mécène, Mécène en personne, ami de l'empereur Auguste...). L'un se distinguait dans le tragique, l'autre dans le comique quelque peu... érotique ! Querelles, brouilles, jalousies, haines eurent tôt-fait de provoquer un grave événement public dans la Rome impériale. Bathylle, pour ses tragédies, employait de jeunes mimes pour jouer les rôles de femme, tandis que Pylade pour ses comédies faisait jouer des femmes costumées en homme. Ils se séparèrent. Mécène fit construire un nouveau théâtre pour Bathylle et exila Pylade sous d'autres cieux... où ses mimodrames pornographiques furent très appréciés ! Ah ! si Monsieur Mécène pouvait se réincarner et venir hanter notre siècle ! même si le Pactole² a moins de débit qu'en son temps... !

Franchissons les siècles pour nous approcher du nôtre et aborder «l'invention» de la danseuse de ballets de

cour, future danseuse étoile de nos ballets. Quels liens avec le mime ? Très étroits... C'est à la fin du XVI^e siècle, exactement le 15 octobre 1581, que fut donné un nouveau genre de spectacle de cour : un ballet. C'était à l'occasion des noces du duc de Joyeuse et de Marguerite de Lorraine, belle-soeur d' Henri III, dont les festivités eurent lieu au Petit Bourbon. Un célèbre tableau anonyme en reste le témoin.³ On devait ce ballet, *Le Ballet Comique* de la Reyne, aux talents d'un italien, Baldassarino di Bergiojoso, qui francisa son nom en Balthazar de Beaujoyeux.

Quelles nouveautés apportaient ce spectacle au théâtre de ce temps ? Toutes.

Jusqu'alors, seules les mascarades, les boutades, les bouffonneries, les momeries animaient les soirées de la cour et de la ville, et le nom de ces divertissements disent assez ce qu'ils devaient à l'art et à la poésie ! Or, *Le Ballet Comique* apportait, pour la première fois, par une action dramatique, l'illusion des yeux, le charme de l'oreille, la beauté plastique, la poésie, la peinture, la danse... tout concourant à l'enchantement. La parole seule en était exclue.

Mais Beaujoyeux dut faire face à un sérieux problème, typiquement français, pour réaliser sa mise en scène: les femmes n'étaient pas autorisées à se produire sur un théâtre ! Seuls les saltimbanques italiens avaient ce privilège, y compris à la cour du pape à Rome. Cette interdiction, remontait loin. Déjà le Concile d'Arles, en l'an 314, considère comme « indignes ceux qui font profession de divertir le peuple » ! L'Église accepte cependant le drame liturgique « dépourvu de toute idolâtrie », c'est-à-dire que les sujets profanes en étaient exclus. Plus tard, au X^e siècle, ce drame liturgique joué par des prêtres, s'orne de dialogues et de danses pour reconstituer, à l'usage de l'enseignement du

peuple, les scènes de la vie de Jésus. Les nonnes dans leurs couvents jouent Pilate, Pierre et Jean, autant que Marie, tandis que les moines dans leurs communautés jouent indifféremment les rôles d'hommes et ceux des Saintes Femmes... Il faudra attendre quelques relâchements de cette interdiction, au cours du XVII^e siècle, dus à la forte présence des troupes italiennes à Paris, pour voir des rôles de femmes joués par des femmes... italiennes !

Mais, une « révolution » se prépare, grâce à une audace sans précédent du jeune Louis XIV, On reconnaît ce monarque comme le premier de nos danseurs étoiles dans l'histoire de la danse. Sait-on que, dès l'âge de

treize ans, il dansait des rôles de femmes ? En 1651, dans *Cassandre*, au Palais Royal, puis dans *le Ballet des Fêtes de Bacchus* où, il danse un homme ivre, un devin, un Titan et... une bacchante, et une muse ! comme son père, Louis XIII, qui excellait à jouer les rôles de femmes dans les divertissements royaux.

Dix ans plus tard, en 1661, juste après son mariage, le roi surprend toute la cour en se produisant en scène entouré, de la jeune reine, de Mademoiselle, de la princesse de Conti, et de nombreuses courtisanes, sans que l'Église n'eût son mot à dire... Et avec quel succès, puisque les spectateurs « ont si fort apprécié le mélange des deux sexes sur le théâtre », qu'il fut décidé d'ouvrir la toute nouvelle Académie Royale de Danse, à quatre danseuses qui viendraient s'ajouter aux treize élèves danseurs. L'une d'elles devint la Première que l'on nomma Étoile... (Est-ce parce qu'elle éclairait les nuits du Roi Soleil ?...). Cette première danseuse étoile s'appelait Mlle de La Fontaine !

Il faut croire qu'il se passait d'étranges choses à l'Académie et à l'Opéra, en lisant cette strophe: Voulez-vous sçavoir l'histoire / Des filles de l'Opéra ? / Un seul branle suffira / Pour vous remplir la mémoire... / Ah ! qu'un branle convient bien / A tant de filles de bien !⁴ Je vous épargne la suite...

Effaré, et dans le but de moraliser les coulisses, l'abbé d'Aubignac proposait au Cardinal Mazarin d'interdire aux filles de monter sur scène. Pour cela, il se fit « Grand maître des Théâtres », avec pour fonction de « maintenir le théâtre en l'honnêteté ». Le Cardinal qui aimait le spectacle, et les comédiennes, surtout italiennes, fit la sourde oreille !

Malheureusement, c'est le même Louis XIV qui, en 1706, sous l'influence de Madame de

Maintenon, institua la censure qui autorisa le clergé à excommunier les comédiens. Les comédiens... mais pas les danseuses de l'Opéra ! Allez comprendre...

C'est à Beauchamp, maître à danser du roi, que l'on doit d'avoir réglementé les pas, les sauts, les attitudes, et d'avoir fixé les cinq positions toujours en vigueur dans le ballet classique. Plus tard Noverre, Vestris et Vigano en établirent la grammaire et créèrent la chorégraphie.

Revenons à Balthazar de Beaujoyeux. Que fit-il pour distribuer les rôles de femmes et surtout de danseuses du *Ballet Comique* ? Il engagea de jeunes mimes

adolescents, qui, travestit, devenaient « les premières ballerines » de l'histoire de la danse !. Et avec quel succès, puisque qu'il fut imité durant un siècle. Un siècle entier pendant lequel des mimes construisirent la danse et le ballet... Il faut ajouter que tous les comédiens, jusqu'en 1672, étaient masqués sur scène. D'où l'on pouvait, mieux encore, « féminiser » nos jeunes garçons.

Autre difficulté, où trouver autant de jeunes mimes pour réaliser des distributions aussi importantes ? Il faut savoir que Le Ballet comique de la Reyne durait cinq heures ! que plus de quarante décors se succédaient devant dix mille spectateurs, et plus de deux cents mimes, danseurs, chanteurs et musiciens occupaient la scène, changeant de

costumes de nombreuses fois. Où trouvait-on de jeunes mimes pour jouer les rôles de danseuses ? Tout simplement dans les troupes de comédiens italiens qui, dès 1576, s'implantèrent à Paris où la commedia dell'arte était très appréciée. Dans ces compagnies, chaque comédien titulaire d'un rôle, d'un « caractère », enseignait aux très jeunes recrues leur art, dans l'attente d'en trouver un susceptible de le remplacer lorsqu'il vieillirait. Quant aux autres, ils devenaient lazzi pour jouer les divertissements, les entrées, les parades... D'où un vivier pour les metteurs en scène de ballets qui les louait à leur troupe d'origine. « Si cette forme d'art s'est uniquement produite en Italie, c'est que les italiens ont porté plus loin que tout autre peuple le talent du mime et de l'acteur. »⁵

Il y eut aussi, dès 1662, des Théâtres d'enfants et des théâtres d'élèves où l'on formait et faisait jouer dès l'âge de 5-6 ans et jusqu'à l'adolescence, des garçons promissés à la danse, au mime, au chant et à la comédie. Quatorze théâtres de ce genre s'implantèrent à Paris jusqu'à leur interdiction, en 1848, où il fut admis « qu'il y a quelque chose de cruel à faire travailler des enfants dès l'âge de cinq ans, et, pour les plus âgés, les exposer à une promiscuité loin d'être un élément d'honnêteté et de moralisation. »

Danseurs et mimes partagèrent encore les scènes d'Opéras quelque temps, dans les ballets d'action, puis ils se séparèrent définitivement. La danse classique était à son apogée. Dans sa gloire, elle en oublia les mimes.

Roger Jouan

¹ Ce qui a peut-être inspiré Étienne Decroux pour son célèbre *Combat antique*, qu'il a réglé pour Jean-Louis Barrault et lui-même, et qu'ils jouèrent à la Comédie Française en décembre 1945 en exode d'*Antoine et Cléopâtre*.

² Rivière qui traversait une mine d'or et charriait des pépites. C'est l'origine de la fortune de Mécène. C'est aujourd'hui le Bagouly, en Turquie. (Les mines d'or n'existent plus !)

³ Bal des noces du duc de Joyeuse, au Louvre. Plusieurs gravures représentant le Ballet Comique de la Reyne.

