



HAL
open science

Les arts du mime et du geste : la quête d'une reconnaissance

Élise Torcoletti

► **To cite this version:**

Élise Torcoletti. Les arts du mime et du geste : la quête d'une reconnaissance. Musique, musicologie et arts de la scène. 2020. dumas-03667153

HAL Id: dumas-03667153

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03667153v1>

Submitted on 13 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2
UFR Arts, Lettres, Communication

MASTER II

(Arts de la scène et du spectacle vivant :
Perspectives critiques)

Les arts du mime et du geste : la quête d'une reconnaissance

Elise TORCOLETTI

Directrice de recherche : Bénédicte BOISSON

Année de soutenance : 2020

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	p. 4
INTRODUCTION	p. 5
PREMIÈRE PARTIE : Chercher un nouveau souffle pour rompre avec les images du passé	p. 18
A - Bref retour sur l'histoire du mime	p. 18
1. De Syracuse à la fin du XIX ^e siècle	p. 19
2. Le XX ^e siècle : l'émergence de figures tutélaires et des images d'Épinal	p. 29
3. Des tentatives de mise en avant d'un mime actuel	p. 37
B - Mime ou pas mime ?	p. 40
1. Le premier décembre 2008	p. 40
2. Décryptage de l'appellation "arts du mime et du geste"	p. 43
3. La dénomination propre à chaque artiste : auto-définition	p. 47
DEUXIÈME PARTIE : Se forger une identité pour atteindre la reconnaissance artistique	p. 50
A – Des caractéristiques communes	p. 51
1. La formation des artistes	p. 51
2. Des traits communs au sein des processus de création	p. 57
3. Différencier les arts du mime et du geste des autres genres artistiques	p. 70

B – Vers une unité de discours	p. 77
1. Des entités identifiables pour porter la parole collective	p. 78
2. Formation et diffusion : deux discours pour une même finalité	p. 83
3. Le manque de visibilité lié à un manque d’artistes-phares	p. 87
 TROISIÈME PARTIE : Les arts du mime et du geste : vers une reconnaissance incertaine	p. 91
A – Visibilité du genre et écoute de l’institution	p. 92
1. Une structuration encore embryonnaire du réseau	p. 93
2. Des partenaires à l’écoute	p. 96
3. Un label pour les arts du mime et du geste	p. 99
B – Catégorisation des genres et des disciplines : une diffusion difficile	p. 101
1. Un double discours de l’institution et des artistes	p. 101
2. Une diffusion de spectacles plus difficile pour les arts du mime et du geste	p. 106
 CONCLUSION	p. 112
 BIBLIOGRAPHIE	p. 115
 ANNEXES	p. 124
1. Liste des entretiens réalisés	p. 124
2. Programme de la journée du premier décembre 2008	p. 126
3. Flyer Théâtre Victor Hugo	p. 128

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de mémoire, Bénédicte Boisson. Je lui suis reconnaissante d'avoir accepté de reprendre la direction d'un travail déjà entamé. Elle a su m'orienter, me conseiller de manière avisée et m'a accompagnée avec beaucoup de bienveillance jusqu'au terme de cette recherche.

Je tiens à remercier Christiane Page pour avoir guidé les débuts de cette recherche et Marion Denizot pour avoir accepté d'être membre du jury à l'occasion de la soutenance de ce mémoire.

Je remercie amicalement l'équipe du festival Mimos qui m'a accueillie en juillet 2019 et qui a répondu à mes nombreuses questions.

Je remercie tous les artistes et personnels administratifs qui ont accepté de me donner un peu de leur temps pour échanger avec moi et ainsi enrichir considérablement cette recherche.

Enfin, je n'oublierai pas le travail de relecture qu'a effectué Sabine Céréda tout au long de cette recherche avec patience et diligence.

Introduction

Chargée d'administration dans une compagnie de théâtre gestuel, j'expérimentais au quotidien les difficultés que rencontrent les compagnies qui font porter la dramaturgie de leurs créations par le corps, à se faire identifier et reconnaître dans leur spécificité. Elles doivent se confronter à des institutions qui ne leur attribuent ni label, ni diplôme, ni crédits ciblés, à des programmeurs, des inspecteurs et des conseillers non sensibilisés à leur particularité gestuelle. Pour obtenir des crédits, il leur faut s'identifier soit comme du théâtre, mais sans mettre en avant leur spécificité, soit comme de la danse, soit comme du théâtre d'objet... Les programmeurs, pour peu qu'ils n'entendent rien à ce théâtre sans texte voire sans parole, peuvent en freiner la rencontre avec les spectateurs. Ces deux entités ont d'ailleurs encore trop souvent une image erronée et vieillie des spectacles dont la dramaturgie est toute entière portée par le corps de l'acteur. On pense évidemment aux spectacles de Deburau et du Mime Marceau avec, respectivement les personnages de Pierrot et de Bip. Partant de ce constat, cette recherche universitaire trouve sa raison d'être dans l'envie de comprendre comment les créations artistiques dont la dramaturgie est portée par le corps et le geste, existent aujourd'hui sur scène. Ainsi, le sujet de la recherche porte sur la reconnaissance des arts du mime et du geste sur la scène contemporaine française. Les arts du mime et du geste sont aujourd'hui en évolution et en recherche d'une nouvelle identité à défendre communément, comme l'ont été les arts de la marionnette et le nouveau cirque dans les années 1980 et les arts de la rue à l'aube des années 2000. À l'instar de leurs homologues, les formes artistiques issues du mime sont aujourd'hui en cours d'affirmation, en recherche de reconnaissance et en délimitation de leurs caractéristiques propres telles qu'une dramaturgie portée par le corps et une utilisation décalée du langage (voix off, grommelot, onomatopées, mutisme, bruitages...). Par cette dynamique, l'appellation "arts du mime et du geste" a fait son apparition en 2008. Loin d'être née du jour au lendemain, son arrivée a fait date pour les artistes, pédagogues et institutions engagés dans la

recherche de visibilité des mouvements artistiques relevant du mime contemporain.

Jusqu'ici, des précautions ont été prises sur l'emploi des termes car dans un premier temps, il faut déterminer pourquoi est utilisé dans le sujet le vocable de reconnaissance et non celui de légitimité et s'il s'agit d'une discipline ou d'un genre. Il faudra aussi se demander si les arts du mime et du geste regroupent essentiellement des spectacles théâtraux ou s'il peut s'agir de spectacles relevant du cirque, de la danse ou d'autres disciplines. Dans les choix de termes à justifier et à définir, le premier est celui de la reconnaissance. En pensant reconnaissance, il vient souvent à l'esprit le terme de légitimité. Cependant, ce dernier vient du latin "lex" qui signifie la "loi". D'après le dictionnaire en ligne du droit privé, « la légitimité est un principe supérieur qui dans une société et à un moment donné est considéré comme juste ». La notion de légitimité est souvent liée à celle de la légalité même-ci cette dernière se définit par quelque chose de strictement conforme à la loi¹. La légitimité installe aussi une exigence de justification et une adéquation à des normes et à des valeurs². Il y a comme l'obligation de prouver quelque chose et l'intersubjectivité est moins présente que dans la notion de reconnaissance. De plus, la légitimité est très liée au pouvoir et à la justification de l'obéissance à ce pouvoir. La reconnaissance se définit tout autrement. D'après Haud Guéguen³, elle est un concept philosophique importé dans les sciences sociales qui trouve son sens dans un état de conflit où un être ou un groupe cherche à affirmer son identité propre en opposition à une autre. Elle est un élément clé de la construction d'identité d'une chose, d'une personne, d'un pays... Le terme de reconnaissance se compose de trois parties. Le préfixe "re" signifie "encore" et "à nouveau". Le radical "connaissance" se constitue du latin "con" et "nascere" signifiant "avec" et "commencer, être engendré". Il y a donc dans ce mot l'idée de quelque chose que l'on recommence avec soi et un autre que

¹ <https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/legitimite.php>

² Brigitte Bouquet, « La complexité de la légitimité », *Vie sociale*, vol. 8, n°4, 2014, p. 13-23, p. 16

³ Haud Gueguen, « La reconnaissance, genèse d'un concept philosophique », *Idées*, n°149, 2007

soi. Cette notion est relationnelle envers soi-même et envers et par l'autre. C'est une notion qui suppose un avant et un après. C'est à partir du souvenir de quelque chose qu'autre chose est engendré. Le concept de reconnaissance existait déjà dans l'Antiquité grecque où il reposait essentiellement sur le rapport à l'autre (le regard de l'autre, le collectif). La conception moderne du terme inclut également un rapport à soi, elle prend alors une dimension réflexive⁴. Il faut attendre le XVIII^e siècle et ses nombreux combats pour la liberté et l'affirmation de l'individu pour que la reconnaissance comme besoin inné de l'humain soit développée par les philosophes. Elle a ainsi été traitée par nombre d'entre eux comme Jean-Jacques Rousseau, Adam Smith puis Friedrich Hegel, Johann Gottlieb Fichte, Axel Honneth et plus récemment par le canadien Charles Taylor. Ce qui ressort de ces différents philosophes c'est que la reconnaissance doit être réciproque pour qu'elle ne soit pas un échec. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de relation à soi sans relation à l'autre. La reconnaissance comprend donc la subjectivité avec le "moi" et l'intersubjectivité avec "l'autre". Ceci apporte une vulnérabilité du sujet ; à lui seul il ne peut pas tout et l'autre peut l'encenser ou le détruire⁵. Catherine Halpern⁶ explique que la reconnaissance d'une personne s'effectue lorsqu'on en identifie des traits individuels et que la représentation d'une chose se fait par l'identification de caractères spécifiques ou génériques. Pour un groupe, une politique de reconnaissance ne se fait pas seulement par l'intégration sociale, elle doit également intégrer une insertion économique⁷. Ceci est d'ailleurs un des critères retenus par le sociologue François de Singly dans sa recherche d'objectivation du groupe "artistes" qui appartient, selon ses dires, à une catégorie aux "frontières floues"⁸. Il tente de borner ce groupe social par les critères que sont : "l'indépendance économique, l'auto-désignation, une compétence spécifique et la reconnaissance sociale dans le milieu artistique"⁹. La

⁴ Haud Gueguen, Guillaume Malochet, *Les théories de la reconnaissance*, Éditions La Découverte, 2012

⁵ S.A., *La reconnaissance. Des revendications collectives à l'estime de soi*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, La petite bibliothèque de Sciences Humaines, 2013

⁶ *Op. cit.* p. 16

⁷ Haud Gueguen, Guillaume Malochet, *Les théories de la reconnaissance*, Éditions La Découverte, 2012, p. 87

⁸ François Singly, « Artistes en vue », *Revue française de sociologie*, 27-3, 1986, p. 531-543, p. 531

⁹ *Ibid.*

reconnaissance d'un groupe repose donc sur l'observation des éléments qui le constituent selon différents critères auxquels ils doivent répondre. Le terme de reconnaissance semble donc plus approprié que le terme de légitimité pour évoquer ce qui se passe dans les mouvements actuels du mime. Les artistes des arts du mime et du geste cherchent à se distinguer de la pantomime blanche du XIX^e siècle mais aussi du théâtre écrit et face à un manque d'identification et de visibilité ils s'auto-désignent notamment avec l'appellation "arts du mime et du geste" et prônent leur spécificité artistique. Les mouvements actuels de reconnaissance du "mime contemporain", pour reprendre le vocable d'Yves Marc¹⁰, sont un prolongement de tous les mouvements engendrés depuis les années 1980 et qui ont plus ou moins eu de continuité et d'impact. Ces mouvements ont donc un passé, ce qui justifie le préfixe "re" de la reconnaissance. Les artistes sont en recherche d'intégration dans un groupe avec ses propres caractéristiques, en cela ils se reconnaissent entre eux. Ils sont aussi à la recherche d'une égalité par rapport aux autres formes artistiques, que ce soit par l'affirmation de leur spécificité que par l'obtention de crédits de la part du Ministère de la Culture. Ils sont donc à la recherche d'une reconnaissance sociale et économique, par eux-mêmes et par autrui, que sont les artistes d'autres formes artistiques et les institutions.

La reconnaissance sera ici traitée sous deux angles. Le premier s'attachera à la reconnaissance sous une même appellation, des artistes portant le corps au centre même de leur création et de leur dramaturgie et le second portera sur la reconnaissance par autrui des arts du mime et du geste et des artistes qui s'y apparentent. Cet "autrui" étant les autres disciplines et les professionnels institutionnels du secteur du spectacle vivant. Car si la reconnaissance est en partie un fait de soi à soi, elle n'a de valeur que si un autre l'accepte. Notons enfin que sera exclue, par manque de temps et car cela demanderait de mener une enquête auprès des spectateurs, la reconnaissance de ce genre par le public.

¹⁰ Claire Heggen, Yves Marc, avec la complicité de Patrick Pezin, *Théâtre du mouvement*, Montpellier, Deuxième époque, 2017, p. 381

Continuons dans la définition des termes, car loin de prendre pour acquise l'appellation d'"arts du mime et du geste", il est important de tenter de la définir. S'agit-il d'un art, d'une discipline ou d'un genre ? Les arts du mime et du geste relèvent-ils de l'art théâtral ? De prime abord, il s'agit d'arts au pluriel. C'est la dénomination choisie par le comité de pilotage qui s'est réuni en 2008 afin de nommer les évolutions actuelles des formes artistiques descendantes du mime. Le terme de "genre" vient du latin "genus, generis" qui a la signification de "origine". Par évolution, il a glissé vers le sens de « regroupement d'individus ou d'objets présentant entre eux des caractères communs¹¹ ». Yves Stalloni explique que le terme, hormis par la biologie, a été récupéré par la grammaire où il détermine les catégories du masculin, du féminin et du neutre mais aussi par la littérature et l'art où il sert à qualifier des formes diverses de création. Il expose ainsi que la classification en genres relève d'une volonté d'ordre et de normes : « [L]e genre, en tant qu'étiquette de classement, s'impose comme un outil opératoire dans la démarche rationnelle qui consiste à passer de l'imprécis au précis, de l'indéterminé au déterminé, du général au particulier¹² » et il ajoute que : « Tout genre suppose des lois qui le définissent, des limites qui le circonscrivent, des théoriciens qui en contrôlent l'usage et qui décernent le label¹³ ». Il soulève également que pour faire genre il ne suffit pas d'avoir délimité des critères de ressemblance, il faut également un nombre important d'exemples répondant à ces critères. Mais le nombre restant indéfini, cela pose la question : à partir de combien d'œuvres de tel ou tel type y a-t-il un nouveau genre qui apparaît ?

La discipline quant à elle, a une définition plus scolaire et éducative. D'après le dictionnaire culturel en langue française dirigé par Alain Rey¹⁴, le terme "discipline" vient du latin "disciplina" qui signifie "action de s'instruire". Ce terme semble donc n'avoir rien à voir avec l'art. Dans divers dictionnaires, il

¹¹ Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Armand Colin, 2008, p. 9

¹² *Op. cit.* p. 10

¹³ *Op. cit.* p. 11

¹⁴ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Le Robert, Paris, 2005, Tome II, Détonant-Légumineux

est défini comme une direction morale et un ensemble de règles que respectent une personne ou un ensemble de personnes afin de faire régner l'ordre dans une collectivité. Puis, par glissement, ce terme a pris la signification d'une matière enseignée. Son rapport à l'art serait donc en tant que discipline universitaire et non en tant que discipline créatrice. Marie-Christine Lesage indique que la discipline serait le terme donné par les institutions pour catégoriser et ranger par ensembles de normes les différentes pratiques artistiques¹⁵. Elle ajoute que : « Le mot discipline artistique renvoie donc à la fois à la clôture de chaque art qui, à la période moderne, a été un indice d'émancipation artistique, et aux règles qui le définissent¹⁶ ». Dans ses articles, elle inclut au terme " discipline " le terme " artistique " afin de mettre davantage l'accent sur « la praxis des créateurs¹⁷ » et différencier la discipline artistique de la discipline théorique. C'est donc en raison du côté très théorique et scolaire du terme " discipline " qu'il sera choisi de parler de " genre " dans cette recherche pour désigner les arts du mime et du geste. Les arts du mime et du geste sont un genre qui dépendrait du domaine théâtral. Ce que viendrait confirmer l'utilisation des dénominations telles que "théâtre gestuel", "théâtre physique", "théâtre corporel" ou "théâtre du mouvement" que l'on retrouve chez plusieurs compagnies s'apparentant aux arts du mime et du geste. Si toutes ne mettent pas autant en avant la théâtralité de leur pratique, cette-dernière reste un caractère commun et même une racine commune que l'on retrouve dans leurs créations. Qui plus est, les liens sont devenus si étroits et les frontières si poreuses entre les genres et les domaines artistiques qu'il est laborieux de définir ce que recouvre exactement l'appellation des arts du mime et du geste. Il semble difficile de faire une liste exhaustive des formes spectaculaires qui intègrent cette catégorie car les genres et les domaines artistiques se nourrissent et s'influencent mutuellement. D'ailleurs plusieurs des personnes interrogées ont préféré s'abstenir de dire quels spectacles pouvaient, d'après elles, intégrer ce genre.

¹⁵ Marie-Christine Lesage, « Théâtre et interdisciplinarité », *Registres. Revue d'études théâtrales*, N°13, Paris, Institut d'Études théâtrales, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Printemps 2008, p. 11-26, p. 14-17

¹⁶ *Op. cit.*, p. 15

¹⁷ *Op. cit.*, p. 17

Celles s'y étant aventurées, l'ont fait avec bien des précautions. C'est une difficulté d'autant plus grande qu'à l'observation des programmations des lieux et événements (festivals, biennales) reconnus pour les arts du mime et du geste il semble qu'une partie des propositions de spectacles soient issues d'autres disciplines tels que le cirque ou la danse. Ainsi, on retrouve souvent dans les descriptions des spectacles programmés sur ces événements les termes de "clown", "burlesque", "chorégraphie" ou encore "théâtre visuel". Pour autant, toujours à l'observation des différentes programmations des lieux et événements ainsi qu'à la lecture des dénominations prises par les quarante-deux artistes et compagnies adhérents du Collectif des arts du mime et du geste, on peut admettre une prédominance des termes suivants : théâtre gestuel, théâtre du mouvement, théâtre physique, mime, pantomime, théâtre corporel. Ce genre peut également être cerné par une liste, non-exhaustive, de caractéristiques. Elle a été constituée à partir de mes observations de spectatrice et des entretiens menés pour cette recherche. Ces caractéristiques sont les suivantes : le geste et le mouvement comme maîtres-mots, interdisciplinarité, métissage des formes, plusieurs techniques, sans parole, non-textuel, dramaturgie corporelle, universalité, un processus de création par l'improvisation, univers poétique, onirique et burlesque.

Enfin, si les arts du mime et du geste sont un genre afférant à la discipline théâtre, le terme de "arts" interroge. Ce choix fait écho au décloisonnement des disciplines artistiques survenu au XX^e siècle. Il se justifie également par la volonté de montrer la diversité des formes artistiques descendant du mime qui composent ce genre. Ce terme a donc l'avantage d'ouvrir à une image plus large que celle de la pantomime traditionnelle. De plus, accordé au pluriel, il hisse le genre aux côtés des arts de la marionnette, des arts du cirque et des arts de la rue espérant ainsi obtenir la même reconnaissance. Cette volonté est d'ailleurs clairement exposée à la première page du catalogue¹⁸ du Collectif des arts du mime et du geste par ces mots : « Les arts du mime et du geste empruntent le même chemin que les arts de

¹⁸ Catalogue des compagnies et spectacles du Collectif des arts du mime et du geste disponible sur le site internet du Collectif : <http://collectifartsmimegeste.com/index.php/fr/>

la marionnette, le nouveau cirque ou encore les arts de la rue, pour une reconnaissance de leur spécificité et de son [le mime] renouveau. ».

Actuellement, de nombreuses personnes s'interrogent et réfléchissent sur le présent et l'avenir des arts du mime et du geste. Tout d'abord, il y a les artistes et les pédagogues qui sont actifs dans le Collectif des arts du mime et du geste¹⁹, ainsi que dans le groupe de travail appelé le Groupe de liaison des arts du mime et du geste²⁰ (GLAM). Dans ce groupe se trouvent également des représentants d'institutions tels Artcena, la Direction Générale de la Culture et la Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris. Une autre association, nommée le Groupe Geste(s), regroupe des lieux de programmation comme le Théâtre Victor Hugo de Bagneux, l'International Visual Theatre de Paris ou encore L'Odyssée de Périgueux. Tous ces acteurs se réunissent plusieurs fois par an à l'occasion de festivals, de réunions ou tables rondes, dans le but de faire avancer la réflexion sur l'identité du mime contemporain et des formes apparentées. De ces temps d'échanges, sont nés des festivals, des temps de formation et d'information mais aussi deux manifestes pour les arts du mime et du geste²¹. Dans cette démarche, ils sont accompagnés par des universitaires comme Ariane Martinez (maîtresse de conférences en Études Théâtrales à l'Université de Lille) qui a rédigé, entre autres, un ouvrage sur la pantomime traitant de la période allant de 1880 à 1945²² et Arnaud Rykner (professeur des Universités à l'université Sorbonne Nouvelle de Paris III) qui a dirigé un ouvrage traitant de la pantomime à partir du XVII^e siècle²³. Tous deux contribuent par leurs écrits à asseoir ce genre dans un contexte historique et artistique. Pour autant, à ma connaissance, peu d'études, de thèses et

¹⁹ Association fondée en 2012 ayant pour objet de promouvoir les arts du mime et du geste et regroupant, à ce jour, une quarantaine de compagnies et d'artistes.

²⁰ Le GLAM ou groupe de liaison des arts du mime et du geste est un groupe de pilotage créé en 2008 par des artistes, des pédagogues, des programmeurs et des membres de l'institution s'étant donnés la tâche de réfléchir à l'identité, la reconnaissance et l'avenir du mime. Actuellement, il se compose de vingt-cinq personnes.

²¹ « Manifeste. Propositions et perspectives pour les arts du mime et du geste. », Avignon, juillet 2010 et « Manifeste. Propositions et perspectives pour les arts du mime et du geste. », S.L., novembre 2013

²² Ariane Martinez, *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008

²³ Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Le Spectaculaire, 2009

de mémoires ont été réalisés sur le sujet de la reconnaissance des arts du mime et du geste. Toutefois, on peut constater un intérêt grandissant pour l'étude de ce genre puisqu'au cours de mes travaux j'ai été en contact avec une doctorante de sociologie dont le sujet actuel de recherche met en perspective l'artisanat d'art et le mime corporel d'Étienne Decroux²⁴, ainsi qu'avec une chercheuse en master de médiation des arts qui travaille sur la médiation culturelle dans les arts du mime et du geste²⁵. Au-delà de ces recherches très récentes, plusieurs ont déjà été effectuées sur le mime. On peut en citer quelques unes comme celle de Petra Kolářová sur Étienne Decroux²⁶, celle de Agnieszka Kühnl-Kine sur Marcel Marceau²⁷ ou en encore celle sur la compagnie du Théâtre du Mouvement²⁸. On peut également citer la thèse de Jorge Gayon qui a cherché à articuler le mime corporel et la technique de notation de Laban²⁹. À partir de ces quelques thèses, on observe bien le caractère transdisciplinaire du mime puisque deux de ces thèses ne relèvent pas de la discipline théâtre mais des disciplines de la littérature et de l'histoire de l'art. Une autre relève du théâtre et de la danse et celle de Jorge Gayon, si, elle indique être de la discipline théâtre, se tourne vers la danse en évoquant Rudolf Laban qui est un théoricien et penseur majeur de la danse au XX^e siècle.

Enfin, hormis les ouvrages et articles portant sur le mime et la pantomime de l'Antiquité au XX^e siècle ainsi que sur les grandes figures que sont Marcel Marceau ou Étienne Decroux pour ne citer qu'eux, se trouvent des ouvrages

²⁴ Géraldine Moreau, *Faire corps. La transmission des gestes techniques d'artisanat d'art sous le regard du mime corporel d'Étienne Decroux*, thèse de sociologie, Bruno Péquignot (dir.), Olivier Thévenin (dir.), Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2020

²⁵ Jade Shima Shimizu, *La conception théorique de la médiation culturelle confrontée à ses propres limites : La médiation culturelle des arts du mime et du geste : une médiation artistique*, mémoire de médiation culturelle, Gilles Suzanne (dir.), Université d'Aix-Marseille, 2020

²⁶ Petra Kolářová, *Étienne Decroux (1898-1991) : " portrait du mime en sculpteur " : figures du corps au croisement des arts du spectacle et des arts plastiques*, thèse d'histoire de l'art, Françoise Levaillant (dir.), Lubomir Konečný (dir.) et Piere Wat (dir.), Paris 1, 2015, consulté sur www.theses.fr

²⁷ Agnieszka Kühnl-Kinel, *Marcel Marceau : contribution à l'étude de l'art du mime*, thèse de langue, littérature et civilisation françaises, Jean Claude (dir.), Nancy 2, 1998, consulté sur www.theses.fr

²⁸ Véronique Muscianisi, *Les modalités d'incorporation des savoir-faire au Théâtre du Mouvement : l'apprentissage sensoriel de l'acteur au sein d'une compagnie de mime contemporain (Ile-de-France)*, thèse de théâtre et danse, Jean-François Dusigne (dir.), Paris 8, 2015, consulté sur www.theses.fr

²⁹ Jorge Arturo Gayon Lopez, *La cinégraphie Laban et le mime corporel d'Étienne Decroux : bilan théorique du projet " Laban-Decroux/notation du mime corporel "*, thèse en théâtre, Jean-Marie Pradier (dir.), Paris 8, 1998, consulté sur www.theses.fr

rédigés par les artistes eux-mêmes tels que *Le théâtre du geste*³⁰ de Jacques Lecoq, *Paroles sur le mime*³¹ d'Étienne Decroux et *Le théâtre du mouvement*³² coécrit par Claire Heggen, Yves Marc et Patrick Pezin, ainsi que des ouvrages entièrement consacrés au corps tel celui d'Odette Aslan, *Le corps en jeu*³³. On trouve également de nombreuses occurrences sur la pratique du mime dans les ouvrages écrits par et sur Jean-Louis Barrault. Cependant, si j'en crois ma récente expérience des études théâtrales et le fait qu'on dénombre encore peu de lieux de diffusion et de formation reconnus pour ce genre et cela même si d'autres chercheurs peuvent en ce moment même se poser des questions similaires à celles soulevées ici, il est probable que les arts du mime et du geste tels qu'ils tentent de se définir depuis 2008 soient encore peu étudiés dans les universités françaises. Le mime et la pantomime n'y sont parcourus qu'à travers leurs formes historiques et l'image que certains artistes ont laissé après leur disparition, ainsi que traités à travers l'étude du théâtre du corps. Cet état de la recherche soulève donc le manque d'études récentes sur l'appellation "arts du mime et du geste" et sur le champ artistique qu'elle recouvre. Nous tenterons de combler cela par notre recherche.

Ainsi, manquant de matière sur ce sujet, il a fallu en créer. C'est pourquoi une série d'entretiens a été menée. La période d'observation de cette recherche s'étendra de l'année 2008 à l'année 2020 soit de l'année de l'apparition de l'appellation "arts du mime et du geste" à l'année où s'achèvera cette recherche universitaire. Il sera tout de même nécessaire de revenir en arrière et de parcourir les siècles précédents afin de replacer ces formes actuelles du mime dans une continuité. Cela permettra également de se rendre compte que plusieurs artistes, toujours présents aujourd'hui, ont commencé cette recherche de reconnaissance et de visibilité depuis des dizaines d'années : pensons au Théâtre du Mouvement de

³⁰ Jacques Lecoq (dir.), *Le théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987

³¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Librairie théâtrale, 1963

³² Claire Heggen, Yves Marc, avec la complicité de Patrick Pezin, *Théâtre du mouvement*, Montpellier, Deuxième époque, 2017

³³ Odette Aslan, *Le corps en jeu*, CNRS éditions, 1994

Claire Heggen et de Yves Marc fondé en 1977. Cette période semble courte mais elle permet d'effectuer un premier bilan des avancées réalisées depuis 2008 et d'envisager le chemin qui reste à parcourir pour cesser d'être « un parent pauvre du théâtre » comme l'ont dit plusieurs personnes interrogées pour cette recherche ou un genre « mineur » pour reprendre le terme d'Arnaud Rykner³⁴ ou comme le laisse présager Ariane Martinez par le titre de son ouvrage³⁵.

Pour étayer les propos qui suivront dans cette recherche, des liens seront faits avec les arts de la marionnette, le nouveau cirque et les arts de la rue parce que ces derniers ont mené un travail de reconnaissance de leur genre il y a quelques années et parce que le manque de documents portant spécifiquement sur les arts du mime et du geste oblige à ouvrir le champ de recherche. Quinze entretiens menés auprès d'artistes et de pédagogues des arts du mime et du geste mais aussi de personnels d'institution permettront d'avoir une vision actuelle du genre. Trois artistes de compagnies inscrites dans le Collectif des arts du mime et du geste et membres du GLAM (Laurent Clairet de la compagnie La Volga, Sara Mangano de la compagnie Mangano-Massip et Didier Guyon de la compagnie Fiat Lux) composeront notre corpus principal. Ils ont été choisis car ils prennent part à la réflexion sur le genre depuis ses débuts. Des personnes actives dans la reconnaissance du genre³⁶ et d'autres artistes composeront le corpus secondaire. S'y ajouteront des informations venant d'échanges informels ayant eu lieu à l'occasion de représentations ou de relations de travail, d'ouvrages historiques et théoriques, de documents administratifs (décrets, délibérations de subventions...), des deux manifestes pour les arts du mime et du geste datant de 2010 et de 2013 ainsi que mon expérience de spectatrice et mon réseau professionnel.

