

Omnibus Les traces du devenir

Aline Gélinas

Numéro 36 (3), 1985

1980-1985 : L'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27406ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gélinas, A. (1985). Omnibus : les traces du devenir. *Jeu*, (36), 122-126.

omnibus

les traces du devenir

Omnibus: le nom a été choisi en 1970, à la fondation de la troupe. Suffisamment indéfini pour sonner juste quinze ans plus tard, pour recouvrir les multiples avatars du mime corporel qu'ont proposés ses membres.

Au tout début, les mimes Omnibus faisaient de l'animation de rue, de courts spectacles composés de vignettes traditionnelles, à la mesure de leurs connaissances rudimentaires. En 1972, Jean Asselin et Denise Boulanger, les actuels directeurs artistiques, décident de se perfectionner. Ils se rendent chez Étienne Decroux, à Boulogne-Billancourt, comptent y rester trois mois, et y demeurent cinq ans. Certains des membres d'Omnibus les rejoignent; les activités de la compagnie sont mises en veilleuse. Au retour, en 1978, on reprend une des vignettes de l'ancien répertoire: d'un *Zizi et la lettre* de vingt minutes à trois personnages, on fait une pièce de quarante-cinq minutes à sept personnages, enrichie des acquis techniques des années de labeur auprès du maître. Succès immédiat au Théâtre de Quat'Sous. Tournées, ouverture de l'École de mime corporel du Théâtre de Quat'Sous, devenue en 1983 l'École de mime corporel de Montréal. Depuis quelques saisons, on lit dans la publicité, comme un absolu: l'École de mime.

Omnibus a été considéré longtemps comme un hors-d'oeuvre exotique, une spécialité amusante qui ne pourrait en aucun cas faire partie de l'ordinaire du menu théâtral. Tant que la troupe portait le nom de Mime Omnibus, il était entendu que ces gens-là faisaient du mime et non pas du théâtre, qu'ils étaient mimes et non pas acteurs. Ils ne constituaient ni une menace ni un défi pour les comédiens, qui avaient envers eux la même attitude qu'envers les acrobates du cirque et les chanteurs de l'opéra: leur savoir peut orner une production théâtrale, mais il n'est pas du tout essentiel à l'art de l'acteur, qui doit même le considérer avec suspicion.

Mais depuis, les cartes sont brouillées.

Mon premier contact avec Omnibus date d'avril 1980, de la première version de *Casse-tête* au Théâtre de Quat'Sous. J'allais au théâtre autant que je pouvais — je ne vivais pas à Montréal. J'aimais les mimes de ce que j'en savais: cette possibilité qu'ils ont de créer à partir du néant. Autant dire que *la Dernière Pièce*, la dernière partie du spectacle, a été une révélation. Je me disais: «Mais c'est comme du



Suzanne Lantagne dans *It*, de Lawrence Smith, présenté par Omnibus en octobre 1983. Photo: Carl Valiquet.

théâtre, sans le texte. Comme du théâtre.» Le mot mime a disparu de la raison sociale pendant les mois qui ont suivi, entre *Casse-tête* et la création de *Beau Monde*.

C'est depuis ce moment-là que, pour les comédiens, Omnibus est le caillou dans le soulier. Les mimes pratiquaient « l'art du silence »¹ (quand on me sert cette expression, je réponds toujours que chanter, c'est l'art d'être immobile; le silence n'est qu'une des conditions dans laquelle peut s'exercer cet art du mouvement). Ils ont commencé par chuchoter quelques phrases (*Beau Monde*), puis ils se sont attaqués à un monument littéraire (*Alice*), se sont fait écrire une pièce par un mime-auteur (*It*, de Lawrence Smith), ont picoré dans un roman policier (*la Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, de Sébastien Japrisot) — et ont engagé pour l'occasion une « vraie » comédienne, France Desjarlais. Le prochain spectacle est construit à partir d'une pièce commandée à René-Daniel Dubois. Depuis cinq ans, de toute évidence, ils font partie du paysage théâtral; ils ont joué des coudes pour entrer dans la famille.

Il est une réaction possible: celle de vouloir les remettre à leur place, les renvoyer à leurs plates-bandes. Pierre Lavoie attribuait l'échec relatif d'un spectacle (*It*) à ce qu'il considère être une erreur de parcours: ils auraient misé « sur l'utilisation de la parole et l'élaboration d'une scénographie complexe, au détriment de l'essence même de leur travail: le corps. »²

1. Condition due à des incidents historiques, et adoptée depuis par habitude. Les Italiens avaient un jeu corporel poussé, mimique. Les autorités royales les ont réduits au silence, en France, au 18^e siècle. De leur art est dérivée la pantomime. Pierrot est le petit-fils, dix-neuvième et muet, de Pedrolino.

2. Pierre Lavoie, « *It: Ça ?* », *Jeu* 34, 1985.1, p. 159.

Toute l'oeuvre d'Étienne Decroux n'a toujours visé qu'à revenir au théâtre. Il y aurait même quelque chose d'anachronique, en 1985, à produire des pièces de mime corporel « pur », sans scénographie, sans accessoire, en silence et en collants. Selon Thomas Leabhart, théoricien et praticien du mime, après avoir traversé une période d'analyse où il fallait démonter la représentation pour comprendre le fonctionnement des morceaux, nous en serions à une période de synthèse des composantes du spectacle. Il faut relire Decroux, jeune homme et polémiste en 1931: « Pour une durée de trente ans, proscription de tout art étranger [à l'art d'acteur, c'est-à-dire du corps, seul élément essentiel pour qu'il y ait théâtre]. Après ces temps de guerre, stabilisation. »³

Omnibus a suivi, sans le planifier sciemment, l'itinéraire tracé par le maître visionnaire. En cela, Asselin est bien le fils de son père, qui lui ressemble sans lui ressembler.

