

Le mime corporel / un théâtre de l'épure Entretien avec Omnibus

Lorraine Hébert

Numéro 18 (1), 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28671ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Hébert, L. (1981). Le mime corporel / un théâtre de l'épure : entretien avec Omnibus. *Jeu*, (18), 107-118.

le mime corporel/ un théâtre de l'épure

entretien avec omnibus*



Casse-Tête: «Radeau sur la mer» d'Omnibus, au Théâtre de Quat'sous. Photo: Suzanne Lantagne.

*La troupe comprend actuellement sept membres: Jean Asselin, Denise Boulanger (tous deux à la direction artistique), Tony Brown, André Fortin, Dulcy Langfelder, Kari Margolis, Jocelyne Montpetit.

La troupe existe depuis quand?

Jean Asselin - Ça remonte à dix ans déjà! A l'époque, on avait présenté un Perspectives-Jeunesse qui s'intitulait «Laboratoire de mime» et qui impliquait vingt-trois personnes. Comme notre projet a été accepté — c'était la mode des laboratoires — on a fait un spectacle d'une heure, *Métamorphoses*, et un autre plus court, *Parade*, un spectacle de rue — ça aussi c'était la mode dans les années 70. Par la suite, la troupe s'est incorporée avec les cinq personnes qui restaient, tous des Québécois d'ailleurs: Denise Boulanger, Marjolaine Robert, Jean-François De Carufel, Pierre Thibaudeau et moi. On a travaillé ensemble pendant deux saisons pour créer un seul spectacle, *Silence, on bouge*, qu'on a présenté au Quat'Sous en 1972. C'était une série de numéros de mime qu'on appelle, nous, des vignettes, parce qu'en terme de durée, un numéro peut varier entre trois et vingt minutes, alors qu'une pièce peut faire entre une heure et une heure et demie. Si on considère le nombre de spectateurs qui sont venus nous voir, deux fois plus que sept ans plus tard, quand on a présenté *Zizi et Co.* au Quat'Sous, c'était un très bon succès.

Pourquoi avoir choisi «Omnibus» comme nom de troupe?

Denise Boulanger - Au départ on voulait s'appeler «Mime en boîte», mais on nous a refusé l'enregistrement sous prétexte que ça faisait trop commercial. Marjolaine Robert a pris le dictionnaire et nous est revenue avec le mot «omnibus» qu'on a tout de suite retenu à cause de ce qu'il désigne: un moyen de transport pour tous. Déjà, à ce moment-là, on était convaincus que le mime qu'on voulait faire s'adressait à toutes sortes de publics.

Dulcy Langfelder - C'est aussi intéressant de voir que ce nom, qui avait été choisi avant même que la troupe trouve son identité, est encore aujourd'hui très représentatif de notre démarche: on cherche dans plusieurs directions à la fois, on expérimente des choses très différentes d'une création à l'autre, on tente de rejoindre un public de plus en plus diversifié.

J.A. - Et la troupe a souvent réuni des gens qui venaient d'un peu partout: il y a présentement trois Américains, quatre Québécois; on a déjà eu un Suisse, une Australienne. L'ouverture pour nous est très importante, très stimulante, compte tenu du type de recherche qu'on fait. En ce sens-là, on n'est pas du tout chauvins.

Quel type de fonctionnement avez-vous adopté?

J.A. - On est à mi-chemin entre le collectif et une structure plus traditionnelle; on a une direction artistique bien que, en général, le répertoire et les membres de la troupe soient choisis collectivement. Au plan de la mise en scène, on oscille entre une direction singulière et collective; le plus souvent, une personne a la fonction d'unifier, de donner à la création une structure cohérente et économique. Dans *Casse-Tête*, «Eau» a vraiment été dirigé par une seule personne, alors que «Tango» est une création collective et «la Dernière Pièce» un mélange des deux. Pour le moment, on en est là.

D.B. - En fait, il n'y a pas beaucoup de règlements dans la troupe, si bien qu'on remet souvent des choses en question. Quand on n'est pas satisfaits d'une décision, on la rediscute.

D.L. - C'est un fonctionnement qui n'est pas sans problèmes, mais ce qu'on remarque, nous, c'est que les meilleures idées au niveau de la création naissent souvent

des confrontations, des tensions, d'où notre force comme groupe sur scène.