³⁴ Arnaud Rykner, *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, PUR, 2009, p. 11

³⁵ Ariane Martinez, *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008

³⁶ Annexe 1 : liste des entretiens

Tout le travail de ce mémoire reposera sur les questions suivantes : Comment les arts du mime et du geste aspirent-ils à une reconnaissance en tant que genre à part entière ? Et, qu'est ce qui les distingue des autres genres artistiques qui mettent également le corps en avant ? Nous étudierons de quelle manière les artistes engagés dans cette reconnaissance, cherchent un nouveau souffle pour rompre avec les images du passé afin de se forger une identité commune. Le but étant d'atteindre une reconnaissance artistique qui permettrait de se faire reconnaître comme genre à part entière et de valoriser leurs spécificités tout en travaillant à leur structuration pour être visibles, reconnus et soutenus par l'institution. La recherche de reconnaissance sociale et institutionnelle notamment auprès du Ministère de la Culture et des programmeurs est importante car ce sont eux qui promeuvent et légitiment publiquement un genre ainsi que l'écrit en 2002 Emmanuel Wallon dans un ouvrage sur le cirque :

« La promotion d'un genre est l'affaire du ministère, qui décerne subsides, labels, titres, commandes, prix et diplômes ; de ses fonctionnaires qui rédigent avis, études et rapports ; des élus territoriaux qui assignent les emplacements et signent des chartes ou des conventions : mais aussi de la profession qui se structure en syndicats, s'assemble en congrès ou en forums ; de la critique qui forge ses canons, de la presse qui consacre les succès, des programmeurs qui ouvrent les grilles de leurs festivals et les portes de leurs scènes nationales, des conservateurs qui organisent des rétrospectives, des connaisseurs dont les collections finissent par entrer au musée, des amateurs dont les associations gagnent en ampleur³⁷. »

Pour saisir la diversité des formes artistiques que l'on retrouve dans les arts du mime et du geste afin de définir ce genre et pour comprendre les différents discours portés par les acteurs de la reconnaissance, il sera nécessaire dans un premier temps de faire un bref rappel historique qui permettra de fonder et légitimer le renouveau de cet art. Nous rencontrerons les figures tutélaires que sont Étienne Decroux, Jacques Lecoq et Marcel Marceau ainsi que les images

³⁷ Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Actes Sud-Papiers, 2002, p. 232-233

d'Épinal qu'ils ont laissées et qui sont devenues lourdes à porter. Nous verrons que les années 1970 ont été riches de tentatives pour le renouveau du mime mais que tout semble s'être concrétisé en 2008. Cette année-là sera abordée comme celle d'un nouvel élan et celle de la création d'une nouvelle appellation que sont "les arts du mime et du geste". Ce premier temps se terminera sur le regard que porte les interviewés sur cette appellation et sur les autres dénominations possibles de ce genre. Dans un second temps, nous poursuivrons avec la recherche de caractéristiques communes par le biais des formations des artistes et de leur processus de création afin de différencier les arts du mime et du geste des autres genres et disciplines portant un grand intérêt au corps. Ce qui mènera à s'interroger sur les entités constituées pour porter cette recherche de reconnaissance, sur leur discours et notamment sur le manque de visibilité et de personnalités reconnues pour les accompagner. Ceci nous conduira, dans un dernier temps, à questionner la reconnaissance du genre à travers le regard de l'institution. Nous verrons l'écoute qu'elle lui porte et l'aide qu'elle lui confère à sa structuration. Ce sera aussi le temps de développer une réflexion sur la persistance des catégories artistiques au sein de l'institution alors qu'elles semblent être de moins en moins présentes sur la scène. Cela contribuant à rendre plus difficile encore la diffusion des spectacles des arts du mime et du geste.

Première partie - Chercher un nouveau souffle pour rompre avec les images du passé.

Dans cette première partie, l'émergence d'un mime contemporain sera traitée à travers le prisme de l'histoire. Le genre mimique a évolué siècle après siècle et a traversé des temps de reconnaissance et des temps de déclin. Chaque fois, il a été porté par quelques artistes dont les noms sont parvenus jusqu'à nous. Le travail, de ces derniers, pour mettre en avant leur pratique ou pour la repenser, a permis aux actuels artistes du genre d'en concevoir un renouveau à la fois esthétique et terminologique. Cette partie permettra également de comprendre comment se sont créées les images qui nous viennent en tête lorsque l'on évoque le genre mimique et pourquoi les artistes d'aujourd'hui se questionnent sur la sauvegarde ou l'abandon du terme "mime". Traverser le XX^e siècle où la plupart de ces images se sont construites et où des ébauches d'un mime contemporain sont apparues dès les années 1970, permettra de prendre le tournant de 2008, pour étudier de plus près l'appellation "arts du mime et du geste" et l'adhésion des artistes à ce nouveau vocable.

A – Bref retour sur l'histoire du mime

La rétrospective qui va suivre permettra d'inscrire dans l'histoire le genre des arts du mime et du geste et ainsi d'appréhender les formes actuelles du mime. Elle mettra au jour les images qui ont fixé le mime sous une certaine forme dans les esprits. On comprendra d'où vient le personnage au visage enfariné avec ses vêtements trop larges mais aussi le personnage aux vêtements si proches du corps qu'ils tendent à l'annuler pour mettre en avant le mouvement. La lumière sera faite sur la provenance de la fameuse "marche sur place". Enfin, nous verrons les

premières tentatives de reconquête d'un mime large et ouvert à de nombreuses formes.

1) De Syracuse à la fin du XIX^e siècle

Avant de commencer à faire un balayage de l'histoire du mime, il est nécessaire de s'arrêter sur deux termes : "mime" et "pantomime". Le préfixe "pan" de "pantomimos" désigne "celui qui mime tout". Dans l'Antiquité grecque, le mot désignait de courtes comédies de mœurs souvent satiriques où les Dieux croisaient les mortels. Chez les Latins, le vocable "pantomimus", emprunté aux Grecs, désignait à la fois le genre et l'acteur selon Ariane Martinez³⁸, ou seulement l'acteur selon Pierre Letessier³⁹. De cette manière, ce dernier met l'interprète de la pantomime au premier plan. Ariane Martinez décrit le spectacle de pantomime comme un ballet mythologique à tonalité tragique joué par un seul acteur accompagné d'un orchestre et d'un chœur. Pierre Letessier la rejoint en écrivant qu'« un spectacle de pantomime donnait donc à voir une histoire dansée avec des personnages masqués qui évoluaient au centre d'un ensemble vocal et instrumental et qui n'apparaissaient jamais ensemble puisqu'ils étaient portés par un seul acteur⁴⁰ ». Florence Dupont précise que « la pantomime est donc issue de la tragédie, est en quelque sorte un ballet tragique⁴¹ ». Elle explique que l'acteur ne parle pas mais alterne entre la danse et le chant. Il n'y a pas de fable. Elle écrit : « Danseur muet, l'acteur ne représente plus, comme dans la tragédie, un personnage passionné, il est "un orchestre de passions". Le sujet de l'énonciation dans la pantomime n'est ni le poète ni le personnage mais le corps muet du danseur⁴² ». Elle poursuit en citant l'auteur Lucien⁴³ qui utilise l'expression du "langage muet" pour parler du jeu de l'acteur. La pantomime est donc un genre

³⁸ Ariane Martinez, *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, P. 21

³⁹ Pierre Letessier, « La pantomime » in Florence Dupont, Pierre Letessier, *Le théâtre romain*, Armand Colin, 2017, [2012], p. 173

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Florence Dupont, *L'acteur-roi, Le théâtre dans la Rome antique*, Les Belles Lettres, 2003, [1985], p. 391

⁴² *Ibid.*, p. 393

⁴³ *Ibid.*

sérieux, impérial avec un seul acteur et du chant. D'après Jean Clarke⁴⁴ et Ariane Martinez⁴⁵ le mot pantomime apparaît dans la langue française pour la première fois à la Renaissance en 1570 sous la plume d'Hervet, à l'occasion de sa traduction de *La Cité de Dieu* de Saint-Augustin. C'est à cette période que le mot se déforme et se francise pour devenir "pantomime". Il entrera dans le langage courant au XVIII^e siècle. Et, c'est par l'utilisation de plus en plus régulière du mot et l'évolution de la langue que "pantomime" fera place à "mime", ce dernier, désignant également tout à la fois l'acteur et le genre. Pour autant, le terme et le genre du mime existent déjà dans le théâtre romain puisque Florence Dupont le cite de manière distincte de la pantomime. D'après elle, le terme proviendrait également du Grec. Elle indique que « les mimes sont, à Rome, des pièces écrites en vers⁴⁶ ». Elle évoque deux types de mimes : les mimes érotiques et les mimes satiriques. Elle écrit que les sujets sont scabreux et traitent souvent d'adultères et de pédérastie⁴⁷. Le mime a donc une fable. À Rome, les mimes sont drôles et bouffons. Elle écrit qu'ils sont un « divertissement qui ressemble à ceux que présentent aujourd'hui les imitateurs professionnels⁴⁸ ». Elle ne parle pas de la présence d'un chœur mais elle évoque l'alternance entre des parties chantées et d'autres récitées. Elle dit que le mime pouvait parler et que sa qualité première était son art de l'imitation⁴⁹. Alors que le pantomime ne parlait pas puisque Pierre Letessier indique qu'il porte un masque avec une bouche fermée pour signifier son mutisme⁵⁰. Au temps des romains, ces deux vocables désignent donc deux genres différents. Pourtant, Jean Clarke et Ariane Martinez laissent entendre que le terme "mime" apparaît après le terme pantomime et le supplante pour désigner

⁴⁴ Jean Clarke, « Du ballet de cour à la foire : les origines de la pantomime au XVII^e siècle. » in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, p. 21

⁴⁵ Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 21

⁴⁶ Florence Dupont, « Le mime », in Florence Dupont, Pierre Letessier, *Le théâtre romain*, Armand Colin, 2017, [2012], p. 170-171

⁴⁷ Florence Dupont, *L'acteur-roi, Le théâtre dans la Rome antique*, Les Belles Lettres, 2003, [1985], p. 297

⁴⁸ *Ibid.*, p. 299

⁴⁹ Florence Dupont, « Le mime », in Florence Dupont, Pierre Letessier, *Le théâtre romain*, Armand Colin, 2017, [2012], p. 172

⁵⁰ Pierre Letessier, « La pantomime », in Florence Dupont, Pierre Letessier, *Le théâtre romain*, Armand Colin, 2017, [2012], p. 178

un même genre. Dans son ouvrage *La pantomime théâtre en mineur*⁵¹, Ariane Martinez traite de ce genre sur la période allant de 1880 à 1945. Elle utilise principalement les termes "d'art mimique" et "pantomime" pour évoquer tous les styles de pantomime sur cette période. Dans son ouvrage, le terme "pantomime" semble davantage utilisé pour nommer le genre et le terme "mime" pour nommer l'acteur. Les deux termes parlant du même art. On retrouve cette même utilisation des termes dans l'ouvrage dirigé par Arnaud Rykner⁵². Il semble donc que selon les périodes, les deux termes ont représenté des formes différentes de spectacles ou se sont confondus.

Ainsi, s'il existe une différence entre les termes "mime" et "pantomime", elle n'est pas toujours dans la définition des termes mais dans les connotations qu'ils revêtent selon les époques et les artistes qui pratiquent le mime. Le genre pantomimique peut alors prendre des formes différentes et donc fluctuer dans son appellation, se nommant parfois mime ou parfois pantomime. Une autre distinction peut se faire par les spectacles. Certains comme ceux de Deburau ou de Marceau, sont facilement décodables, faits de signes simples à identifier, où les gestes correspondent à des mots ou à des phrases et où les mains et le visage ont une place importante. Ce sont des pantomimes logocentriques. On trouve également des pantomimes plus opaques, où les signes ne sont pas transparents et demandent à être décodés voire à rester incompréhensibles. Ce sont davantage des créations corporelles et esthétiques faisant appel à l'intuition et à la sensibilité du spectateur⁵³. Elles se sont beaucoup développées au XX^e siècle, avec l'avènement du mime moderne. On retrouve notamment ce style opaque chez Étienne Decroux et son mime corporel. En ne nommant pas son travail de pantomime, il propose de nouveau deux genres différents comme dans la Rome antique, au point qu'au XX^e siècle, les deux termes semblent de nouveau désigner deux formes distinctes alors qu'ils semblaient se confondre au XIX^e siècle. Étienne Decroux s'oppose à la

⁵¹ Ariane Martinez, op. cit.

⁵² Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009

⁵³ Arnaud Rykner (dir.), « Introduction », in *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, p. 11-12

pantomime traditionnelle (celle du XIX^e siècle) en faisant le choix de se masquer le visage, au lieu de le blanchir, et de mettre en avant le tronc et non les mains de l'acteur pour s'exprimer. Étonnamment, il ressemble par là, davantage à la pantomime qu'au mime si on se réfère à la Rome antique. Cette dualité entre des signes identifiables et des signes opaques n'est pas nouvelle, elle avait déjà cours à la fin du XIX^e siècle comme le souligne Frédérique Lansac lorsqu'elle rapporte l'influence qu'a eue la pantomime macabre du *Marrchand d'habits*⁵⁴ sur les autres pantomimes. Ainsi, elle dit que « dans le sillage du *Marrchand d'habits*, nombre de pantomimes se tourneront vers ce qui, au-delà du visible, sollicite autant sinon plus l'esprit que les yeux⁵⁵ ». Elle poursuit en expliquant que ce changement dans l'art pantomimique est dû à la volonté de tenir face au vaudeville qui prend de plus en plus de place dans les théâtres et rend la pantomime frivole alors qu'elle souhaite devenir un spectacle dit "profond". Une ambition portée par l'auteur de nombreuses pantomimes macabres qu'est Champfleury. Elle ajoute qu'avec la pantomime macabre, « du geste-mot palliant l'absence de discours, on est ainsi passé au corps-écran ». La pantomime s'est transformée en « une sous-conversation gestuelle⁵⁶ » dont on ne comprend pas toujours le sens mais qui glisse en nous et permet le questionnement. Un discours également tenu par Alain Rey lorsqu'il écrit : « Le mime est le sujet d'un acte-signe qui montre l'invisible en se montrant, transforme un espace en milieu, un temps d'horloge en durée humaine. Un acte d'abord physique, des mouvements, des gestes qui présentent plutôt qu'ils ne re-présentent. Une production de sens et parfois de beauté⁵⁷ ». Le mime et la pantomime peuvent tout à la fois être une transposition de la parole en geste, comme une transcription de l'invisible. Lorsque l'époque ne propose pas deux genres distincts en style, le choix de les

⁵⁴ La pantomime du *Marrchand d'habits* narre de quelle manière Pierrot se fait hanter par le fantôme d'un marchand d'habits qu'il a tué puis volé afin de s'habiller dignement dans le but de séduire la femme du monde dont il est épris. En perpétuel combat avec le spectre, il mourra le jour de son mariage.

⁵⁵ Frédérique Lansac, « 'chand d'habits ! De 1832 à 1922, une pantomime spectrale ? », in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, p. 53

⁵⁶ *Ibid.*, p. 60

⁵⁷ Alain Rey, « L'imitation, le mime de tous les temps », in Jacques Lecoq (dir.), *Le théâtre du geste, Mimes et acteurs*, Bordas, Paris, 1987, p. 11

différencier revient à celui qui emploie ces termes. Dans cette recherche, nous utiliserons l'un ou l'autre de ces termes selon celui utilisé par la personne à laquelle nous ferons référence. En cas de non référence à une personne, nous préférons le terme "mime".

Il paraît difficile de dater avec exactitude la naissance de ce genre qui semble être inhérente à l'homme et à son apprentissage de la vie. Arnaud Rykner écrit que « la pantomime apparaît comme le niveau premier de toute présence au monde⁵⁸ » et Jacques Lecoq que « l'enfant prend connaissance du monde qui l'entoure en le mimant⁵⁹ ». Mimer, pour l'homme, n'a donc pas toujours eu une finalité esthétique. C'est avant tout un moyen de s'exprimer et d'apprendre le monde. La pantomime est donc née avec l'homme. Pour ce qui concerne le genre scénique, Tristan Rémy⁶⁰ attribue la naissance de la pantomime au poète Grec du V^e siècle avant Jésus-Christ, Sophron de Syracuse même s'il émet un doute sur le fait qu'il n'y ait pas eu de pantomimes avant lui. Maurice Lever⁶¹, assure que le poète en a créé le mot. Florence Dupont quant à elle, nomme comme inventeur de la pantomime, l'acteur Pylade de Cilicie. Ce dernier est celui qui « organise ce nouveau genre dramatique autour de la performance de l'acteur⁶² ». L'histoire aime les légendes et la pantomime ne déroge pas à la règle. D'après Maurice Lever⁶³, elle aurait pris forme dans l'année 240 avant Jésus-Christ à Rome. Selon la légende, l'ancien esclave d'origine grecque, affranchi et devenu un grand acteur et traducteur romain, Livius Andronicus, subit une extinction de voix en pleine représentation. Contraint au mutisme, il obtint du public la permission de faire dire ses vers par un esclave tandis qu'il les mimerait. Ce fut un triomphe. Privé de

⁵⁸ Arnaud Rykner (dir.), « Introduction », *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, p. 10

⁵⁹ Jacques Lecoq (dir.), « L'imitation : du mimétisme au mimisme », *Le théâtre du geste, Mimes et acteurs*, Bordas, Paris, 1987, p. 16

⁶⁰ Tristan Rémy, « Mime et pantomime », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 octobre 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mime-et-pantomime/>

⁶¹ Maurice Lever, « La conquête du silence », in Jacques Lecoq (dir.), *Le théâtre du geste, Mimes et acteurs*, Bordas Spectacles, Paris, 1987, p. 31

⁶² Florence Dupont, *L'acteur-roi, Le théâtre dans la Rome antique*, Les Belles Lettres, 2003, [1985], p. 392

⁶³ Maurice Lever, *op. cit.*, p. 33

texte, la parole vient de se dissocier du geste. Un nouveau genre théâtral était né. On retrouve également cette « anecdote fameuse [qui] illustre cette adaptation du théâtre grec à l'univers ludique romain⁶⁴ » chez Florence Dupont. Après avoir obtenu un franc succès à Rome, la pantomime arrive en Gaule lors de sa conquête par César. Maurice Lever⁶⁵ nous dit même que par son langage universel, elle aurait servi à la compréhension entre les deux peuples. Il est rejoint par Tristan Rémy qui la qualifie de « langage européen » et souligne que « les représentations, organisées pour des spectateurs de langues différentes, favorisent le renouvellement et le développement d'un théâtre de gestes compris par le plus grand nombre des habitants des peuples asservis⁶⁶ ». Maurice Lever poursuit en expliquant qu'à la chute de l'Empire Romain, la pantomime, accusée de luxure, s'effondre, chassée et persécutée par l'Église. Elle ne ressurgira en France qu'au XVI^e siècle grâce à l'arrivée des comédiens italiens et de la Commedia Dell'Arte. Ne pouvant se faire comprendre par leur langue, ils firent succès par leur gestuelle. Ce sont eux qui apportent le personnage de Pierrot en France. À l'origine Pedrolino est un zanni, c'est-à-dire un valet de comédie, prêt à jouer des mauvais tours à ses maîtres. Maurice Lever le décrit comme honnête mais poltron et farceur⁶⁷. En Italie, il est hiérarchiquement placé en dessous d'un autre célèbre zanni, Arlequin. En France, il le supplantera sous le nom de Pierrot.

Lorsque les Italiens furent chassés par Louis XIV en 1697, les forains s'emparèrent du genre pantomimique resté sans praticiens. Ils le mélangèrent aux acrobates, aux danseurs sur corde et autres équilibristes. Ils eurent un si grand succès auprès du public qu'ils attisèrent la jalousie et la crainte des comédiens de la Comédie-Française. D'après Jean Clarke⁶⁸, ces-derniers, afin de protéger leur monopole de la parole, firent appel maintes fois à la justice pour détruire les

⁶⁴ Florence Dupont, *L'acteur-roi, Le théâtre dans la Rome antique*, Les Belles Lettres, 2003, [1985], p. 155

⁶⁵ Maurice Lever, *op. cit.*, p. 38

⁶⁶ Tristan Rémy, « Mime et pantomime », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 15 octobre 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mime-et-pantomime/>

⁶⁷ Maurice Lever, *op. cit.*, p. 42

⁶⁸ Jean Clarke, « Du ballet de cour à la foire : les origines de la pantomime au XVII^e siècle », in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, p. 26

théâtres installés dans les Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent. Ils cherchèrent à faire interdire l'utilisation des dialogues puis de la parole hors des murs de l'honorable maison. Après avoir reconstruit leurs théâtres détruits par les forces de l'ordre, puis usé de tous les artifices (faire chanter ou dire le texte par le public, faire dire des monologues aux acteurs et ne les présenter qu'un par un sur scène pour éviter toute suspicion de dialogue...) pour contrer les attaques des comédiens français, les forains finirent par jouer "à la muette" avant d'être interdits juridiquement de parole en 1709⁶⁹. Ariane Martinez indique que « la pantomime n'est ainsi pas née de l'inventivité d'un artiste mais de la contrainte du régime des privilèges⁷⁰ ». Cette contrainte au silence a paradoxalement permis l'émergence d'une grande ingéniosité et d'avancées dans la recherche dramaturgique pour fonder ce qui donnera la pantomime moderne. Elle a sans conteste servi au développement du mime et de l'expression corporelle en général. Maurice Lever⁷¹ continue en expliquant qu'avec l'agrandissement de Paris, de nouveaux quartiers apparaissent comme le quartier des Boulevards. Au XVIII^e siècle, les entrepreneurs viennent y installer leurs théâtres, délaissant la rue et les foires. Toutes les classes sociales se côtoient dans ces nouveaux espaces où la vie ne s'arrête jamais. Le Boulevard du Temple voit se construire beaucoup de théâtres. C'est là que s'ouvre en 1816 le petit Théâtre des Funambules. Les privilèges étant toujours en vigueur, à ses débuts, le théâtre ne peut montrer sur ses planches que des danseurs de cordes, des équilibristes et des vaudevilles (joués par des marionnettes). Ce n'est qu'en 1825 qu'il obtient le droit de jouer des pantomimes. C'est dans ce petit théâtre que Jean-Gaspard Baptiste Deburau (1796-1846) débuta en 1820. Il s'est formé sur la route auprès de sa famille aux différents métiers du cirque. Mauvais et considéré comme un bon à rien, il subit de nombreuses brimades et se renferme dans sa timidité. Après avoir croisé, le chemin d'un vieil Arlequin italien qui lui transmet son art, Jean-Gaspard Baptiste

⁶⁹ Nathalie Rizzoni, « Le nouveau spectacle pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749) », in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, p. 35

⁷⁰ Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 32

⁷¹ Maurice Lever, *op. cit.*, p. 48

Deburau se servira de cette rencontre et de ses souffrances enfantines pour créer son personnage de scène. Le type du Pierrot ayant tant bien que mal survécu jusqu'à lui, il s'en empare. Frédérique Lansac écrit que « Pierrot prend de l'épaisseur⁷² » avec Jean-Gaspard Baptiste Deburau et Maurice Lever, que Deburau a redonné « une âme à cette coquille vide⁷³ » qu'était le personnage de Pierrot. Ce dernier rajoute que l'artiste était si doué qu'il apporta rapidement le succès au théâtre et le remplit d'un public à la fois populaire et intellectuel. On retrouve parmi ses admirateurs des personnalités comme Charles Nodier, Théophile Gautier ou encore Honoré De Balzac. Au bout de quelques années, la pantomime, en France en ce début de XIX^e siècle, n'évolue plus qu'autour de son nom. Assez simple à ses débuts, Deburau va travailler le personnage de Pierrot pour l'éloigner de son homologue italien de la Commedia Dell'Arte. Il va lui donner de l'épaisseur, le rendre complexe et ambigu. Dépourvu de conscience, le personnage fascine le public. Il est libre et n'est jamais en proie au regret. Un nouveau genre apparaît : la pantomime blanche. Il installe cette dernière comme style fort et prépondérant reléguant au second plan les personnages de la Commedia Dell'Arte. Il lui donne un costume significatif (une souquenille blanche, une fraise et un pantalon flottant ainsi qu'un visage blanc permettant de lire les expressions et les mimiques). Deburau sera immortalisé par le cinéma en 1945 avec *Les Enfants du Paradis* réalisé par Marcel Carné où l'on retrouve deux grands mimes du XX^e siècle : Jean-Louis Barrault qui incarnera Jean-Gaspard Baptiste Deburau et Étienne Decroux dans le rôle du père, Anselme Deburau. Laissant dans la mémoire collective l'image de son personnage Pierrot, le travail de Deburau aura une résonance au XX^e siècle notamment chez Marcel Marceau. Après sa mort, son fils, Charles Deburau (1829-1873) se chargera de reprendre le rôle un temps avant de le transmettre à Paul Legrand (1816-1898) qui aura beaucoup de succès en faisant de Pierrot un personnage noir dans des pièces macabres à la fin du XIX^e siècle. Mais ce temps connut sa fin lors des grands

⁷² Frédérique Lansac, « 'chand d'habits ! De 1832 à 1922, une pantomime spectrale ? », in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, p. 51

⁷³ Maurice Lever, *op. cit.*, p. 50

travaux de rénovation de Paris par le baron Haussmann. En 1862, le boulevard du Temple est détruit pour y aménager ce qui est aujourd'hui la place de la République. Et, en 1865, est promulgué le décret sur la liberté des théâtres qui supprime les privilèges permettant à tous de monter et de jouer les pièces qu'ils souhaitent. Si cela libère certains genres, ce décret entraîne le déclin de la pantomime. Ses acteurs se dispersent pour rejoindre le cirque ou le théâtre parlant. L'interdiction révéla la pantomime et la liberté fit sa perte. Elle vivotera un temps en province et dans les cabarets. En cette fin de XIX^e siècle, où Pierrot se meurt après un grand succès allant de Deburau aux pantomimes macabres, le cinéma fait son apparition en 1895 avec le cinématographe des frères Lumières. Il se fait écho de ce passé muet. Les premiers acteurs de cinéma étaient pour la plupart des mimes car ils avaient l'avantage de détenir l'expressivité gestuelle nécessaire à la compréhension des scènes muettes. Le cinéma permit donc, un temps, la survie du genre pantomimique car l'arrivée du parlant au début des années 1930, mit fin à la carrière de ces acteurs. Leurs mimiques, leur expressivité et la transposition du texte en geste n'étant plus la norme⁷⁴.

Selon Jacques Lecoq⁷⁵, il n'y a pas de continuité entre la pantomime française du XIX^e siècle appelée "pantomime blanche" et le mime moderne. Pour lui, il y a eu rupture, mort d'un genre et naissance d'un autre. Il écrit : « La pantomime blanche évolua, de son début à sa fin, à travers une suite de Pierrots. De père en fils, de maître à élève⁷⁶ ». Ce à quoi, on peut ajouter les propos de Tristan Rémy⁷⁷ et Ingrid Mayeur⁷⁸, lorsqu'ils font part de la volonté de George Wague (1874-1965), un des derniers mimes à porter le costume de Pierrot, de se tourner vers un mime plus instinctif et économe dans ses gestes, délaissant ainsi

⁷⁴ Catherine Dousteysier, « Pantomime et cinéma : jeux corporels et génériques dans *Drôle de drame* de Marcel Carné. », in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, p. 199

⁷⁵ Jacques Lecoq (dir.), « De la pantomime au mime moderne », *Le théâtre du geste, Mimes et acteurs*, Bordas Spectacles, Paris, 1987, p. 55

⁷⁶ *Ibid.*, p. 57

⁷⁷ Tristan Rémy, « Mime et pantomime », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 octobre 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mime-et-pantomime/>

⁷⁸ Ingrid Mayeur, « Un apport belge à la pantomime fin-de-siècle : Pierrot macabre de Théodore Hannon (1886) », in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, p. 120

les « mimes d'écoles », pour reprendre le terme d'Ingrid Mayeur, c'est-à-dire l'utilisation de paroles mimées et codifiées portées par « des gestes suivant la structure du langage et traduisant véritablement les mots ». À la vue de la création actuelle du mime, on peut contester une rupture franche entre la pantomime blanche et le mime moderne puisque Marceau dit lui-même que son personnage Bip est « un Pierrot de notre époque⁷⁹ ». Plus près de nous, on retrouve le critère d'un langage corporel traduisant des mots chez la compagnie La Volga notamment dans son spectacle *2K* ou encore chez la compagnie italienne The Three Dots avec leur spectacle *Mimes*. Il s'agirait donc plutôt d'un déclin engendrant de nouvelles formes de mime. Ce que peuvent confirmer les propos de Pierre Piret lorsqu'il écrit :

« Si la pantomime française connaît un essor particulier à la fin du XIX^e siècle et s'impose alors comme un art à part entière, reconnu par l'institution littéraire et théâtrale, elle ne survit pas comme telle à cet âge d'or. [...] Elle ne disparaît pas à proprement parler, mais semble perdre sa spécificité générique, dès lors qu'elle se fond dans d'autres arts (cinéma, cirque, etc.)⁸⁰ ».

Ariane Martinez dans son ouvrage *La pantomime théâtre en mineur*⁸¹, explique que ce déclin serait dû au fait que l'art mimique n'a pas pris part à la révolution esthétique qui parcourrait la danse au début du XX^e siècle et donc qu'il s'étiola.

Si la pantomime ne ressurgit pas exactement comme on a pu la rencontrer jusqu'ici, au XX^e siècle l'intérêt pour le corps et le mouvement sera si fort qu'il contribuera à son renouveau. Odette Aslan, en 1994, dit que le corps a été un phénomène politico-social et artistique qui a traversé tout le XX^e siècle, elle écrit que « le corps a repris en effet un rôle prépondérant sur les scènes occidentales⁸² ». Ainsi, dans la continuité du XIX^e siècle où se développe la

⁷⁹ Irène Omélianenko, « Marcel Marceau (1923-2007) Parler après Bip », in *Une vie, une œuvre*, France Culture, 23 septembre 2017

⁸⁰ Pierre Piret, « La pantomime revisitée : Samuel Beckett et Jean Genet, entre abstraction et spécularité. », in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, p. 205

⁸¹ Ariane Martinez, *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 156

⁸² Odette Aslan, « Avant-propos », *Le corps en jeu*, CNRS éditions, 1994, p. 9

pensée du temps libre c'est-à-dire l'organisation du temps qui n'est pas celui du temps de travail, le XX^e siècle invente un nouveau rapport au corps. On le théorise et on analyse ses mouvements. Cet intérêt pour le corps s'immiscera dans le spectacle vivant. C'est le siècle où la danse se libère des contraintes imposées par la morale et la danse classique. Entre 1890 et 1910, la danse libre apparaît et devient une danse contestataire en imposant le nu-pied, le poids d'un corps organique, la subjectivité du moi et la libération du corps. Ce nouveau courant est porté par Isadora Duncan (1878-1927) ou encore Loïe Fuller (1869-1928). Elles seront les pionnières de la danse moderne⁸³. Dans la première moitié du siècle, Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) va penser une nouvelle approche du mouvement et va mettre au point une pédagogie du geste. Il sera suivi par Rudolf Von Laban (1879-1958) qui, pendant la première guerre mondiale, commencera à élaborer son système de notation de la danse⁸⁴. Tout au long du XX^e siècle, émergeront des théories du mouvement et de l'espace et une nouvelle approche du corps. Ariane Martinez signale qu'entre les années 1910 et 1940, beaucoup d'auteurs, d'acteurs et de metteurs en scène utilisèrent l'art mimique pour réformer l'art théâtral et sortir de la prééminence de la parole sur la scène⁸⁵. Ceci sera notamment porté par les grandes figures du théâtre que sont Jacques Copeau, Étienne Decroux et Jean-Louis Barrault. Avec eux l'art pantomimique entamera son chemin vers un mime moderne.