⁴ *Sur les Filles de l'Opéra à Paris*. Poème anonyme. Le branle était une danse connue depuis le Moyen-Âge.

⁵ *Molière et la comédie italienne*, de Louis Moland. Paris 1881



Coup de Boule

- Oedipe-Mime -

Réflexion sur l'identité du mime

L'évolution des arts s'est toujours inscrite dans des mouvements de pensée, idéologiques, philosophiques, sociaux, mais aussi influencée par la découverte de nouveaux moyens techniques. Théâtre, danse, musique, arts plastiques, sciences, ont toujours tissé des liens étroits et exercé leur influence les uns envers les autres. Le mouvement, le rythme, la musicalité, l'utilisation d'archétypes, constituent les éléments essentiels du spectacle vivant. Disons ici qu'un geste prend une portée théâtrale, dès lors qu'il est exprimé pour un public et porté par un discours. Alors à quel moment le mime est-il mime et rien d'autre et doit-il en être ainsi ?

Si l'on se penche sur l'histoire du geste à travers les beaux arts, on constate que les peintres et les sculpteurs mettent continuellement en scène des archétypes, figurés par des attitudes corporelles individuelles ou collectives. L'usage du geste visant à illustrer, raconter et transmettre, que ce soit pour accompagner ou remplacer la parole, remonte à la nuit des temps. Mais sans aller jusque-là, nous dirons que c'est depuis le théâtre de la Grèce antique, puis à Rome que l'on peut parler de mime et de pantomime, tous deux associés à des formes de danses théâtralisées.

Si l'on considère le mime comme un langage dramatique, une philosophie, qui se traduit par une certaine esthétique obtenue grâce à l'utilisation de techniques corporelles propres à cet art, on peut alors affirmer que les principes fondamentaux en sont l'absence ou l'économie de paroles ; ce qui implique un langage corporel et gestuel accentué, qui ne tend pas à une expression réaliste et accorde une attention particulière à l'articulation du corps.

De la pantomime à l'abstraction, du jeu de caractère au personnage désincarné, le mime n'a cessé de répondre à des contraintes, comme l'interdiction de parler. Mais il a aussi créé ses propres codes de jeu et évolué en se remettant en question périodiquement, pour rester, comme tout art, le reflet à la fois de son héritage et de son époque.

Peut-on parler du mime comme d'un art scénique populaire ? ... d'une technique enrichissant le jeu d'acteur ? ... d'un art élitiste destiné aux initiés ? Sans doute tout à la fois, art de l'illusion, de l'imagination, riche, vaste et poétique.

Mais replaçons les choses dans leur contexte et sans prétendre refaire l'histoire du mime en quelques lignes, il me semble important de souligner quelques temps forts historiques du théâtre et du geste, afin de mieux comprendre ce qu'est le mime.



C'est en Grèce qu'apparaissent les premiers acteurs tragiques et comiques, concept nouveau que de voir les héros et les protagonistes en scène. A Rome, les mimes, pantomimes et atellanes étaient des spectacles de divertissement très populaires, représentés sur des places publiques, sur des scènes provisoires. La mise en scène, ainsi que le langage corporel des acteurs étaient très codifiés. Les spectacles de mime, joués par plusieurs acteurs, mettaient en scène avec légèreté des sujets politiques tandis que les pantomimes traitaient de sujets mythologiques ou tragiques, ne comportant qu'un seul acteur, accompagné d'un chœur et d'un orchestre. Les atellanes, farces satyriques souvent grossières, reposaient sur l'improvisation ainsi qu'une gamme de quelques personnages typés, masqués, allant jusqu'à la caricature.

Mais projetons-nous un peu plus tard dans l'histoire : en Europe, durant le Moyen Age, l'Eglise avait banni les spectacles, hormis les Miracles et les Mystères, représentations de scènes tirées des évangiles, interprétées dans le chœur des églises puis sur le parvis, par des prêtres ou par des comédiens amateurs. Cependant d'autres formes d'amusements se jouaient sur les foires et les marchés où l'on trouvait jongleurs (conteurs), ménestrels, montreurs d'ours, etc... Ces troupes de saltimbanques étaient aussi invitées à égayer des fêtes dans les châteaux et chez les notables. On peut imaginer des paysans et des artisans racontant les faits et gestes des nobles et riches maisons avec lesquelles ils étaient en affaires, mimant, caricaturant, utilisant des marionnettes. Des personnages, masqués afin qu'ils soient reconnaissables, ouvraient les processions.

Mais l'histoire suit son cours... La Renaissance italienne retrouve ses racines avec la culture antique, mettant en scène des thèmes de la mythologie gréco-romaine. Mais elle conçoit aussi une thématique humaniste par la découverte de la valeur du corps, ce qui a amené à une nouvelle représentation de celui-ci. L'art bénéficie là encore de l'avancée des sciences, dont la découverte de la perspective.

Puis au XVIème siècle, arrivent d'Italie les troupes d'un genre théâtral que l'on nommera plus tard la *commedia dell'arte*, premières troupes devenues professionnelles. Ce genre théâtral spectaculaire alliant satire et humour, reposait d'une part, sur une gamme de personnages types révélant des rapports sociaux universels et d'autre part, sur l'utilisation du masque. Le langage gestuel y est très développé, s'appuyant sur des archétypes, utilisant pantomime, danse, acrobatie. Les acteurs improvisaient sur des canevas, ces trames d'histoires définies.

Depuis leur arrivée en France, les comédiens italiens ont commencé à collaborer avec des auteurs, abandonnant peu à peu leurs canevas, au profit de spectacles de plus en plus écrits, dans lesquels la mise en scène et la scénographie s'étoffent. Puis, en 1722, face au succès des Italiens et craignant cette concurrence, la Comédie Française et l'Opéra obtiennent l'exclusivité de

jouer des pièces dialoguées. Les Italiens répondent à cette interdiction en développant la pantomime et un langage scénique visuel.

Au XIXème siècle, la *commedia dell'arte* a disparu, laissant la place au théâtre dialogué. La tradition d'un théâtre d'images se poursuit néanmoins dans les foires. Au théâtre, sur le Boulevard du crime, le Boulevard du Temple, Jean Gaspard Debureau remporte un vif succès, interprétant Pierrot, personnage issu du Pedrolino de la *commedia dell'arte*. La pantomime blanche devient très populaire.

Le XXème siècle marque une rupture avec le classicisme et l'académisme. De nouvelles idées philosophiques voient le jour, notamment sous l'influence des écrits de Friedrich Nietzsche. On assiste au début de la psychologie, de la sociologie, de la photographie, du cinématographe. L'industrie fait désormais partie de notre mode de vie au quotidien.

Le rapport de l'individu à lui-même et à la société évolue, donnant lieu à une nouvelle perception du corps. Cette nouvelle appréhension du corps et de l'espace, tant esthétique que philosophique se reflète naturellement au travers du spectacle vivant et des arts plastiques.

Des chercheurs, des artistes, des théoriciens et des praticiens de tous les domaines, se confrontent, s'influencent, brassent de nouvelles idées, idéalisent de nouvelles esthétiques, construisent de nouvelles techniques.

Les recherches pédagogiques d'Emile Jacques-Dalcroze influencent de nombreux artistes. François Delsarte élabore son système métaphysique d'expression. Adolphe Appia réforme la mise en scène et la scénographie. Edward Gordon Craig rompt avec le réalisme de la mise en scène, il élabore ses réflexions sur la « sur-marionnette ». Antonin Artaud invente le « Théâtre de la Cruauté » et aspire à un théâtre total.

Jerzy Grotowski mène ses recherches en Pologne, Constantin Stanislavsky, Michael Chekhov et Vsevolod Meyerhold en Russie. Henryk Tomaszewski, en Pologne lui-aussi, développe





une esthétique autour d'un théâtre corporel et visuel. En Allemagne, Brecht prône un théâtre engagé, un théâtre épique et travaille sur la distanciation de l'acteur.

Le Bauhaus de Weimar fait appel à des maîtres artisans de différents métiers artistiques pour bâtir un enseignement dont les idéaux se

répercuteront, tant sur les arts plastiques, que sur l'architecture, la scénographie ou la mise en scène.

En France et en Italie, des artistes comme Jean Dasté, Jacques Copeau, Charles Dullin, Giorgio Strehler, Jacques Lecoq, se penchent sur les traces du théâtre populaire, à la recherche d'une corporalité pour le jeu de l'acteur, en rupture avec les canons académiques. Tous s'intéresseront au mime, à l'improvisation et aux masques de la commedia dell'arte. J. Lecoq créera son école dont la pédagogie est fondée sur le mouvement.

La danse moderne, marquée par le talent de personnalités comme Vaslav Nijinsky, Mary Wigman ou Isadora Duncan, se renouvelle, s'inspirant de l'antiquité, entre expression dionysiaque et apollinienne. Rudolph von Laban invente un système d'écriture du mouvement.

Les peintres Henri Matisse, Pablo Picasso, Vassily Kandinsky et tant d'autres, laisseront des traces inoubliables. Des mouvements de pensée apparaissent, comme le dadaïsme et le surréalisme. Abstraction, constructivisme et futurisme déteignent sur tous les arts.