à l'école de Decroux

Qu'aviez-vous comme formation avant d'aller étudier chez Etienne Decroux?

D.B. - Moi, j'avais étudié avec Jean qui avait travaillé avec Paul Buissonneau. Lui-même avait fait du mime avec Maximilien Decroux...

J.A. - Avec qui j'ai d'ailleurs étudié en 1964 sans savoir que c'était le fils du père dont je ne connaissais pas encore l'existence. Il y a aussi Fialka qui m'a beaucoup appris. Quant à Paul Buissonneau, même si ce n'est pas un mime au sens strict du mot, il a l'oeil et sait apprécier un travail de mime. J'ai toujours gardé de l'admiration, du respect et une grande confiance en son jugement.

D.L. - Avant d'aller chez Decroux, en 75, où j'ai rencontré Jean et Denise, j'avais étudié la pantomime à New York, mais c'est à Londres que j'ai rencontré Iris Walton, une ancienne élève de Decroux, qui m'a encouragée à aller chez lui.

J.A. - C'est d'ailleurs à son école qu'on a rencontré les deux autres Américains de la troupe, Tony Brown et Kari Margolis. Chez Decroux, d'ailleurs, on retrouve surtout des Américains et des Canadiens.

Qu'est-ce qui vous attirait plus particulièrement à l'école de Decroux?

D.B. - On avait lu le livre d'Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*,¹ et, après avoir pris des informations sur ce qui se faisait ailleurs en Europe, on a finalement décidé d'aller passer trois mois à son école.

J.A. - On sentait qu'il fallait se trouver un style; on jouait des choses très graves, très «poignées» comme «Paranoïa», les «Pleureuses». On avait aussi des vignettes humoristiques, les «Chapeaux», le «Hockey», et un spectacle de Commedia dell'Arte, mais on trouvait que tout ça manquait d'unité dans le ton surtout. A cette époque, on croyait qu'il fallait absolument avoir un style unique, ce qu'on a par la suite remis en question; la preuve, le répertoire assez varié qu'on a et auquel on tient. Dès notre premier cours chez Decroux, on s'est rendu compte qu'il fallait rester beaucoup plus longtemps que ce qu'on avait prévu au départ.

D.B. - Après avoir cherché tout seuls dans plusieurs directions pendant deux ans, on trouvait enfin chez Decroux des exercices, une grammaire, un langage. On découvrait que le mime existait comme technique avec ses exigences spécifiques et il fallait se donner le temps d'assimiler tout ça. Chaque année, on se disait qu'il fallait encore rester...

J.A. - Même si on savait qu'on laissait un tas de choses en plan au Québec; les autres membres de la troupe comptaient sur nous pour démarrer la saison, l'école; ils avaient fait imprimer les dépliants, tout était prêt.

Quand vous parlez de grammaire, de langage, qu'est-ce que vous voulez dire?

D.L. - Pour Decroux, c'est une technique de base - comme il en existe une en danse classique; à travers des exercices précis, tu acquiers une maîtrise qui te permet de t'exprimer, de créer dans un langage spécifique.

D.B. - La tête, le cou, la poitrine, le bassin, les jambes, ce sont des organes qui bougent différemment et donc qui produisent des sens différents: le tronc, par

1. Publié chez Gallimard dans la collection «Pratique du théâtre», Paris, 1963, 200p.



Métamorphoses, premier spectacle d'Omnibus.

exemple, n'exprime pas les mêmes choses que les membres. Théoriquement, tout cela peut paraître très simple, mais pour réussir une rotation de la tête il te faut un an d'exercice; tout le corps doit apprendre à bouger dans chacune de ses parties et pour acquérir une maîtrise suffisante, ça peut prendre cinq ans. La connaissance du corps comme moyen d'expression, la conscience qu'on peut en avoir est tellement peu développée dans une société comme la nôtre...