2) Le XX^e siècle : l'émergence de figures tutélaires et des images d'Épinal

L'histoire de la pantomime a souvent été identifiée à quelques hommes alors qu'ils furent tant à la pratiquer au cours des siècles. La mémoire collective n'en a retenu qu'un petit nombre. Du XIX^e siècle, on se souvient de Jean-Gaspard Baptiste Debureau dont l'immense talent effacera presque celui de ses successeurs,

⁸³ Agnès Izrine, « Duncan Isadora (1878-1927) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11 mai 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/isadora-duncan/>

⁸⁴ Nathalie Mondé, *Unité d'enseignement : Histoire de la danse*, université de Bourgogne, années 2016-2017

⁸⁵ Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 177

pourtant non moins talentueux, que seront son fils Charles Deburau, son élève Paul Legrand ou encore Georges Wague. Le XX^e siècle, a été marqué par le Mime Marceau et son incontournable personnage Bip. De plus, des images surgissent inévitablement dans nos esprits, lorsque l'on nous parle de mime, telles que la marche sur place, le mur transparent, l'acteur au visage blanc, le Pierrot... Tout un imaginaire s'est donc construit autour de ces figures et de leurs personnages enfermant le mime dans une forme qui ne lui correspond plus. D'autant qu'ils n'ont pas été les seuls à contribuer à l'évolution du genre pantomimique. Ainsi, le XX^e siècle voit naître en France quatre hommes qui contribueront par leur travail, leurs écoles et leurs écrits à donner un nouveau souffle à l'art du mime. Ce sont Étienne Decroux (1898-1991), Jean-Louis Barrault (1910-1994), Jacques Lecoq (1921-1999) et bien sûr Marcel Mangel (1923-2007) dit Marceau. Tous les quatre se sont croisés, plus ou moins longtemps et ont développé leur vision du mime en adéquation ou en opposition les uns aux autres. Tout au long du XX^e siècle, ils ont été des chercheurs, des pédagogues et des praticiens infatigables.

Étienne Decroux se forme dès 1923 auprès de Jacques Copeau dans son école du Vieux-Colombier à Paris qu'il a fondée trois ans plus tôt pour repenser la formation des acteurs. L'école proposera un travail important sur le corps de l'acteur car si pour Jacques Copeau le texte de répertoire est l'élément le plus important au théâtre il n'en reste pas moins que l'acteur doit le servir au mieux et pour cela il faut réformer son jeu « en lui rendant l'usage de son corps⁸⁶ ». Dans son école, on retrouve des activités physiques telles que la danse, la gymnastique rythmique, l'escrime mais aussi les techniques de l'improvisation, du masque et du Nô. Étienne Decroux étudie ensuite auprès de Louis Jouvet et Gaston Baty avant d'incarner son premier rôle chez Charles Dullin. Ces trois hommes font partie, avec Georges Pittoëff, du Cartel. D'avoir croisé le chemin de ces artistes a nourri Étienne Decroux pour former sa pensée axée sur la recherche et le corps, loin de la pantomime grand public. Chez Charles Dullin, en 1931, il rencontre Jean-Louis Barrault avec lequel il travaillera deux ans et demi. Dans les années

⁸⁶ Ariane Martinez, « Le metteur en scène, maître du jeu (1900-1945) », in Bénédicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 86

1930, ils commencent à créer ensemble ce qui deviendra le "mime corporel". Cette appellation s'imposera en 1943. À partir des années 1940, Étienne Decroux décide de s'éloigner du public et de se consacrer à ses recherches. Il ouvre alors une première école à Paris qui fermera rapidement à cause de la guerre. Elle donnera tout même lieu à la création d'une troupe qui jouera son répertoire dans le monde entier. Dans chaque pays, il dispense des cours, mène des stages et des conférences. De 1944 à 1945, à la demande de Charles Dullin, il devient enseignant à l'école de l'Atelier. En 1962, de retour en France, il ouvre une seconde école, chez lui, et donne des cours dans sa cave, parfois devant moins de dix élèves, parfois devant plus de cent. Tous les vendredis soir, il donne une conférence suivie d'improvisations faites par les élèves. Il élabore un abécédaire du mime et s'oppose à la pantomime du XIX^e siècle qu'il rejetait. Ariane Martinez nous rappelle qu'il condamna la pantomime et l'érigea en contre-modèle s'en tenant éloigné toute sa vie. Pour lui, l'acteur de pantomime n'utilise que ses mains et son visage alors qu'il prône le jeu de tout le corps de l'acteur⁸⁷. Nadine Audoubert rapporte aussi cette « haine de la pantomime qui selon lui abusait de l'indécence du visage⁸⁸ ». Elle nous dit aussi qu'il travaillera beaucoup le visage masqué, parfois par un simple bas enfilé sur la tête, afin de développer l'expressivité du tronc et du bas du corps, plaçant ainsi l'acteur au centre afin qu'il assume par son corps les enjeux dramatiques. Lorsque l'on regarde des vidéos de ses créations comme *Le duo amoureux*⁸⁹, *Les arbres*⁹⁰ ou *L'usine*⁹¹, on constate que les acteurs portent des tenues très proches du corps. Cela aplanit les formes et souligne les lignes tout en asexualisant les corps, voire en les rendant invisibles. Il considérait que l'acteur de mime devait s'entraîner des années avant de se présenter devant un public. Intransigeant sur ce point, il a "viré" plusieurs élèves de ses cours car ceux-ci se produisaient et se professionnalisaient. On comptait

⁸⁷ Ariane Martinez, « Définition des AMG », in *Univers des AMG*, plateforme So Mim, centre ressource des arts du mime et du geste, [en ligne]

⁸⁸ Nadine Audoubert, « Decroux, le mime oublié des enfants du Paradis. », *Coups de théâtre*, n°9, L'Harmattan, 1996, p. 33-47

⁸⁹ Le duo amoureux : <https://www.youtube.com/watch?v=2Ix-3ztlF2c>

⁹⁰ Les arbres : <https://www.youtube.com/watch?v=2Ix-3ztlF2c>

⁹¹ L'usine : <https://www.youtube.com/watch?v=preoY7QDouk>

parmi ses élèves Yves Marc et Claire Heggen, co-fondateurs de la compagnie Théâtre du Mouvement toujours en activité. Tous deux ont suivi les cours de Decroux, à partir de 1969 pour Claire Heggen et de 1972 pour Yves Marc, jusqu'en 1976 date à laquelle Étienne Decroux leur a demandé de ne plus revenir puisqu'ils devenaient des mimes professionnels⁹². On peut aussi noter l'influence qu'il a eue sur Eugenio Barba, directeur de L'Odin Teatret au Danemark. Ce dernier l'évoque en ces termes : « Ses textes, ses paroles, tout ce qu'il a transmis oralement à ses élèves et que ceux-ci furent capables de me faire comprendre, ont beaucoup influencé ma réflexion sur la *présence* de l'acteur⁹³ ». Il le considère comme un « maître caché » car il l'a découvert tardivement, en 1966. Et ce n'est qu'à partir de 1967 qu'il côtoie sa méthode par le biais du Studio 2, créé par quatre anciens élèves de Decroux (Ingemar Lindh, Yves Lebreton, Maria Lexa et Gisèle Péliissier) et installé à L'Odin Teatret. Il rajoute que « le nom de Decroux fit partie de la maison Odin Teatret⁹⁴ ».

Jean-Louis Barrault fut également élève à l'Atelier de Charles Dullin et acteur dans sa troupe de 1933 à 1935. Il se prend de passion pour le mime en y rencontrant Étienne Decroux. Ensemble, ils explorèrent en profondeur la marche et son fonctionnement. Leurs travaux ont permis d'élaborer la célèbre marche dite "sur place". Elle inspira le Mime Marceau qui mettra au point sa "marche contre le vent". Sur ce travail intense sur la marche, Jean-Louis Barrault écrivit dans *Réflexions sur le théâtre* : « L'étude poussée de la marche me déforma tellement que je mis bien dix ans à retrouver une marche normale⁹⁵... ». Mais ce dernier, par son envie d'un théâtre total, c'est-à-dire un théâtre où se côtoient le théâtre, le mime, le chant et la danse, et d'un retour au texte signera la fin de la collaboration avec Étienne Decroux. Dans un entretien avec Jean Perret, il expliquera qu'Étienne Decroux était très exigeant et puriste alors qu'il préférait

⁹² Claire Heggen, Yves Marc, avec la complicité de Patrick Pezin, *Théâtre du mouvement*, Montpellier, Deuxième époque, 2017, p. 33-35

⁹³ Eugenio Barba, « Le maître caché », in Patrick Pezin (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens éditions, 2003, p. 16-17

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Éditions du levant, 1996, p. 35

jouer devant une salle pleine. Pour autant, il continuera de se nourrir de ce passage par le mime corporel alors en construction. Pour lui, le mime devient un outil de l'acteur et l'art du geste, une partie intégrante de l'art théâtral. Dans ce même entretien, il confie s'être dirigé vers un théâtre total car « le geste comme la parole⁹⁶ » font partie du corps et qu'il ne faut pas les dissocier. Il rajoutera « le théâtre est un tout. Le mime est dedans. Je fais du théâtre⁹⁷ ».

Jacques Lecoq a fait des études et a exercé de 1941 à 1945 comme maître d'éducation physique et sportive. C'est à l'issue de cette expérience qu'il commença son activité théâtrale professionnelle en jouant au sein de la compagnie des Comédiens de Grenoble de Jean Dasté. Avec ce dernier, il découvrit le travail du masque ainsi que celui de Jacques Copeau dans la lignée duquel il s'inscrira. Il poussera son intérêt pour le masque en partant en 1948 pour huit années en Italie. Il y découvrira la Commedia Dell'Arte et la richesse de ses masques. Il travaillera également avec le sculpteur Amleto Sartori avec lequel il développera le masque neutre. Il mènera aussi une carrière de metteur en scène notamment aux côtés de l'auteur Dario Fo. À son retour en France en 1956, il fonde à Paris, son école internationale de théâtre. Dans son ouvrage, *Le corps poétique*, Jacques Lecoq explique son idée d'« une pédagogie du mime ouvert⁹⁸ » car il met « l'acte de mimer au centre, comme si c'était le corps même du théâtre⁹⁹ ». Il poursuit en indiquant que le terme est sclérosé et qu'il faut en trouver d'autres, lui-même dit parfois utiliser le terme « mimisme ». Il considère qu'il y a du mime dans chaque artiste, qu'il soit peintre ou acteur et que le mime n'est pas un art séparé du théâtre. On retrouve ici, les propos de Jean-Louis Barrault. Parce qu'il fallait justifier le terme "mime" et qu'il était pour lui quelque chose de vaste et de théâtral, son école a changé plusieurs fois de nom et n'a jamais porté celui de "mime" seul. Son premier titre fut « Mime, éducation du comédien » avant de devenir « Mime et théâtre » puis « Mime, mouvement, théâtre » et enfin « École

⁹⁶ Jean Perret, « Entretien avec Jean-Louis Barrault », in Jacques Lecoq (dir.), *Le théâtre du geste, Mimes et acteurs*, Bordas Spectacles, Paris, 1987, p. 67-71

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Jacques Lecoq, *Le corps poétique, Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud, 1997, 2016, p. 39-41

⁹⁹ *Ibid.*

internationale de théâtre ». On constate la disparition du terme "mime". Sa pédagogie pour un théâtre où l'essentiel est le mouvement va venir s'opposer à un théâtre qui après la guerre se base sur le texte. Jacques Lecoq travaille sur les techniques du clown et du masque neutre. C'est auprès de Giorgio Strehler à Milan qu'il se perfectionne sur les masques de la Commedia Dell'Arte et sur l'improvisation. Le mime au sens large reste pour lui une base fondamentale. En 1977, il fonde au sein de l'école, le Laboratoire d'Étude du Mouvement dans lequel il développe une réflexion sur la scénographie et l'espace en lien avec l'architecture. Il a été invité dans le monde entier pour donner des stages et des conférences. Jacques Lecoq a marqué et formé de nombreux artistes internationaux. Le site internet de son école¹⁰⁰, par la rubrique "élèves dans le monde", permet de prendre la mesure de l'essaimage de son enseignement à travers le monde. Il donne accès à une liste d'artistes passés par l'enseignement du maître et répertoriés par pays. Pas moins de vingt-sept pays sont indiqués. En France, on retrouve quatre-vingts compagnies composées d'au moins un ancien élève de l'école, quatre de théâtre dont Le Théâtre du Soleil avec Ariane Mnouchkine comme élève de la promotion de 1965 à 1966, vingt-deux artistes individuels dont Yasmina Reza et Julie Deliquet, deux facteurs de masques (Erhard Stiefel et Loïc Nebreda) et un festival (Paris Fringe Festival).

Marcel Mangel connu sous le nom de Marcel Marceau se forme chez Charles Dullin au Théâtre de la Cité auprès d'Étienne Decroux de 1944 à 1947. Il découvre le mime corporel que le maître développe. Ensuite, il jouera le personnage d'Arlequin dans la compagnie Renaud-Barrault. En 1947, naît son personnage de Bip¹⁰¹ dont il explique la naissance en ces termes : « Bip devait être un Pierrot de notre époque, entouré de personnages qui ne sont ni pires ni meilleurs que lui. Bip devait être un héros poétique de notre époque¹⁰² ». Il dit avoir créé son personnage après avoir vu le film de Marcel Carné, *Les enfants du*

¹⁰⁰ http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/france_fr-000006_t60.html, consulté en février 2018

¹⁰¹ <https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0031/le-mime-a-travers-l-histoire.html>, consulté en février 2018

¹⁰² Irène Omélianenko, « Marcel Marceau (1923-2007) Parler après Bip », in *Une vie, une œuvre*, France Culture, 23 septembre 2017

Paradis, et avoir été marqué par le personnage de Deburau. Il ajoute que Bip est un descendant de Pierrot, de Charlot, de Buster Keaton et de ses souvenirs d'enfance. Il reprend les mimodrames de Jean-Gaspard Baptiste Deburau et redonne vie à la pantomime du XIX^e siècle. Il créera ainsi des « pièces mimées de pantomimes » qui d'après Ariane Martinez sont « des formes brèves en solo comme les pantomimes de style et les pantomimes de Bip » ainsi que des mimodrames qu'elle définit comme des « pièces plus longues, avec un grand nombre d'acteurs et de tableaux¹⁰³ ». Tout comme Jean-Louis Barrault, il vécut la rupture avec Étienne Decroux qui était farouchement opposé à l'ancienne pantomime. Tout au long de sa carrière, il proposa l'image d'un personnage seul sur scène au visage blanc, qui raconte poétiquement, en silence et par des gestes précis et concis, des histoires. Inspiré par les travaux de Decroux et Barrault sur la marche, il mettra au point sa "marche contre le vent" qui sera reprise et popularisée par Michael Jackson sous le nom de "Moonwalk". Son patronyme devient genre au point que "Mime" finit par devenir "Marceau" et vice-versa et Bip en devient l'effigie. Le sens général et ouvert du vocable "mime" s'est perdu avec lui, entravant ainsi le choix d'appellation d'autres artistes comme ceux du Théâtre du Mouvement. En 1978, à l'image d'Étienne Decroux et de Jacques Lecoq et grâce à une subvention de la ville de Paris¹⁰⁴ qu'il obtient après avoir menacé de fonder son école à New-York¹⁰⁵, Marcel Marceau fonde son école internationale du mimodrame dans les sous-sols du Théâtre de la Porte-Saint-Martin. En 2005, la ville se retire du financement de l'école. Celle-ci sera contrainte de fermer deux ans avant le décès de son fondateur.

Ainsi, Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq et Marcel Marceau ont plusieurs points communs. Ils ont été formés par des metteurs en scène avides de redonner au corps sa place sur la scène théâtrale et, si ces derniers donnaient encore une grande importance au texte, les élèves se sont libérés de ce

¹⁰³ Ariane Martinez, « Définition des AMG », in *Univers des AMG*, plateforme So Mim, centre ressource des arts du mime et du geste, [en ligne]

¹⁰⁴ Ariane Martinez, « Les 3 grandes écoles », in *Univers des AMG*, plateforme So Mim, centre ressource des arts du mime et du geste, [en ligne]

¹⁰⁵ Eric Azan, « Une école de mime, le long rêve de Marceau », *Le Monde*, 24 mars 2008, [en ligne]

texto-centrisme. Le travail du corps de l'acteur est ainsi devenu un élément fondateur de leur théâtre. Marcel Marceau disait qu' « il n'y a pas de petits gestes. Tous les gestes s'imprègnent totalement, du visage à la plante des pieds¹⁰⁶ ». Trois d'entre eux ont créé des écoles afin de former à leur pédagogie et de continuer leur quête de connaissance sur le mouvement et ont été en cela des pédagogues influents au cours des XX^e et XXI^e siècles. Ils ont enseigné à de nombreux élèves à la fois français et étrangers, faisant ainsi prendre racines à leurs méthodes dans le monde entier. Toutefois, seule l'école de Jacques Lecoq est encore en activité. Tous ont été des innovateurs pour le mime. Étienne Decroux par sa grammaire, Jean-Louis Barrault par son idée d'un théâtre total, Jacques Lecoq par le masque, et Marcel Marceau par le renouveau de la pantomime. Avec Decroux et Marceau, le mime s'est élevé comme un genre à part entière alors qu'avec Lecoq et Barrault, il est devenu un outil important de la formation de l'acteur. S'ils ont travaillé ensemble ou se sont croisés voire admirés, leurs conflits et leurs désaccords ont aussi aidé à enrichir le renouveau du mime en France, permettant ainsi de conserver la pantomime inspirée du XIX^e siècle et d'ouvrir de nouvelles portes au mime moderne. Ils ont tant marqué leur époque qu'ils ont imprégné les esprits d'images indélébiles. La notoriété et le style de Marcel Marceau ont même empêché Claire Heggen et Yves Marc d'utiliser le terme "mime" lors de la création de leur compagnie, Théâtre du Mouvement, en 1975. Ils se sont vu contraints de s'appeler autrement. Dans leur ouvrage¹⁰⁷, ils rapportent que sortant de l'école d'Étienne Decroux et se sentant profondément mimes, ils n'ont pas pu se nommer ainsi car un programmateur de l'époque leur expliqua que le mime c'était ce que faisait Marcel Marceau et que le public ne comprendrait pas si eux-mêmes se nommaient ainsi. Le risque étant de perdre à la fois le public qui aimait Marceau et celui qui ne l'appréciait pas. Ils optèrent donc pour un nom de genre théâtral.

¹⁰⁶ *Idem*

¹⁰⁷ Claire Heggen, Yves Marc, avec la complicité de Patrick Pezin, *Théâtre du mouvement*, Montpellier, Deuxième époque, 2017, p. 27-28

3) Des tentatives de mise en avant d'un mime actuel

Ces quatre figures tutélaires sont rejoints dès la seconde moitié du siècle par leurs élèves. Cette période est riche en mouvements et en changements sociétaux et elle va voir apparaître les premières compagnies et premiers spectacles des élèves formés par les maîtres comme Le Théâtre du Soleil fondé en 1964 par Ariane Mnouchkine et Les Mummenschanz créé en 1972 par Andres Bossard et Bernie Schürch. Tous trois ont été formés chez Jacques Lecoq. On retrouve aussi le Théâtre du Mouvement créé en 1975 par Claire Heggen et Yves Marc qui furent formés auprès d'Étienne Decroux. On peut également citer Philippe Découflé qui s'est formé auprès de Marcel Marceau et qui crée sa première pièce *Vague café* en 1983 mais aussi Josef Nadj qui fonde sa compagnie en 1986 et s'est formé auprès d'Étienne Decroux, de Jacques Lecoq et de Marcel Marceau. Ces trois écoles et leurs pédagogues ont créé une dynamique pour le mime et pour la pratique artistique en général puisque tous leurs élèves ne sont pas devenus des mimes. Laurent Claret, co-directeur de la compagnie La Volga, parle de la fin des années 1980 comme d'une « effervescence culturelle¹⁰⁸ ». Le modèle logocentrique triomphe sur les scènes françaises dans ces années-là délaissant le corps et le silence¹⁰⁹. Après l'impulsion qu'ont permis ces quatre grandes figures du théâtre de la première partie du XX^e siècle pour le mime, de premières tentatives françaises et européennes pour la mise en avant d'un mime nouveau se font. Deux artistes français se sont beaucoup impliqués dans la recherche d'une mise en avant et d'une reconnaissance du mime, ce sont les deux co-directeurs de la compagnie Théâtre du Mouvement, Claire Heggen et Yves Marc. Ils sont tout à la fois créateurs, acteurs, chercheurs et pédagogues. Ils ont pris part, dès les années 1970, à l'organisation de regroupements de professionnels dans le but de mettre en avant les mouvements actuels du mime. Très tôt, Yves Marc et Claire Heggen se sont rendu compte qu'ils évoluaient dans

¹⁰⁸ Laurent Claret, entretien avec Elise Torcoletti, Saint-Brieuc, le 25 janvier 2020

¹⁰⁹ Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, " Le Spectaculaire ", 2009, p. 10

un *no man's land* pour reprendre les propos de ce dernier¹¹⁰. Ni du mime comme Marceau, ni de la danse, ni du théâtre de texte, leur pratique ne rentrait dans aucune des cases des institutions. C'est pourquoi, ils se sont rapidement affirmés comme militants pour la reconnaissance d'un mime contemporain et la revalorisation du vocable "mime". En septembre 1988, sous l'impulsion de Claire Heggen, Yves Marc, Jean-Jérôme Raclot et des artistes et pédagogues comme Jean-Claude Cotillard et Ivan Bacchiocchi, apparaît le *Regroupement professionnel du mime et du théâtre gestuel en France*. Jean-Jérôme Raclot en devient le président¹¹¹. Yves Marc rapporte que ce regroupement a réuni jusqu'à quatre-vingts personnes avant de s'éteindre faute de moyens financiers et humains¹¹² mais aussi, d'après Jean-Jérôme Raclot, suite à des oppositions artistiques trop fortes entre les partisans des différentes écoles¹¹³. À l'occasion d'une tournée, Claire Heggen et Yves Marc rencontrent Françoise Villaume, alors directrice du relais culturel d'Arles. De cette rencontre et de l'invitation de Bernard Tournois (directeur de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon) naîtra un festival dont les deux artistes deviennent les co-directeurs artistiques. Ce festival nommé *Les théâtres du geste* était donc dirigé par ces trois personnes. Outre des représentations, on y retrouvait des temps de stages et d'échanges répartis dans une trentaine de structures de Provence-Côtes d'Azur, de Languedoc-Roussillon et même à la maison de la culture de La Rochelle. Trois éditions ont été réalisées, la première en 1985, la suivante en 1987 et la dernière en 1989. Le festival ne sera pas reconduit en 1990 car La Chartreuse devient centre national des écritures du spectacle et prend une orientation ne permettant pas au festival de perdurer.

Suite à ce nouvel échec, c'est à l'étranger que les artistes militants français vont retrouver de l'énergie. En Hollande, à cette époque existait une école nationale du mime et donc un terreau fertile. Là-bas on y assumait le mot "mime".

¹¹⁰ Yves Marc, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 28 octobre 2019

¹¹¹ Jean-Jérôme Raclot, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 30 mars 2020

¹¹² Yves Marc, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 28 octobre 2019

¹¹³ Jean-Jérôme Raclot, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 30 mars 2020

En 1991, à Amsterdam se crée l'European Mime Federation sous l'impulsion du Mime Centrum dirigé par l'acteur et metteur en scène Ide Van Heiningen. Cette association souhaitait promouvoir le mime en Europe par des rencontres dans différents pays dans l'idée de structurer un regroupement professionnel. Yves Marc faisait partie du bureau du conseil d'administration de la fédération. Cette aventure dura trois années avant que des changements politiques en Hollande n'y mettent fin. Pour autant, elle permit la création en 1993 de deux mouvements, l'un hollandais toujours dirigé par Ide Van Heiningen qui se nomma le MAPA (Moving Academy of Performing Arts) et qui fut principalement un centre de formation et l'autre, français, nommé Les Transversales-Académie européenne des arts du geste impulsé par Claire Heggen et Yves Marc. Ce mouvement qui regroupa jusqu'à huit pays ne dura que de 1993 à 2005. Ce dispositif dispensait des programmes de formation internationaux et proposait des rencontres entre théoriciens et artistes. C'étaient des lieux de découvertes et d'exploration du corps. Cela dépassait le mime puisqu'on pouvait y trouver des professionnels du cirque, de la marionnette et de la danse. Les différents moments organisés se nommaient *Matières à expérimentation*, *Matières à création* et *Matières à conversation* selon qu'il s'agissait de stage, de spectacle ou de conférence. On constate que depuis les années 1980, de nombreuses tentatives de regroupements de professionnels ont été plus ou moins concluantes. Celles citées précédemment ne doivent pas être les seules de cette période mais elles sont celles auxquelles ont pris part Yves Marc et Claire Heggen. Étant des artistes militants et actifs pour le renouveau du mime, il était important de se concentrer quelques instants sur leur actions. Toutes ces tentatives, qu'elles furent européennes ou françaises, à court ou à long terme ont permis de fonder un terreau fertile pour les artistes et pédagogues du XXI^e siècle pour continuer à créer des temps de réflexion permettant des avancées dans la reconnaissance des arts du mime et du geste.

B – Mime ou pas mime ?

Alors que le mime s'inscrit au cœur de multiples pratiques spectaculaires et irradie les diverses disciplines depuis des siècles, il est toujours sujet à réflexions. Si les termes de "théâtre du geste" ou encore "arts du geste" sont déjà apparus, le terme de "arts du mime et du geste" ne fait son apparition officielle et publique qu'en 2008 soit quelques mois seulement après la disparition de la « star internationale du mime », pour reprendre les termes de Jean Perret¹¹⁴ désignant le Mime Marceau. Est-ce une simple coïncidence ou plutôt une libération pour des élèves qui viennent de perdre le dernier maître encore en vie (Decroux est décédé en 1991 et Lecoq en 1999) ? Ainsi, en 2008, alors que les écoles de Decroux et de Marceau sont fermées, que seule reste celle de Lecoq et que les mouvements et associations des années précédentes se sont également arrêtées (les Transversales s'achèvent en 2005) émerge un nouveau souffle autour des figures déjà actives des années 1980 mais aussi autour des plus récents artistes formés par les figures tutélaires. L'espace que vont laisser les maîtres va permettre aux élèves de se rencontrer, de mettre fin aux guerres d'écoles, de rompre avec les images du passé et de se fédérer autour d'une même appellation, tout en continuant à chercher des dénominations propres au travail de chacun.

1) Le premier décembre 2008

Les propos qui vont suivre sont issus des entretiens menés à l'occasion de ce mémoire avec Yves Marc, Jean-Jérôme Raclot, Sara Mangano (co-directrice artistique de la compagnie Mangano-Massip), Laurent Clairet (co-directeur artistique de la compagnie La Volga) et Didier Guyon (directeur artistique de la compagnie Fiat Lux). L'ouvrage du Théâtre du Mouvement¹¹⁵ ainsi que le programme de la journée retrouvé sur internet¹¹⁶ seront également des supports.

¹¹⁴ Jean Perret, « Un mime, le phénomène Marceau », in Jacques Lecoq (dir.), *Le théâtre du geste, Mimes et acteurs*, Bordas Spectacles, Paris, 1987, p. 72-76

¹¹⁵ Claire Heggen, Yves Marc, avec la complicité de Patrick Pezin, *Théâtre du mouvement*, Montpellier, Deuxième époque, 2017

¹¹⁶ Annexe 2 : programme du premier décembre 2008

La journée du premier décembre 2008 organisée au Théâtre du Vieux-Colombier a été à la fois une continuité des mouvements et organisations mises en place depuis les années 1980 en France et en Europe et le début d'une nouvelle aventure pour les formes du mime contemporain français. Yves Marc utilise les termes de « nouveau départ¹¹⁷ » pour qualifier cette journée. Souhaitant continuer leur démarche militante pour valoriser le mime et maintenir la mémoire des maîtres, Yves Marc et Claire Heggen se tournent alors vers Thierry Pariente, alors en poste au cabinet du Ministre de la Culture. Très vite s'installe l'idée de créer un événement "vitrine". Claire Heggen propose qu'il se déroule au Théâtre du Vieux-Colombier. Comme vu précédemment, ce lieu est important pour l'histoire du mime en France. Choisir ce théâtre c'est donc remettre l'histoire du mime contemporain dans son berceau. Forte de cette symbolique, la Comédie-Française est contactée pour qu'y soit organisée la manifestation. Sous l'impulsion du Ministère, se met en place un comité de pilotage qui s'adosse à une institution reconnue et subventionnée qu'est le Centre National du Théâtre dirigé à l'époque par Jacques Baillon. Il est alors fait le choix de proposer la présidence du comité à Pierre Chambert, inspecteur du théâtre et des spectacles au Ministère de la Culture. S'ensuit l'établissement de quelques règles pour déterminer le choix des membres du comité. Il est décidé que soient représentées les différentes esthétiques (Étienne Decroux, Marcel Marceau, Jacques Lecoq, Maximilien Decroux...), qu'il y ait un équilibre entre le nombre de femmes et d'hommes et qu'il y ait à la fois des directeurs de salles, de festivals, de compagnies et des pédagogues. Ce comité fut composé de quinze personnes¹¹⁸. Sur demande du Ministère de la Culture, les compagnies choisies doivent être conventionnées. Ce sera le Théâtre du Mouvement et la compagnie Escale d'Hugues Hollenstein. Dans ce comité, on retrouve des artistes, des pédagogues, des programmeurs et des institutionnels (Centre National du Théâtre, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles du Ministère de la Culture). On y croise Chantal Achilli (ancienne directrice du festival Mimos et de L'Odyssée de

¹¹⁷ Yves Marc, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 28 octobre 2019

¹¹⁸ Annexe 2, *Ibid*

Périgueux), Laurent Clairret (ancien directeur de la compagnie Monsieur et Madame O, aujourd'hui directeur de la compagnie La Volga), Jean-Claude Cotillard (ancien directeur de l'École Supérieure d'Art Dramatique de Paris), Claire Heggen, Yves Marc et Jean-Jérôme Raclot. Le comité s'est réuni à plusieurs reprises afin d'organiser cette journée et c'est à l'occasion d'une séance de janvier 2008 que le choix de cette appellation a été fait. Cela explique que sur le programme de la journée, le titre affiché est déjà "Journée Arts du mime et du geste". Yves Marc a qualifié cette séance de janvier de « sanguinaire¹¹⁹ » car elle a fait remonter des années de questionnements, de refus ou d'acceptations du terme "mime" : d'un côté, les partisans de l'abolition de ce terme "ringard", connoté par l'image d'une pantomime blanche passée et qui fait fuir le public, et de l'autre ceux qui souhaitent garder le terme afin qu'il ne disparaisse pas à jamais et qu'il soit revalorisé en libérant ses multiples facettes. Après de nombreuses heures de réunions à questionner l'appellation et les termes qui devaient la composer, un consensus a finalement été trouvé sur le terme pluriel d' "arts du mime et du geste". Ce vocable au pluriel permet une identité commune tout en gardant les diverses facettes que peut avoir le théâtre du geste.