C'est dans ce contexte artistique et philosophique foisonnant que Etienne Decroux développe ses recherches et fonde le mime corporel dramatique. En rupture avec la pantomime blanche, il crée le premier répertoire du mime contemporain.

Marcel Marceau, ancien élève de Decroux, recrée une pantomime inspirée de Deburau et vulgarise le mime à travers le monde.

Les générations se succèdent, certaines transmettant fidèlement les savoirs ou d'autres portant leur héritage vers des territoires dramatiques encore inexplorés.

Aujourd'hui encore, le spectacle vivant brise les

frontières, transgresse les codes, allie différents registres d'expression, à la croisée du théâtre, de la danse, des arts plastiques, du multimedia. Le mime, quant à lui, a besoin d'affirmer son identité, de se redéfinir, tant par son rapport à l'héritage légué par nos prédécesseurs, que par la nécessité d'inscrire son évolution dans son époque. Théâtre du geste, d'image, visuel, corporel, performance, danse-théâtre, mime, pantomime, mime corporel, mimodrame, arts du mime et du geste... ouf ! je m'arrête de gesticuler...



Les artistes mimes d'aujourd'hui reconnaissent que le mime moderne a été initié au début du siècle dernier. Des artistes et pédagogues ont élaboré des techniques, des esthétiques, des enseignements, puisant dans d'autres disciplines corporelles et suivant leur propres recherches et convictions. Or aujourd'hui l'on n'ose plus s'en défaire, ni remettre en question leur héritage désormais « sacralisé ». Mais est-ce vraiment là suivre leur exemple que d'enfermer leurs recherches dans un dogme ? Car creuser de nouvelles fondations pour un art n'impose pas, de le limiter, ni qu'un savoir-faire ne devienne une doctrine.

D'ailleurs pourquoi quelques artistes devraient avoir tout résolu ? Admettons, qu'une seule personne, fut-elle un génie, ne peut pas avoir tout inventé et tout élaboré une fois pour toutes, sans faire d'erreur, ne serait-ce que parce que le monde évolue.

Je ne suis pas convaincu d'une certaine « retransmission » que je qualifierai de dogmatique (pour ne pas dire ésotérique) des recherches de nos prédécesseurs. Je pense notamment au répertoire d'E. Decroux, dont certaines figures m'apparaissent clairement comme le résultat d'une recherche, à un moment donné, qu'il n'a jamais imposé comme étant une vérité esthétique absolue et immuable. Alors, intéressons-nous au contexte dans lequel ces artistes ont mené leurs recherches, à leurs démarches novatrices. Prenons exemple de leur volonté de remettre en question des principes en

s'appuyant sur de nouvelles philosophies. Étudions leurs répertoires et faisons évoluer leurs legs.

Rendons-leur honneur en poursuivant leur travail, dans l'évolution de la perception que nous avons du corps aujourd'hui. Car notre conscience s'enrichit de nouvelles influences et imagine une nouvelle représentation de corps, dans son rapport à l'espace, à l'individu, à la société, aux avancées scientifiques et philosophiques : un corps imprégné de son époque.

Aujourd'hui les mimes s'interrogent sur les fondamentaux qui constituent leur art. Mais de quoi parle-t-on ? de principes esthétiques, de techniques, d'exercices, et dans quel contexte formatif ou créatif ? On reconnaît, d'un point de vue stylistique et aussi pédagogique, des principes de mouvement, d'articulation du corps, qui se distinguent d'autre discipline comme la danse. Mais y a-t-il vraiment des fondamentaux ? Peut-on raisonnablement exercer un arts sans tisser des liens avec d'autres pratiques artistiques, comme le mime sans se pencher sur le jeu d'acteur et sur les arts plastiques, ou la scénographie sans s'intéresser à l'architecture et à la lumière ? On ne peut échapper aux influences, qui par ailleurs, sont constructives et sources d'inspiration.

En tant qu'artiste nous avons besoin d'une solide formation, en l'occurrence corporelle, mais l'apprentissage technique doit, à mon sens, fournir des outils au service d'une dramaturgie et du jeu. Je crois que l'acteur ne doit pas s'enfermer dans la complaisance d'une technicité corporelle, aussi virtuose soit-elle. Et l'on ne doit pas confondre, technique, méthode, école, création ou personnalité artistique. En outre, il est fréquent que des mimes peinent à trouver une liberté dans le jeu et à sortir d'une pure application technique de leurs acquis, ce qui rend leur art peu accessible pour le public. Prenons l'exemple, d'un acteur qui effectue une acrobatie pour agrandir l'expression d'un sentiment : l'exploit technique, même s'il est vrai qu'il procure une sensation, n'est pas intéressant en lui-même, mais plutôt sa portée poétique, de sorte que le public se dise « Quel sentiment ! ».

Nous sommes tous influencés par notre culture, nos formations, notre vécu, notre personnalité. Ainsi nous arborons des points de vues différents sur l'enseignement d'un art, nous portons chacun un regard distinct sur le jeu de l'acteur, sur le mime et ses techniques issues de différentes approches. Les rivalités d'idéaux et d'écoles ont désormais cessé. Aujourd'hui, les mimes se fédèrent, avec

la volonté commune de défendre l'identité de cet art, devenu pluriel, peut-être par compromis, «les arts du mime et du geste». Les artistes mimes réclament une reconnaissance de cette profession par les institutions. Quant au public, il faudra bien le convaincre de cette nouvelle identité en construction.

Tirillé entre tradition, transmission et renouvellement, comment le mime prendra-t-il position, à l'heure où l'on a jamais passé autant de tant assis, où l'on se préoccupe de bio et d'environnement, de bien-être et de résultat immédiat ? Le théâtre, la danse, les arts plastiques, puisent dans leur histoire, ressortent des vieilles formules puis, à nouveau, s'inter-influencent, se mélangent et rompent avec les idées reçues.

Le monde - notre civilisation - est en quête d'identité, de nouvelles valeurs. Nous créons de nouvelles références sociétales, morales. Alors qu'en est-il du mime ? Doit-il se figer ou évoluer ? Osciller entre académisme et recherche, tradition et avant-garde ? Considérera-t-on le mime comme un art en soi ou en dissolution dans d'autres arts ?

Afin que l'art du mime reste ancré dans son époque, je pense que nous devons reconnaître ses origines, ainsi que le travail accompli, pour fonder une tradition, tout en continuant d'évoluer. Je crois que nous devons nous approprier notre héritage et réinventer le mime, avec ce regard nouveau que nous avons sur le corps, l'espace, l'image, alors que l'industrie, le multimedia, le zapping, le virtuel, l'éphémère, ont pris une place sans précédent dans nos vies.

Patrick Forian



Entrevue

- Etienne Decroux

s'entretient avec vous...

En 1968, Charles Antonetti interviewait Etienne Decroux pour la revue « Education et Théâtre ». Nous avons retrouvé pour vous ce document rare et vous offrons quelques extraits tirés du texte original.

Nous remercions aimablement Yves Lorelle pour nous avoir orienté avec précision dans les confins des archives théâtrales de la capitale, ainsi que la Société d'Histoire du Théâtre qui nous a très bien reçu.

Extrait de la préface signée par Charles Antonetti :

J'ai pensé qu'il était opportun, à un moment où beaucoup de jeunes gens veulent «faire du mime», à un moment où l'on parle de créer un INSTITUT NATIONAL DU MIME, d'interroger celui dont on peut dire qu'il est « l'esprit, la fontaine et la source » du Mime de notre temps.

J'ai eu l'intention de lui poser des questions. En fait, je n'en ai posé qu'une :

« Monsieur Decroux, je serais heureux que vous acceptiez de parler, par le truchement de la revue Education et Théâtre, à ceux de nos lecteurs qui aiment le Mime... »

Ma participation s'est arrêtée là. Etienne Decroux a parlé. J'ai écouté.

On ne trouvera pas ici l'aspect logique et chronologique d'une conférence. Bien au contraire, je me suis efforcé de restituer, par la typographie, l'aspect « parlé » de cet entretien.

C.A.

Il m'arrive souvent de penser à JOSEPH II, qui était empereur d'Autriche à l'époque où FREDERIC II était roi de Prusse ; c'est le roi que je préfère. Avant de mourir, il a demandé que l'on mette en épitaphe sur sa tombe les paroles suivantes ; « Ci-gît un roi dont les intentions étaient pures, mais qui vit échouer tous ses projets. » C'est triste. Albert Malet, l'historien qui raconte cette histoire, dit : « Joseph II exagérait, il a tout de même réussi des choses. Par exemple, c'est grâce à lui que la Hongrie n'a jamais pu se relever et qu'elle a été complètement assujettie à l'Autriche. » Je crois que M. Malet a plutôt aggravé le tableau : d'après lui, la seule chose que JOSEPH II ait réussi, c'est faire le mal. Pour ce qui est du bien, il n'a pas réussi.