J.A. - D'ailleurs ce qu'on fait en mime est encore très élémentaire par rapport à ce qu'on pourra faire dans cinquante ans. Depuis qu'on est jeunes qu'on parle et qu'on privilégie tout naturellement la parole au mouvement dans la communication. Quand on pense qu'on peut à peu près tout dire avec deux cordes vocales, c'est extraordinaire, comparativement à ce qu'on arrive à exprimer avec un langage gestuel dont on commence à peine à découvrir toutes les possibilités.

D.L. - La technique de Decroux est encore très jeune et c'est d'ailleurs pourquoi les gens en général ne semblent pas prêts à s'en servir de façon originale. Il faut lui laisser le temps d'évoluer comme la danse classique qui, avec le temps, a permis toutes sortes de tendances.

J.A. - Le grand mérite de Decroux, c'est d'avoir pendant plus de cinquante ans poussé de façon rigoureuse l'étude du corps comme support d'expression. Il a maintenant quatre-vingt-deux ans et il a eu la patience d'élaborer une grammaire qui correspondait tout à fait à ce que nous cherchions intuitivement à l'époque. Chez Decroux on retrouvait un même état d'esprit dans le travail, les mêmes exigences et une technique qui nous permettait de confirmer des intuitions qu'on avait.

Pourquoi avoir préféré l'approche decrousiennne du mime à celle de Lecoq?

D.L. - Ce sont deux approches qui me semblent assez différentes: chez Lecoq, le

mime est abordé comme un des éléments dont tu peux te servir au théâtre, tandis que pour Decroux le mime est une forme de théâtre en soi qui s'appuie sur une technique de base très rigoureuse, d'où un apprentissage aussi plus systématique du langage corporel.

D.B. - Tout le monde apprend les mêmes choses, les mêmes notes: tu apprends à faire des gammes pour en arriver à une maîtrise qui te permet alors de faire ce que tu veux.

Pourquoi avoir choisi de faire du mime plutôt que du théâtre?

D.B. - Pour nous, le mime c'est du théâtre...

J.A. - Mais qui fonctionne avec une économie extraordinaire de moyens.

D.L. - Decroux parlait du mime comme d'un art épuré de l'acteur qui peut jouer dans un espace très réduit, sans décor, sans costume, puisqu'il a tout ce qu'il faut pour s'exprimer, c'est-à-dire une connaissance technique qui lui permet de dire l'essentiel avec le corps. La grande différence d'avec le théâtre habituel, c'est que nous, nos spectacles s'appuient sur le langage du corps et non sur des textes. On part d'un mouvement, d'une image, d'une idée sans contexte vraiment défini; dans ce qu'on fait, on ne cherche pas à raconter une histoire, on procède par images qui ont une certaine cohérence les unes par rapport aux autres, mais aussi une grande ouverture au plan de l'interprétation.

J.A. - En fait, ce qu'on cherche, c'est une expression intime à travers le mouvement; c'est un état d'être, un travail sur l'acteur, sur la théâtralité du corps dans l'espace.

une écriture en mouvement

Au plan de la création, avez-vous des méthodes de travail particulières, des voies d'approche privilégiées?

J.A. - Notre répertoire est assez varié précisément parce que les avenues sont nombreuses; on a utilisé une dizaine de modes d'écriture. Tu prends, par exemple, *Commedia dell'Arte*: il y a des personnages, des situations, du texte aussi, mais il est extrêmement réduit au sens où ce n'est pas lui qui commande et guide l'action.

La parole, quand elle est utilisée ne jouerait donc pas une fonction dramatique; elle serait plutôt indicielle au sens où elle permettrait, entre autres, de suggérer un contexte?

J.A. - En fait, dans la *Commedia dell'Arte*, les répliques ne commandent jamais l'action et elles ne sont pas non plus des supports à l'action comme la musique peut l'être.

D.B. - D'ailleurs, quand on a créé *Commedia dell'Arte*, au début on ne parlait pas; on l'avait improvisée gestuellement: je faisais un geste à partir d'une situation qu'on avait imaginée et l'autre me répondait, ainsi de suite jusqu'à ce qu'on en arrive à une scène complète. Comme on travaillait en cellules de deux ou trois personnes — on était deux filles, cinq gars, à l'époque — on s'est retrouvés avec plusieurs scènes qu'on a ensuite mises ensemble en tenant compte du rythme et d'une sorte de mécanique propre à la *Commedia dell'Arte*. Quand on l'a jouée pour la première fois, il y avait tout au plus une dizaine de répliques.