La journée du premier décembre 2008 a rassemblé plus de trois cent personnes. Elle se composait de deux parties. Le matin a permis de retracer les grands courants historiques et rappeler les différentes esthétiques et écoles en rendant hommage aux maîtres. L'après-midi a plongé dans le présent et dans le futur de cet art en faisant un état des lieux du genre et en se questionnant sur sa formation publique et sa transversalité avec les autres arts. Cette journée a rappelé les fondements du mime et sa diversité, mais elle a aussi permis de libérer la parole des compagnies, des artistes et des autres professionnels du secteurs présents. Certains en « gardent un très bon souvenir¹²⁰ » et ont trouvé cette journée « très chaleureuse et sympathique¹²¹ » ; d'autres se demandaient à quoi tout cela servait et ont été plutôt fâchés des interventions de l'après-midi notamment de

¹¹⁹ Yves Marc, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 28 octobre 2019

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Jean-Jérôme Raclot, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 30 mars 2020

celle de Philippe Genty qui aurait signalé ce jour-là ne pas utiliser le mime dans son travail. Il y a comme le goût amer d'avoir voulu faire un temps fort avec des têtes d'affiches qui utilisent le mime sans se proclamer en être des praticiens. Cette journée, si elle n'a pas contenté tout le monde, aura au moins réussi le coup de force de rassembler de nombreuses personnes pour parler du mime et de son avenir. En rassemblant les artistes des différentes esthétiques, elle a également sonné le glas de la guerre des écoles qui jusque-là bloquait le dialogue entre les élèves des différentes écoles et techniques. Laurent Clairret a confié la violence que pouvait prendre ces conflits en expliquant que les élèves de Marceau étaient étiquetés par ceux des autres maîtres, comme des "pantomimards". Ce terme composé de "pantomime" et de l'insulte "connard" rabaisait les élèves et les contenait à une technique, la pantomime, qu'ils ne pratiquaient pas forcément. Cette journée du premier décembre 2008 a également présenté au grand public une appellation permettant de rendre autonome et identifiable un genre. Malgré tout, on observe encore des difficultés de réception chez les artistes, du terme "arts du mime et du geste". Certains refusent toujours le mot "mime" et par conséquent, même s'ils s'identifient comme artistes des arts du mime et du geste, utilisent d'autres termes pour se nommer.

2) Décryptage de l'appellation "arts du mime et du geste"

L'appellation "arts du mime et du geste" arrive donc à un moment de rupture entre l'ancien et le moderne, les maîtres et les élèves. Elle tente de nommer un théâtre de geste qui se veut nouveau et loin des images d'Épinal sans toutefois renier son histoire. Elle nomme une esthétique nouvelle qui « englobe donc l'actualité/la reprise/la continuité d'esthétiques anciennes » puisque « l'art ne peut en aucune manière se développer sans rapport à des formes antérieures » pour reprendre ce que disait Hans-Thies Lehmann au sujet du "théâtre postdramatique¹²²". Afin de tenter d'avancer sur cette appellation à la fois « large »

¹²² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche éditeur, 2002, [1999], p. 36

et « complète » pour citer Annabel Poincheval¹²³ qui signale également que « nommer ce champ reste une vraie question voire une problématique », ce point donnera la parole aux artistes et aux personnels d'institutions interrogés. Nous verrons ce qu'ils pensent de cette appellation et quel type de spectacles ils intègrent dans ce genre.

Dans un premier temps, il semble que la sauvegarde du terme "mime" pose toujours débat même si le terme "geste" qui lui est accolé lui apporte un espace artistique plus ouvert. Il y a les personnes que ça ne gêne pas particulièrement comme Sara Mangano qui dit comprendre « qu'ajouter "geste" à "mime" ouvre des perspectives et des portes plus larges¹²⁴ » ou encore Laurent Clairret qui déclare « Que cela s'appelle "mime", "théâtre gestuel" ou "théâtre corporel", peu m'importe¹²⁵ ! ». Florence Scheuer trouve cette appellation intéressante car « elle tient compte du fait que la perception même du mot "mime" est souvent un référent trop restreint par rapport à ce qu'est vraiment la discipline¹²⁶ ». Enfin, Jean-Jérôme Raclot, s'il accorde que l'appellation est suffisamment ouverte, précise qu'aujourd'hui « les termes "mime" et "pantomime" sont vieux et ne veulent plus dire grand-chose¹²⁷ ». Il est rejoint par beaucoup d'autres qui sont dérangés par le terme "mime", tel Didier Guyon qui dit que « c'est un mot qui fait référence à quelque chose de désuet et d'obsolète¹²⁸ » ou encore par Gwenola David qui trouve que le terme peut « freiner parce qu'il y a quand même l'image du mime qui est vieillotte¹²⁹ ». Pascale Laborie quant à elle, pense qu'« aujourd'hui on n'ose plus parler de mime. C'est un terme vraiment très connoté¹³⁰ ». De jeunes comédiennes comme Clémence Rouzier¹³¹ de la compagnie Les GÜMs ou Éléonore Gresset¹³², comédienne associée à la

¹²³ Annabel Poincheval, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

¹²⁴ Sara Mangano, entretien avec Élise Torcoletti, skype, 5 et 6 mars 2020

¹²⁵ Laurent Clairret, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

¹²⁶ Florence Scheuer, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 30 mars 2020

¹²⁷ Jean-Jérôme Raclot, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 30 mars 2020

¹²⁸ Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

¹²⁹ Gwenola David, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 19 janvier 2020

¹³⁰ Pascale Laborie, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 31 mars 2020

¹³¹ Clémence Rouzier, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 4 octobre 2019

¹³² Éléonore Gresset, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 11 septembre 2019

compagnie Fiat Lux et comédienne de la compagnie Paon dans le ciment, pensent qu'il aurait été préférable de ne pas garder le terme "mime". On voit bien que quelque soit le point de vue que l'on adopte, celui de l'institution ou de l'artiste, et l'âge que l'on a, le terme "mime" dans l'appellation "arts du mime et du geste" est loin de faire l'unanimité. Les arts de la marionnette ont également souffert du même débat. Dans une étude commandée par la Direction générale de la création artistique parue en 2016, Lucile Bodson écrit : « Le théâtre de marionnettes ne parvient pas à valoriser son expression artistique à cause du mot même de marionnettes. On utilisera d'autres termes comme théâtres d'image, théâtre d'objets, théâtre de figures, histoire de faire entendre la diversité que recouvre le mot marionnette trop connoté enfance et Guignol¹³³ ». Malgré ce problème de terme, on ne peut pas parler d'un total rejet puisque l'appellation est acceptée et existe et que tous s'accordent sur le fait que formuler ainsi, elle englobe un maximum de tendances et de styles qui peuvent s'y apparenter. Pour autant, les artistes tendent à se nommer différemment. Avant de voir de quelle manière ils se nomment, tentons de cerner à quoi fait référence cette appellation.

À la question : pour vous, quel type de création se trouve derrière l'appellation "arts du mime et du geste" ?, il y a souvent eu un temps de silence avant soit un refus de tenter une réponse soit une explication floue et portée par la négative. Le terme « compliqué » a beaucoup été utilisé. On nous a conseillé de consulter les lauréats des plateaux du Groupe Geste(s) ou les programmations du festival Mimos. Ce renvoi peut sembler logique ; pour autant cette incapacité à nommer clairement quel type de spectacle se trouve derrière les arts du mime et du geste interroge. Cela est bien évidemment au cœur du questionnement de cette recherche. Annabel Poincheval parle d'un champ vaste « qui va aux frontières du cirque, aux frontières de la danse et parfois même aux frontières de la performance¹³⁴ », elle ajoute que ce n'est pas évident à expliquer et a évoqué des souvenirs de spectatrice pour tenter de répondre à la question. Jean-Jérôme Raclot

¹³³ Lucile Bodson, *Les arts de la marionnette en France. Un état des lieux.*, Étude commandée par la Direction générale de la création artistique, Ministère de la Culture et de la Communication, 2016, p. 12

¹³⁴ Annabel Poincheval, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

dit que « ces créations s'éloignent de la pantomime et du mime corporel, qu'elles mettent le corps au centre du récit¹³⁵ ». Laurent Clairret parle de « nouvelles formes, à mi-chemin entre le théâtre parlé et la danse¹³⁶ » et Didier Guyon affirme que ce n'est « ni de la danse ni du théâtre¹³⁷ » mais une discipline qui est entre les deux. En disant cela, ils dégagent un nouvel espace entre le théâtre et la danse sans pour autant le nommer. Cela fait écho à Odette Aslan qui dans l'avant-propos de son ouvrage écrit que le décloisonnement des arts a permis « de fructueux échanges entre les domaines dramatique et chorégraphique¹³⁸ ». Jean-Christophe Baudet¹³⁹, conseiller théâtre à la DRAC de Bretagne pense que beaucoup de spectacles et d'artistes correspondent à ce genre, même s'ils ne s'y identifient pas. Enfin, Gwenola David, directrice d'Artcena, le rejoint en parlant d'une « très grande variété de formes¹⁴⁰ ».

Force est de constater qu'il y a une grande difficulté à saisir les formes qui se retrouvent derrière cette dénomination. Il semblerait donc que le mime contemporain ne soit pas assez défini pour saisir quelle forme de spectacles il recouvre. Actuellement, seules l'expérience d'un spectateur aguerri et les manifestations identifiées telles que les plateaux du Groupe Geste(s), les festivals des arts du mime et du geste et la scène de Périgueux pourraient permettre de le cerner. Les entretiens rapportent également qu'il y a à la fois une acceptation et un rejet de cette appellation notamment par les artistes. Ce qui amène à s'interroger sur la manière dont ils se nomment.

3) La dénomination propre à chaque artiste : auto-définition

Si l'on regarde les trois artistes du corpus principal, qui font tous trois partie du Collectif, on constate que l'appellation "arts du mime et du geste" n'est pas

¹³⁵ Jean-Jérôme Raclot, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 30 mars 2020

¹³⁶ Laurent Clairret, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

¹³⁷ Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

¹³⁸ Odette Aslan, « Avant-propos », *Le corps en jeu*, CNRS éditions, 1994, p. 9

¹³⁹ Jean-Christophe Baudet, entretien du 6 février 2020

¹⁴⁰ Gwenola David, entretien du 19 janvier 2020

mise en avant. Didier Guyon dit n'avoir jamais revendiqué cette appellation et que le terme "mime" ne lui est pas fondamental, Sara Mangano affirme que l'appellation ne fonctionne pas et Laurent Clairret ajoute que ce n'est qu'un terme, que cela pourrait s'appeler autrement. Ainsi, Didier Guyon a opté pour le terme "théâtre gestuel". Il dit faire du "théâtre sans parole" mais l'utilisation de cette terminologie étant négative et à tendance privative, il lui a préféré "théâtre gestuel" car « il semble mieux de dire que ça repose sur le geste plutôt que sur l'absence de parole¹⁴¹ ». Laurent Clairret, parle également de "théâtre gestuel" et de "théâtre sans parole" et il ne rejette nullement le terme "mime". Il nomme également sa pratique comme du « théâtre sans parole tragicomique¹⁴² ». Enfin, Sara Mangano explique qu'avec Pierre-Yves Massip, ils ont beaucoup de termes pour qualifier le travail de leur compagnie. Selon les interlocuteurs auxquels ils s'adressent, ils utilisent "mime contemporain", "physical theater" ou "théâtre gestuel". Elle ajoute que parfois, les programmeurs les indiquent comme "danse contemporaine" ou "théâtre contemporain" voire même comme "danse-théâtre" en Italie. Ces changements, elle les explique par le besoin des programmeurs d'apposer des termes précis sur le travail des artistes mais aussi par la connaissance qu'ils ont de leur public. Ainsi, d'un pays à l'autre ou d'un lieu de représentation à l'autre, l'appellation peut changer selon celle qui attirera le plus de public. Avec les appellations "danse contemporaine" et "théâtre contemporain" pour une même compagnie, on se retrouve de nouveau dans un entre-deux, entre danse et théâtre. L'appellation "danse-théâtre" quant à elle interpelle, car elle fait forcément référence au "Tanztheater" attribué à la chorégraphe allemande Pina Bausch (1940-2009). Si on élargit le corpus et que l'on questionne Gwenola Lefeuvre du Théâtre des Silences, on constate que la dénomination peut varier. Elle explique qu'il y a dix ans, elle appelait ses spectacles "mime" mais que l'actuelle création, *Tea Time*, se nommera "théâtre gestuel et burlesque". Elle décortique cette appellation en ces mots :

¹⁴¹ Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

¹⁴² Laurent Clairret, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

« Je mets volontairement le mot "théâtre" car pour moi c'est important de revendiquer que c'est du théâtre. J'ajoute "gestuel" car il n'y a aucun doute sur la présence du geste et j'ajoute "burlesque" car je veux annoncer de suite l'intention que je donne au geste. En ce moment, c'est l'appellation qui me semble la plus proche de mon travail¹⁴³ ».

Avec Éléonore Gresset, on retrouve le terme de "théâtre gestuel" et on rencontre aussi l'expression "création au plateau". Elle affirme aussi un vif rejet du mot "mime". Cette non revendication de ce terme se retrouve chez Clémence Rouzier qui, avec son binôme Brian Henninot, a opté pour la dénomination "gestuellement burlesque". Elle explique ainsi garder le côté circassien de leur formation tout en affirmant leur travail du mouvement sans oublier le côté drôle de leurs créations.

L'utilisation ou non du terme "mime" ne semble pas avoir un lien avec l'âge des artistes. Car si les deux plus jeunes comédiennes interviewées que sont Éléonore Gresset et Clémence Rouzier rejettent ce terme, Didier Guyon qui a plus de trente ans de métier, ne l'utilise pas non plus. Si nous verrons dans la deuxième partie de ce mémoire la formation qu'ont suivie ces artistes, nous pouvons déjà supposer que l'utilisation du terme "mime" dans la dénomination du travail des compagnies peut provenir de leur formation. L'hypothèse étant que ceux qui utilisent voire revendiquent ce terme, sont peut-être issus des écoles des maîtres. Alors que ceux qui n'auraient pas été formés dans une des trois écoles des maîtres, n'utiliseraient pas et ne revendiqueraient pas le terme "mime".

On voit donc bien que le mot "mime" est encore lourd à porter et que certains artistes décident de s'en affranchir. D'autres, s'ils l'utilisent ou le revendiquent encore, le joignent à des qualificatifs afin de casser l'image qu'il fait apparaître à l'esprit de celui qui le lirait ou l'entendrait. Ce mot ne se suffit plus à lui-même, il doit être expliqué ou remplacé. Le choix des termes chez les artistes pour nommer leur travail est donc stratégique. Il faut signaler que le terme "théâtre" est prédominant dans ces appellations. Ceci confirme que le genre des arts du mime et du geste dépend du domaine théâtral. On observe aussi la

¹⁴³ Gwenola Lefevre, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 27 avril 2020

présence du domaine chorégraphique. Les arts du mime et du geste semblent côtoyer de très près la danse mais aussi le burlesque qui est ici cité par deux artistes. Les mots-clés permettant de définir le genre des arts du mime et du geste seraient, d'après ces échanges : théâtre, mime, danse, gestuel et burlesque.

Cette première partie expose la base historique et solide du genre des arts du mime et du geste. Elle montre également le dynamisme des artistes qui s'y reconnaissent depuis la deuxième moitié du XX^e siècle et surtout depuis l'année 2008. Pour autant, on constate qu'il y a toujours un problème de clarté et d'appropriation de cette appellation parmi les artistes qui s'en revendiquent. Ils utilisent d'autres appellations pour se nommer. Tout ceci remet donc en question l'idée d'une identité commune qui passerait par une dénomination commune. Dans la deuxième partie, il faudra donc voir comment le commun peut être créé et par quelles entités il est porté afin d'identifier les caractéristiques propres à ce genre et le mettre en relief avec d'autres genres et disciplines où le corps a une grande importance (danse, cirque, théâtre du corps).

Deuxième partie – Se forger une identité pour atteindre la reconnaissance artistique

Le chemin parcouru par le genre du mime pour prendre sa forme contemporaine et faire place au genre des arts du mime et du geste vient d'être retracé. Cette nouvelle appellation aussi ouverte et intéressante soit-elle, ne fait pourtant pas l'unanimité puisqu'une partie des artistes des arts du mime et du geste la remet en question et la majorité ne l'utilise pas directement pour se nommer. Ainsi, il est temps de voir comment les acteurs en quête de reconnaissance artistique se forment une identité commune. Celle-ci peut se former grâce à la délimitation de caractéristiques récurrentes chez ces artistes et dans leur travail mais aussi par la capacité à se regrouper pour porter ensemble un même discours. Ces caractéristiques seront dégagées à partir de l'observation des formations des artistes et de leur processus de création. Le but étant d'élaborer une liste de critères permettant la différenciation de ce genre des autres genres et disciplines qui donnent également une grande importance au corps. En effet, se contenter de dire que le corps est au centre des créations des arts du mime et du geste ne suffit plus aujourd'hui pour le définir et le saisir. En dernier lieu, nous verrons si des entités (sous la forme de regroupements de personnes physiques ou morales) reconnaissables et structurées promeuvent cette identité et si un discours commun est défendu malgré des points de vue divergents sur les questions de diffusion et de formation. Dans ce temps, il sera également abordé la question du manque de visibilité de ce genre. Un point sur lequel tous les acteurs de cette reconnaissance s'accordent.

A – Des caractéristiques communes

Actuellement, le schéma qui prime sur les scènes artistiques est le décloisonnement des genres et des domaines artistiques. « Les différentes disciplines artistiques conversent et se mêlent, de nouvelles écritures théâtrales apparaissent » ainsi que le signale le manifeste de 2010¹⁴⁴. Pour être reconnu comme genre à part entière, les arts du mime et du geste doivent être composés de critères, dont on peut faire une liste, et qui ensemble ne permettent pas d'identifier un autre genre que celui-ci. Pour ce faire, nous allons étudier les formations des artistes qui s'en revendiquent afin de déterminer s'il y a un apprentissage spécifique à ce genre. Cela permettra de valider ou d'invalider, la formation comme caractéristique permettant l'identification des artistes de ce genre. Ensuite, l'étude des processus de création des spectacles dits arts du mime et du geste aura pour but de relever des traits propres et récurrents pouvant s'imposer comme des caractéristiques du genre. L'objectif final étant de comprendre à quel point les arts du mime et du geste se rapprochent ou s'éloignent du théâtre parlé, du théâtre physique de certains metteurs en scène, de la danse et du cirque. Cela permettra de confirmer que les arts du mime et du geste sont un genre à part entière ou de l'invalider, et donc de démontrer qu'ils sont une simple esthétique adaptable à chaque genre et domaine artistique.

1) La formation des artistes

Précédemment, nous avons vu que trois des figures tutélaires ont ouvert des écoles. Si celle de Jacques Lecoq est toujours en activité, celles d'Étienne Decroux et de Marcel Marceau n'ont pas perduré. Ces écoles et leurs techniques restent très importantes puisqu'elles ont formé beaucoup des artistes qui évoluent encore aujourd'hui dans le genre. Elles sont toujours mises en avant lors de temps forts comme la journée du premier décembre 2008 ou à l'occasion d'échanges lors de festivals. Par exemple, lors de l'édition 2019 du festival Mimos, la rencontre

¹⁴⁴ « Manifeste. Propositions et perspectives pour les arts du mime et du geste. », Avignon, juillet 2010, p. 2

du matin du vendredi 25 juillet présenta sur le même plateau Yves Marc et Philippe Phénieux, tous deux anciens élèves d'Étienne Decroux, et Laurent Clairret et Geung Ho Nam, anciens élèves de Marcel Marceau. Leurs formations et techniques respectives ont été mises en parallèle le temps d'un échange. Aux côtés de ces écoles, existait également celle d'Ella Jaroszewicz¹⁴⁵ (1938-) qui a travaillé en Pologne avec Henryk Tomaszewski (1919-2001), créateur de l'école polonaise de mime. Elle élaborait avec lui un langage gestuel qui se veut une synthèse de l'art du mime et de la science de la chorégraphie. Installée à Paris, elle ouvrit son école internationale de théâtre corporel en 1974, toujours en activité, nommée le studio Magenia puis travailla aux côtés de son époux Marcel Marceau. Néanmoins, la technique de l'école polonaise reste plus proche de la danse que ne le sont celles des maîtres français. En dehors de son école, le mime corporel d'Étienne Decroux a été enseigné dès 1984 par le Théâtre de L'Ange Fou à Paris. Steven Wasson et Corinne Soum ayant été ses derniers assistants. Ils sont aujourd'hui installés aux États-Unis¹⁴⁶. Cette technique est également enseignée en France à l'école de mime corporel dramatique de Paris ouverte en 1988 et dirigée par Ivan Bacciocchi¹⁴⁷. Il est également possible de l'apprendre, ainsi que la technique de Marcel Marceau, à travers des stages dispensés dans des écoles d'art dramatique, des conservatoires ou dans les lieux de création de leurs anciens élèves. Par conséquent, il existe actuellement en France plusieurs possibilités pour se former au mime contemporain.

Dans notre corpus principal, deux des trois artistes se sont formés à l'école de Marcel Marceau. Laurent Clairret y a suivi les cours à la fin des années 1980. Il explique le choix de cet enseignement par le peu d'attraction qu'il ressentait pour le théâtre parlé et la lassitude que cela lui procurait. Il ajoute que « la langue française et le texte sont magnifiques, mais souvent ils m'ennuient¹⁴⁸ » et continue ainsi « je suis plus attiré par des formes théâtrales innovantes, différentes, où le

¹⁴⁵ Ella Jaroszewicz, [site Web], consulté en juin 2020, www.magenia.com,

¹⁴⁶ About us, [site Web], consulté en mai 2020, www.angefou.co.uk

¹⁴⁷ Ivan Bacciocchi est un ancien élève d'Étienne Decroux et membre du Collectif et du Groupe de Liaison des arts du mime et du geste

¹⁴⁸ Laurent Clairret, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

corps et les silences entrent en jeu. J'aime être auteur, créateur, j'aime prendre le risque de m'aventurer sur des chemins nouveaux¹⁴⁹ ». Sara Mangano s'est d'abord formée aux danses classique et contemporaine en Italie avant de rencontrer le mime via un stage et de décider d'aller s'y former à Paris. Elle est arrivée au mime par « l'envie d'allier le théâtre et un travail du corps très poussé¹⁵⁰ ». Elle a donc rejoint les bancs de l'école Marceau. Elle y rencontre son partenaire Pierre-Yves Massip. Après ce premier temps d'apprentissage, ils ont poursuivi leur formation par du théâtre contemporain et classique avec du texte, par différents styles de danse et ont appris la technique de Jacques Lecoq à l'occasion d'un stage en Espagne dispensé par Norman Taylor, qui était un des bras droits de ce dernier. Ils ont perfectionné la technique d'Étienne Decroux, apprise à l'école Marceau, aux côtés du Théâtre de L'Ange fou lorsque cette compagnie était à Londres. Quant à Didier Guyon, il ne s'est pas formé auprès des maîtres, ni même en France. Déjà très intéressé par le travail du corps de par ses études de professeur d'éducation physique, il a une révélation en assistant à un spectacle de clown sans parole de la troupe tchèque le Circus Alfred. Peu de temps après, en 1979, il part pour le Danemark apprendre aux côtés d'Eugenio Barba qui vient tout juste d'ouvrir l'ISTA (International School of Theatre Anthropology). Puis, en 1981, il va suivre un stage à l'Odin Teatret, la compagnie fondée par Barba en 1964¹⁵¹. Il dit avoir apprécié chez lui la rigueur et la précision de son enseignement et ajoute que « son école était très intéressante car c'étaient des pédagogues orientaux et on était donc obligés de prendre dans cet enseignement la substantifique moelle car on ne pouvait pas copier la forme. Les corps étaient ainsi vraiment engagés dans les rôles¹⁵² ». Ses propos rejoignent ceux d'Odette Aslan lorsqu'elle écrit : « Eugenio Barba travaille à une anthropologie théâtrale, transculturelle, à partir des savoirs corporels hérités de maîtres orientaux, qui n'ont jamais séparé le corporel du mental¹⁵³ ».

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Sara Mangano, entretien avec Élise Torcoletti, Skype, 5 et 6 mars 2020

¹⁵¹ *About us*, [site Web], consulté en mai 2020, <https://odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/>

¹⁵² Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

¹⁵³ Odette Aslan, « Un nouveau corps sur la scène occidentale », *Le corps en jeu*, CNRS éditions, 1994, p. 308

Observons maintenant la formation des artistes du corpus secondaire. Gwenola Lefeuvre a très tôt commencé le théâtre, notamment parlé, avant de découvrir le clown muet et la danse. Cependant, ressentant un manque au niveau de sa technique corporelle, elle s'est dirigée, en 2000, vers l'école Marceau. Elle parle de cette expérience avec ces mots : « j'y ai trouvé la rigueur corporelle que je cherchais. On m'y a donné de vrais outils pour me servir de mon corps, pour porter des messages¹⁵⁴ ». Ensuite, elle s'est formée au bouffon et au mélodrame en Espagne. Grâce au mélange de ces diverses techniques, elle affirme appartenir aux arts du mime et du geste. Clémence Rouzier s'est tournée vers les techniques circassiennes, notamment l'acrobatie, avant de s'orienter vers le clown en intégrant l'école Le Samovar à Bagnolet en 2010 où elle rencontra son binôme et se forma pendant trois ans. Peu à l'aise avec le théâtre parlé, elle affirme que ce fut rapidement une évidence pour eux de jouer sans parole. Ils avaient également le souhait de proposer des spectacles universels afin de voyager. C'est à l'occasion de leur passage au festival Mimos en 2014, qu'ils prennent connaissance du réseau des arts du mime et du geste et qu'ils s'y reconnaissent. Ils vont alors suivre des stages avec certains artistes du Collectif des arts du mime et du geste. Enfin, Éléonore Gresset, qui se souvient avoir très vite eu peu d'appétence pour le texte, s'est formée à l'école Arts en scène de Lyon sous la direction du mime-clown Éric Zobel. Elle a enchaîné avec trois mois de stage en Suisse à la Scuola Dimitri qui forme au théâtre physique et à la technique du mouvement, avant de saisir l'opportunité de se former à Paris à l'École Supérieure d'Art Dramatique qui en 2012 a proposé une promotion "arts du mime et du geste". Elle y a été formée par des artistes membres du Collectif et du Groupe de Liaison des arts du mime et du geste tels Jean-Claude Cotillard, Ivan Bacciochi, Claire Heggen, Yves Marc, Grit Krausse ou encore Hugues Hollenstein.

Plusieurs choses ressortent des informations précédentes. Tout d'abord, s'il y a des lieux, des techniques et des pédagogues de référence, il n'y a ni lieu de

¹⁵⁴ Gwenola Lefeuvre, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 27 avril 2020

formation ni techniques uniques pour devenir un artiste des arts du mime et du geste. Ensuite, beaucoup des artistes de ce genre, s'ils ne se sont pas principalement formés à l'étranger, y sont allés pour enrichir leur formation. Il y a donc un rapport marqué à l'international. Les arts du mime et du geste peuvent par conséquent s'apprendre en traversant les frontières, sans souffrir de barrières. De plus, la présence de la danse ou du clown dans la formation initiale de certains artistes, confirme une cohabitation de différents genres artistiques chez ces créateurs. Enfin, pour tous, l'orientation prise vers un genre corporel relève réellement d'un choix qui s'est constitué à partir d'un sentiment d'ennui ou de lassitude face au texte, d'une envie d'exigence physique, d'un besoin de s'exprimer dans un langage universel mais aussi d'« être auteur et créateur¹⁵⁵ » de leurs spectacles pour reprendre les termes de Laurent Claret.

Ce point sur les formations des artistes des arts du mime et du geste fait le lien avec la dénomination que se donnent les artistes. À la fin de la première partie de cette recherche, nous avons supposé que les artistes formés auprès des maîtres français osaient, voire revendiquaient le terme "mime" et que ceux qui ne l'approuvaient pas ne s'étaient pas formés dans ces écoles. Cela se vérifie puisque les trois artistes qui utilisent le terme "mime" sont Laurent Claret, Sara Mangano et Gwenola Lefevre. Ils ont tous trois fait l'école Marceau alors que Didier Guyon, Éléonore Gresset et Clémence Rouzier qui n'apprécient pas tellement ce terme, n'ont pas suivi l'enseignement de l'un des maîtres ni même nécessairement été formés au mime. À la vue de ces mélanges de techniques et de formations, on prend conscience de l'évolution du genre du mime vers le genre des arts du mime et du geste qui semble plus riche et plus ouvert. Cela fait penser aux propos d'Eugenio Barba dans son introduction à *L'énergie qui danse*, lorsqu'il évoque l'interdiction que font certains maîtres orientaux à leurs élèves d'aller voir d'autres formes de théâtre dans le but de préserver la pureté de leur style et de leur art. Il fait référence à Étienne Decroux et écrit : « De même qu'un acteur kabuki

¹⁵⁵ Laurent Claret, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

peut ignorer les meilleurs "secrets" du Nô, Étienne Decroux – peut-être l'unique maître européen qui ait élaboré un ensemble de règles comparables à celui d'une tradition asiatique – cherche à imposer à ses élèves la même fermetude rigoureuse envers les formes de spectacle différentes de la sienne¹⁵⁶ ». Il ajoute que cela n'est pas pour lui de l'étroitesse mentale ou de l'intolérance mais une conscience que « les bases d'un acteur, ses points de départ, doivent être défendus comme son bien le plus précieux¹⁵⁷ [...] ». Aujourd'hui, l'heure n'est plus à "virer" les élèves parce qu'ils sont allés voir ailleurs, mais plutôt à les ouvrir à diverses formes artistiques. L'artiste de geste est un artiste formé à de nombreuses esthétiques du mouvement mais aussi à un travail de la voix. Car, si du temps de l'école Marceau, les élèves avaient déjà accès à plusieurs techniques¹⁵⁸, cela reste faible en comparaison du programme de la promotion sortie en 2015 de l'ESAD sous l'appellation "arts du mime et du geste". En effet, le programme¹⁵⁹ de ces trois années d'enseignement dispensait pas moins de seize¹⁶⁰ techniques artistiques.

À la vue des formations des artistes, les arts du mime et du geste sont un genre à part entière mélangeant de nombreuses techniques artistiques alors que le genre du mime et les techniques qui lui sont propres, deviennent quant à eux des outils à disposition de l'artiste. Didier Guyon l'affirme en ces termes : « Au Danemark, j'ai travaillé avec un mime, donc j'ai appris les bases et les techniques mais pour moi c'est une boîte à outils¹⁶¹ ». On retrouve cette pensée chez Christian Hecq, sociétaire de la Comédie Française. Dans l'émission « Une journée particulière » de la station France Inter, il confie avoir rêvé de se former auprès d'Étienne Decroux et il parle du mime en ces mots : « Ce qui m'intéresse

¹⁵⁶ Eugenio Barba, Nicola Savarese, Eliane Deschamps-Pria (trad.), *L'énergie qui danse*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2008, p. 14

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Sur le site internet toujours ouvert de son école, dans l'onglet "les disciplines enseignées" se trouvent les enseignements suivants : la technique Marcel Marceau, la technique Étienne Decroux, l'atelier de création, la danse classique et l'art dramatique. École internationale de Mimodrame de Paris Marcel Marceau, *Les disciplines*, [site Web], consulté en mai 2020, http://ecolemarcelmarceau.free.fr/les_disciplines_1.htm

¹⁵⁹ École supérieure d'art dramatique de Paris, *Brochure de la promotion 2015*, [PDF], consulté en mai 2020, <http://www.esadparis.fr/wp-content/uploads/2015/10/BROCHURE-PROMOTION-2015-ESAD.pdf>

¹⁶⁰ Voici la liste : chant, voix, jeu, danse, respiration, mime, jeu en anglais, travail corporel et improvisation, mouvement, jeu masqué, autonomie de l'acteur, préparation corporelle, hip-hop, acrobatie, marionnettes et formes animées et de clown.