Eh bien ! parfois, j'ai l'impression que c'est ce que je pourrais faire sculpter sur ma tombe : « Ci-gît un Mime dont les intentions étaient pures, mais qui vit échouer tous ses projets. »

Peut-être qu'un historien dirait, si l'on me faisait cet honneur : « Decroux exagère, parce qu'il a tout de même réussi à lancer un certain mode de mime dans le monde. »

Ce serait une aggravation, parce que ce mime, je ne le reconnais pas plus qu'une poule ne peut reconnaître un canard qu'elle a couvé. J'ai l'impression que j'ai engendré des accidents. J'ai l'impression qu'ayant chanté un bel air d'opéra, on a enregistré un éternuement. Voilà l'impression que j'ai.

Je n'aurais jamais cru qu'ayant tant précisé qu'il ne s'agissait pas de faire de la pantomime ancienne, on assisterait aujourd'hui, bien souvent, la plupart du temps, presque toujours, à son EXHUMATION.

Je viens de faire presque un mot d'esprit, parce qu'il ne faudrait tout de même pas confondre une résurrection avec une exhumation.

La pantomime ancienne, lorsque j'étais enfant, alors que j'étais attiré par presque tous les arts, est le seul art qui m'ait franchement déplu. J'éprouve à son endroit une hostilité véritablement chaleureuse. J'ai vu, en effet, au café-concert, de la pantomime ancienne : un homme habillé en Pierrot essayant de nous faire comprendre par sa gesticulation ce qu'il était si simple de nous faire comprendre par des mots qui ont été inventés pour nous faire comprendre les choses. Cet homme était larmoyant, grimaçant, et je ne vois pas très bien comment il aurait pu faire pour être autrement que

grimaçant et larmoyant, parce que dès l'instant que l'on essaye de faire comprendre ce que seuls les mots peuvent faire comprendre, on est comique en tant que : « ART », avant même d'avoir traité un sujet comique.

(...)

Le comique est une chose fine, difficile à faire quand il s'agit de bon comique. Je pense aussi, au contraire, que quelquefois c'est très facile à faire, très facile à rater. On peut constater d'abord que le comique change avec les nations, et qu'il change avec les siècles. On est obligé, sans être tellement puritain, sans être tellement « à cheval sur les principes », on est bien obligé, la plupart du temps, d'épurer ou « d'expurger » ARISTOPHANE ; on tolère certains passages des farces de MOLIERE parce qu'on se met à la place du public de l'époque, mais enfin on sent que ce n'est plus de notre temps. Il y a un comique pour l'époque d'Aristophane, un comique pour l'époque de Molière, il y en a un autre pour l'époque de Marivaux, un pour l'époque d'Alfred de Musset et un pour l'époque de Marcel Achard, qui a fait de très belles choses. Et ce n'est que de ces belles choses que je veux tenir compte.

Le comique, c'est de la finesse ; c'est un jeu de mots très souvent ; c'est un jeu « autour » des mots. Tandis que la tragédie n'a pas de nation, elle n'a pas de siècle. On peut encore regarder avec émotion SOPHOCLE ; on peut regarder avec émotion les grands auteurs de ROME et, bien entendu, notre cher CORNEILLE, et RACINE, et VICTOR HUGO, et SHAKESPEARE.

Car nous pleurons tous pour les mêmes raisons, nous nous mettons en colère pour les mêmes raisons. On a l'impression nous qui sommes si avides de « communication » et de « conciles œcuméniques », que si quelque chose réunit les hommes, c'est plutôt les pleurs que le rire. Cette chose n'est pas mystérieuse, elle n'est pas subtile. Peut-être, à y bien réfléchir, faut-il moins d'intelligence pour faire ce tragique que pour faire ce comique ; c'est possible. Mais qui vous dit que l'intelligence est au-dessus de tout ? C'est peut-être autre chose ?

Alors ?

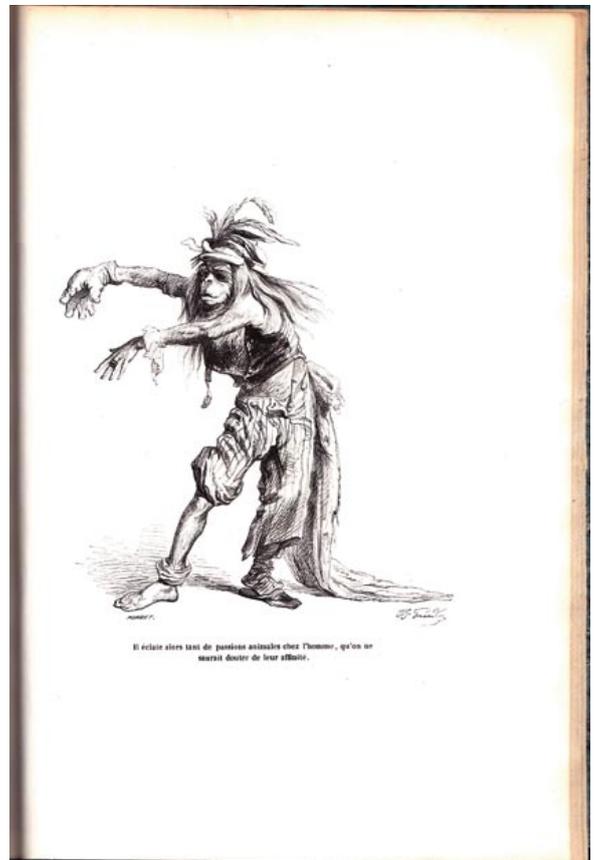
L'intelligence, peut-être, peut faire encore des progrès ; mais le cœur ne fait pas beaucoup de progrès. Il faut peut-être avoir seulement de la sensibilité, du cœur, de la « bonté » (pour parler

simplement), pour faire une tragédie. Qui sait ? Ce n'est peut-être que ça.

Mais pour faire de la comédie, il faut être subtil. Il faut voir les travers des gens. C'est autre chose.

Mais tout ça n'est pas très grave. Ce qui est grave, et j'attaque le principal et le plus incontestable, c'est qu'il est lâche de cacher sa laideur sous sa grimace. C'est là le point grave. Parce que, quoi qu'on dise, on ne risque pas une catastrophe en étant un mauvais comique. Les gens ne sont pas très sûrs des moments où il faut rire ou ne pas rire. Parfois, ils rient par complaisance, parce qu'ils voient l'homme qui gesticule, qui fait des grimaces, qui « fait le fou » comme on dit. Ils n'ont pas tellement envie de rire, mais enfin... ils rient pour faire plaisir, ils rient par convention. Mais même s'ils ne riaient pas, ce ne serait pas une catastrophe.

Tandis que celui qui veut faire du sérieux, qui viendrait devant le rideau, habillé en costume de soirée et qui dirait: « Mesdames et Messieurs, je vais vous réciter le « Lac » de Lamartine... Ce serait courageux...



(...)

J'ai vu en Finlande un spectacle qui n'était pas finlandais (je dois dire pour l'honneur de la Finlande pour laquelle j'ai beaucoup de tendresse que c'était une troupe de passage). C'était encore une espèce de pantomime ancienne, plus ou moins exhumée. Et l'on riait, il fallait rire. On riait quand il fallait, on riait quand il ne fallait pas. Et quand ils faisaient un « portrait », portrait du cirque, ou de n'importe quoi, ils le faisaient toujours en dérision. Et je sentais bien, moi qui m'y connais, tout de même, dans les difficultés gymnastiques, que tout ce qu'ils faisaient « gymnastiquement », je veux dire « techniquement », avec leur corps, était facile, facile, facile.

Voilà ce que je pense de l'ancienne pantomime et de son « exhumation ». Elle n'est pas belle. Elle n'est pas noble.

Elle n'est pas noble parce que bouger les muscles de son visage est une chose facile ; et ce qui est facile risque fort d'être quelconque. On n'est pas « facilement » à la portée de tout le monde. Ça se paye. Les mots, par exemple, qui commencent à se répandre dans le monde... On sort un mot du dictionnaire, un mot qui a sommeillé dans la naphthaline pendant plusieurs siècles, ce mot est sorti un jour par un journaliste, et voilà qu'il se répand chez la concierge... Il n'était pas si mauvais, ce mot, mais... il se gâte, à passer par toutes les bouches, à recevoir tous les microbes, à être manipulé par toutes les mains sales... Il en est de même des choses faciles : ça se « répand ». Et même si c'était beau, on y deviendrait insensible, comme on est insensible à l'air qu'on respire.

(...)

Revenons à la difficulté. Il faut qu'un art soit difficile. Il n'est pas garanti que le difficile engendre le beau. Il n'est pas garanti que le facile n'engendre que le laid. Mais c'est un préjugé défavorable que de constater qu'une chose est facile. D'ailleurs, cela se dit dans le langage courant : quand on dit « c'est facile », c'est presque une injure.

Ce que je déteste encore dans l'ancienne pantomime, c'est que, par les images que j'en ai, par les estampes que j'ai vues, par ce que j'en ai vu moi-même, par les imitations que l'on en fait, c'est qu'elle a l'air d'EXPLIQUER quelque chose. Je pense que l'on ne s'exprime bien que dans la mesure où l'on ne s'explique pas.