J.A. - On ne voulait pas que le geste s'appauvrisse au profit de la parole, qu'il y ait redondance ou annulation de l'un par l'autre. Au niveau de la démarche de création,

ça ressemble beaucoup à la création collective, sauf qu'on improvise à partir d'un autre langage, celui du corps, et qu'on ne veut pas que le mot prenne trop de place, devienne trop riche, trop présent au détriment de l'image. Le mot enrichit le personnage, lui donne une intonation particulière qui le caractérise, le rend typique et dans la *Commedia dell'Arte*, c'est très important. Il reste que le message est dans la forme, dans l'espèce de climat tendre et primesautier qu'on a voulu donner à l'ensemble du spectacle. La pièce est volontairement anodine, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de moments d'une certaine gravité; quand la mère dit au père: «Occupe-toi de ta fille un peu plus», c'est grave.

D.L. - Dans ce type de spectacle, les interactions entre les personnages sont très importantes: quand j'ai repris le personnage du vieux Conio créé par un gars pour en faire une petite vieille, Mozzarella, ça entraînait nécessairement toute une série de modifications dans les relations entre les personnages.

Est-ce que de façon générale vous improvisez à partir de situations, de personnages?

D.L. - C'était une méthode de travail appropriée à la *Commedia dell'Arte*, mais pour la deuxième pièce, «D'où venons-nous?», on avait un scénario de base et un accessoire, le drap.

Quand vous parlez de scénario, qu'est-ce que vous voulez dire? S'agissait-il de situations agencées suivant une trame narrative?

D.B. - C'était plutôt un canevas thématique assez élaboré, mais pas très intéressant à lire. C'était des bouts de texte écrits autour de la table et qui parlaient de la création du monde, de la société actuelle...

J.A. - Le scénario décrivait un cheminement: la matière qui donne naissance à l'humanité à cause de l'intervention d'un dieu-alchimiste. Il y avait des scènes qui montraient le travail, le jeu, le progrès de la civilisation. Parmi les personnages de plus en plus civilisés apparaissait un marginal qui se confrontait à l'ensemble de la société. Une partie du scénario reprenait la thématique des «Pleureuses», une des vignettes qu'on avait créées en 1972; l'idée de la faute, de la culpabilité revient souvent dans nos spectacles. Au fond, je me rends compte que le mime a ceci d'extraordinaire, c'est qu'il travaille sur des formes qui bougent, qui se renouvellent tout le temps. En ce sens-là, la forme est toujours signifiante, surprenante: elle te fait parler, te provoque à dire des choses sans que tu en saisisse toute la signification au moment où tu improvises.

Et le drap, quelle importance prenait-il au plan de l'improvisation?

D.L. - En fait, le scénario servait de point de repère au niveau de ce qu'on voulait dire globalement et le drap avec lequel on improvisait nous permettait de trouver les mouvements donc, en réalité, le texte gestuel des différentes scènes comme celles de «la Naissance» et de «la Pastorale».

Dans Casse-tête, votre dernier spectacle, et plus particulièrement dans la deuxième partie que vous intitulez «la Dernière Pièce», on sent la volonté de vous rapprocher davantage d'un théâtre d'images et, au niveau de l'écriture, l'expérimentation de nouveaux modes de création. Est-ce représentatif de la nouvelle équipe?



Commedia dell'Arte. Photo: Pierre Desjardins.

J.A. - Ça correspond, entre autres, au besoin qu'on a eu de faire un nouveau spectacle, un grand show, alors qu'on vivait une période assez difficile: cinq personnes venaient de partir, des nouveaux s'intégraient, on ne jouait pas beaucoup...

D.L. - On avait aussi le goût dans cette nouvelle création de lâcher les collants; on voulait que notre travail ne soit plus confondu avec la danse. Jusqu'à un certain point, on cherchait à faire quelque chose de plus concret: le mime peut devenir abstrait surtout pour les publics qu'on veut de plus en plus rejoindre. Au plan de la création, on a effectivement procédé très différemment: une bonne partie du spectacle s'est élaborée dans le cadre d'«immédiats»...