¹⁶¹ Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

maintenant dans le mime c'est de l'utiliser par dose homéopathique. Si on l'utilise à cent pour cent c'est trop sec comme art. C'est juste pour moi un outil¹⁶² ». Cet acteur ne se revendique pas des arts du mime et du geste même s'il faut souligner sa présence comme intervenant à l'occasion de la journée du premier décembre 2008. Cependant, son jeu et sa réflexion sur le mime montrent l'étendue du rayonnement de ce genre et de ses techniques dans les autres genres. Auparavant dans la recherche, nous avons vu que de nombreux artistes se sont formés auprès des maîtres mais ne sont pas pour autant devenus des artistes-mimes. Ceux-ci utilisent les techniques travaillées comme des outils mais non comme leurs seules possibilités d'expression. Ainsi le fait d'être formé par les écoles présentées ci-dessus ne suffit pas pour être un artiste des arts du mime et du geste. Il faut donc répondre à d'autres critères.

2) Des traits communs au sein des processus de création

Nous venons de voir qu'il n'y a pas de formation propre aux artistes des arts du mime et du geste. Toutefois, on peut se demander si ces derniers ont des références communes qui les inspirent pour leurs créations et s'ils ont des processus de créations identiques.

À la question : « Quelles sont les références et personnalités qui vous inspirent ? », les artistes du corpus ont cité pour beaucoup des artistes burlesques, oniriques et drôles. Didier Guyon évoque les vedettes du burlesque et du cinéma que sont : Buster Keaton, les Marx Brothers et Laurel et Hardy. Laurent Clairret cite ces mêmes références auxquelles il ajoute Harold Lloyd également acteur de film muet burlesque, le clown russe Slava et le réalisateur français Jacques Tati. Il dit aussi apprécier l'univers des music-halls nord-américains, le théâtre russe et des chorégraphes comme Jirí Kylián¹⁶³, Josef Nadj¹⁶⁴, Philippe Découflé¹⁶⁵ et

¹⁶² Christian Hecq, Zoé Varier, « Une journée particulière. Christian Hecq de la Comédie-Française : J'aurais aimé être un acteur de cinéma muet », France Inter, diffusée et écoutée le 29 septembre 2019

¹⁶³ Chorégraphe tchèque dont les œuvres sont « attachantes, musicales, grinçantes d'humour, traversées d'images étranges aux confins du rêve et du réel, imprégnées de gravité, témoignant de notre époque », Opéra national de Paris, *L'opéra : Jirí Kylián, chorégraphe*, [site Web], consulté en mai 2020, <https://www.operadeparis.fr/artistes/jiri-kylian>

Philippe Genty¹⁶⁶. Éléonore Gresset a également signalé que sa compagnie Paon dans le ciment était inspirée par le burlesque comme celui de Buster Keaton. Clémence Rouzier reste dans cette veine comique en citant les Tex Avery. Elle ajoute s'inspirer également d'Abel et Gordon¹⁶⁷, des films des Deschiens de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff, très connus pour leur série télévisée et leur style burlesque et décalé, et des Wurre Wurre¹⁶⁸. Ainsi, exceptée Gwenola Lefeuvre qui a nommé la chorégraphe Gisèle Vienne pour son travail sur la notion de temps ou encore du film *L'an 01* de Jacques Doillon, les artistes interrogés s'avèrent avoir des références artistiques communes.

Ces caractéristiques burlesques, comiques et oniriques se retrouvent dans certains noms de compagnie du genre. La Volga vient du fait qu'à ses débuts la compagnie tournait beaucoup en Europe de l'Est, que Laurent Clairret adore les voitures russes du même nom ainsi que d'un groupe de chanteuses russes extravagantes originaires du bord de ce fleuve. La compagnie Les GüMs explique avoir voulu faire un jeu de mots avec "légumes" et que les trémas sont là pour signifier qu'ils sont un duo¹⁶⁹. Avec la compagnie Paon dans le ciment, le choix est plus poétique. Elle s'est appelée ainsi car les élèves de l'ESAD, qui en sont à l'origine, ont voulu signifier la capacité à toujours trouver du beau même au milieu du noir. Leur choix est à l'image de leur volonté constante de produire de belles choses avec humour même lorsqu'ils recevaient leurs cours dans des sous-sols bétonnés¹⁷⁰. Semblablement, dans le Collectif, on trouve des compagnies avec des noms tels que : Les éléphants roses, Mime de rien et Les transports publics qui laissent présager un côté drôle et burlesque.

¹⁶⁴ Chorégraphe, danseur, photographe et plasticien serbe qui « pose un regard poétique et passionné sur l'humanité », Josef Nadj, *Biographie*, [site Web], consulté en mai 2020, <http://josefnadj.com/biographie/>

¹⁶⁵ Artiste formé à l'expression corporelle par Isaac Alvarez, au cirque à l'école d'Annie Fratellini, au mime à celle de Marcel Marceau et à la danse avec Matt Mattox.

¹⁶⁶ Marionnettiste et metteur en scène français dont « [le] langage témoigne des conflits de l'être humain face à lui-même. À la manière d'un rêve les images s'appliquent à condenser simultanément plusieurs sens », portail des arts de la marionnette, *Identités : compagnie Philippe Genty*, [site Web], consulté en juin 2020 <https://www.artsdelamarionnette.eu/identite/companie-philippe-genty/>

¹⁶⁷ Anciens élèves de l'école Lecoq qui ont développé un comique burlesque, visuel et très physique.

¹⁶⁸ Duo de comiques belges formé de Philippe de Maertalaere et Tom Roos.

¹⁶⁹ Prise de notes personnelles de l'échange avec les artistes, mercredi 24 juillet 2019, festival Mimos, Périgueux, 2019

¹⁷⁰ Éléonore Gresset, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 25 mai 2020

Ces trois caractéristiques, burlesque, comique et onirique, se retrouvent également dans les spectacles des artistes du corpus principal.

L'origine du monde de Didier Guyon est une pièce aux frontières de la fiction et du documentaire. Composée d'un montage d'enregistrements d'entretiens avec des femmes, elle traite de la condition féminine. À aucun moment les deux comédiennes ne parlent. Elles évoluent en théâtre gestuel, calant leurs mouvements sur les paroles des femmes interrogées dont les voix sont diffusées. Au centre de la scène se trouvent deux panneaux noirs sur lesquels sont disposés des écrans et entre lesquels se trouve une porte en tissu. Les trois parties n'en forment ainsi plus qu'une, composant le décor et servant de coulisse. Le reste des éléments scéniques sont divers accessoires (tables, arbres en plastique, draps, chaises...) entreposés derrière ces panneaux. De la musique est présente pour ponctuer certaines scènes et servir de générique de début et de fin. Les deux comédiennes sont vêtues d'une tenue noire proche du corps ne laissant apparaître que les mains et le visage, permettant ainsi de mettre en valeur leurs mouvements et les expressions faciales. Le spectacle se structure en sept chapitres que sont les règles, la sexualité, l'avortement, la maternité, le monde du travail et la ménopause. Il propose une alternance entre des scènes difficiles et des scènes plus légères et comiques. Les scènes les plus dures traitent de la mort d'un nouveau-né, de la guerre ou de viol. Elles sont éclairées avec des couleurs sombres et une faible luminosité composant parfois des tableaux en clair-obscur. Les scènes plus joyeuses sont plus hautes en couleurs et les comédiennes peuvent revêtir des costumes comme un pull jaune ou bleu. En dehors des scènes de violence, on trouve le thème du rêve avec une scène d'une femme qui dort et pense à son nouveau-né mais aussi des scènes comiques. Deux scènes en sont l'exemple, la première et la dernière. S'il n'y a pas de chronologie dans le montage du spectacle, ces deux scènes apportent une cohérence cyclique car la première traite des menstruations et la dernière de la ménopause. La première se passe à jardin et présente deux femmes attablées face au public. L'une présente un petit arbuste en

plastique qu'elle arrose avec bienveillance tandis que la seconde expose un gros cactus en plastique. La première vit sereinement son cycle menstruel alors que la seconde souffre d'endométriose. La dernière scène reprend ce même schéma mais elle se situe à cour. Cette disposition scénique et ce calage sur le cycle de la vie informe que la pièce est presque terminée. La ménopause est abordée de la même manière que les menstruations. L'une des comédienne a un petit sapin en plastique enneigé signifiant le bonheur qu'elle ressent à vivre cette période de transformation de son corps alors que la seconde a un petit sapin avec une guirlande rouge faisant comprendre son agacement face à des bouffées de chaleurs insupportables qu'aucun médecin ne sait efficacement soulager.

2K de Laurent Claret et Geung Ho Nam est une pièce burlesque et très drôle où s'enchaînent des situations plus comiques les unes que les autres. Elle met en scène deux hommes, dont on ne connaît ni le passé ni le présent ni le nom, pour nous parler de la condition humaine. Le décor est modulable fait de deux panneaux blancs, légèrement supérieurs en largeur et en hauteur à une porte, et montés sur roulettes et d'un tapis de danse blanc. Les accessoires se composent de cubes blancs, de bananes et d'une boule bleue suspendue au-dessus de leurs têtes. Ces accessoires sont les points de départ du comique de situation. Les deux comédiens sont entièrement vêtus de noir (un tee-shirt et une veste ainsi qu'un pantalon assez large et des chaussures). Seuls leurs visages sont blancs, rappelant la pantomime du XIX^e siècle. La lumière y est blanche et froide donnant l'impression d'être dans un hôpital psychiatrique ou un laboratoire. Les deux personnages ne sortiront pas de l'espace dessiné par le tapis de danse placé au centre de la scène. On ne peut donc pas les quitter du regard. Le public est forcé à observer. L'atmosphère serait oppressante si tout n'était pas que singerie. Car ces deux hommes sont davantage deux "cas" ou deux "cobayes" qui évoluent sans un mot. Ils découvrent leur corps, l'espace qui les entoure et le rapport à autrui. Accompagnés de divers sons et de musique électronique, ils vont éprouver leur humanité jusqu'à laisser paraître les parts d'enfant et d'animal qui vivent en chaque humain. Ils vont expérimenter divers sentiments (la colère, la déception, la

jalousie...) et découvrir différents comportements humains (le commerce, le vol, la générosité, le meurtre...). Le comique tient dans les situations ; n'ayant que des bananes sous la main, ils vont faire du troc avec ce fruit. La parole y est détournée même déformée. Elle se cantonne en sons (rires, sons de moqueries, sons de colère, bruits d'animaux...). Pas un seul mot ne sortira de ces corps et pourtant ils sont suffisamment éloquents et loquaces pour tenir la fable. On peut aisément accoler des dialogues aux situations vécues par les deux personnages. Le cycle de la vie est présent par la manière qu'ils ont de se découvrir jusqu'à leur mort à la fin de la pièce. Là encore, la scène est comique. Ils s'entre-tuent avec des bananes, faute d'avoir des pistolets, et chutent dans une lenteur exagérée, ne s'effondrant définitivement qu'après quelques soubresauts.

L'éternel éphémère de Sara Mangano et Pierre-Yves Massip, est un spectacle hybride à la frontière entre le mime et la danse. Le plateau est vide, il n'y a pas de décor. Les accessoires (table, chaises, porte-manteau, cintres, couverts...) sont modulables. Ces objets du quotidien symbolisent l'intérieur d'une maison. L'éclairage est assez bleuté, donnant l'impression de la rêverie et permettant de découper les espaces proposant la rue à jardin et la maison sur le reste de la scène. Les corps ne sont pas dissimulés derrière des costumes sombres ou des masques. Sara Mangano porte une robe et Pierre-Yves Massip une chemise et un pantalon. La bande sonore qui se trouve être les *Quatre saisons de Buenos Aires* d'Astor Piazzolla, est presque autant le personnage principal que les deux corps qui évoluent dessus. Ils semblent interagir. Il n'y a pas de parole dans ce spectacle et les corps oscillent entre techniques de mime et de danses avec la prédominance du tango. Ainsi, on peut parfois traduire les gestes en mots comme au tout début du spectacle lorsque Sara Mangano découvre la veste d'un homme suspendue à un cintre et qu'elle l'enlace comme un amant en chair et en os. D'autres fois, les corps ne représentent rien d'autre que deux danseurs exécutant des pas de danse et pour cause les personnages rejouent un souvenir où ils partageaient une danse. L'univers proposé est très visuel et poétique tout en étant

narratif. On comprend qu'il s'agit d'un couple qui se remémore sa vie, de la rencontre aux retrouvailles en passant par l'éloignement.

De ces trois spectacles, ressort la présence d'un fil temporel. Une histoire est racontée et les personnages évoluent d'un point de départ vers un point d'arrivée. Nous pouvons également souligner l'absence de texte écrit et dit par les interprètes sans que la parole soit pour autant absente. Elle est détournée par des enregistrements ou des bruitages. Il n'y a donc pas de silence dans ces spectacles, d'autant moins que la musique est fortement présente. De même, chez Les GÜMs, on peut trouver du gromelot et même du chant. Gwenola Lefevre, pour sa part, et bien que sa compagnie se nomme le Théâtre des Silences, affirme qu'elle « se laisse la liberté de parler¹⁷¹ ». Par ailleurs, si on ne peut pas faire une vérité absolue de la présence du burlesque, du comique et de l'onirique comme éléments principaux des arts du mime et du geste, il faut remarquer leur forte présence au sein de ces spectacles. Rappelons que ces trois artistes – Didier Guyon, Laurent Clairet et Sara Mangano – sont des metteurs en scène représentatifs de l'actualité des spectacles d'arts du mime et du geste. Ainsi, retrouver chez eux le burlesque, le comique et l'onirique permet d'ériger ces traits comme des éléments caractéristiques de ce genre.

Étudions à présent le processus de création des spectacles d'arts du mime et du geste dont le Manifeste de 2010 parle en ces termes :

« Les compagnies des arts du mime et du geste sont confrontées à des modes opératoires spécifiques. [...] Même si l'enregistrement vidéo a pu régler une partie du problème posé par l'écriture du mouvement, la transcription sur papier des spectacles gestuels reste complexe. Les œuvres qui sont présentées au public sont donc en grande majorité des créations originales. Les créateurs arts du mime et du geste s'engagent donc souvent sur des projets où ils sont à la fois auteurs, metteurs en scène, interprètes et scénographes. On parle à leurs propos d'"auteurs en scène". L'écriture d'un

¹⁷¹ Gwenola Lefevre, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 27 avril 2020

spectacle, même si elle peut précéder le début des répétitions, nécessite d'être réinterrogée pendant celles-ci, le corps des acteurs étant une composante fondamentale de la création qui ne peut être préconçue. Le processus créatif est beaucoup plus long et plus complexe que pour une création dramatique s'appuyant sur un texte¹⁷² ».

L'auteur, dans les arts du mime et du geste est, comme dans le théâtre parlé, celui qui conçoit la fable, la narration. La différence étant qu'en l'absence de texte, ce qui est majoritairement le cas dans ce type de spectacles, l'auteur est également l'artiste à l'origine de l'œuvre scénique et de sa mise en scène, c'est-à-dire celui qui va « agencer tous les éléments de la représentation théâtrale¹⁷³ ». Ainsi, dans les spectacles d'arts du mime et du geste, l'artiste à l'origine de l'œuvre est un auteur-créateur. Didier Guyon, malgré le travail d'improvisation qu'il peut mener avec les comédiens, affirme être l'auteur de ses spectacles. « Je suis le concepteur du spectacle c'est-à-dire que j'arrive avec l'idée générale et avec à peu près toutes les articulations, je choisis les acteurs, j'oriente le travail et je nourris les improvisations. [...] Quand on est l'auteur du spectacle, on est celui qui tranche¹⁷⁴ .» De plus, l'artiste auteur et metteur en scène dans les arts du mime et du geste est aussi interprète. Didier Guyon joue dans son spectacle *Dis-moi*, Laurent Clairret joue dans *2K* et Sara Mangano est également sur scène dans *L'éternel éphémère*. Ils ont donc la particularité d'être des auteurs et metteurs en scène qui éprouvent la scène. L'appellation d'« auteurs en scène » pour reprendre les termes du Manifeste, les qualifie à juste titre.

Sans texte, les créations sont constituées par la recherche de matières diverses. Le premier lieu de recherche est l'actualité sociale et la vie privée. Didier Guyon avec *L'origine du monde*, traite d'un sujet brûlant qui est la condition féminine. Pour créer son spectacle, il a procédé au recueil de témoignages d'une cinquantaine de femmes. Après avoir écouté de nombreuses

¹⁷² « Manifeste. Propositions et perspectives pour les arts du mime et du geste », Avignon, juillet 2010, p 12

¹⁷³ Bénédicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 1

¹⁷⁴ « Table ronde autour de la notion d'auteur dans les arts du mime et du geste », *Biennale des arts du mime et du geste*, Maison des auteurs de la SACD, Paris, 17 novembre 2015, [vidéo], consulté en janvier 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=L0a158pmPyU&feature=youtu.be>, [28min 28sec à 37min et 10sec]

fois cette matière afin d'en extraire « la substantifique moelle¹⁷⁵ », il a fait un montage d'une heure composé de morceaux de trois à cinq minutes des enregistrements qu'il souhaitait garder. La parole et le texte proviennent ainsi de la bande-son qui devient le personnage principal et constitue sa matière narrative. Ce sont les interprètes qui doivent se placer par rapport à elle et non le contraire. La bande sonore devient texte et tient la narration. Laurent Clairret dit travailler « sur des sujets qui nous tiennent à cœur (le couple, la vieillesse, le monde du travail...). Le processus de création est intimement lié à nos vies¹⁷⁶ » et Sara Mangano explique que le collectage de matière passe par « du dessin pour Pierre-Yves car c'est lui qui travaille sur la scénographie, sur les masques, sur les marionnettes, etc. Pour moi [Sara Mangano] ce sera plus l'écriture mais de manière très large c'est-à-dire écrire des esquisses de scènes, des idées philosophiques ou des textes qui peuvent servir de base¹⁷⁷ ». Elle ajoute que ces esquisses peuvent être longtemps travaillées avant de prendre place dans un spectacle. Laurent Clairret parle de ce travail en amont du plateau comme de celui d'« un architecte qui fait des plans d'une maison. Nous posons les premières pierres d'une structure (colonne vertébrale) et nous essayons d'étayer chaque étage (dessins, idées, références, photos¹⁷⁸...) ».

Après avoir récolté toute cette matière qui permettra de constituer le spectacle et après avoir travaillé "à la table", les artistes passent au plateau. Le travail d'improvisation est une technique utilisée par tous. Laurent Clairret indique : « nous travaillons au plateau avec des improvisations autour des sujets préparés » et Sara Mangano insiste « pour dire que l'écriture de nos spectacles, c'est vraiment de l'écriture de plateau. Ils s'écrivent en se faisant même si parfois on arrive avec des idées assez claires, elles sont remodelées par ce qui se passe au plateau¹⁷⁹ ». Didier Guyon, s'il n'a que très peu utilisé ce procédé sur ses dernières créations dans la mesure où se "caler" en improvisation sur le texte précis et

¹⁷⁵ Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

¹⁷⁶ Laurent Clairret, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

¹⁷⁷ Sara Mangano, entretien avec Élise Torcoletti, Skype, 5 et 6 mars 2020

¹⁷⁸ Laurent Clairret, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

¹⁷⁹ Sara Mangano, entretien avec Élise Torcoletti, Skype, 5 et 6 mars 2020

minuté que constituent les enregistrements était un exercice difficile pour les interprètes, a longtemps utilisé cette technique.

« Sur les deux derniers [spectacles], il y a beaucoup plus de temps en amont pour ce qui est de la part de la création qu'au plateau. Au plateau, on a passé beaucoup de temps sur le réglage. Alors que pour mes précédents spectacles qui étaient burlesques et visuels à la Charlie Chaplin, Buster Keaton et Marx Brothers, c'était plus de l'improvisation au plateau. Je donnais une situation ou un thème et ça improvisait¹⁸⁰ ».

Ce temps au plateau est un temps long car il faut essayer tout ce qui a été pensé en amont, mettre les esquisses à l'épreuve de la scène et surtout à l'épreuve des corps. Sara Mangano l'explique en ces termes :

« C'est que notre théâtre se fait avec le corps, avec la présence charnelle de l'acteur et avec ses possibilités à lui et son travail poétique directement lié à sa présence. Donc, forcément, l'écriture est là-dedans. Bien que l'on puisse se préparer et imaginer. Parfois ce que l'on a préparé et imaginé résiste à l'action théâtrale, résiste à la logique de la scène ou de ce corps-là qui est celui de l'interprète¹⁸¹. »

Tout peut donc être remis en question avec le passage au plateau. Il y a même un incessant aller-retour entre le travail "à la table" et le travail au plateau. « En général, succède à cette étape une autre période où l'on affine l'écriture. [...] Le temps de travail se partage entre plateau et hors plateau avec quand même davantage de plateau¹⁸² ! » explique Laurent Clairret. Le processus de création par allers et retours de la scène "à la table" peut être davantage poussé, comme chez Gwenola Lefeuvre qui en a fait une méthode de travail à part entière. Pour son dernier spectacle *Tea Time*, qui est en création depuis deux ans, elle explique avoir :

« instauré un système qui laisse un temps d'écriture entre chaque résidence plateau ; c'est-à-dire que l'on a travaillé en commençant par

¹⁸⁰ Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

¹⁸¹ Sara Mangano, entretien avec Élise Torcoletti, Skype, 5 et 6 mars 2020

¹⁸² Laurent Clairret, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

l'écriture, ensuite on expérimente sur plateau puis on revient à une session d'écriture en visionnant les films des répétitions et en lisant les écrits que j'ai demandés aux acteurs, car je leur fais faire beaucoup de jeux d'écritures pour qu'ils approfondissent leurs personnages. Ensuite, à la répétition plateau qui suit on rapporte tout cela¹⁸³ ».

La création par improvisation et l'incessant aller-retour d'un travail au plateau puis "à la table" sont des données inhérentes à ces processus de création. Pour autant, ce sont des caractéristiques que l'on retrouve chez d'autres metteurs en scène d'autres genres. Prenons l'exemple de Joël Pommerat. Ce dernier relève du théâtre parlé avec texte ; pourtant il commence à construire ses spectacles en se basant sur la scénographie, les costumes ou d'autres éléments scéniques avant d'avoir achevé l'écriture de sa pièce. « Si j'ai décidé un jour de créer des conditions de production telles que la pièce ne soit pas écrite au moment où s'engagent la réflexion sur la scénographie, le costume, le son, la lumière, puis le travail de répétition, c'est parce que je voulais échapper à un modèle de création¹⁸⁴ ». Tous comme les artistes d'arts du mime et du geste, Joël Pommerat peut arriver en répétition sans texte, simplement avec une idée développée. De cette manière, il s'échappe du modèle théâtral classique qui voudrait que le travail se base sur un texte préalablement écrit. Par cette façon de procéder, il s'inspire des modèles de création d'autres disciplines et genres comme les arts du mime et du geste ou la danse contemporaine. Il explique aussi parfois travailler « par allers-retours, entre écriture traditionnelle "à la table" et écriture scénique¹⁸⁵ ».

Enfin, une autre caractéristique de ce processus de création, est la durée de création. Monter un spectacle ne se fait pas en quelques semaines ; il faut évidemment du temps. Celui-ci est difficile à évaluer puisque les idées et envies sont le résultat d'une lente maturation de matières et d'expériences qui permettent un jour de faire éclore un spectacle. Pour autant, on pourrait supposer que les

¹⁸³ Gwenola Lefeuvre, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 27 avril 2020

¹⁸⁴ Marie Vandebussche-Cont, Marion Boudier, « S'affranchir de tout modèle de création figé », in Marie Vandebussche-Cont, Raphaëlle Jolivet Pignon (coordination), « Joël Pommerat, Processus de création », *Registres, la revue des études théâtrales*, n°19, Presses Sorbonne Nouvelle, printemps-été 2016, p. 11

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 13

spectacles d'arts du mime et du geste en prennent davantage qu'un spectacle de théâtre avec du texte car l'acteur n'arrive pas aux répétitions en connaissant son rôle. Un long travail sur scène, avec le corps de l'acteur est essentiel dans les arts du mime et du geste et prolonge forcément le temps de création. L'acteur doit tout, ou presque tout, apprendre et créer avec le metteur en scène lors de cette période de travail. Ainsi, les comédiennes de *L'origine du monde* sont arrivées en répétitions sans avoir travaillé en amont. Par ailleurs, le collectage de paroles de femmes pour la création de Didier Guyon a débuté en janvier 2017 et la première du spectacle a eu lieu en mars 2019, soit un peu plus de deux ans après le premier enregistrement qui marque le début de la récolte de contenu. Sara Mangano attend d'avoir recueilli de la matière et à partir de la constitution du dossier de production qui servira à aller chercher les producteurs, elle « se fixe toujours entre un an et un an et demi de travail sur la pièce avant une première représentation¹⁸⁶ ». Pour Laurent Clairret « une création c'est au minimum 12 mois de travail et souvent plus¹⁸⁷... ». Malheureusement, les obligations actuelles de la production de spectacles rendent ce temps de création de plus en plus court. En effet, les financements sont principalement axés non pas sur le projet global d'une compagnie mais sur ses projets ponctuels. Il faut constamment être en création ou en diffusion pour prouver aux institutions que l'on est en activité et ainsi avoir la possibilité de percevoir des aides. Didier Guyon a créé entre 2016 et 2019 pas moins de quatre spectacles¹⁸⁸. De la même manière, la compagnie Mangano-Massip¹⁸⁹, qui date de 2011, a déjà monté sept spectacles. Selon mon expérience dans l'administration d'une compagnie de théâtre gestuel, cette abondance de créations en peu de temps est moins l'image d'une vitalité débordante d'idées que l'"acceptation" d'un système. Pour preuve, l'État impose aux compagnies candidates à l'attribution de l'aide au conventionnement dans le domaine du

¹⁸⁶ Sara Mangano, entretien avec Élise Torcoletti, Skype, 5 et 6 mars 2020

¹⁸⁷ Laurent Clairret, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

¹⁸⁸ *Dis-moi*, création en 2016, *Un matin*, création en 2016, *Germaine*, création en 2018 et *L'origine du monde*, création en 2019

¹⁸⁹ Compagnie Mangano-Massip, *Créations*, [site Web], consulté en mai 2020, <http://www.compagniemanganomassip.com/index.php/fr/>

théâtre, de créer au moins deux nouvelles créations ou une création et une reprise au cours des trois années concernées par le conventionnement¹⁹⁰ soit une création tous les dix-huit mois. À défaut d'avoir trouvé des chiffres issus d'études gouvernementales et actuels sur le temps de création des spectacles de théâtre, de danse ou de cirque, je citerai une étude de l'ONDA de 2014 qui rapporte ce paradoxe entre la nécessité de temps pour les artistes pour créer et la contrainte de créer vite pour prétendre aux subventions :

« Leur rythme de création est donc en partie induit par la subvention. [...] Plusieurs artistes nous ont confié que ces rythmes ne correspondent pas toujours à leur nécessité artistique. Certains préféreraient donc pouvoir ralentir, prendre plus de temps pour la recherche, et laisser vivre en diffusion le spectacle précédent ou leur répertoire¹⁹¹ ».

Cette étude de l'ONDA, qui se base sur vingt-neuf compagnies de spectacles vivant subventionnées par le Ministère de la Culture, rapporte que la temporalité moyenne pour la création d'un spectacle est de deux ans et demi¹⁹². Bien plus que que le temps que s'octroient les trois artistes de notre corpus. La différence provient peut-être du soutien institutionnel détenu par les compagnies de spectacle de l'étude de l'ONDA. Soutien que n'ont pas les trois compagnies de notre corpus principal ce qui les obligerait à créer plus rapidement et plus souvent pour justifier de leur activité.

Le critère du temps se retrouve également dans la durée des spectacles d'arts du mime et du geste. Ils font tous environ une heure voire moins. *L'origine du monde* dure une heure et quart, *2K* dure une heure et *Kälk* de Les GüMs dure cinquante minutes. Cela se vérifie aussi avec le programme du festival Mimos 2019 où, en-dehors des formes très courtes de quelques minutes, les spectacles ont duré de vingt-cinq minutes à une heure quinze. Un seul fait une heure trente mais

¹⁹⁰ Ministère de la Culture et de la Communication, « Circulaire relative aux modalités d'attribution des aides déconcentrées au spectacle vivant » [PDF], 4 mai 2016, p. 16

¹⁹¹ Frédérique Payn, *Les pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies subventionnées, Étude réalisée auprès de 29 compagnies de spectacle vivant subventionnées par le ministère de la culture et de la communication*, ONDA, octobre 2014, p.54

¹⁹² *Ibid.*

il s'agit d'une compagnie de rue avec une installation en extérieur¹⁹³. Deux raisons pourraient justifier que ces spectacles soient assez courts. Premièrement, le travail de composition à partir du corps des artistes rendrait plus complexe le maintien de la narration et l'intérêt du spectateur au-delà d'un certain temps de représentation. La deuxième s'explique par l'injonction contemporaine de toujours faire les choses plus vite et plus rapidement notamment par nécessité financière. On peut étayer cette hypothèse par l'exemple du OFF du festival d'Avignon qui chaque année accueille davantage de compagnies. La ville et les lieux de représentations ne pouvant être élargis à l'infini, les compagnies se voient parfois proposer des horaires comprenant le montage, la représentation et le démontage du spectacle, n'excédant pas deux heures. Cela finit par imposer la création de formes toujours plus légères et plus brèves afin de pouvoir jouer à Avignon et ainsi donner toutes les chances à son spectacle de tourner.