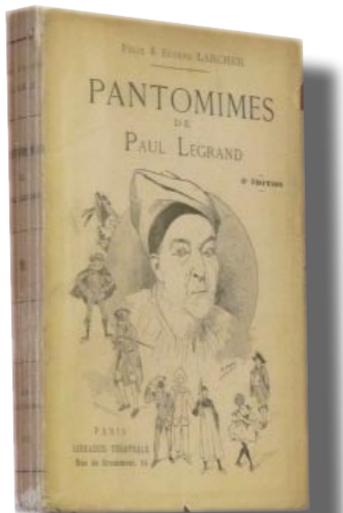
Pascal dit : « Le malheur de l'homme, c'est qu'il ne peut pas rester seul dans sa chambre. » L'homme ne peut pas être seul. Un roi fatigué par sa vie sociale et par les responsabilités qu'il doit prendre devrait s'enfermer dans sa chambre pour se reposer. Non, il faut qu'il aille encore dans la société.

(...)

Je m'aperçois que je croyais avoir fini, mais que j'ai autre chose à dire : c'est que la pantomime ancienne (en employant ce mot de « pantomime ancienne », ça ne vexera pas trop mes « faux frères »). En somme, ils ne sont pas forcés de se considérer comme « anciens » ; ils doivent certainement se considérer comme modernes (ne vous tourmentez pas). Dans la pantomime ancienne, donc, le jeu faux du visage n'est pas faux par accident, il est faux par nécessité. Je vais tâcher de vous expliquer la chose.

Si vous prenez, par exemple (par exemple « contraire »), la photographie agrandie du visage d'une actrice, Michèle Morgan par exemple, de telle sorte qu'elle recouvrirait tout le flanc d'un gratte-ciel de New York. Eh bien, ce ne serait pas « faux ». Parce que toutes les parties du visage auraient été grossies en même temps. On aurait grossi l'intérieur, mais comme le cadre aurait grossi en même temps, tout resterait juste. Mais la tête de l'homme est entourée d'un cadre imaginaire, elle ne peut pas se grossir. Le résultat, c'est que quand on veut rendre perceptible de loin un demi sourire, il devient un sourire ; un sourire devient presque un rire.

Une légère contrariété devient une grande contrariété. Une petite surprise devient une grande surprise. Si bien que pour être perceptible, on joue faux. Les conditions de travail rendent la fausseté nécessaire. Tandis que quand on joue, comme je le préconise, avec le total de son corps, le corps est visible ; même quand il ne fait rien il est visible. Les moindres choses qu'il fait sont perceptibles. Il n'a pas besoin de jouer faux. Il y a autre chose, c'est que lorsque le corps veut jouer abondamment, il ne se comporte pas comme celui de l'homme de la vie réelle, l'homme de la vie sociale, l'homme de la vie mécanique. Lorsque cet homme va et vient, lorsqu'il éprouve des sentiments, il n'utilise pas tout son corps. En tout cas, il ne l'utilise pas avec « abondance ». On pourrait donc me dire que, moi aussi, lorsque j'use de mon corps avec abondance, je fais « faux ». On pourrait me faire cette objection. A quoi je répondrais : « Il faut mettre les choses dans l'autre sens. C'est cet homme de la vie sociale et



mécanique, disons urbaine, si vous voulez, c'est lui qui joue faux. C'est sa réalité qui est fausse. Car lui-même joue la comédie dans la vie, si bien que lorsque l'art fait des mouvements amples avec le tronc, il restitue une réalité qui avait été chassée.»

(...)

— Vous avez des disciples dans le monde entier ?

Bien sûr. Il y a à New York, chose que je n'aurais jamais espérée autrefois, une Ecole Etienne Decroux. Je n'ai pas que des tristesses. J'ai reçu la photographie de la pancarte : « Ecole Etienne Decroux ». Cette école existe sans moi. dirigée par deux de mes anciens disciples.

J'ai des disciples à Stockholm, j'en ai à Amsterdam, j'en ai en Italie. J'ai tout de même dans beaucoup de pays des disciples qui continuent à travailler. Il y a même une troupe aux Etats-Unis qui travaille dans la bonne direction ; ce que j'appelle la bonne direction. Cette troupe fait des fournées.

Il y a tout de même une certaine activité. C'est ma consolation. C'est mon réconfort. Et je pense que par la loi d'accélération, si elle joue en ma faveur, si elle n'est pas remplacée par la loi de ralentissement, j'aurai tout de même un certain bien-être du cœur à voir que mes efforts ont servi à quelque chose.

Je n'en suis pas moins irrité de voir cette démente de l'exhumation de la pantomime ancienne, et de penser qu'il y a des gens que l'on pourrait appeler de bons esprits qui, lorsqu'on leur parle de moi, se représentent une espèce de Pierrot qui va faire rire.

Ils croient même me louer en disant que je peux faire rire davantage... et de la même façon...

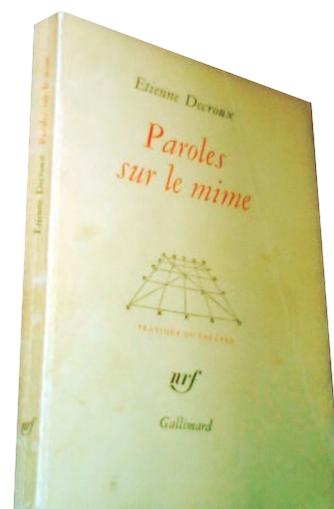
Je suis assez content du résultat de ma lutte, mais j'éprouve le besoin de protester contre une certaine tendance humaine qui consiste à se rabattre sur le mime à cause de toutes les incapacités que l'on a essayées dans les autres domaines.

C'est une chose qui est presque comique. Il y a aujourd'hui un mal mondial, c'est que chacun veut devenir Président de la République. Ce n'est pas possible. Ce n'est déjà pas mal qu'il y ait des pays où l'on ne trouve que des colonels, d'autres pays où l'on ne trouve que des docteurs. Mais de là à espérer qu'il existe un pays où il n'y aurait que des Présidents de la République... c'est une espérance qui ne peut pas être satisfaite. Et pourtant, c'est la tendance.

Vous voyez arriver une petite jeune fille toute simple, avec un air naïf. Ne vous y fiez pas ! Elle ressemble... tenez, à ce que l'on appelait, dans le théâtre parlant, la femme-enfant. Elle vous dit, en balbutiant légèrement : « Vous comprenez, il faut que je devienne Docteur. »

Mais qui vous oblige à devenir docteur ? « C'est que mes parents, si je ne suis pas docteur..., et puis, il y a ma tante... »

Enfin, bref, c'est pour ne pas se taire remarquer par la concierge qu'elle veut être docteur. Ce n'est pas commode. Surtout pas en médecine, c'est trop sérieux. Pas en architecture, c'est trop sévère. Non, docteur en quelque chose d'un peu fumeux, d'un peu vaseux, où il n'y ait pas d'appareils de mesure pour vérifier les erreurs ou les vérités...



Mais supposez qu'elle y renonce. Que va-t-elle faire ? Elle va se dire : « Eh bien ! voilà, je ne peux pas laver la vaisselle dans un restaurant, non, je me ferais remarquer par ma concierge. Je ne peux pas servir dans un restaurant. Je ne peux pas travailler comme vendeuse dans un magasin. Non, tout de même, ce n'est pas mon rang. Mes parents sont prêts à faire des sacrifices pour que je devienne quelqu'un. Mais quoi ? Le piano ? Ah ! il faut l'apprendre... La peinture ? Je ne vois pas ça très bien. Il paraît que je ne vois pas très bien les couleurs. La sculpture ? Oh! ça donne des ampoules. Chanter ? Oui, mais je chante faux. Danser ? Mais je n'ai pas le pied léger, et puis ma santé ne me permet pas de sauter, c'est mauvais pour le cœur, et la danse classique, c'est un peu sec... »

Alors ? Qu'est-ce que vous pourriez faire ?

« Justement, je ne sais pas ! Je venais vous demander ! »

Eh bien ! voulez-vous être littéraire ? Voulez-vous écrire des vers ?

« Oh ! les vers ! vous savez... pour que ça rime... Oh ! là là, non, c'est trop difficile. On m'a parlé des poèmes en formes fixes, mais c'est un véritable tour de force... non, non. Moi, je voudrais quelque chose, vous comprenez, qui sorte de moi. Voilà. Moi, je crois une chose, n'est-ce pas, je ne sais pas si je m'exprime bien, mais je pense que mon âme est odoriférante et qu'en conséquence elle n'a rien à faire d'autre que d'être là. Il faut qu'elle soit sur les lieux. Mon âme, au fond, si je puis m'exprimer ainsi, est comparable à une orange. Une orange n'a rien d'autre à faire que d'être là. Elle dégage une odeur discrète, il suffit de s'approcher, parce que ce n'est tout de même pas elle qui va s'approcher, il suffit de s'approcher pour apprécier cette odeur.»

Ouais, ouais, ouais, ouais, ouais, ouais...
Mais vous pourriez peut-être faire du MIME !

Et voilà... Voilà comment les « recrutements » se font !...

Propos recueillis par CH. ANTONETTI.