D.B. - Les «immédiats» ressemblent à une sorte de happening où tu donnes une grande place à l'improvisation au moment même où tu joues devant des spectateurs...

D.L. - L'improvisation peut prendre toutes sortes de formes. L'idée, c'est de faire un spectacle d'un seul coup devant un public avec un minimum de préparation.

J.A. - Ce sont des expériences assez audacieuses pour le mime, parce qu'il faut que la forme soit quand même présente malgré le peu de temps qu'on prend pour l'élaborer avant de jouer devant des spectateurs.

D.B. - Mais d'une certaine façon on peut dire que nos improvisations sont soutenues par une écriture, celle que nous proposent les musiques...

D.L. - Qui nous suggèrent des idées, des images à travailler en improvisation devant un public.

J.A. - En fait, tu te places dans une situation d'improvisation assez difficile à soutenir mais, en même temps, c'est extraordinaire toute l'énergie que tu découvres en toi. Le principe des «immédiats», c'est de réunir plusieurs formes d'art: le mime, la musique, la danse, le théâtre, le texte. Le premier «immédiat», on l'a réalisé avec un groupe de musiciens de l'Association pour la création et la recherche électro-acoustique du Québec (A.C.R.E.Q.) qui se spécialisent, évidemment, dans la musi-

que électro-acoustique. Pendant une heure et demie on a improvisé d'abord sur une musique d'Yves Daoust, *Quatuor*, puis, sur *Pour conjurer la montagne* de Michel Longtin. On a créé deux pièces dont *Quatuor* qu'on a mise de côté et l'autre, travaillée, a donné dans «la Dernière Pièce» trois scènes-clés: «Solitudes», «un Radeau sur la mer immense» et «les Rames».

D.L. - Dans ce premier «immédiat» on était partis de l'idée d'un musée vivant avec des scènes qui se développent simultanément dans tout l'espace avec des personnages très proches du quotidien, d'où l'utilisation des costumes, des maquillages, des accessoires.

D.B. - Les scènes s'inspiraient du quotidien, mais nous les stylisions en réduisant l'espace au maximum, en diluant l'action dans le temps.

J.A. - L'espace dans lequel nous improvisions était aussi très déterminant; c'était dans notre atelier, rue Saint-Dominique, et on avait installé le public au centre de l'action de manière à pouvoir jouer autour.

D.B. - Ça donnait l'impression aux spectateurs qu'ils regardaient à travers les fenêtres d'un immeuble et, comme chaque scène devait montrer la frustration des personnages, on s'était donné la consigne suivante: dans un minimum d'espace et de mouvement, trouver une action qui n'aboutit pas de manière à ce que chaque personnage exprime concrètement la stagnation, l'impuissance.

J.A. - C'est d'ailleurs l'isolement dans lequel se retrouvaient les personnages qui nous a fait ensuite les réunir dans un grand cerceau.

D.L. - Comme pour les préserver d'un danger très menaçant. On terminait l'improvisation sur une image plus optimiste, celle des personnages qui rament. C'est par la suite qu'on a trouvé les liens et les titres de certaines scènes; la scène où les personnages se retrouvent dans un grand cerceau est devenue «un Radeau sur la mer immense» probablement par analogie avec l'autre scène où on les voit ramer. En fait, ce sont des associations qui se font instinctivement au moment où tu improvises et les liens que tu établis entre les scènes, par la suite, sont en bonne partie du même ordre.

Quant aux autres scènes de «la Dernière Pièce», «l'Audition», «Fantasmes» et «le Quizz» qui se déroulent dans une salle de cinéma, ont-elles été créées dans le cadre du même «immédiat»?

J.A. - C'était un deuxième «immédiat» présenté à la salle Alfred-Laliberté et à partir d'une autre musique, *Bleu marine* de Bernard Bonnier, qui est devenue, d'ailleurs, le support de «la Dernière Pièce», parce qu'elle correspondait très précisément à l'atmosphère qu'on voulait créer.