En résumé, un spectacle des arts du mime et du geste se crée par la volonté d'un artiste à la fois auteur, metteur en scène et interprète qui, après de longs mois de réflexion, aura réuni une riche matière qu'il met à l'épreuve du plateau et du savoir corporel et d'improvisation de ses interprètes. Il s'engage alors dans un long travail de création. Il dirige, fait d'incessants aller-retour entre le plateau et la matière récoltée pour donner vie à un spectacle narratif, se passant d'un texte dramatique, d'environ une heure, dont la dramaturgie est portée par le corps. Il crée un spectacle où le burlesque, l'humour, la poésie et le rêve côtoient quelques moments plus métaphysiques (sur la condition humaine). S'il n'y a pas de texte et que les acteurs sont muets, le spectacle est pourtant loin de ne pas avoir de sens ni d'être silencieux. On y trouve de la musique, des cris, des rires, des langues incompréhensibles, des onomatopées... Cette conclusion rejoint la définition d'Ariane Martinez : « L'appellation "arts du mime et du geste" [...] désigne toutes les formes de spectacle fondées sur une dramaturgie gestuelle, où le corps de

¹⁹³ « Programme de la 37^e édition du festival international des arts du mime et du geste », festival Mimos, Périgueux, 23 au 27 juillet 2019

l'acteur est porteur de sens, de théâtralité et/ou de narration¹⁹⁴ ». Si toutes ces caractéristiques peuvent se retrouver dans d'autres genres artistiques, c'est ensemble qu'elles permettent de saisir ce qu'est un spectacle des arts du mime et du geste. Ce ne sont sûrement pas les seules mais ce sont les principales qui ressortent des créations étudiées ci-dessus. Pour autant, il reste intéressant de mettre ces caractéristiques à l'épreuve des autres genres.

3) Différencier les arts du mime et du geste des autres genres artistiques

En introduction, nous avons affirmé l'appartenance du genre des arts du mime et du geste au domaine théâtral et nous venons de tenter de cerner les spectacles qui se trouvent derrière cette appellation et leur processus de création. Continuons de délimiter un espace de définition pour ce genre en le confrontant à d'autres genres qui ont une proximité troublante avec celui qui nous intéresse ici. Cela est un exercice difficile puisque depuis plusieurs décennies, les genres se croisent abondamment au point que, par exemple, la danse et le cirque tendent vers de la théâtralité. Josette Féral soulignait ce phénomène dès la fin des années 1980 : « Cette émergence de la théâtralité en d'autres lieux qu'au théâtre semble avoir pour corollaire la dissolution des limites entre les genres et les distinctions formelles entre les pratiques¹⁹⁵ ». Nous mettrons en miroir les arts du mime et du geste avec le théâtre parlé, ensuite avec le théâtre plus physique de deux metteurs en scène, puis la danse et enfin avec le cirque contemporain. Le principal critère observé sera la place du corps comme matériau narratif. Chantal Achilli dans son projet pour le théâtre de L'Odyssée parle du corps dans les arts du mime et du geste « comme celui qui porte le sens et donne le signe dramaturgique, en déployant son propre langage¹⁹⁶ ». Sara Mangano complète ces propos en affirmant que « pour [elle], ce qui fait la spécificité des arts du mime et du geste et

¹⁹⁴ Ariane Martinez, « Définition des AMG », in *Univers des AMG*, plateforme So Mim, centre de ressources des arts du mime et du geste, [en ligne]

¹⁹⁵ Josette Féral, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », in *Poétique – Revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°75, Paris, Seuil, 1988, p. 347-361, p. 347

¹⁹⁶ Chantal Achilli, *L'Odyssée Périgueux : Projet artistique et culturel 2017-2020, "Les arts du mime, du geste et du mouvement"*, 1^{er} juin 2017, p. 5

donc de notre recherche, c'est cette idée de dramaturgie corporelle c'est-à-dire d'une dramaturgie intrinsèque au corps. C'est le corps qui fait fable. C'est le corps qui fait récit. C'est le corps qui fait dramaturgie. C'est le corps qui fait action¹⁹⁷ ». Cela rejoint la définition d'Ariane Martinez mentionnée plus haut. L'hypothèse ici défendue, pose donc le corps comme l'élément central et le porteur d'un discours explicite dans les arts du mime et du geste, alors qu'il ne le serait pas dans les autres genres ou domaines artistiques.

Dans le théâtre parlé, la fable est généralement portée par le texte qui est énoncé par les interprètes. Pour autant, l'acteur de théâtre parlé peut être suffisamment gestuellement explicite pour compléter, voire partiellement, remplacer le texte. Odette Aslan répartit ainsi les acteurs en deux types au théâtre :

« L'acteur corporel prend appui sur son corps pour donner ensuite naissance à la parole (avec ou sans pléonasmisme entre messages verbal et gestuel). L'acteur de texte, essentiellement porteur du verbe, fait des gestes dans un second temps ; Patrice Pavis parle à son propos de corps-relais et de gestuelle illustrative¹⁹⁸ ».

Face à l'absence de texte et de parole dans les arts du mime et du geste, c'est l'acteur corporel que nous y retrouvons, tandis que dans le théâtre parlé les deux types d'acteurs peuvent être présents. Certains interprètes sont réputés pour leur expression corporelle. On pense à Christian Hecq, dont nous avons déjà parlé, qui a un jeu très physique. Il s'exprime tout autant avec les diverses mimiques qu'il est capable d'effectuer avec son visage qu'avec le reste de son corps qui paraît élastique et sans limite dans ses mouvements. On peut dire à peu près la même chose de l'acteur Nicolas Bouchaud. Tous deux ont une éloquence corporelle avérée. Ils jouent des silences et des pauses entre les répliques et pratiquent à merveille le changement d'intonation et de voix. Pour autant, même si on ne peut pas nier la présence d'un réel travail physique chez ces artistes, l'utilisation du corps leur sert à accompagner leurs répliques – les mouvements accompagnent la parole – et non pas à tenir une narration textuellement muette.

¹⁹⁷ Sara Mangano, entretien avec Élise Torcoletti, Skype, 5 et 6 mars 2020

¹⁹⁸ Odette Aslan, « Un nouveau corps sur la scène occidentale », *Le corps en jeu*, CNRS éditions, 1994, p. 307

De plus, alors qu'un acteur de théâtre parlé peut se reposer entièrement sur le texte, c'est-à-dire, selon Odette Aslan, « faire de la figuration tandis que les lèvres seules débiteraient un discours¹⁹⁹ », l'acteur de mime contemporain doit être un « corps en jeu » c'est-à-dire être « animé de l'intérieur, une énergie consciente y circule, qui produit et soutient comportement et mouvement, dans une entière mobilisation des forces psychiques et musculaires²⁰⁰ ». Sara Mangano souligne bien ce corps en jeu lorsqu'elle dit que « c'est vraiment le corps par ses actions dans l'espace mais aussi à l'intérieur de lui-même²⁰¹ » qui fait action. Par tous ces aspects, la distinction entre le théâtre dramatique et les arts du mime et du geste est assez simple. Ce qui n'est pas le cas avec un théâtre plus physique.

Dans un théâtre plus physique, la différence se trouve dans le choix et le traitement de ce matériau. Dans les arts du mime et du geste, l'acteur est moins choisi pour son corps que pour ses capacités expressives et gestuelles et pour les formations d'acteur qu'il a suivies. Dans le théâtre de Pippo Delbono et de Romeo Castellucci notamment, les acteurs sont choisis avant tout pour leur corps. Ces metteurs en scènes en font un élément primordial de leur spectacle en choisissant des acteurs "non conformes", c'est-à-dire handicapés, anorexiques, obèses, malades, vieux... « Lorsque Castellucci choisit ses acteurs, il ne s'intéresse pas à leur capacité de bouger ou de parler mais purement à leurs attributs physiques, les qualités naturelles ou acquises par leur corps au cours de leur vie²⁰² ». Pippo Delbono explique qu'« il ne s'agit pas de la quête d'une virtuosité physique, acrobatique ou contorsionniste, mais d'une recherche de la force interne à chaque mouvement²⁰³ ». Les corps y sont porteurs de sens, non pas par ce qu'ils font – ni par la maîtrise d'une technique corporelle spécifique - mais par ce qu'ils sont.

¹⁹⁹ Odette Aslan, « Introduction », *Corps en jeu*, CNRS éditions, 1994, p. 11-12

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Sara Mangano, entretien avec Élise Torcoletti, Skype, 5 et 6 mars 2020

²⁰² Eleni Papalexou, « Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci », in *Utopie et pensée critique dans le processus de création théâtrale*, Colloque de Tampere, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2012, p. 75-88, p. 75

²⁰³ Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage, six entretiens avec Hervé Pons*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2004, p. 19

Chez Romeo Castellucci « le corps hors normes n'est pas vu sous l'angle de la pathologie ; il est traité comme matériau dramaturgique à part entière²⁰⁴ ». De plus, ce metteur en scène « rejette en effet ce qui a trait au mimétisme. [Il] ne veut pas nous proposer une biographie ni faire de la psychologie²⁰⁵ ». Dans le même but, Pippo Delbono propose du training à ses acteurs afin qu'ils pensent par le corps et non par la tête : « grâce à l'échauffement, l'acteur peut trouver à l'intérieur de son corps, sans se creuser la tête, des sentiments comme la douleur, l'amour, la beauté, la souffrance²⁰⁶ ». L'utilisation non mimétique des corps et la présence ou non de figures psychologiques marquent la différence entre les théâtres de Pippo Delbono et Romeo Castellucci – théâtres proches de la performance et postdramatiques - et les arts du mime et du geste.

Dans le domaine de la danse, se trouvent des danses narratives (souvent la danse classique, qui a un livret pour le texte, où le corps est virtuose et enfermé dans des techniques strictes) et des danses moins logocentriques (en grande majorité la danse moderne ou contemporaine où le corps est sujet et libéré des carcans techniques et sociaux, où les mouvements sont plus libres). Historiquement, la danse a été liée au mime, notamment au XVIII^e siècle, qui a vu se développer le *ballet pantomime* dans lequel les paroles ont été ôtées et remplacées par un code gestuel qui permet de maintenir la narration. Une certaine proximité entre les arts du mime et du geste et la danse semble perdurer aujourd'hui comme en témoignent quelques références à des artistes liés aux arts du mime et du geste – Martin Zimmermann et Aurélien Bory – et à la pantomime – *Les enfants du paradis* - sur le site de référence Numéridanse²⁰⁷. Nous avons vu

²⁰⁴ Eleni Papalexou, « Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci », in *Utopie et pensée critique dans le processus de création théâtrale*, Colloque de Tampere, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2012, p. 75-88, p. 75

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Pippo Delbono, op. cit., p. 24

²⁰⁷ En tapant dans la barre de recherche le mot "mime" on trouve des vidéos du suisse Martin Zimmermann et du français Aurélien Bory que l'on pourrait tous deux assimiler aux arts du mime et du geste. Toujours sur ce même site, en tapant, "pantomime" dans la barre de recherche, il est proposé un article sur le film de Marcel Carné, *Les enfants du paradis*. Ainsi, même référencés en mime, ces éléments trouvent leur place dans le domaine de la danse. Numéridanse, [site Web], consulté en juin 2020, www.numeridanse.tv

que la narration, malgré l'absence de texte et de parole, était un élément caractéristique des arts du mime et du geste. La danse contemporaine développe un thème et fait davantage ressentir des états, des sentiments et des émotions plutôt qu'elle ne narre une histoire. Laurence Louppe note ainsi que « la danse, et surtout la danse contemporaine, peut parler à l'imagination de chacun sans passer par un discours explicatif²⁰⁸ ». Pour exemple, Merce Cunningham (1919-2009) a révolutionné le monde de la danse en utilisant la technique du hasard. Il tirait au sort les liens entre les danseurs, la musique, l'espace et le temps. Son écriture chorégraphique est ainsi abstraite et le mouvement n'est là que pour lui-même. Il ne narre aucunement une histoire. Précédemment, l'improvisation a été déterminée comme une caractéristique du processus de création des artistes des arts du mime et du geste. Toutefois, elle n'est pas propre à ce genre puisqu'on peut retrouver cette technique en théâtre chez Joël Pommerat, Ariane Mnouchkine et tant d'autres. En danse, on la retrouve par exemple chez la chorégraphe Pina Bausch (1940-2009) et son Tanztheater. Philippe Ivernel écrit :

« On ne peut que faire crédit à Pina Bausch quand il lui arrive de déclarer qu'elle n'a jamais subi d'autre influence que celle de ses improvisateurs, ou que cette influence-là, en tout cas, l'emporte de loin sur toutes les autres. Les gestes que fournissent les comédiens-danseurs ne sont pas simplement les matériaux du spectacle, mais sa substance même (encore que, bien entendu, ce matériau entre dans le spectacle définitif après transformation). À ce titre, ils n'ont pas vocation de s'insérer dans une fable, dans un ensemble narratif ou discursif destiné à les totaliser en les subsumant sous une forme ou un sens supérieur²⁰⁹ ».

Il rappelle ainsi que la chorégraphe était influencée par ses comédiens danseurs et qu'elle créait ses spectacles à partir des données rassemblées en posant des questions à ses danseurs. Sa danse est dans la filiation de la danse expressionniste allemande tout en restant abstraite. C'est une danse-théâtre mais comme le

²⁰⁸ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 1997, p. 12

²⁰⁹ Philippe Ivernel, « Dionysos en Allemagne. Sur l'interférence moderne de la danse et du théâtre. », in Odette Aslan, *Corps en jeu*, CNRS éditions, 1994, p. 201

remarque Philippe Ivernel, aucune narration ne vient subsumer l'ensemble de la représentation, ce qui peut permettre de distinguer cette esthétique des arts du mime et du geste. Toutefois, la distinction par la présence d'une narration ou la technique d'improvisation restent trop faibles pour distinguer nettement le genre des arts du mime et du geste du domaine de la danse car des artistes peuvent représenter des "cas limites". C'est un peu le cas de Pina Bausch, entre danse et théâtre mais c'est encore plus le cas de Josef Nadj ou de la compagnie Mangano-Massip. Ils sont en effet aux limites de ce genre et de ce domaine artistique. Josef Nadj, sur son site internet, se décrit comme « chorégraphe, danseur, plasticien et photographe » ainsi que « pionnier de la danse contemporaine ». Pour autant, certains acteurs de la reconnaissance des arts du mime et du geste, le revendiquent comme un des leurs. De plus, son référencement sur la plateforme So Mim, sa présence comme parrain sur l'édition 2014 du festival Mimos ou encore le fait qu'il ait été formé au mime par Marcel Marceau, font de lui un potentiel artiste des arts du mime et du geste. De manière opposée, Sara Mangano et Pierre-Yves Massip s'affirment comme des artistes des arts du mime et du geste et pourtant leur longue et riche formation en danse ainsi que la plupart de leurs spectacles, les feraient presque déborder vers cette discipline. La distinction entre la danse et les arts du mime et du geste demeure donc difficile à établir fermement.

Le nouveau cirque²¹⁰ ou cirque de création a fait le choix, dans les années 1980, de se présenter sur une scène face au public plutôt que sur la piste traditionnelle de treize mètres de diamètre. Les artistes proviennent de différents milieux et sont formés dans des écoles de cirque et non plus en famille. Ils n'exposent plus seulement leur virtuosité et leurs prouesses techniques pour susciter l'admiration chez le spectateur, ils les mettent plutôt au service d'un thème. La dimension artistique et théâtrale est devenue importante dans ce cirque. Les artistes, plus seulement athlètes et prodiges, peuvent prendre la parole,

²¹⁰ Les données sur le cirque proviennent de mes observations de spectatrice et de Delphin Tissier, *Unité d'enseignement : Histoire des arts du cirque*, université de Bourgogne, années 2016-2017

s'exprimer en gestes, utiliser des marionnettes ou des objets. Diverses techniques artistiques se retrouvent donc dans le cirque de création. Exceptés les numéros de clowns, la pièce n'y est pourtant généralement pas strictement narrative. On y trouve plutôt un fil rouge ou un sujet principal qui est développé tout au long du spectacle. C'est en s'éloignant du cirque traditionnel que cette discipline s'est rapprochée des frontières du théâtre et des arts du mime et du geste. Cependant, elle s'en distingue en proposant toujours de passer d'une motricité ordinaire à une motricité inhabituelle et originale. Les artistes répètent inlassablement pour rendre l'impossible possible et jouent de l'équilibre et du déséquilibre, de la force et de la fragilité, du risque, de la performance, de la souplesse, de la coordination et de la dissociation. On retrouve toujours dans un spectacle de cirque du jonglage ou de la manipulation d'objets (balles, foulards, massues, anneaux...), des équilibres sur matériel (rola-bola, fil, boule, monocycle...), de l'acrobatie ou de l'aérien sur agrès (corde, sangles, tissu, élastiques, trapèze...). Emmanuel Wallon parle d'« un corps en suspens²¹¹ ». On y retrouve moins une histoire aboutie composée de scènes narratives qu'une métaphore de la condition humaine ou d'un autre sujet. Pour exemple, Raphaëlle Boitel avec *5es Hurlants* rend hommage au cirque et à la persévérance en utilisant le quotidien des circassiens et leur rapport à l'agrès pour l'exprimer. En cela, elle ne raconte pas une histoire et pourtant on pourrait affilier certains passages de ce spectacle aux arts du mime et du geste (d'ailleurs elle était programmée avec deux spectacles au festival Mimos de 2019). Dans *La chute des anges*²¹², des passages laissent place à des corps très éloquents. Une scène est ainsi très pantomimique : trois hommes se mettent à interagir avec un lampadaire cassé. Les corps sont si loquaces que l'on peut facilement y accoler des dialogues. Pourtant la présence des agrès renvoie au cirque. Dans trois de ses spectacles (*La bête noire*, *5es hurlants* et *La chute des anges*) elle travaille avec l'artiste Clara Henry qui s'est, entre autres, formée à l'école internationale Jacques Lecoq puis aux côtés d'Ariane Mnouchkine²¹³. Encore une fois, les frontières sont floues et

²¹¹ Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Actes Sud-Papiers, 2002, p. 12

²¹² Raphaëlle Boitel, *La chute des anges*, Compagnie L'oublié(e), vu le 13 février, Le carré magique, Pôle national pour le cirque, Lannion (22)

²¹³ Clara Henry, *A propos*, [site Web], consulté en juin 2020, <http://clara-henry.com/fr/a-propos/>

sans l'absence de narration et en l'absence d'agrès, départager le cirque de création des arts du mime et du geste devient plus difficile.

De ces propos, nous pouvons conclure que les caractéristiques dégagées plus en amont, ne sont pas propres aux arts du mime et du geste. Seules ou à plusieurs, elles peuvent se retrouver dans d'autres genres mais c'est leur combinaison qui fait les arts du mime et du geste. On peut principalement différencier ce genre du théâtre parlé, du théâtre corporel, de la danse et du cirque, par son geste qui a toujours une signification. Le geste y est discursif et pas uniquement corporel tels que le confirment les propos d'Hélène Harmat : « Le jeu physique du mime fait signe, contrairement au mouvement, puisqu'il désigne toujours un référent²¹⁴ ». De plus, au-delà des régulières absences de texte et de paroles, les caractéristiques à retenir pour identifier le genre des arts du mime et du geste sont : une technique de travail corporellement exigeante, un jeu physique très développé chez l'interprète, un mouvement empli de dynamique et la présence d'une narration portée par ce corps. Ainsi, à défaut de reconnaître le genre par l'existence d'une formation unique permettant de devenir un artiste des arts du mime et du geste, on peut le cerner grâce à des traits communs que les artistes actualisent plus ou moins en s'ouvrant à d'autres genres.

B – Vers une unité de discours

À présent, il est temps de se questionner sur l'existence d'un discours commun à tout ou partie de ces artistes dans le but de porter la reconnaissance de ce genre. Plusieurs personnes se sont regroupées sous différentes entités pour le défendre. Le discours est axé sur les nécessités en formation des artistes et en aides spécifiques à la création et à la diffusion. Si les acteurs de la reconnaissance des arts du mime et du geste n'ont pas tous les mêmes priorités concernant les

²¹⁴ Hélène Harmat, « Le geste entre défiguration et figure : postérité contemporaine de la pantomime », in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, p. 220

besoins, tous s'accordent pour exprimer le manque de visibilité dont souffre ce genre. Ils savent qu'il serait intéressant d'avoir des artistes "locomotives", c'est-à-dire reconnus et porteurs, à leurs côtés. Au départ, soutenu par quelques individus déjà actifs dans les années 1970, ce mouvement est aujourd'hui rejoint à la fois par des personnes privées (artistes et pédagogues) et des personnes publiques (membres de l'institution). Par un travail collectif, elles tissent un réseau qu'elles animent sur le territoire français, et principalement en région Île-de-France.

1) Des entités identifiables pour porter la parole collective

Le GLAM - Groupe de Liaison des arts du mime et du geste - regroupe des artistes, des pédagogues et des personnels d'institution. C'est un groupe informel, sans structuration en association, qui « réfléchit à des mesures précises et concrètes pour favoriser la création contemporaine, sa diffusion, la formation et la mise en réseau dans ce domaine aujourd'hui²¹⁵ ». Depuis 2008, ses membres ont évolué. Aujourd'hui, il est composé de dix-neuf membres et six observateurs²¹⁶ parmi lesquels se trouvent neuf artistes dont Sara Mangano et Didier Guyon, trois pédagogues que sont Claire Heggen, Yves Marc et Ivan Bacciocchi, un représentant du Collectif, cinq directeurs et programmeurs de théâtre et de festival que sont la direction de l'Odyssee, les co-directrices de l'International Visual Theatre et Marie-Lise Fayet et Jean-Jérôme Raclot pour représenter le Groupe Geste(s). La présidence en est assurée par Gwenola David, directrice déléguée d'Artcena - Centre National des Arts de la Rue et du Théâtre. Font partie des membres observateurs, le Centre National du Théâtre, la Direction des affaires culturelles de la ville de Paris mais aussi le Ministère de la Culture représenté par Pascale Laborie, Annabel Poincheval et Florence Scheuer. Les membres se réunissent plusieurs fois par an et s'organisent en commissions de travail. Une commission "transmission"²¹⁷ a œuvré pour la mise en place d'une promotion des

²¹⁵ Claire Heggen Théâtre du Mouvement, « Autres activités GLAM », [site Web], consulté en mai 2020, <http://claireheggen.theatredumouvement.fr/glam/>

²¹⁶ Idem

²¹⁷ Yves Marc, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 28 octobre 2019

arts du mime et du geste à l'École Supérieure d'Art Dramatique de Paris lors de la promotion de 2012-2015. Une seconde commission nommée "création-diffusion" a aidé au renforcement de la position de L'Odyssée et du festival Mimos à Périgueux : la scène conventionnée est devenue Institut national des arts du mime et du geste en 2013. La dernière commission est celle du "réseau". Le GLAM est ainsi un lieu de dialogue privilégié entre les artistes, les pédagogues et l'institution.

Né du GLAM en 2012, le Collectif des arts du mime et du geste est une association qui « défend la pluralité, la diversité et l'inventivité de la création contemporaine dans ce domaine²¹⁸ » et a pour objectifs « de structurer et de développer la profession, de soutenir la création artistique ainsi que la circulation des œuvres, de sensibiliser le public, les médias, les structures culturelles et les pouvoirs publics²¹⁹ ». Quarante-deux compagnies en sont adhérentes, affirmant leur reconnaissance dans la pratique d'un théâtre dont la dramaturgie est essentiellement portée par le corps de l'acteur. Deux d'entre elles sont basées à l'étranger (Espagne et Allemagne), deux autres en région Bretagne, quatre en région Auvergne-Rhône-Alpes, une en région Provence-Alpes-Côte d'Azur, deux dans la région Centre, trois en région Occitanie, une en région Nord-Pas-de-Calais, une en région Aquitaine et vingt-six en Île-de-France. S'observe une grande disparité de répartition des compagnies des arts du mime et du geste puisque sur treize régions métropolitaines seulement huit hébergent des compagnies adhérentes du Collectif et soixante-deux pour cent d'entre elles se situent en région parisienne. Cependant, il faut prendre ces données avec précaution. Elles correspondent aux données visibles et ne signifient en aucun cas qu'il n'y a aucune compagnie assimilée aux arts du mime et du geste dans les autres régions. Beaucoup de compagnies pourraient s'affilier à ce genre mais ne se présentent pas ainsi ou ne connaissent pas cette association. La compagnie Les

²¹⁸ *Collectif des arts du mime et du geste*, « Le collectif », [site Web], consulté en mai 2020, <http://collectifartsmimegeste.com/index.php/fr/>

²¹⁹ *Ibid.*

GüMs par exemple, se reconnaît dans ce genre mais n'est pas adhérente du Collectif.

Enfin, la troisième entité qui soutient les arts du mime et du geste se nomme le Groupe Geste(s). Initié par Jean-Jérôme Raclot, à l'époque directeur du centre culturel Arc-en-ciel - théâtre de Rungis, et par Alain Mollot, alors directeur de la Jacquerie et du théâtre Romain Rolland à Villejuif, ce groupe rassemble depuis 2008 des structures de diffusion souhaitant soutenir les créations des arts du mime et du geste. Actuellement, douze structures en sont adhérentes²²⁰. Onze d'entre elles se situent en région parisienne et seule L'Odyssée de Périgueux représente une autre région. L'association est subventionnée par l'État et chaque théâtre adhérent « cotise et achète des représentations dites arts du mime et du geste²²¹ ». Chaque année, elle organise Les Plateaux du Groupe Geste(s). Ceux-ci présentent des projets présélectionnés dont un à trois deviennent lauréats et reçoivent une aide financière et un soutien à la diffusion. L'objectif étant « d'apporter une aide de plus en plus solide, à une ou plusieurs compagnies par saison²²² ». Jean-Jérôme Raclot nous a expliqué que le Groupe Geste(s) est un groupe d'affinités artistiques qui fonctionne sur le principe de la cooptation. Ce système de relations explique en partie le peu de théâtres hors de la région parisienne à faire partie du groupe, les rapports se constituant souvent grâce à la proximité. Il y a aussi le fait que les adhérents doivent apporter un financement. Jean-Jérôme Raclot explique que tous ne le peuvent pas et que certaines structures ne reçoivent pas de leur tutelle la permission de s'affilier à une esthétique particulière. Cela pourrait également être dû au fait que les théâtres de province, se trouvant moins nombreux qu'en région parisienne, auraient davantage l'obligation de la pluridisciplinarité. Il termine son explication en rappelant que l'histoire moderne du mime étant née à Paris, la présence de ces entités dans cette région s'explique naturellement.

²²⁰ *Groupe Geste(s)*, « Qui sommes-nous ? », [site Web], consulté en mai 2020, <https://www.groupegeste-s.com/accueil.html>

²²¹ Jean-Jérôme Raclot, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 30 mars 2020

²²² *Ibid.*

Les entités portant la reconnaissance des arts du mime et du geste sont principalement basées à Paris et sa région, faisant apparaître cette zone comme le pôle attractif par excellence. Le regroupement de ces structures dans le même espace permet de leur donner l'importance nécessaire pour devenir les interlocuteurs principaux du Ministère de la Culture. Tout en constituant trois entités distinctes, elles travaillent sur des objectifs parallèles dans lesquels certains acteurs se retrouvent. Ainsi, elles ont mis en place ensemble plusieurs manifestations dans le but de promouvoir le genre qu'elles soutiennent. On peut citer les « Journées des arts du mime et du geste » qui se sont déroulées du 16 au 19 juillet 2010 à l'occasion du festival d'Avignon. Elles furent organisées par le Centre National du Théâtre et le GLAM afin « d'attirer l'attention sur cet art en pleine expansion et le promouvoir auprès de tous les acteurs du spectacle vivant, des institutions et du public²²³ ». Ces journées se sont concrétisées par quatre jours de débats et de rencontres autour du genre. Pour l'occasion, un manifeste a été rédigé et remis au représentant du Ministère de la Culture. La préface de ce manifeste, qui retrace l'évolution historique du mime, a été écrite par Gwénola David. Le reste du manifeste expose les propositions formulées par la profession pour le genre. Celles-ci se rapportent aux domaines de la création, de la diffusion, de la formation, de la transmission, de la ressource et du réseau. Ce premier manifeste sera suivi d'un second en 2013 qui apportera des ajustements. À eux deux, ils se veulent des outils incontournables recensant de nombreuses propositions que la profession souhaite mettre en œuvre avec le soutien de l'État et des collectivités. Ces trois regroupements ont également permis de mettre en place des manifestations comme la Biennale des arts du mime et du geste, en 2015. En 2019, pour sa 3^{ème} édition²²⁴, la Biennale programmait trente-trois spectacles pour soixante-douze représentations, onze événements, deux rencontres professionnelles, trois portes ouvertes de lieux de formation et quinze stages pratiques. Le tout était réparti sur vingt-six villes et sept régions. À cette occasion, seize événements ont eu lieu en Occitanie. Ils ont été organisés par Yves Marc qui

²²³ « Manifeste. Propositions et perspectives pour les arts du mime et du geste. », Avignon, juillet 2010, p. 30

²²⁴ Programme papier de la 3^{ème} Biennale des arts du mime et du geste

réside dans le Gers et qui s'occupe de dynamiser cette partie du territoire. Ils ont aussi créé la Nuit du Geste dont la première édition a vu le jour en 2019, ou encore l'Académie d'été des arts du mime et du geste dont la première promotion date de juillet 2019. De plus, de nombreux artistes du Collectif contribuent à la visibilité du genre par la diffusion de leurs spectacles et la création d'événements. Ainsi, depuis 2006, se tient le festival *Mimages*²²⁵, festival des arts du mime et du geste en Ardèche dont la direction artistique est assurée par Philippe Phénieux de la compagnie Zinzoline. Le 17 juin 2010 a eu lieu la première édition de *Mim'provisation*. Aujourd'hui connue sous le nom de *Jam'Mime*²²⁶, cette rencontre a été mise en place par les compagnies Pas de dieux et Autour du mime (aujourd'hui compagnie Mangano-Massip). Ce festival se présente comme un tournoi d'improvisations autour de sujets tirés au sort et devant s'effectuer en technique de mime. En 2012, on retrouve la compagnie Mangano-Massip alliée aux compagnies Hippocampe, Les Éléphants Roses et Platform 88 pour la conception d'un festival de formes courtes, d'une dizaine de minutes, intitulé *Mimesis*²²⁷. Ce dernier se déroule au théâtre parisien l'International Visual Theatre chaque automne. Enfin en 2018, est apparu un nouveau festival, *Mime in Motion*²²⁸, créé par la compagnie Platform 88 à Montpellier.

La journée du premier décembre 2008 a sans conteste créé l'envie forte du secteur de prouver à la profession et à l'institution que les artistes du genre étaient créatifs et dynamiques. À partir de cette date, de nombreux temps forts et des festivals ont été créés. Paris et sa région restent pour le moment le territoire le plus intéressant à développer au vu de la présence d'importantes institutions sur ce secteur, toutefois, les membres de ces entités tendent à abonder l'ensemble du territoire français. Pour autant, en dehors des membres de ces regroupements,

²²⁵ *Mimages, Festival des arts du mime et du geste en Ardèche*, [site Web], consulté en juin 2020, <http://www.mimages.fr/category/programmation/festival-2006/>

²²⁶ Compagnie Mangano-Massip, « Actions », [site Web], consulté en juin 2020, http://compagniemanganomassip.com/index.php?option=com_content&view=article&id=14:mim_provisation-page&catid=2:non-categorise&Itemid=132&lang=fr

²²⁷ International Visual Theatre, « Mimesis », [site Web], consulté en juin 2020, <http://ivt.fr/evenements/mimesis>

²²⁸ Platform 88, *Mime in motion, festival des arts du mime et du geste*, consulté en juin 2020, <https://www.compagnieplatform88.com/mime-in-motion>

d'autres personnalités mènent des actions similaires sur leur territoire (diffusion, stages, éducation artistique) promouvant une nouvelle esthétique du mime. On peut à juste titre penser au travail mené par Jorge Gayon sur le mime corporel de Decroux saisi par l'analyse du mouvement de Laban²²⁹ au sein de son école à Toulouse.