Sources : Education et Théâtre, janvier 1968, numéro 48, fonds de la Société d'Histoire du Théâtre.

Recherches et découpage du texte original : Lionel Comellas

Tea Time

- Mimesis sur un Plateau -

Le 10 février 2012 a eu lieu Mimesis – Plateau de la créativité des arts du mime et du geste, à l'Espace «Comme Vous Emoi» à Montreuil. Cet événement, organisé communément par quatre compagnies – Hippocampe, Autour du Mime, le Éléphants Roses et Platform 88 - avait pour objectif de présenter une diversité des arts du mime à travers des formules courtes, avec la volonté de renouveler cet événement plusieurs fois par année.

Les organisateurs ont su donner une bonne visibilité à cet événement, grâce à une présence sur internet et à une diffusion efficace dans les réseaux du mime, bref l'info a suivi. Le public avait la possibilité d'acheter les billets en ligne, à cinq euros la place. L'événement fut vite complet.



La programmation s'est effectuée suite à un appel à projets, diffusé principalement par réseau. Les organisateurs se disent satisfaits du nombre de candidatures reçues. En effet, malgré l'absence de budget pour rémunérer les artistes, des compagnies venant de France et d'ailleurs ont manifesté leur motivation d'être présentes, de saisir cette opportunité pour montrer leur travail.

J'arrive donc pour 20h à l'«Espace Comme Vous Emoi», lieu aménagé en deux espaces principaux : le premier regroupant accueil et bar, avec la possibilité de se restaurer, dans une ambiance familiale; le deuxième, l'espace scénique.

Le petit monde du mime était réuni, presque au complet, pour cette soirée. Un air de «mondanité conviviale» se faisait sentir, nombre de personnes présentes se connaissent et se

retrouvent régulièrement dans les différentes manifestations autour du mime. Mais si les professionnels de la profession étaient de la partie, le public amateur de mime n'était pas en reste.

Le spectacle allait commencer avec un peu de retard, laissant le temps de s'observer du coin de l'oeil, d'échanger quelques sourires ou quelques paroles de mime.

Les festivités s'ouvrent avec une sorte de performance, figurant un mime dans un filet, suivie d'un numéro où le mime nous raconte une histoire, représentant toutes sortes d'animaux avec ses mains. Les trois premières interventions se déroulaient dans l'espace bar. Puis nous sommes conviés à nous installer sur les gradins, ne laissant pas une place de trop. Durant la soirée plusieurs formules diverses et variées se sont succédé, dont certaines créées pour l'occasion. J'ai été particulièrement interpellé par la qualité de deux spectacles, celui de la danseuse Laure Daugé, dont la création chorégraphique autour de l'habit impossible et inachevé portait une un discours intrigant, ainsi que la compagnie des Grands Chemins qui nous a présenté un numéro burlesque efficace. Poésie, abstraction, monologue au téléphone... l'ensemble était interprété par les organisateurs, ainsi que par des jeunes compagnies, témoignant d'un niveau tout à fait correct, mais somme toute assez scolaire.

Ce premier plateau nous a servi une vision très large des arts du mime et du geste. Attendons de voir ce que nous réserve la prochaine édition, prévue en novembre 2012.

Patrick Forian

- El Mimo -

Suite à la parution du premier numéro, Jean Bernard Laclotte, adhérent du CNM, nous a proposé cet article, qui reflète une réalité peu connue des mimes en Amérique latine. Le regard optimiste qu'il porte nous a touchés.

Monsieur Marcel Marceau aimait ce continent, il y allait très souvent, son public lui donnait sa tendresse et son cœur et le portait aux étoiles. Ce continent c'est l'Amérique du sud et l'Amérique centrale.

Il fit des adeptes partout où il s'arrêta, il laissa des traces pour les jeunes générations qui le virent, soit à la télé, soit sur scène, et à l'heure actuelle il est vénéré là bas comme un père spirituel.

Il a su toucher par sa poésie la sensibilité des Sud Américains.

Le mime en Amérique du sud est une Institution, non pas académique, mais sociale. Le mime joue un rôle auprès des populations comme faiseur de rêves, de dérision. Son silence lui permet de défendre et de dénoncer les injustices et les dictateurs.

Il est le miroir de tous ces pauvres gens qui s'agglutinent autour de lui et rient à gorge déployée de leur propre condition. C'est un art populaire. Il est rare de ne pas trouver un Mime au détour d'une rue, ils sont partout, sur les places, dans les parcs, mais aussi aux feux rouges, ils sont là... maquillés avec les moyens du bord, préparant leur masque blanc avec de la vaseline et de l'oxyde de zinc, attendant avec espoir une petite pièce pour

pouvoir manger.

Quelques uns ont appris du Maître directement à l'occasion de stages et ceux-là gravissant les échelons sont devenus professeur de mime et se produisent dans les théâtres, mais ils ne sont pas nombreux.

La grande majorité sont des autodidactes, et ont vite compris



quelques gestes et attitudes rudimentaires de la pantomime. Là-bas, observer est un sport national.

Le mime de rue d'Amérique du sud scrute les moindres détails de l'être humain dans la vie turbulente des grandes mégapoles, telles Lima, ou Mexico.

A chaque instant il se passe quelque chose de cocasse, ou d'incongru.

C'est de là qu'ils puisent le matériel

dont ils ont besoin pour ensuite jouer et créer des sketches ou des animations.

J'ai vécu au Pérou pendant trois ans dans les années 80, j'ai appris le mime dans la rue avec eux, avant de rentrer en France pour intégrer l'école de Marcel Marceau.

Au Pérou, je pense avoir touché à l'essentiel : l'humilité que véhicule l'art du Mime, le droit de dire (aussi paradoxal que ça puisse paraître) et l'empathie avec le peuple.

La liberté d'agir et d'amener le public ou les simples passants dans l'imaginaire, sont tolérés et appréciés, sans heurts ni violence, mais dans l'esprit du jeu et dans la joie.

Le mime est comme un ami, un copain que l'on retrouve au même endroit tous les jours et que l'on vient voir en famille, c'est un être à part...

De nombreuses rencontres nationales ou internationales sont programmées, des écoles fleurissent, et toujours plus de mimes de rue, par amour de l'art, mais aussi par nécessité de subsistance.

Et toujours la même énergie qui les anime : la fraternité entre tous les mimes.

Jean Bernard Laclotte
Mime et directeur artistique de
l'association «Le Mime a la Parole»
créateur de la Journée Mondiale du Mime.

Photo : Collection Tamagochy Circus

Coup de Coeur

- Expo Vertige du Corps - Etienne Bertrand Weill -

{BnF

Bibliothèque Nationale de France | BnF François-Mitterrand, Paris
Du 25 septembre au 18 novembre 2012 - Entrée libre

La revue

Mode d'expression aux sources mêmes des arts de la scène, le mime connaît un spectaculaire renouvellement au XXe siècle. Ce dossier rappelle la démarche pionnière du mime Farina, évoque le rôle fondamental de Jacques Copeau et Charles Dullin, puis de l'enseignement des jeux dramatiques et des techniques d'improvisation, se penche sur la rencontre entre le mime Étienne Decroux, théoricien d'une grammaire fondamentale au développement des arts du geste, et le photographe Étienne Bertrand Weill. ...

La Revue de la BnF, n° 40-2012. 19 euros. Dossier «Arts du mime» sous la direction de Joëlle Garcia.

www.bnf.fr



L'exposition

2



La Bibliothèque nationale de France présente l'oeuvre du photographe Étienne Bertrand Weill (1919-2011), oeuvre exemplaire du croisement fécond des langages et des formes entre photographie et spectacle vivant dans la deuxième moitié du XXe siècle.

À l'aube de son parcours artistique, dans l'immédiat après-guerre, Étienne Bertrand Weill se dédie au reportage humaniste et à l'architecture, avant de se tourner vers les scènes de l'avant-garde parisienne.

En 1947, il rencontre le grand réformateur du mime contemporain Étienne Decroux (1898-1991) et devient le témoin privilégié de son art. Les séquences photographiques que réalise Weill servent au mime à mieux articuler sa grammaire de gestes et d'expressions. Pour le photographe, l'exploration du corps mimique représente le début d'une recherche esthétique inépuisable sur le mouvement, la lumière,

l'équilibre et le déséquilibre.

Photographiant de nombreux artistes de théâtre, de mime, de danse – Jean-Louis Barrault, Étienne et Maximilien Decroux, Marcel Marceau, Maurice Béjart..., Weill se tourne progressivement vers des formes visuelles de plus en plus immatérielles et abstraites.

À partir des années 1960, le photographe revient au théâtre, composant des suites cinétiques et des partitions visuelles pour des spectacles de Jacques Polieri, le mime Marceau, Muriel Jaer. Proposés sous forme de concerts « Musique pour les yeux » ou comme un dialogue entre les images projetées sur la scène et la dynamique des corps en jeu, ces essais d'oeuvre d'art total mettent la photographie au centre d'un univers expressif de musique, danse et théâtre.