D.L. - La musique nous suggérait des images de milieu urbain bombardé par les médias, où tout est consommation, commercialisation. C'est Tony qui avait eu l'idée, en voyant la salle Alfred-Laliberté, de jouer parmi les rangées de sièges, idée qu'on a transposée sur scène avec les trois rangées de sièges de cinéma. On s'est aussi inspirés pour créer le personnage du maître de cérémonie, cette espèce de demi-robot qui domine les sièges et donc manipule les autres personnages, de ces gens qui se promènent à patins à roulettes avec des écouteurs branchés à un appareil transistor et qui donnent l'impression de vivre dans un univers protégé du reste du monde. C'est dans cet esprit-là qu'on a élaboré les scènes auxquelles tu fais référence.



Parade, spectacle de rue.

le mime et le théâtre: un alliage subtil

Avec la deuxième partie de Casse-Tête vous semblez rompre avec une conception assez traditionnelle du mime corporel, celle que l'on retrouve dans la première partie à l'exception toutefois des deux vignettes «Maria» et «Tango». En ce sens, aussi, ces dernières créations me paraissent moins abstraites, plus accessibles aux spectateurs qui ne connaissent pas la grammaire de Decroux.

J.A. - Mais tu n'as pas besoin de connaître le mime pour être ému par le mouvement, les formes.

Pourtant, qu'on le veuille ou non, les formes sont codées et supposent donc une certaine initiation si l'on veut être émus justement.

D.L. - Ce qui est peut-être difficile et exigeant pour le public, c'est que le mime pense et bouge en même temps.

J.A. - Et c'est peut-être vrai qu'il faut avoir une certaine habitude pour être ému par des formes; il n'est pas non plus évident qu'on soit touché de la même manière par les mêmes choses. Quand on est revenus de chez Decroux, on a nous aussi senti le besoin de prendre nos distances par rapport à ce qu'il nous avait inculqué. C'est dans cet esprit-là qu'on a fait *Commedia dell'Arte* avec des costumes, des paroles, etc... Par contre, dans «D'où venons-nous?» nous avons retrouvé un jeu corporel plus épuré et plus proche de la conception de Decroux. Les numéros-soli de *Casse-Tête* comme «Tango» et «Maria» sont aussi très corporels.

D.L. - Ce qu'il est important de dire c'est que nous n'avons pas une conception arrêtée du mime; nous sommes en recherche. «L'Eau» est sans aucun doute plus près du mime pur que «la Dernière Pièce» qui utilise davantage des codes, des

conventions propres au théâtre. Actuellement, ce qu'on essaie de retrouver en retravaillant « la Dernière Pièce », c'est une pureté dans le mouvement au sens d'une plus grande précision. C'est une question d'équilibre: on a peur de s'accrocher aux maquillages, aux costumes et de perdre cet art de l'acteur synonyme de dépouillement, d'économie de moyens.

J.A. - Il y a une certaine facilité dans l'addition de moyens et dans « la Dernière Pièce » on voudrait en arriver à expliciter davantage le propos en raffinant l'articulation des scènes. On ne veut surtout pas mêler les styles et, en ce sens-là, *Casse-Tête*, d'où le titre d'ailleurs, réunit diverses approches qu'on peut faire du mime et reflète assez bien où nous en sommes, nous, dans notre démarche.

D.B. - C'est assez représentatif de notre manière de travailler: chaque nouvelle pièce est créée en réaction à l'autre comme si on sentait le besoin d'aller d'un extrême à l'autre pour ne pas s'enfermer dans un seul style.

J.A. - Il faut dire aussi que la variété des numéros dans ce spectacle s'impose par le fait qu'on n'arrive pas à créer une pièce qui dépasse en durée quarante-cinq minutes.

D.B. - Ça fait longtemps qu'on a le goût de créer une pièce qui nous permettrait de voguer pendant une heure et demie dans le même climat, mais c'est très audacieux en mime.

J.A. - C'est comme si on avait une certaine pudeur à se laisser aller: en mime, on cherche toujours l'économie, on veut que chaque geste porte, qu'il ne répète pas l'autre.

une technique décapante?

La présence des femmes dans « la Dernière Pièce » est particulièrement imposante et jusqu'à un certain point subversive au plan de la gestuelle, des costumes et des maquillages qui exploitent le grotesque dans une perspective critique. Je songe entre autres, dans « Solitudes », au personnage de femme branchée sur un téléviseur et qui par le geste, l'attitude réussit à articuler toute une critique de la société d'un point de vue féministe.