Cette irruption du langage parlé n'est pas une erreur d'aiguillage. Et les mimes le prouvent en cherchant, de plus en plus nombreux, une formation vocale auprès, précisément, des mêmes professeurs que les acteurs. Jean Asselin, dans une communication au XXI^e Congrès mondial de l'Institut international du théâtre, disait: « Le mime est persuadé de ce qu'il doit être un acteur, plus ou moins bon. L'acteur, lui, ne croit pas encore devoir être un mime. » Il me semble que le théâtre occidental va droit vers l'acceptation du corps-langage, vers la culture des « corps fictifs » chers à Eugenio Barba⁴. En Orient, la distinction entre danse et théâtre existe à peine. En Occident, 2 000 ans (de christianisme mal compris?) ont vu se développer, d'un côté, un théâtre entièrement fondé sur le Verbe et, de l'autre, un art — le ballet — où le corps est forcé à l'intérieur d'un moule fait pour accueillir des purs esprits. L'entreprise de la Tanztheater allemande, de Pina Bausch, est de mettre sur scène ensemble le corps et l'esprit, de faire parler le corps de sa propre histoire⁵. Omnibus participe de ce mouvement, avec un outil, le mime corporel, ciselé comme un bijou pour répondre à ce désir d'éloquence.

Il faut, pour parler d'Omnibus, faire état de ces courants d'idées, plus qu'examiner isolément les forces et les faiblesses de chacun des spectacles des cinq dernières années. Ils sont souvent construits les uns en réaction aux autres (l'espace encombré de *It* versus l'espace dégagé d'*Alice*, les lourds costumes de la prochaine création versus la nudité de *la Dame dans l'auto*). Dans *Alice*, les mimes ont parlé avant de savoir le faire, pour notre déplaisir et le bien de leur art. Ils ne se sont pas dégagés suffisamment de l'influence de la grande madame Bausch, dans *Beau Monde*. C'était peut-être une erreur de confier à un auteur la mise en scène de sa pièce (*It*). Le découpage de *la Dame dans l'auto* était loin de laisser une impression de limpidité. Mais les prises de position formelles ont toujours été claires, et la recherche de la perfection a toujours été un moteur puissant. Jean Asselin a une intelligence de l'espace et un sens de l'image assez exceptionnels. Toutes les

3. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 42 et 43.

4. Il faut chercher parmi les mimes ceux qui « se donne[nt] à ce "training" », à cette discipline quotidienne, et que ne sait pas où trouver Gilbert David. (Gilbert David, « Un personnage n'est pas un être humain... et pourtant il doit être vivant! », *les Maldisances*, Petit journal du Festival international de théâtre Jeunes Publics du Québec, publié par l'Association québécoise du jeune théâtre, vol. 4, n° 4, le lundi 19 août 1985, p. 8.)

5. La conférence de Norbert Servos, éditeur de la revue *Ballett International*, au Festival international de nouvelle danse, le 24 septembre dernier, était à ce propos particulièrement éclairante.

réponses ne sont pas trouvées, loin de là, aux questions d'intégration du mouvement et de la parole. Un spectacle d'Omnibus peut être plus ou moins réussi, mais demeure toujours fascinant pour qui pressent le devenir du théâtre.

Les mimes d'Omnibus se sont battus pour défendre une connaissance du corps qui charbarde certaines règles théâtrales. Le mime corporel est par nature antinaturaliste; il assume l'artifice et l'érige en système, gomme l'individualité de l'acteur au profit d'une expression supérieure. La foi en cette technique corporelle théâtrale codifiée a pu sembler longtemps l'unique discours des spectacles d'Omnibus. Si bien qu'Omnibus a une réputation de légèreté (à l'inverse de Carbone 14, mais moins que le Nouveau Théâtre Expérimental, ses colocataires à l'Espace libre).

Reste à la direction d'Omnibus à prouver qu'après avoir imposé une idée du corps aussi forte et aussi vigoureuse⁶, l'âme qui était derrière l'idée aura envie d'être généreuse d'elle-même. L'équipe a souvent eu la main heureuse dans le choix de ses concepteurs (Bernard Bonnier à la musique, Yvan Gaudin à la scénographie, par exemple). La collaboration de René-Daniel Dubois à la création d'une oeuvre dramatique sur mesure est à cet égard exaltante. « Trop de mots! » disent peut-être certains François, Joseph ou Rodolphe. Mais derrière les mots, le déferlement de la conscience. Que les mimes devraient savoir porter.

aline gélinas

6. Montréal est une des villes où circulent le plus d'idées sur le corps au théâtre. C'est ici que se forment le plus de mimes (je n'ajoute même pas « toutes proportions gardées »), et parmi les meilleurs — les festivals sont là pour le confirmer. Le public est averti. L'éclatement récent (après *It*) d'Omnibus — les seuls permanents sont maintenant Jean Asselin et Denise Boulanger, également directeurs, et Francine Alepin — peut être considéré comme l'évolution normale d'une famille. Les « enfants », tous d'anciens élèves d'Asselin-Boulanger, forment une nouvelle génération de créateurs à surveiller.



D'après le roman de Sébastien Japrisot, *la Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, dans une mise en scène de Jean Asselin. Sur la photo: Denise Boulanger et Francine Alepin. Photo: Pierre Desjardins.