Joëlle Garcia

3



1- Elèves d'Etienne Decroux dans *Les Arbres*, 1952
BnF, dép. des Arts du spectacle
© Etienne Bertrand Weill

2- Etienne Bertrand Weill
Etienne Decroux mimant *La méditation*, 1959.
BnF, dép. des Arts du spectacle, collection
Etienne Bertrand Weill.
© Etienne Bertrand Weill

3- Etienne Bertrand Weill
Jean-Louis Barrault mimant *Le sonneur de cloches*, 1948.
BnF, dép. des Arts du spectacle, collection Etienne Ber-
trand Weill.
© Etienne Bertrand Weill

Page Blanche

- Quel enfant ne rêve pas de devenir un super héros ? -

J'ai enseigné le mime à des adultes, des comédiens amateurs ou professionnels, de tout type et de tout âge, mais ce fut la première fois que je confrontais mon expérience et mon savoir-faire à une classe d'enfants de sixième. Au programme de l'année, l'antiquité, et plus précisément ici, le mythe du héros. Une nouvelle expérience, très riche, dans laquelle j'ai beaucoup appris, autant sur mon art, que sur les fondamentaux qui constituent en général l'art dramatique. Ne dit-on pas que la vérité sort de la bouche des enfants ?

Pas d'obligation de spectacle, ni de présentation publique, l'approche d'un langage corporel et le poids pédagogique de cette démarche était ma priorité. Un langage commun à tous, par le mime, et sous formes d'actions de jeu, pour rendre visible un effort collectif ainsi mis au service d'une intention précise et imaginaire: La prise de Troie.

Approche d'un langage corporel, aux moyens d'actions «parlantes»: Une initiation au travail de rythme pour donner un sens à une intention mimée, à l'articulation (ici gestuelle) pour rendre visible cette intention, et enfin au principe de causalité, pour coordonner les différentes séquences en vue de composer un portrait général. C'est à dire une perspective visuelle organisée à l'image d'un tableau en mouvement, la mise en scène.

En mime, la communication passe inévitablement par l'écoute de soi, de l'autre, et du groupe, rendant toutes ces notions essentielles pour s'exprimer et (se) représenter avec intelligence, clarté et sensibilité.

La première rencontre avec les élèves fut tâtonnante. Quelques questions posées ça et là pour savoir ce que le mime pouvait bien représenter aux yeux d'un enfant de 11 ans. Ma première question: «Pensez vous que l'art du mime est utile ?» Première réponse: «Non ce n'est pas utile !» A moi de renchérir alors: «Pourquoi pensez-vous que le mime n'est pas utile ?» Réponse de l'enfant: «Parce que c'est pas comme ce qu'on apprend en cours d'habitude, et qui nous est utile pour plus tard.»

Ce postulat de départ, empreint d'une logique imparable, n'était pas pour me déplaire. Bien entendu, les connaissances en histoire, en géographie, en sciences et en mathématique, en français, sont utiles parce qu'elles constituent les bases d'une culture générale essentielle pour le développement intellectuel de l'enfant, mais comment allais-je leur faire comprendre, de mon côté, que le travail que nous allions faire ensemble entrait pareillement dans cette logique.



Que le mime enseigne tout autant l'esprit, mais d'une autre manière, par ce qui nous constitue littéralement, par le moyen du corps. Que cet enseignement consiste avant tout à réunifier l'individu, à développer son imaginaire, ses acuités multiples, à ne plus diviser arbitrairement l'esprit et le corps, à apprendre sur soi et sur les autres. Ce qui en soi n'est pas un vain mot de parler ici de l'utilité d'un tel apprentissage, d'une éducation physique au sens propre du terme, dont le but ne serait pas de courir mieux ou plus vite que l'autre, mais d'aller avec, de se dépasser ensemble.

La conscience du corps et son épanouissement ne sont-ils pas essentiels au développement personnel, au même titre que la culture de l'esprit ? Oserais-je alors parler d'une culture entière, c'est-à-dire non seulement recevoir un enseignement sur ce que le monde a entrepris et créé, son fonctionnement, ses reliefs divers, mais également un enseignement sur soi-même.

Apprendre dès l'enfance à créer avec ce que nous sommes et ce qui nous constitue de fait. Une histoire naturelle dont nous serions le sujet, des travaux pratiques dont nous serions l'objet, un art appliqué. Apprendre pour se comprendre et comprendre pour entreprendre. La confiance, la responsabilité et l'engagement corporels sont des champs que nous pouvons travailler sur la base d'une connaissance technique et sensible, et qui naturellement influent, structurent et enrichissent l'esprit.

Ne pourrait-on pas voir dans cela une approche déterminante et motivante pour appréhender la question de l'avenir et de nos actes, de sa place en société, au sein d'un groupe, face à soi-même ?

Ne sommes nous pas en présence d'autrui et de notre personne du premier au dernier jour de notre vie ? De ce fait n'y aurait-il pas un enseignement «actif» à recevoir, sur le plan de la physicalité et de l'autonomie, pour mieux se préparer à une vie dite «active» ? Le corps ne nous accompagne t-il pas du matin au soir ? Que dévoile t-il de nous ? Comment nous sert-il, ou son contraire ? Comment se partage t-il ? Comment agit-il, ou son contraire ? Comment participe t-il à notre volonté ?

A ces questions bien personnelles, je devais avant tout traduire ce que je pensais être important par le moyen le plus simple, parce que se sont des enfants, et parce que le mime est un art qui se pratique, tout simplement.

La première rencontre m'a permis de prendre la température de la situation. Des questions en général sur leur vision du mime, j'en ai parlé plus haut, quelques exercices plutôt techniques pour les sensibiliser à la géométrie du corps, et enfin, un tour d'impros.

Au préalable, les enfants avaient travaillé avec leurs enseignants de manière plus théorique, pour mieux comprendre ma pratique. J'avais donné pour consigne d'écrire une situation de travail et de la détailler dans sa procédure, action par action. Les professeurs quant à eux leur avaient demandé de rédiger une description de leur héros mythique idéal et d'inventer aussi leur histoire. Je dois dire qu'ils se sont appliqués à la lettre

et avec une grande imagination pour composer ce petit bout de mythologie personnelle. Nous avions donc notre pesant d'or pour commencer. Pour présenter devant les autres le personnage qu'ils avaient créé et apprendre à se regarder possiblement sans juger, sur ces premiers pas de mime.

Des impros individuelles, en duo, ou à plusieurs pour les plus timides, tout le monde est passé une fois et a repris quelques éléments de son improvisation pour l'améliorer et la caractériser davantage en fonction de mes indications de jeu : «Comment ton personnage marche t-il ? Refaites la même action, mais prenez plus de temps, une chose à la fois, cela donnera du poids et un sens à vos intentions. Essaie d'être aussi rapide et léger que le héros que tu as imaginé, moitié aigle, moitié homme », etc.

Après cette première séance, je rentrais toutefois chez moi un peu déconcerté. Ils avaient été de bons élèves, mais il manquait quelque chose d'essentiel pour que ce travail soit justement une vraie expérience. Leur concentration s'était épuisée plus rapidement que je ne l'avais pensé. Passée la nouveauté de l'attraction qui changeait du cours habituel de français, l'intérêt pour ce que nous faisons n'était pas à la hauteur de ce que j'avais imaginé. Il fallait un renfort véritable pour pallier au manque de concentration et à la dispersion qui touchent plus rapidement les enfants de cet âge. Mais là, tout de suite, je ne pouvais que me rendre à l'évidence. Je ne les avais pas encore mis «dans ma poche !»

J'avais une semaine pour réfléchir à ces trois questions avant de les revoir: Comment les intéresser réellement, comment les impliquer plus, comment les rassembler autour d'un même sujet ?

A la question de les intéresser réellement, il suffit de se souvenir de sa propre enfance, et la réponse va de soi, il faut qu'ils aient le sentiment de jouer entre eux, impérativement. Comme dans la cour, comme à la maison.

A la question de les impliquer plus, il fallait activer leur ingéniosité et leur sens du plaisir. Les solliciter intellectuellement pour leur donner l'impression qu'ils sont les instigateurs de l'histoire, ou au moins de vrais conseillers artistiques, et bien entendu éveiller en eux le plaisir de faire des choix et de les défendre.

A la question de les rassembler autour d'un même sujet, là mon choix s'est porté sur la prise de Troie. L'idéal me dis-je ! Un peuple uni qui travaille à la construction du cheval,

puis son transport jusqu'à Troie, et enfin le «massacre final», élément indispensable à tous ces petits guerriers qui n'attendaient que ça !

Il fallait que les enfants croient à cette histoire et se prennent au jeu, tout simplement.