2) Formation et diffusion : deux discours pour une même finalité

Ainsi, le GLAM, le Collectif et le Groupe Geste(s) soutiennent la recherche de reconnaissance des arts du mime et du geste et savent travailler ensemble pour atteindre leurs objectifs. Toutefois, les discussions informelles menées avec ces différents acteurs à l'occasion de rencontres à titre professionnel, révèlent que deux discours se côtoient. Ainsi, il semblerait que certaines personnes préconisent de développer surtout la formation des artistes des arts du mime et du geste pour permettre le renouvellement du genre et sa reconnaissance, alors que d'autres préfèrent s'appuyer sur le vivier existant et travailler davantage à la diffusion. Nous allons voir ce qu'il en est chez les personnes que nous avons interrogées.

Il semble en effet possible de distinguer des "artistes-pédagogues" et des "artistes-créateurs", même s'il n'y a aucune impossibilité à être les deux à la fois. Chaque artiste interrogé donne des cours ou propose des stages pour former des professionnels et des amateurs à l'esthétique des arts du mime et du geste. Didier Guyon a par exemple longtemps accueilli des artistes pour mener des stages à Saint-Brieuc et ces dernières années, la comédienne associée, Éléonore Gresset, a dispensé sa technique à l'occasion de week-ends à destination de praticiens amateurs. Laurent Clairet, dans son lieu de travail en Auvergne, organise également des étés de formation car « la Volga a également pour vocation l'animation de stages et ateliers²³⁰ ». Depuis 2010, de nombreux artistes se sont succédé à Saint-Fargeol pour se former aux arts du mime et du geste. Outre

²²⁹ Jorge Gayon, *études du mouvement, choréologie et arts du spectacle*, « Mouvement d'expression dramatique (Laban-Decroux) [PDF] », consulté en mai 2020, <http://www.mouvement-matiere.org/Docs/PLD.pdf>

²³⁰ La Volga, théâtre gestuel, « Formations », [site Web], consulté en juin 2020, <http://lavolga.fr/formations.html>

Laurent Clairét lui-même, on retrouve des artistes du Collectif tels que Sara Mangano et Pierre-Yves Massip, Luis Torreão ou encore Denise Namura. Alors que pour Laurent Clairét et Didier Guyon les temps de formation semblent être ponctuels, on observe des pédagogues beaucoup plus actifs comme Luis Torreão qui se présente lui-même sur le site de sa compagnie²³¹ comme professeur de mime corporel. Il propose tout au long de l'année une formation au mime corporel mais aussi des temps de stages²³². Ces derniers sont parfois animés par Sara Mangano et Pierre-Yves Massip. Ceux-ci, dans l'onglet "transmission"²³³ de leur site internet expliquent proposer des stages et des formations au théâtre gestuel et au mime à travers le monde depuis 1997. À l'occasion de la présentation de la 3^{ème} Biennale des arts du mime et du geste lors de l'édition 2019 du festival Mimos, Sara Mangano a souligné que la pédagogie restait essentielle pour défendre les arts du mime et du geste. Yves Marc et Claire Heggen proposent également de nombreux stages tout au long de l'année. Pour Claire Heggen « la transmission a toujours eu une place privilégiée dans la compagnie et reste un de ses axes forts²³⁴ ». Comme d'autres artistes du genre, elle intervient dans différentes écoles d'arts de la scène. Ainsi, elle est enseignante et membre du conseil pédagogique de l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette²³⁵. Yves Marc se présente également comme professeur et a enseigné dans plusieurs écoles françaises comme l'École Supérieure d'Art Dramatique de Paris ou le Centre National des Arts du Cirque mais aussi dans une vingtaine de pays²³⁶. La présence des artistes de mime dans les autres formations permet de faire connaître les principes du genre. Sara Mangano, Pierre-Yves Massip, Luis Torreão, Claire

²³¹ Hippocampe, mime corporel – théâtre, « Qui sommes-nous ? », [site Web], consulté en juin 2020, <https://www.mime-corporel-theatre.com/qui-sommes-nous.html>

²³² Hippocampe, mime corporel – théâtre, « Stages », [site Web], consulté en juin 2020, <https://www.mime-corporel-theatre.com/stages-mime-theatre.html>

²³³ Compagnie Mangano-Massip, « Transmission », [site Web], consulté en juin 2020, <http://www.compagniemanganomassip.com/index.php?lang=fr>

²³⁴ Théâtre du mouvement, « Compagnie », [site Web], consulté en juin 2020, <http://claireheggen.theatredumouvement.fr/claire-heggen-theatre-du-mouvement/compagnie/>

²³⁵ Institut international de la marionnette, « Corps pédagogique », [site Web], consulté en juin 2020, <https://marionnette.com/esnam-formation/corps-pedagogique>

²³⁶ Compagnie Yves Marc, « Yves Marc, acteur, metteur en scène, pédagogue, auteur », [site Web], consulté en juin 2020, <https://compagnie-yvesmarc.fr/yves-marc/>

Heggen et Yves Marc ne sont bien évidemment pas les seuls à dispenser des formations mais ils illustrent l'importance de la formation et de la transmission au sein du GLAM et du Collectif. D'ailleurs, on les retrouvait tous les cinq aux côtés de Karine Pontiés, de Catherine Dubois et de Jean-Claude Cotillard pour former les stagiaires de la toute première Académie d'Été des arts du mime et du geste qui s'est déroulée du 1^{er} au 27 juillet 2019 à Périgueux²³⁷.

Pourtant, malgré ces efforts et ces diverses propositions de formations, aucune école publique ne forme spécifiquement aux arts du mime et du geste. Par ailleurs, si on exclut Arts en Scène-Centre Lyonnais des arts vivants à Lyon, il est fort difficile de bénéficier d'une formation pour le mime contemporain ailleurs qu'à Paris. Les compagnies les plus actives dans le domaine se trouvent dans cette ville, tout comme l'ESAD qui a porté une promotion spécifique sur ce genre et les écoles privées d'Ivan Biacciocchi (École Internationale de Mime Corporel Dramatique), d'Ella Jaroszewicz (Studio Magenia-Académie Européenne de Théâtre Corporel) et l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Encore une fois, la concentration des énergies semble être à Paris. Les autres régions moins dotées en compagnies n'ont pas comme première préoccupation de former aux arts du mime et du geste mais plutôt de trouver des lieux pour diffuser leurs spectacles. Quand on étudie l'histoire du cirque contemporain, on lit que selon Corine Pencenat²³⁸ les générations qui ont mené à parler d'un "nouveau cirque" sont en grande partie sorties du Centre National des Arts du Cirque entre 1986 et 1989 alors même que la première promotion rentre en 1985. Emmanuel Wallon précise également que le développement de l'école avait concouru à l'épanouissement de la discipline²³⁹. On peut donc penser que la création d'une école des arts du mime et du geste serait une solution pour que le genre puisse gagner en reconnaissance et se renouveler.

²³⁷ Hippocampe, mime corporel – théâtre, « Académie d'été des arts du mime et du geste », [PDF], consulté en juin 2020, https://www.mime-corporel-theatre.com/images/Documents/Academie_Arts_Mime_Geste.pdf

²³⁸ Corine Pencenat, « Athlète, acteur, artiste ? », in Emmanuel Wallon (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Actes sud, 2002, p. 41

²³⁹ Emmanuel Wallon (dir.), « Introduction », *Le cirque au risque de l'art*, Actes sud, 2002, p. 15

L'idée d'une école nationale pour les arts du mime et du geste construite à l'image des écoles nationales pour le cirque et pour la marionnette semble accorder plusieurs des personnes interrogées. Elle permettrait au genre de se développer et de se renouveler artistiquement en formant de jeunes artistes. Elle serait un lieu de réflexion sur le genre. Gwénola David notait en 2010 : « Anémié faute d'efflorescence de jeunes talents, le paysage du mime est à reconstruire [...] un enseignement des arts du mime et du geste permettrait de pérenniser l'héritage des maîtres et de renourrir le tissu créatif²⁴⁰ ». L'identité du mime contemporain pourrait prendre ses sources dans ce cursus spécialisé comme cela a été le cas pour le cirque au CNAC. Pourtant, l'existence d'une telle école met en question la formation de toujours plus d'acteurs pour un réseau de diffusion de plus en plus saturé. Les membres de la DGCA, observatrices au GLAM, ne sont pas contre l'idée d'une telle école, mais préconisent davantage d'irriguer les lieux de formations déjà existants. Elles proposent que la formation au mime contemporain intègre toutes les formations d'acteurs dispensées dans les douze écoles supérieures de théâtre et les écoles liées aux centres dramatiques nationaux²⁴¹.

Si le souhait d'une école nationale se retrouve dans le Manifeste de 2010, tous les artistes des arts du mime et du geste ne sont pas favorables à donner une si grande importance à la formation. Laurent Clairet, sans rejeter l'intérêt d'une telle école pour la visibilité du genre, en questionne la pertinence. Actuellement, la diffusion n'est pas aisée. D'après une étude de l'ONDA menée sur la diffusion de la danse en France, un spectacle chorégraphique tournait en moyenne 5,2 fois par an entre 2011 et 2015²⁴². Les programmeurs ont des saisons de plus en plus courtes diminuant ainsi le nombre de créneaux de représentations. Ils reçoivent jusqu'à mille cinq cents propositions par an pour une vingtaine de spectacles programmés d'après Thierry Boré²⁴³, ancien directeur de Spectacle Vivant en

²⁴⁰ « Manifeste. Propositions et perspectives pour les arts du mime et du geste. », Avignon, juillet 2010, p. 7

²⁴¹ Ministère de la culture, « Le théâtre en France (4/4) », [site Web], consulté en juin 2020, <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Theatre-spectacles/Dossiers/Le-Theatre-en-France/Les-ecoles-superieures>

²⁴² Daniel Urrutiaguer (dir.), *La diffusion de la danse en France de 2011 à 2017*, ONDA, Paris, septembre 2019, p. 04

²⁴³ Thierry Boré, « Ce que peuvent les pouvoirs publics dans le spectacle vivant », *Le journal de l'école de Paris du management*, n°114, 2015, p. 39

Bretagne. Ce dernier ajoute que « l'augmentation régulière et incontrôlée des créations diminue les possibilités de vente et de diffusion de chacune²⁴⁴ » sachant que le Ministère de la Culture recense plus de six mille compagnies de spectacle vivant²⁴⁵. Le nombre de spectacles au OFF du Festival d'Avignon augmente chaque année. En 2014, il était de 1307 pour 1592 en 2019. Pôle Emploi a comptabilisé, entre 2012 et 2018, une hausse de neuf pour cent du nombre d'intermittents du spectacle rien que pour les emplois artistiques. Ils étaient 151 820²⁴⁶ en 2012 et on atteint les 165 567²⁴⁷ en 2018 soit une hausse de 13 747 artistes. Ainsi, Laurent Clairet souligne à juste titre qu'une école nationale pour les arts du mime et du geste formerait chaque année de nombreux artistes qui viendraient s'insérer dans une « place complètement engorgée » et il ajoute « je pense qu'il ne sert à rien de former autant si le problème de la diffusion n'est pas abordé²⁴⁸ ».

3) Le manque de visibilité lié à un manque d'artistes-phares

Ce qui ressort du questionnaire sur le manque de visibilité dont souffrent les arts du mime et du geste, c'est la nécessité d'avoir des artistes très reconnus aux côtés des acteurs de la reconnaissance. Il se trouve qu'aujourd'hui aucune des compagnies étudiées ou présente dans le Collectif n'est conventionnée. Il semble que seules les compagnies Théâtre du Mouvement et Escale, l'aient été puisqu'elles étaient les compagnies choisies dans le comité de pilotage de la journée du premier décembre 2008 et que le ministère avait demandé à ce que ce soit des compagnies conventionnées qui y prennent place. De même, les artistes interrogés ne sont que peu présents dans la presse. Après des recherches sur

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 40

²⁴⁵ Ministère de la culture, « Le théâtre en France (3/4) », [site Web], consulté en juin 2020, <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Theatre-spectacles/Dossiers/Le-Theatre-en-France/Les-compagnies-independantes>

²⁴⁶ Statistiques et indicateurs, « L'emploi intermittent dans le spectacle au cours de l'année 2013 », Statistiques, études et évaluations, février 2015, n°15.004, p. 12

²⁴⁷ Statistiques et indicateurs, « L'emploi intermittent dans le spectacle au cours de l'année 2018 », Statistiques, études et évaluations, novembre 2019, n°19.043, p. 12

²⁴⁸ Laurent Clairet, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

différents sites spécialisés, on constate que ces artistes se retrouvent principalement dans la presse locale. Les articles annoncent leurs représentations ou leurs stages. Peu, voire aucune mention d'eux n'est faite dans la presse nationale. Dans les entretiens menés, deux noms sont principalement revenus, il s'agit de James Thierrée et de Josef Nadj. Jean-Jérôme Raclot affirme que « James Thierrée est reconnu comme [une des] figure faisant du théâtre gestuel mais il ne le dit pas²⁴⁹ » et Florence Scheuer dit de Josef Nadj qu'il « a été [le] parrain du festival Mimos il y a peu de temps. Il fait partie des gens qui revendiquent les arts du geste, de ceux qui sont au-delà de la danse c'est-à-dire qu'il n'est pas que sur le sujet de la danse²⁵⁰ ». Gwénola David quant à elle, met en garde contre cette appropriation d'artistes. D'après elle, Josef Nadj ne s'identifie pas comme mime. Elle dit que ce n'est pas son langage et qu'il relève du champ de la danse. Elle est rejointe par Sara Mangano qui souligne que chercher des têtes d'affiches, comme ce fut le cas pour la journée du premier décembre 2008, n'a d'intérêt que si ces artistes se préoccupent du genre des arts du mime et du geste. Afin de connaître leur rapport aux arts du mime et du geste et de savoir comment ils se définissent, ces deux artistes ont été contactés mais leurs emplois du temps n'ont pas permis de trouver un moment pour un entretien. Plusieurs hypothèses pourraient expliquer l'absence de ces artistes très reconnus au sein du Collectif des arts du mime et du geste et même du GLAM. La première serait qu'ils ne s'affilient pas aux arts du mime et du geste. Comme il a été vu plus en amont, Josef Nadj ne se qualifie pas de mime. De la même manière, sur le site internet de James Thierrée, on lit "auteur, metteur en scène et interprète" mais nullement "mime". Toutefois, ayant vu que Josef Nadj est un artiste aux frontières de la danse et des arts du mime et du geste et sachant que James Thierrée propose des spectacles où le travail du corps est central et où le corps est narratif, on peut supposer qu'ils pourraient avoir leur place dans les arts du mime et du geste. Une seconde hypothèse justifiant leur absence du GLAM et du Collectif serait la méconnaissance de ces regroupements et du travail de légitimation qu'ils mènent

²⁴⁹ Jean-Jérôme Raclot, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 30 mars 2020

²⁵⁰ Florence Scheuer, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 30 mars 2020

depuis quelques années. Cependant, cela peut être remis en doute par la présence de Josef Nadj comme parrain²⁵¹ de l'édition 2014 de Mimos. Il a forcément dû y rencontrer des membres du GLAM, du Groupe Geste(s) et du Collectif. Une troisième hypothèse serait que, déjà très reconnus, ils n'ont guère l'utilité de s'affilier à d'autres artistes. Peut-être même qu'intégrer un groupe leur serait négatif.

La présence de ces artistes de grande renommée aux côtés des artistes du Collectif ou dans le GLAM permettrait pourtant d'après Didier Guyon, d'être « plus crédibles²⁵² ». Laurent Clairet va dans son sens en évoquant l'idée que James Thierrée puisse diriger un lieu, ce qui fait écho aux propositions du Manifeste de 2010²⁵³ qui demandait la « nomination d'un artiste identifié arts du mime et du geste à la tête d'un Centre Dramatique National ou Régional » et la « nomination d'un artiste identifié arts du mime et du geste associé à une scène nationale ». L'aura d'une personnalité n'est pas à remettre en question. L'actualité le prouve car, alors même que s'écrit cette recherche universitaire, une crise sanitaire sévit en France. Le Président de la République, afin de trouver des solutions pour l'avenir du secteur culturel n'a pas échangé avec les groupements syndicaux mais avec des personnalités reconnues telles que Catherine Ringer, Abd Al Malik, Norah Krief, Stanislas Nordey ou encore Camille Decourtye. Cet aparté montre combien les personnalités semblent avoir plus de poids que n'importe quel regroupement, aussi actif soit-il. Ainsi, la présence d'artistes reconnus nationalement voire mondialement, dans les arts du mime et du geste, mènerait plus rapidement à la reconnaissance institutionnelle.

Ce second temps a permis d'étudier ce qui pouvait caractériser les arts du mime et du geste et rassembler les artistes vers un objectif commun, la quête de reconnaissance artistique. Mais, à défaut d'une unique formation pour les arts du

²⁵¹ Scène web, l'actualité du spectacle vivant, [site Web], consulté en juin 2020, <https://sceneweb.fr/joesph-nadj-artiste-associe-du-festival-mimos-2014/>

²⁵² Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

²⁵³ « Manifeste. Propositions et perspectives pour les arts du mime et du geste. », Avignon, juillet 2010, p. 12

mime et du geste, les artistes suivent un apprentissage dans diverses écoles et divers pays. Ces multiples formations et techniques enrichissent le genre tout en le rendant difficilement délimitable. Ainsi, il côtoie de près d'autres disciplines et d'autres genres. Les techniques et les processus de création se mélangent et les frontières apparaissent de moins en moins distinctes. Toutefois, nous avons pu relever des caractéristiques propres et communes aux spectacles d'arts du mime et du geste. Certains artistes se sont regroupés pour porter la reconnaissance du genre et ont invité des membres d'institution à se joindre à eux. Ils défendent tout à la fois la nécessité de former des artistes et de développer la diffusion des créations. Pour autant, le manque de reconnaissance médiatique des artistes se revendiquant des arts du mime et du geste les amène à se tourner vers des figures à renommée mondiale tels Joseph Nadj et James Thierrée pour servir d'ambassadeurs. Tous ces efforts ne semblent pas être concluants. L'unification de ces artistes sous un même discours n'étant pas avérée.

Troisième partie – Les arts du mime et du geste : vers une reconnaissance incertaine

Nous venons de voir que les acteurs des arts du mime et du geste s'accordent sur le manque de visibilité de ce genre, en partie lié au fait que les artistes qui y sont affiliés ont peu d'écho national. Malgré tout, ils recherchent la reconnaissance institutionnelle. Cette dernière se manifesterait par l'attribution de subventions ou de conventions, la diffusion sur les scènes labellisées et dans des festivals à renommée nationale ou internationale, l'affiliation à un lieu de création ou encore par des articles dans la presse professionnelle. Cette reconnaissance institutionnelle est-elle l'unique possibilité d'émancipation artistique du genre ou ce dernier peut-il se développer seul puis forcer l'institution à le reconnaître ? Actuellement, quel regard porte l'institution sur ce genre ? Il sera entendu ici que l'institution désigne à la fois le Ministère de la Culture, les collectivités territoriales et les lieux de programmation. Lorsque l'on recherche des articles par les mots-clés que sont "mime", "arts du mime ou du geste" ou "théâtre gestuel" dans la section "recherche" du site du Ministère de la Culture, de nombreux résultats ressortent mais très peu sont pertinents. Avec "mime" sont proposés de la documentation au sujet d'une recherche dans le domaine du théâtre lancée en 2019 et ouverte aux artistes de mime ainsi qu'un article sur le festival Mimos et un sur l'ancienne directrice de L'Odyssée, Chantal Achilli. En tapant "arts du mime et du geste", les articles sont axés sur le cirque, la marionnette ou la langue des signes française. Rien ne s'affiche sur les arts du mime et du geste proprement dits ni sur la journée du premier décembre 2008. Les résultats sont également éloignés du terme avec "théâtre gestuel". Ce manque d'informations sur ce genre, sur le site même du Ministère, qui est une base de ressources, questionne. Cela interroge encore plus lorsque la Direction générale de la création artistique nous indique qu'elle s'intéresse au théâtre gestuel depuis vingt-cinq ans²⁵⁴.

²⁵⁴ Annabel Poincheval, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

Dans un premier temps, nous comparerons la visibilité des arts du mime et du geste à celle d'autres genres récemment institutionnalisés. Ce sera également l'occasion de voir comment se positionne l'institution par rapport à ce genre. Dans un second temps, nous questionnerons la classification des genres par le Ministère de la Culture alors même que l'institution et les artistes affirment un dépassement des frontières disciplinaires. Cela permettra de terminer par une réflexion sur l'hypothèse selon laquelle le classement actuel des genres n'avantage pas la diffusion des arts du mime et du geste, freinant ainsi leur quête de reconnaissance.

A – Visibilité du genre et écoute de l'institution

Précédemment, nous avons vu que malgré quelques initiatives sur l'ensemble du territoire, il y a une concentration des forces dans la région parisienne où sont localisées les entités qui mènent l'identification des arts du mime et du geste. Le manifeste de 2010 rappelle que « depuis sa création, le Ministère de la Culture et de la Communication a soutenu le spectacle vivant donnant ainsi à la France un rayonnement artistique salué dans le monde entier. [...] Par le passé l'État a su valoriser et aider des formes artistiques spécifiques telles que le nouveau cirque, la marionnette, les arts de la rue²⁵⁵...». Ces formes ont aujourd'hui un label et des scènes propres à leur diffusion. Douze labels²⁵⁶ pour le spectacle vivant existent à ce jour. Ils se répartissent dans les domaines du théâtre, de la danse, des arts visuels, de la musique, des arts de la rue, des arts du cirque, et des activités pluridisciplinaires. Les arts de la marionnette allant bientôt les rejoindre. Peut-on imaginer pareil futur pour les arts du mime et du geste ?

²⁵⁵ « Manifeste. Propositions et perspectives pour les arts du mime et du geste. », Avignon, juillet 2010, p. 11

²⁵⁶ Centre chorégraphique national, Centre d'art contemporain d'intérêt national, Centre de développement chorégraphique national, Centre dramatique national, Centre national de création musicale, Centre national des arts de la rue et de l'espace public, Fonds régional d'art contemporain, Opéra national en région, Orchestre national en région, Pôle national du cirque, Scène de musiques actuelles, Scène nationale, source : « Décret n°2017-432 du 28 mars 2017 relatif aux labels et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques », Légifrance [site Web], consulté le 17 avril 2020

Bénéficient-ils d'une attention particulière qui pourrait les amener à prendre tant d'envergure ?

1) Une structuration encore embryonnaire du réseau

Le secteur de la marionnette a un réseau actuellement pourvu d'un Institut international créé en 1981 où est installée l'école supérieure nationale pour ce genre depuis 1987. On trouve également un artiste marionnettiste à la tête du TJP centre dramatique national de Strasbourg, une artiste marionnettiste à la tête de la scène nationale Le Carré à Château-Gontier, un théâtre de marionnette à Paris installé au Mouffetard ainsi que huit lieux-compagnies missionnés pour le compagnonnage, une cinquantaine de festivals spécifiques sur tout le territoire, neuf scènes conventionnées pour la marionnette et trente compagnies conventionnées²⁵⁷. Quant au cirque de création, il se composait en 2014 d'environ 450 compagnies²⁵⁸ et s'adosse actuellement à quatre écoles supérieures et à un centre national de ressources, Artcena. On comptabilise également, depuis 2010, douze lieux labellisés "pôle nationaux du cirque"²⁵⁹. Ces deux domaines artistiques disposent aujourd'hui d'un réseau d'institutions publiques qui accompagnent la création et la diffusion de leurs spectacles. Dotés de lieux de formation, ils assurent leur renouveau et abondent l'ensemble du territoire de leurs créations diffusées dans de nombreux lieux spécialisés.

En comparaison, le réseau des arts du mime et du geste est pauvre. Puisqu'il n'est principalement composé que de compagnies indépendantes auxquelles s'ajoutent quelques programmeurs, quelques observateurs institutionnels et deux structures de diffusions dont une seule est conventionnée.

²⁵⁷ Lucile Bodson, *Les arts de la marionnette en France. Un état des lieux.*, Étude commandée par la Direction générale de la création artistique, Ministère de la Culture et de la Communication, 2016, p. 4

²⁵⁸ Alain Loiseau, Patrick Ciercoles, Vincent Cosse (coordination générale), *Évaluation de la politique en faveur du spectacle vivant, Diagnostic*, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction générale de la création artistique, avril 2014, p. 83

²⁵⁹ Ministère de la Culture, « Le théâtre en France (1/4) », [site Web], consulté en juin 2020, <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Theatre-spectacles/Dossiers/Le-Theatre-en-France/Les-institutions-theatrales>

L'Odyssée de Périgueux a été désignée scène conventionnée pour "le corps en mouvement" en 2001 avant de devenir "institut national des arts du mime et du geste" en 2013. Dans son projet artistique et culturel triennal pour 2017 à 2020²⁶⁰, Chantal Achilli utilisait l'appellation "les arts du mime, du geste et du mouvement". Le projet de la scène est actuellement en renouvellement suite au changement de direction après le départ de Chantal Achilli et l'arrivée de Nathalie Elain en 2019. Cette scène conventionnée est à la tête d'un festival international pour le mime et le théâtre gestuel qui existe depuis 1982. Ce festival, nommé Mimos, est unique en France car il est le plus grand dans ce domaine. En 2019, il a accueilli vingt spectacles dans le IN et dix-neuf dans le OFF. À chaque édition, il investit les deux salles de L'Odyssée (Le Théâtre et Le Palace) mais aussi d'autres lieux culturels ainsi que les parcs et jardins de la ville. Un centre de ressources pour les arts du mime et du geste a été inauguré sous le nom de So Mim en 2019, lors de la 37^{ème} édition du festival. Initié par L'Odyssée, il a été piloté par le théâtre et la ville de Périgueux *via* la médiathèque Pierre Fanlac. Adossée à la scène conventionnée, la plateforme So Mim²⁶¹ engage un travail sur la notion d'archivage, de transmission et de valorisation de la profession et de son esthétique. S'y trouve un catalogue d'artistes, de spectacles, de compagnies, des dossiers thématiques écrits par Ariane Martinez et une rubrique pour l'actualité des événements. Pour le moment, elle est une plateforme multimédia où sont déposées des captations vidéo des spectacles programmés et filmés au festival Mimos depuis ses débuts. Aurélia Géron²⁶², administratrice de L'Odyssée, a souligné la volonté que So Mim devienne un outil contributif. Ainsi, les compagnies souhaitant participer à son enrichissement sont invitées à y déposer leurs captations. Si le site s'est développé depuis son inauguration, ses données ne seront pas exploitées dans cette recherche : toujours "en construction", comme cela est indiqué sur la page d'accueil, il nous semble en effet incomplet et

²⁶⁰ Chantal Achilli, L'Odyssée Périgueux, *Projet artistique et culturel 2017-2020, "Les arts du mime, du geste et du mouvement"*, 1^{er} juin 2017

²⁶¹ So Mim, Centre ressource des arts du mime et du geste, [site Web], consulté en mai 2020, <https://www.somim.fr/>

²⁶² Aurélia Géron, entretien avec Elise Torcoletti, Périgueux, 24 juillet 2019

présenter des incohérences. Par exemple, dans le catalogue, 161 spectacles sont recensés pour 36 pays mais il n'est pas expliqué pourquoi ces pays-là sont présentés au détriment d'autres, d'autant que certains n'ont aucune captation (Serbie, Mexique). De même, dans le catalogue des artistes, certains sont référencés mais n'ont ni descriptif ni photo comme Didier Guyon. On y trouve aussi des artistes affiliés aux arts du cirque tel Pierre Etaix. Enfin, la liste des métiers propose parfois une rubrique féminine du métier et une masculine et parfois non. Ainsi, existent les rubriques "réalisateur" et "réalisatrice" et "comédien" mais pas "comédienne". Cependant, il faut reconnaître que cette plateforme a le mérite de mettre fin à l'éparpillement des données et des ressources sur le mime contemporain en les centralisant. Ainsi, par la présence sur son territoire de la scène conventionnée pour le genre des arts du mime et du geste, de son festival international, de la plateforme de ressources mais aussi de l'accueil de l'Académie d'été et de la participation à la Biennale, Périgueux est, aux côtés de Paris, une seconde capitale du mime en France. Elle permet de créer une dynamique en région.

En dehors de L'Odyssée, une autre scène tend vers un conventionnement pour ce genre, il s'agit du Théâtre Victor Hugo de Bagneux. À l'occasion d'une rencontre lors de l'attente au début d'un spectacle du festival Mimos 2019, Marie - Lise Fayet (directrice du Théâtre de Bagneux) me confiait qu'elle travaillait depuis six ans à orienter sa programmation vers le geste. D'ailleurs, sur un flyer²⁶³ de son théâtre on peut lire au recto « Scène des arts du geste » et au verso « le Théâtre Victor Hugo s'engage à défendre et promouvoir les arts du geste dans leur diversité ». En 2019, le théâtre, membre du Groupe Geste(s), en a accueilli les plateaux. À l'occasion de l'ouverture de la 3^{ème} Biennale des arts du mime et du geste, le théâtre a également été le lieu d'accueil de la deuxième Nuit du Geste (la première datant de 2017). À titre de comparaison, le cirque de création n'a réalisé sa première Nuit du Cirque qu'en 2019. Toutefois, l'envergure de la Nuit du Geste est à relativiser car elle ne s'est déroulée qu'au Théâtre Victor

²⁶³ Annexe 3 : Flyer Théâtre Victor-Hugo

Hugo tandis que la Nuit du Cirque a réuni une soixantaine de structures dans toute la France²⁶⁴.

Malgré une certaine vitalité (dans la deuxième partie, nous avons vu qu'une dizaine d'événements et regroupements ont été créés depuis 2008) ce réseau reste embryonnaire. De même, si des pôles sont identifiables en Ardèche, dans le Gers ou à Montpellier, Périgueux et la région parisienne restent les deux territoires les plus dynamiques. Enfin, la construction du réseau semble n'être que le fait d'une même poignée d'acteurs (artistes, pédagogues, membres de l'institution) que l'on retrouve à la tête de presque toutes les initiatives. Ce sont principalement ceux présents dans le GLAM. En cela le dynamisme est limité, mais peut-être que la présence de l'État et de la ville de Paris dans ce regroupement peut, à terme permettre de faciliter l'agrandissement du réseau.