D.B. - Je ne crois pas qu'on ait voulu, de façon consciente en tout cas, faire une critique féministe, mais cela traduit sûrement notre attitude à nous les femmes dans la troupe par rapport aux femmes et aux hommes. Kari, par exemple, ne s'est jamais demandé, quand elle créait ce personnage, si elle était à son avantage sur scène.

D.L. - On est conscientes des rôles qui sont traditionnellement attribués aux femmes dans le théâtre et on veut créer des personnages plus substantiels, qu'ils soient hommes ou femmes d'ailleurs, car c'est surtout une question d'attitude. Dans « Tango » et « Maria », une chose est évidente, on travaille à déconstruire les stéréotypes, les rôles sociaux tant chez les femmes que chez les hommes. Je pense aussi que le mime jusqu'à un certain point est une technique qui permet de dépasser les clichés, les stéréotypes.

J.A. - Le mime tel qu'on le conçoit permet peut-être une approche de l'homme au sens général du terme et au-delà des différences homme/femme. Quand on travaille il y a une espèce de franchise qui tient au fait qu'on joue avec des muscles, des os et, bien qu'il y ait de l'intériorité dans ce qu'on fait, notre focus c'est la forme qui, d'une certaine façon, est en dehors de nous. La technique permet aussi aux gens de travailler sur les mêmes choses et favorise par le fait même des rapports d'égal à égal. Decroux, d'ailleurs, a toujours défendu une conception socialiste de l'art.



Pourtant, les femmes ne bougent pas comme les hommes, n'ont pas le même rapport à l'espace et à l'objet. Vous ne croyez pas qu'une présence accrue des femmes en mime entraînera, comme pour la danse, d'ailleurs, des modifications importantes au niveau même de la grammaire?

D.L. - Je ne crois pas: les causes de ces différences me semblent plus culturelles que physiques. Un homme, par exemple, se sent peut-être plus à l'aise dans des mouvements de contre-poids parce que le travail dans la force a toujours été encouragé chez lui. Par contre, à l'inverse, une femme aurait plus d'aisance dans des mouvements de tendresse, parce que c'est ça qu'on valorise chez elle.

D.B. - A ce niveau-là, la femme a peut être aussi beaucoup moins de pudeur... mais ce que je remarque, c'est que les hommes sont, en général, très bons dans des

personnages de femmes et les femmes, elles, dans des personnages d'hommes. «Tango», en ce sens, me semble particulièrement intéressant.

J.A. - Je me rappelle d'un soir où on travaillait le principe d'interaction à partir de la notion de poids: on pousse et tire. C'était extraordinaire de voir entre l'homme et la femme — on travaille souvent en duo, une femme, un homme — quelque chose d'amoureux, de conflictuel aussi; c'était l'amour en lutte et l'homme n'était pas toujours le plus fort, la femme non plus. Je pense que c'est vrai qu'il existe d'autres rapports que ceux qu'on a l'habitude de voir entre l'homme et la femme et c'est justement ceux-là qu'il faudrait arriver à illustrer.

vers un espace libre

J'ai relevé dans votre programme la citation suivante: «La magie théâtrale surgit parfois sur notre itinéraire chaotique.» Actuellement, où en êtes-vous dans votre recherche? Quels sont vos projets?

J.A. - On a un beau projet qui reste encore au niveau du projet, et qui pourrait prendre la forme d'un «immédiat» avec les acteurs du Nouveau Théâtre Expérimental autour du personnage et de l'oeuvre de Shakespeare.

D.L. - C'est un projet qui va dans le sens de notre cheminement de plus en plus théâtral, mais toujours à travers le langage du mime que nous essayons d'épurer, de pousser plus loin.

D.B. - Peut-être que nous, les mimes, nous parlerons et que les acteurs, eux, bougeront... mais pour le moment, le plus urgent c'est de réussir avec le Nouveau Théâtre Expérimental et les Enfants du Paradis à ouvrir notre théâtre, rue Fullum, dans une ancienne caserne de pompiers. On voudrait bien que ce soit pour le printemps prochain...

propos recueillis par lorraine hébert

novembre 1980