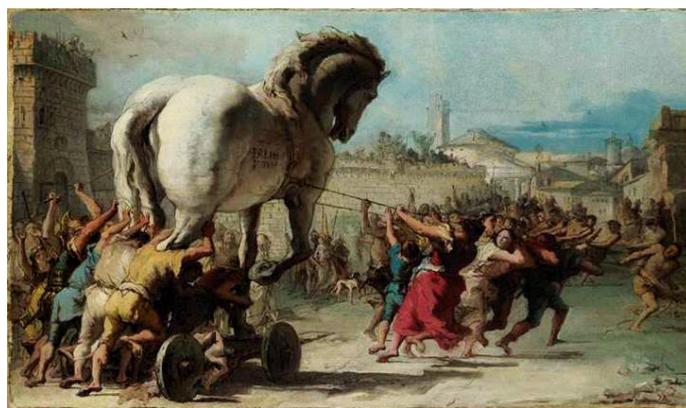
Je leur ai donc demandé à choisir un métier artisanal de cette époque et de le représenter en imageant les verbes d'actions qui caractérisent précisément leurs tâches. Scier, couper, transporter, poncer, clouer, soulever, tailler, rouler, pousser, poser, réfléchir, mesurer, tracer, tourner, toucher, malaxer, creuser, remplir, etc. Par petits groupes constitués autour du métier de leur choix, les enfants ont tout d'abord travaillé indépendamment des autres, afin de se consacrer à leur mission respective. Ensuite, à la manière d'un montage vidéo, j'ai regroupé les différentes séquences de travail pour créer un déroulé d'actions organisé et une perspective d'ensemble qui soit cohérente. Un «village» au travail !



2

La première image de la scène est fixe, chaque groupe est à une place précise, comme gelé dans l'action. Le coup d'envoi est donné par les bûcherons, au lointain, qu'on distingue alors en train de scier un arbre, puis le deuxième groupe prend «vie»: Les transporteurs de bois viennent chercher les rondins coupés par les bûcherons et les roulent jusqu'au menuisier, qui à son tour s'anime selon le même principe et ainsi de suite, le bois est recoupé, poncé, cloué planche par planche en fonction des ateliers de travail. De leurs côtés les architectes tracent des lignes dans l'espace comme pour projeter le plan de manœuvre. Ailleurs le four du village bat la cadence, l'un met du bois, l'autre actionne un soufflet pour que le forgeron puisse assouplir l'acier des armes et les forger. Dans le même temps, les artisanes font une farandole, dans laquelle elles miment en boucle le tissage, prennent des mesures, font du moulage, ou encore remuent en chœur une soupe géante, pour habiller, nourrir et servir la garnison en effervescence.

Alors que tous les corps de métier sont à l'œuvre, le ponceur de bois s'en va soudainement marteler des planches sur un pan imaginaire, au centre de la scène. Progressivement, ce même mouvement s'empare de tout le monde et chacun se dirige en rythme vers le jeune homme pour «personnifier» avec lui la forme du cheval et clouer les dernières planches qui le structurent. Ils deviennent ainsi l'aspect extérieur du cheval, par le dessin qu'ils ont créé dans l'espace, mais aussi le contenu du cheval, c'est-à-dire dans l'histoire, les guerriers cachés à l'intérieur. Pendant le déroulement de cette action, trois des personnages suivent une autre route et quittent subrepticement les lieux, pour assurer la transition de la prochaine scène...



3

Le «cheval» est maintenant immobile, élevé au centre, nous sommes sur la plage où les grecs l'auraient déposé en offrande à Athéna pour qu'elle les aide. Les trois personnages qui avaient disparu arrivent alors sur la scène en courant, et entourent le cheval de cordage pour le hisser jusqu'à Troie, pensant qu'une fois en leur possession la ville deviendrait imprenable. Nous découvrons les «hisseurs» d'un côté, et le cheval constitué des guerriers de l'autre. Entre les hommes qui tirent le cheval, et le cheval qui est lourd, une résistance opère, poids contre poids. Les uns miment l'action de tirer, en se penchant à l'avant, et les autres l'action de résister, en se penchant à l'arrière. Ceux qui tirent l'emportent sur le poids qui retient, et le «cheval» fait un pas, puis un deuxième, et enfin un troisième.

Nous voilà dans l'enceinte de Troie.

Le «cheval» resserre son étau dans un recul général, libérant ainsi quelques personnes, pour ne laisser que le cœur de la garnison, en fond de scène. Les autres quant à eux deviennent les habitants de Troie.

Le moment est venu de célébrer. En avant scène, les trois «hisseurs» rigolent et boivent des choppes, c'est la fête, quatre autres engloutissent un festin imaginaire à pleines mains, un autre chante accompagné d'un

musicien, deux autres dansent sur cet air, la ville est en fête ! Puis les joyeux buveurs s'enivrent, les mangeurs sont repus, les notes de musique disparaissent... La ville tombe progressivement dans un profond sommeil.

Derrière eux, l'heure est venue pour nos héros de mettre leur plan à exécution, et de prendre la ville. Le «cheval» abandonne sa forme animale et se déploie sur une ligne horizontale pour former un escadron. Les guerriers s'avancent alors d'un même pas en direction des habitants, ils sont à leur merci. Leurs bras armés se lèvent, en suspens, et enfin retombent sur les corps endormis des villageois, dans un mouvement volontairement lent et stylisé... Dès lors, l'assaut final les érige en vainqueurs !



Nous n'étions pas partis pour une représentation publique, et pourtant celle-ci aurait pu avoir lieu. Mais le but n'était pas là, c'était la découverte du corps au moyen du mime, mais aussi de soi et des autres. Une rencontre placée sous l'enseigne d'un langage non verbal et du ludisme.

A la suite de cette expérience, leurs professeurs ont demandé aux enfants de faire une liste des sentiments, émotions ou sensations que les personnages de l'histoire ont traversés, afin de mettre des mots sur leurs silences évocateurs:

«La fatigue, la confiance, la responsabilité, la douleur, le bonheur, la gloire, la satisfaction, le courage, l'appréhension, la solidarité, l'enthousiasme, la rigueur, le chaud, le froid, souffrir, l'impatience, le plaisir, la joie, l'inquiétude, l'épuisement, le tournis, l'exaltation.»

Une dernière question vint conclure leur petit compte-rendu: Qu'est-ce que le mime ?

«C'est parler avec son corps, exprimer une chose par

des actions, un moyen de se défouler et d'exprimer en silence, exprimer la joie, la colère, des sentiments, jouer une pièce sans parler et en faisant le moins de bruit possible, c'est de la danse mais c'est beaucoup plus détaillé, c'est des mouvements qu'on fait comme dans la vie, on peut bouger ses bras, courir, sauter, c'est faire une action avec tout son corps, un art des mouvements....»

Chacun y allant de sa définition, pour tenter de traduire ses impressions. Le mime semble être tant de choses à la fois: Expression, geste, silence, émotions, corps, sauts, vie, jeu, actions...

Le mime pourrait-il donc être tout à la fois ?

Peut-être, comme tout art, à condition d'identifier sa nature, ses influences, sa naissance. N'oublions pas que le mime est un art à part entière, une éducation en soi, un langage. Le Mime n'est pas de la Danse, la Danse n'est pas du Théâtre, le Théâtre n'est pas du Cirque, le Cirque n'est pas de la Commedia, la Commedia n'est pas du «Musical».

A chacun son art, à chacun sa totalité. C'est le propre de l'homme, une conscience universelle née de l'identité.

Lionel Comellas

- 1 Photo Arnaud Préchac - Archives Lionel Comellas
- 2 Tiepolo. La construction du cheval de Troie. 1760
- 3 Tiepolo. Le cheval de Troie tiré dans Troie. 1760
- 4 Pieter Brueghel le Jeune. L'incendie de Troie. 17e siècle

Communiqués



LYON. NARRATIVE D'IMAGES POPULAIRES

COMPOSITION ORIGINALE DE GENEVE GORRANI 1893

- Eté 2012

Afin de rester «à la page», l'équipe des Cahiers du CNM se rend cet été au Festival d'Avignon, ainsi qu'à Mimos. Nous consacrerons à la rentrée un numéro spécial pour relater de ce que nous aurons vu et qui touche de près ou de loin à l'Art du Mime.

- Abonnement/Adhésion :

Vous pouvez soutenir notre Journal en adhérant à l'association CNM. Chaque adhérent recevra trimestriellement un numéro du cahier, imprimé et relié, ainsi que des invitations pour des événements ponctuels. Il pourra en outre bénéficier de nos compétences dans le domaine artistique ou administratif.

Le nouveau bureau du CNM, élu en septembre dernier, est en pleine restructuration, vos projets, vos initiatives, vos questions, sont les bienvenues pour renforcer l'équipe en place et œuvrer à l'épanouissement de notre art.

Nous vous remercions d'envoyer votre chèque de 20 euros à l'adresse de notre siège social et à l'ordre de : Centre du Nouveau Mime, en le joignant au bulletin d'adhésion téléchargeable sur www.mime.org

Centre du Nouveau Mime

Siège social: Maison des Associations du 11^e arrondissement de Paris
B.A.L. 25, 8, rue du Général-Renault, 75011 Paris
Siret 420 276 339 000 41 code ape 9001z – Licence 2-033248

Site Web: www.mime.org
Emails: infos@mime.org
Courrier des lecteurs: courrierdeslecteurs@mime.org

Les signataires des articles sont seuls responsables de leur contenu.
© Journal MIME – CNM.

MIME : Imprimé par nos soins
ISSN en cours

Prix de vente au numéro : 10 € /
gratuit pour les adhérents du CNM



MINIM

№2