2) Des partenaires à l'écoute

Venons-en à la place de l'institution au sein des arts du mime et du geste. Rappelons que l'État a intégré le réseau, par le biais de la DGCA et sa chargée de mission pour le mime (Florence Scheuer) et de deux inspectrices, l'une du collège danse (Pascale Laborie) et l'autre du collège théâtre (Annabel Poincheval). Elles sont présentes en tant que membres observatrices dans le GLAM. Par conséquent, elles ne prennent pas part aux décisions mais peuvent faire des propositions. Par exemple, se rendant compte que « les conseillers théâtre (sauf les conseillers franciliens qui ont beaucoup plus de matière sur leur territoire) sont démunis en termes de connaissance de ces réseaux et en termes de vocabulaire pour décrire un spectacle de mime et de geste²⁶⁵ » elles mettent actuellement au point une formation pour les conseillers théâtre et danse des DRAC en régions. « Cette formation doit leur permettre de savoir repérer cette esthétique, savoir la décrire, l'accompagner et la défendre²⁶⁶ ». La DGCA soutient également le Groupe

²⁶⁴ Artcena, *La Nuit du cirque : 22 004 personnes pour la première édition*, [site Web], consulté en avril 2020, <https://www.artcena.fr/actualites/vie-professionnelle/la-nuit-du-cirque-22-004-personnespourlapremiere-edition>

²⁶⁵ Annabel Poincheval, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

²⁶⁶ *Ibid.*

Geste(s) espérant ainsi qu'augmentera la programmation des spectacles. Cependant, le soutien de l'État dans les régions n'est pas flagrant. Dans le décret n°2015-641 du 8 juin 2015 relatif à l'attribution des aides déconcentrées au spectacle vivant et de l'arrêté du 22 décembre 2015 relatif aux conditions d'attribution et aux modalités de présentation des demandes d'aides déconcentrées au spectacle vivant sont nommés trois domaines : « la danse » ; « la musique » et « le théâtre, les arts du cirque, les arts de la rue ». Les arts du mime et du geste n'apparaissent pas au rang de domaine, même s'ils ne sont pas oubliés car ils se retrouvent dans le champ d'application du domaine du théâtre, arts du cirque, arts de la rue sous la dénomination "théâtre gestuel" aux côtés de "théâtre dramatique, écritures de plateau, arts du cirque, arts de la rue, marionnettes, théâtre d'objet, arts du récit" qui représentent donc la diversité des formes de ce domaine. La catégorie regroupant une large variété de genres, elle ne permet pas de mettre en valeur les arts du mime et du geste. Ce qui ne facilite pas leur connaissance par les conseillers de la DRAC. Souvent, ils accompagnent des artistes au même titre que d'autres sans que le genre des arts du mime et du geste soit mis en évidence. Ainsi, en Bretagne, la compagnie Fiat Lux a toujours mis en avant sa spécificité "théâtre gestuel", rappelant souvent être l'unique compagnie de geste dans les Côtes-d'Armor. Elle le fait par le biais de ses dossiers de diffusion, des conférences de presse et les réunions avec les partenaires. Pour autant, elle n'a jamais été conventionnée par la DRAC même si elle a parfois reçu une aide à la création pour certains de ses spectacles. Elle est aussi accompagnée par la Région, le Département, l'Agglomération et la ville de Saint-Brieuc pour son fonctionnement ou des projets ponctuels mais pas pour sa particularité. De la même manière, Laurent Clairet déclare se sentir identifié par les collectivités de son territoire : « En Auvergne, j'ai toujours senti les gens à l'écoute et ouverts. La DRAC nous connaît et au niveau du département, on est soutenus. Ils ne s'arrêtent pas sur l'appellation, ils regardent ce que l'on propose. On fait vraiment partie du paysage culturel²⁶⁷ ». Il confirme ici, vivre la même chose que la compagnie Fiat

²⁶⁷ Laurent Clairet, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

Lux : la compagnie La Volga est reconnue sur son territoire mais aucunement pour sa spécificité de mime contemporain. Il y a donc une méconnaissance de ce genre pour ne pas dire une ignorance volontaire de la part de la DRAC mais aussi des collectivités. Toutes deux semblent ne pas s'intéresser à l'esthétique défendue par ces artistes alors même qu'elle se fait rare en dehors de la région parisienne.

Une exception est la ville de Paris où le genre est reconnu dans sa spécificité. Tout comme l'État, la ville via sa direction des affaires culturelles et les personnes de Jeanne Sève et Franck Darras, est présente comme observatrice dans le GLAM. En consultant les délibérations d'attributions de subventions de la ville, on constate qu'il y a une catégorie intitulée "projets cirque, marionnettes, arts de la rue, mime et geste et pluridisciplinaires" et que cette catégorie est indépendante de la catégorie "théâtre". En juin 2017, la compagnie Autour du mime (compagnie Mangano-Massip) a reçu une subvention de 4 000 € pour son spectacle *Les Aimants*. En juillet 2018, la ville de Paris a attribué une aide de 6 000 € à l'association Mimesis pour la 8^{ème} édition de son festival présenté à l'International Visual Theatre. La même somme a été attribuée pour l'édition suivante. En 2019, la compagnie Hippocampe a reçu 4 000 € pour la recherche en mime corporel et le spectacle *Si tu n'étais pas de marbre* présenté à l'International Visual Theatre lors de la Biennale. Toutefois, les crédits octroyés aux arts du mime et du geste restent faibles par rapport au théâtre. À l'occasion d'une délibération pour l'attribution de subventions au titre de l'aide à la diffusion²⁶⁸, la ville de Paris a versé 73 000 € pour neuf projets en théâtre et 86 000 € pour 16 projets dans la rubrique cirque, marionnettes, arts de la rue, mime et geste et pluridisciplinaire. De même, lors d'une autre délibération²⁶⁹, le conseil de Paris a subventionné les projets théâtre à hauteur de 45 000 € et le domaine cirque, marionnettes, arts de la rue, mime et geste et pluridisciplinaire n'a reçu que 27 000 € alors même qu'il y a cinq genres et domaines artistiques dans cette catégorie.

²⁶⁸ Conseil de Paris, *Extrait du registre des délibérations*, Séance des 6, 7 et 8 juin 2017

²⁶⁹ Conseil de Paris, *Extrait du registre des délibérations*, Séance des 1^{er}, 2, 3 et 4 octobre 2019

Ce point permet d'affirmer que les artistes des arts du mime et du geste sont connus de leurs collectivités locales et si l'État n'est pas le premier soutien²⁷⁰, il n'est pas ignorant du secteur. L'institution porte donc un certain intérêt à ce genre même si les aides spécifiques qui lui sont attribuées restent peu élevées.

3) Un label pour les arts du mime et du geste

À présent, arrêtons-nous sur l'hypothèse que l'obtention d'un label permettrait d'accélérer la reconnaissance du genre. Cela n'apparaît pas dans les propositions des deux manifestes mais l'indéniable volonté de suivre les traces des arts du cirque et des arts de la marionnette, laisse penser qu'un label pourrait être à terme envisagé. La création d'un label assure l'identification d'un réseau et la consolidation de ses outils. L'obtention d'un label, pour une structure, permet de recevoir ou de maintenir des subventions. Il change aussi son image car il est un gage de qualité pour le public et les partenaires financiers et artistiques. Annabel Poincheval²⁷¹ nous a expliqué que c'est le réseau déjà développé des arts de la marionnette ainsi que l'observation sur le terrain par les inspecteurs de la DGCA qui avaient permis d'envisager la création d'un label pour ce genre. Suite à un travail avec la profession, un cahier des charges a été rédigé en 2018. Le label est ainsi apparu trente-et-un ans après l'ouverture de l'école. De la même manière, le centre national des arts du cirque a été inauguré en 1986 par Jack Lang et le label n'a été créé que vingt-quatre ans plus tard, soit en 2010²⁷². Si le modèle à suivre suppose de partir d'une école, il faudrait donc que les arts du mime et du geste parviennent d'abord à se doter d'un lieu de formation pérenne. Le label des arts de la rue et de l'espace public date lui aussi de 2010. À ce moment là, douze lieux étaient déjà suffisamment engagés dans le travail de programmation et de

²⁷⁰ « Les collectivités territoriales assurent les 2/3 du financement du spectacle vivant subventionné » in Alain Loiseau, Patrick Ciercoles, Vincent Cosse (coordination générale), *Évaluation de la politique en faveur du spectacle vivant, Diagnostic*, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction générale de la création artistique, avril 2014, p. 11

²⁷¹ Annabel Poincheval, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

²⁷² Ministère de la Culture, « Théâtre, spectacles, Organismes », [site Web], consulté en juin 2020, <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Theatre-spectacles/Organismes/Structures-de-creation-et-de-diffusion/Poles-Nationaux-Cirque-PNC>

soutien à la création des spectacles du genre pour être rapidement labellisés²⁷³. Rappelons que ce n'est pas le cas des arts du mime et du geste pour lesquels seulement deux structures revendiquent cette esthétique.

Annabel Poincheval poursuit en expliquant qu'un label n'est pas créé *a priori* mais qu'« il ne vient que lorsqu'il devient nécessaire²⁷⁴ ». Il doit prendre racine sur des partenariats préexistants entre l'État, les collectivités territoriales et la profession. Le label vient donc confirmer l'existence dynamique d'un genre. Ainsi, elle souligne que les arts du mime et du geste, malgré tous leurs efforts, n'existent pas encore assez dans les structures et auprès des collectivités. De plus « la politique de labellisation qui a constitué un mode majeur d'intervention de l'État jusqu'à récemment n'offre aujourd'hui plus guère de marge d'évolution ; ce non pas tant du fait qu'il manquerait de candidats pertinents à tel label ou réseau mais le plus souvent faute de crédits disponibles permettant d'élargir le cercle des élus²⁷⁵ ». À la lecture de cela et de ce qui précède, force est de constater que le label qui aurait pu être une solution pour gagner en reconnaissance, n'est pas à l'ordre du jour.

Ainsi, avec un réseau encore faible et sans le soutien d'une politique culturelle adaptée au genre, les arts du mime et du geste ne semblent pas, actuellement, avoir les capacités pour forcer l'institution à les reconnaître. Cela passera peut-être par l'augmentation de la diffusion de leurs spectacles.

²⁷³ Alain Loiseau, Patrick Ciercoles, Vincent Cosse (coordination générale), *Évaluation de la politique en faveur du spectacle vivant, Diagnostic*, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction générale de la création artistique, avril 2014, p. 87

²⁷⁴ Annabel Poincheval, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

²⁷⁵ Alain Loiseau, Patrick Ciercoles, Vincent Cosse (coordination générale), *Évaluation de la politique en faveur du spectacle vivant, Diagnostic*, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction générale de la création artistique, avril 2014, p. 15

B – Catégorisation des genres et des disciplines : une diffusion difficile

Les arts de la scène s'influencent les uns et les autres en s'observant, en faisant rupture avec leur passé, en mélangeant leurs savoirs et leurs enseignements. La plupart des arts qui prédominent sur les scènes sont déjà organisés en réseaux et reconnus tant par leurs pairs, que par l'institution et le public. Les arts du mime et du geste vivent pleinement cette transversalité des genres. Cette dernière est historique et tend à s'accroître sur la période contemporaine. Pour autant, ils ont besoin d'un espace qui leur est propre pour se faire reconnaître comme genre à part entière. Il serait faux de dire que les catégories de genres ont disparu. L'étude de la circulaire de la DRAC, ci-dessus, le démontre. En réalité, les artistes s'en soucient peu dans leur pratique mais se questionnent dessus lorsqu'il s'agit de faire reconnaître leur travail par l'institution. Celle-ci continue d'ailleurs à en créer ou à encourager leur création. Ce maintien de la classification à tout prix crée un vaste réseau d'appellations toutes plus larges les unes que les autres. Certaines deviennent difficiles à cerner. Ainsi, le genre des arts du mime et du geste, tout en profitant de la contemporanéité qui n'est plus à l'heure des terminologies strictes, continue de chercher un espace pour son appellation. Il expérimente la difficulté d'imposer sa dénomination dans ce tissu d'appellations. Ce souci de positionnement compliquerait-il la diffusion des spectacles ?

1) Un double discours de l'institution et des artistes

À travers les entretiens réalisés avec les membres de l'institution, il apparaît que l'artiste n'a pas l'obligation de cantonner son travail à un genre ou à un domaine artistique unique. Cela peut sembler aller de soi. Toutefois, il est important d'entendre de la part de l'institution que l'artiste peut se permettre de passer d'un genre ou d'une discipline à l'autre ou d'en mélanger, le temps d'une création ou d'une période entière de sa carrière. Les membres de l'institution et

les artistes se rejoignent pour signaler que les cases institutionnelles qui classifient le spectacle vivant sont encore trop hermétiques.

Florence Scheuer affirme que « les compagnies peuvent faire des arts du mime et du geste puis aller vers autre chose²⁷⁶ ». Elle poursuit avec l'idée que « l'essentiel étant de jouer, ce n'est pas à l'appellation que l'on s'accroche ». Pour Didier Guyon, il est « vital de se réinventer à chaque spectacle et de ne pas s'enfermer dans des cases. Tout doit partir du geste artistique et non pas de catégories déterminées en amont²⁷⁷ » il ajoute : « Je ne m'interroge pas sur ce que je fais. Je le fais c'est tout. Ensuite, les gens mettent ça dans les cases qu'ils souhaitent²⁷⁸ ». Sara Mangano confirme cela lorsqu'elle dit : « En tant qu'artiste, je trouve qu'il ne faut pas mettre d'étiquette. Je crée et puis c'est tout²⁷⁹ ». À la lecture de ces propos, nous pourrions penser que l'absence de catégories ne changerait en rien le travail des artistes. Cependant, comme l'a montré la première partie de cette recherche, les artistes d'arts du mime et du geste cherchent une appellation commune et tous s'auto-définissent avec différentes appellations pour le même genre. C'est donc qu'être reconnu sous une terminologie et s'ancrer dans un héritage disciplinaire ont de l'importance. De la même manière, le Ministère de la Culture continue d'encourager la création de catégories. Moins traditionnelles que ne le sont "théâtre", "danse" et "cirque", ces nouvelles appellations sont apparues ces dernières années notamment via le programme des scènes conventionnées d'intérêt national²⁸⁰. Pour y prétendre, les directeurs de lieux doivent déposer un dossier en choisissant l'une des trois mentions que sont "Art et création", "Art, enfance, jeunesse" ou "Art en territoire". À partir de ce choix, ils créent de nouvelles spécialités²⁸¹ propres à chaque lieu. Ainsi, on trouve : "Soutien aux créations émergentes et en direction des jeunes publics", "Nouvelles écritures du corps et de la parole", "Écritures contemporaines", "Écritures théâtrales

²⁷⁶ Florence Scheuer, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 30 mars 2020

²⁷⁷ Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

²⁷⁸ Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

²⁷⁹ Sara Mangano, entretien avec Élise Torcoletti, skype, 5 et 6 mars 2020

²⁸⁰ Ministère de la Culture, « Liste des scènes conventionnées d'intérêt national (2019) », consultable sur internet, [PDF]

²⁸¹ *Ibid.*

contemporaines", "Musiques anciennes et musiques nouvelles", "Écritures d'ici et d'ailleurs", "Diversité linguistique", "Dialogue des arts", "Nouvelles écritures et la relation arts-science-technologie", "Théâtre d'aujourd'hui", "Pour un théâtre équitable". Ces rubriques sont parfois très larges au point que l'on ne sait pas exactement ce qu'elles recouvrent. Quelle différence y a-t-il entre "Écritures théâtrales contemporaines" et "Théâtre d'aujourd'hui" ? Que signifie "Pour un théâtre équitable" ? De toute évidence, les porteurs de projet souhaitant obtenir le programme de scène conventionnée pour leur lieu peuvent choisir librement l'intitulé qui complétera l'une des trois mentions choisies. Cette multiplicité de catégories n'est pas pour rendre la tâche facile aux artistes car s'ils ne cherchent pas une terminologie spécifique pour décrire leur travail, ils souhaitent avoir une dénomination leur permettant d'être identifiés par l'institution. De plus, ces appellations, parfois peu explicites, ne les aident pas à repérer les lieux susceptibles de les accueillir.

Par ailleurs, les commissions d'attributions d'aides et de subventions ne sont pas toujours ouvertes aux formes qui traversent les frontières entre les disciplines. Elles affirment couvrir le théâtre ou la danse, pour ne citer que ces deux disciplines, dans la pluralité de leurs formes, néanmoins certains spectacles ne trouvent leur place ni dans l'un ni dans l'autre. Pascale Laborie soulève cette carence en soulignant que « les commissions pour le théâtre gestuel se font dans les commissions de théâtre ce qui ne m'empêche pas, dans les commissions danse, de voir des choses qui selon moi s'apparentent au théâtre gestuel et qui ne sont pas toujours bien comprises par les experts en danse²⁸² ». Ce problème de prise en charge des spectacles transversaux peut impliquer qu'un artiste soit rejeté de toutes les commissions ou enfermé dans un style car une fois reconnu dans l'un deux, il est plus simple de le regarder sous cet angle. Dans une moindre mesure, car il s'agit davantage d'un changement de style que de genre, Didier Guyon, qui n'a jamais obtenu de conventionnement mais a perçu des aides au projet de la part de la DRAC, a confié : « je pense que l'on a souffert du caractère burlesque de

²⁸² Pascale Laborie, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 31 mars 2020

mes premiers spectacles²⁸³ ». Par cela, il souligne que l'institution (la DRAC mais aussi les collectivités locales) l'ayant découvert par un théâtre gestuel burlesque et sans parole, n'a peut-être pas réussi à le suivre lorsqu'il a pris un tournant plus grave avec un théâtre gestuel basé sur des entretiens de personnes afin de créer des formes plus engagées dans l'actualité. Une différence est également à faire entre l'artistique et l'administratif. Alors même que certaines compagnies sont indiquées sur les programmes comme "danse-théâtre", "mime" ou "danse contemporaine", on les retrouve inscrites dans d'autres domaines pour déposer leurs dossiers de subvention. Sara Mangano dépose ses dossiers dans le domaine théâtre alors que sa compagnie est parfois classée en danse par les programmeurs et que ses propositions se rapprochent en effet de cette discipline. De la même manière, la compagnie Les GÜMs dépose ses dossiers sous le domaine du cirque alors même qu'ils disent se retrouver dans la famille des arts du mime et du geste et que leur dossier de présentation les décrit comme du "théâtre corporel". Cette démarche interroge la pertinence de la présence des catégories disciplinaires au sein des commissions d'attributions des aides et confirme que les artistes ne se préoccupent pas tant d'être dans la case qui leur correspond le mieux : à partir du moment où il n'existe pas de domaine les reconnaissant pleinement, ils cherchent davantage à intégrer une case, quelle qu'elle soit afin d'obtenir les aides nécessaires à la création de leurs spectacles.

Afin de trouver leur place dans les cases existantes ou dans une nouvelle case, les acteurs des arts du mime et du geste défendent leur appellation. Il a été vu que l'État, face à un domaine qui s'affirme et qu'il trouve mûr, peut adapter sa politique et en construire une pour chaque nouvelle esthétique. C'est ainsi que les arts de la rue et les arts du cirque sont devenus des domaines du spectacle vivant aux côtés du théâtre, de la danse et de la musique et ont obtenu des labels. Seulement, les arts du mime et du geste, encore au stade de sous-domaine du théâtre, mènent ce travail d'affirmation à une époque où, selon Gwenola David, la quête des classements n'est plus d'actualité. Elle est la seule personne interrogée à

²⁸³ Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

avoir mis en avant la fin de « la querelle des étiquettes » affirmant que « les étiquettes sont plus enfermantes qu'autre chose²⁸⁴ ». Cela se vérifie sur les scènes théâtrales. Les programmeurs créent et personnalisent les nouvelles catégories. Elles ne se réfèrent plus aux disciplines jusqu'ici habituelles. Les artistes mélangent de plus en plus les esthétiques et les disciplines entre elles rendant ainsi ces dernières, difficiles à identifier. Malgré cela, il n'en reste pas moins que nommer les choses c'est leur permettre d'exister. C'est cette idée que l'on retrouve chez Sara Mangano lorsqu'elle dit de la terminologie "arts du mime et du geste" : « Au fond, cette appellation n'est pas utile à l'artiste. Par contre, elle est très importante pour la pédagogie, pour nommer ces savoir-faire qu'il faut maintenir²⁸⁵ ». C'est en cela que défendre l'appellation "arts du mime et du geste" a du sens. Elle est là pour faire perdurer et connaître un savoir-faire et son renouveau.

Ce point soulève deux paradoxes. Le premier montre une institution qui aimerait se débarrasser de son carcan de catégories mais qui persévère dans la création de nouvelles. L'abandon de toute catégorie est-il d'ailleurs possible ? Alors même que l'art occidental est basé sur la classification des genres et des disciplines. Le deuxième montre des artistes qui souhaitent abandonner ces appellations strictes et codifiées mais qui continuent de les utiliser pour s'affirmer et percevoir des aides. Face à ce problème d'étiquette et la présence de nombreuses catégories disciplinaires dans les discours, les classifications, les documents administratifs ou encore les programmes de formations, les artistes sont bien en peine de trouver l'identification qui les mettra le plus en valeur. Et, les spectacles d'arts du mime et du geste étant mal identifiés, leur diffusion peut être plus compliquée.

²⁸⁴ Gwenola David, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 19 janvier 2020

²⁸⁵ Sara Mangano, entretien avec Élise Torcoletti, skype, 5 et 6 mars 2020

2) Une diffusion de spectacles plus difficile pour les arts du mime et du geste

Thierry Boré, ancien directeur de Spectacle Vivant en Bretagne, dans un article de 2015, fait le constat d'une diffusion de plus en plus difficile, en lien avec l'abondance de projets qui inondent le marché du spectacle tous les ans. Il écrit :

« Quelques 5 000 spectacles sont produits chaque année en France par plus de 4 500 compagnies indépendantes de théâtre et de danse. [...] Cette explosion de la production est déraisonnable. Le système survalorise l'offre, qu'importe si elle dépasse largement les capacités de diffusion. Aujourd'hui, il est plus facile pour une équipe artistique de s'engager dans un nouveau projet, et ce faisant de relancer la mécanique de production et d'octroi de subventions, que de vendre un spectacle existant. Chaque spectacle se vend mal, mais l'on continue d'en produire sans cesse de nouveaux, qui n'auront pas le temps de mûrir avant de disparaître des scènes²⁸⁶ .»

Il rajoute : « le soutien à la création occupe quasiment tout l'espace de l'action publique, la diffusion étant considérée comme infiniment vulgaire²⁸⁷ ». L'étude de l'ONDA (Office National de Diffusion Artistique) parue en octobre 2014 sur un échantillon de vingt-neuf compagnies subventionnées montrent que la majorité des spectacles du panel sont programmés une à deux fois par un même lieu et que les trois-quarts des spectacles n'excèdent pas trois représentations dans un même lieu²⁸⁸. Par ces propos, on prend la mesure des difficultés qu'ont les artistes, tous genres et disciplines confondus, à diffuser leurs spectacles. Les politiques culturelles mettent l'accent sur la production plutôt que l'exploitation des œuvres déjà existantes. Cela implique des séries de représentations courtes, qui ne permettent donc pas aux spectacles d'être repérés par de nombreux programmeurs. Face à cela et également parce qu'ils relèvent d'un genre

²⁸⁶ Thierry Boré, « Ce que peuvent les pouvoirs publics dans le spectacle vivant », *Le journal de l'école de Paris du management*, n°114, 2015, p. 38-44, p. 39

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 40

²⁸⁸ Frédérique Payn, *Les pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies subventionnées, Étude réalisée auprès de 29 compagnies de spectacle vivant subventionnées par le ministère de la culture et de la communication*, ONDA, octobre 2014, p. 40

méconnu du grand public et peu accompagné par l'institution, les difficultés des spectacles d'arts du mime et du geste à être diffusés sont grandes.

En introduction de cette recherche, nous avons établi une liste des dénominations des spectacles pouvant appartenir aux arts du mime et du geste. Pour rappel, elle est la suivante : théâtre gestuel, théâtre physique, théâtre corporel, théâtre du mouvement, mime et pantomime. Observons les programmations de L'Odyssee et des plateaux du Groupe Geste(s) qui affirment leur soutien au genre, par le prisme de cette liste. Dans son projet de 2017 pour L'Odyssee, Chantal Achilli écrivait : « L'Odyssee favorise l'accueil de propositions théâtrales, chorégraphiques, gestuelles, musicales et marionnettiques contemporaines, afin de présenter la création dans sa très grande diversité²⁸⁹ ». La saison 2019-2020 compte quatre spectacles d'arts du mime et du geste, selon la liste définie, pour quarante-deux spectacles programmés sur la saison. Deux d'entre eux sont représentés dans le cadre de la Biennale des arts du mime et du geste (9 novembre - 19 décembre 2019) soit sur la même période de l'année. Pour les années précédentes, les chiffres sont plus élevés. Le nombre de spectacles relevant de la liste étant de huit sur la saison passée pour quarante-six spectacles et de onze pour la saison 2017-2018 pour quarante-et-un spectacles. Pour ce qui est de la programmation 2019 du Festival Mimos, on compte trente-neuf spectacles, IN et OFF confondus, dont treize se retrouvent dans notre liste. Les vingt-six autres ne se situent pas dedans et sont répertoriés comme spectacles de danse, d'acrobatie, de marionnettes, de performance ou encore de trash forain. On retrouve dans la programmation cette diversité qu'énonçait la directrice dans son projet, mais avec ces chiffres, on constate que le nombre de spectacles explicitement identifiés arts du mime et du geste reste relativement faible, alors même que nous traitons de la seule scène reconnue et conventionnée en France pour ce genre. Si l'on regarde du côté du Groupe Geste(s) on constate aussi peu de spectacles référencés dans notre liste. Pour les plateaux 2019, sur six avant-projets sélectionnés, cinq sont présentés comme du théâtre gestuel et un comme du

²⁸⁹ Chantal Achilli, L'Odyssee Périgieux : « Projet artistique et culturel 2017-2020, "Les arts du mime, du geste et du mouvement" », 1^{er} juin 2017, p. 5

cirque. Pourtant, à y regarder de plus près, tous ne correspondent pas à ce genre. Un des lauréats de ces plateaux est le spectacle *Facéties* de la compagnie des frères Ben Aïm. Il est présenté comme danse et théâtre gestuel sur le programme des plateaux mais dans son dossier artistique²⁹⁰ ce sont principalement les mots "chorégraphie" et "danseurs" qui ressortent et il n'y a aucune occurrence de "théâtre" ou "gestuel". D'ailleurs ces deux artistes sont des chorégraphes reconnus. Ils ont reçu, en 2017, l'aide déconcentrée du Ministère de la Culture pour la structuration sur deux ans dans le domaine "danse". Poursuivons avec 2018 où, sur sept avant-projets présentés aux plateaux, un seul s'affichait comme théâtre gestuel. C'était la compagnie Les GÜMs avec leur spectacle *Kalk*. Les autres se classaient en cirque, danse, théâtre, marionnettes, clown et jonglage. C'est dans ces derniers qu'ont été choisis les trois lauréats. En 2017, cinq spectacles sur sept sont répertoriés en geste et cette année-là deux d'entre eux ont été lauréats. Enfin, pour les plateaux de 2016, sur six avant-projets, seul un a été retenu. Le lauréat fut le spectacle *Humanoptère* de la compagnie La Main de l'Homme. Selon son dossier artistique, c'est une « création d'une pièce de jonglage chorégraphique pour sept jongleurs²⁹¹ ». Ce spectacle a été le seul lauréat de ces plateaux, alors que les autres années on comptait plusieurs lauréats. Il a gagné face à des compagnies s'affiliant au théâtre gestuel telles que la compagnie de Marta Torrents ou la compagnie Hippocampe de Luis Torreão. Ces données confirment que la diffusion des arts du mime et du geste est relativement faible. Elles interrogent sur l'espace offert aux artistes de ce genre pour présenter leurs spectacles dans les lieux même qui disent les soutenir. Plusieurs hypothèses peuvent venir expliquer cela. Les lieux de programmation sont soumis à de nombreuses contraintes (cahier des charges, rentabilité, remplissage...) qui vont déterminer les choix de sélection des spectacles. Le besoin d'afficher un bon taux de remplissage pour développer les ressources propres va rendre plus difficile l'accès des spectacles d'arts du mime et du geste aux scènes, puisque ceux-ci

²⁹⁰ Christian et François Ben Aïm, *Facéties*, dossier artistique disponible à l'adresse : [https://www.groupegeste-s.com/medias/File/36%20-%20dossier%20artistique\(1\).pdf](https://www.groupegeste-s.com/medias/File/36%20-%20dossier%20artistique(1).pdf)

²⁹¹ Clément Dazin, *Humanoptère*, dossier artistique, disponible à l'adresse : <https://www.groupegeste-s.com/medias/File/30%20-%20Dossier%20artistique.pdf>

manquant de visibilité et souffrant d'une image vieillotte n'attirent pas les foules. Peut-être y a-t-il également un manque de propositions, en nombre de spectacles par an, de la part des compagnies d'arts du mime et du geste. Ce qui forcerait les lieux à aller chercher des spectacles dans d'autres genres où le corps est très présent. C'est peut-être aussi une question de qualité. Celle proposée par les artistes du genre ne satisfaisant peut-être pas les programmeurs. La réponse restera ici en suspens, puisque nous n'avons pas eu l'occasion de mener des entretiens avec des programmeurs à l'occasion de cette recherche.

En plus de ces difficultés de diffusion, la position de l'artiste, de manière générale, semble avoir évolué ces dernières années. Les préoccupations administratives et politiques ont pris une grande place dans leur métier. Laurent Clairet affirme qu'à présent, au-delà d'être un artiste, il faut « être politique et lobbyiste²⁹² ». On retrouve ce discours chez Didier Guyon lorsqu'il dit : « Ça dépend donc du discours que tu défends. Il faut aussi avoir une personnalité qui aime aller voir et être vue pour trouver le bon endroit et la bonne personne à qui parler²⁹³ ». Ce positionnement de l'artiste joue beaucoup sur sa facilité ou non à trouver du financement et des dates de représentations. Comme cela a été démontré plus tôt dans la recherche, ces artistes se sentent relativement soutenus et écoutés par les collectivités mais il n'en reste pas moins que leur spécificité artistique ne semble pas leur ouvrir les portes des lieux labellisés. En effet, au cours de ces deux dernières années (2018 et 2019) les spectacles de la compagnie Fiat Lux, par exemple, ont été principalement diffusés en Bretagne dans des centres culturels, des théâtres de villes moyennes ou des associations organisatrices de festivals alors même qu'une grande partie de mon travail de diffusion était tourné vers le réseau des scènes labellisées. En consultant le calendrier des représentations présent sur le site internet de la compagnie, on comptabilise pour 2018, treize représentations pour deux spectacles en tournées et neuf représentations pour trois spectacles en 2019. La compagnie La Volga

²⁹² Laurent Clairet, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

²⁹³ Didier Guyon, entretien avec Élise Torcoletti, téléphone, 23 mars 2020

signale une baisse de ses représentations à l'étranger depuis l'année 2008. Ses spectacles ne tournent pas non plus sur les scènes nationales ou les centres dramatiques où Laurent Claret dit que « les arts du mime et du geste ne sont que rarement invités²⁹⁴ ». Sara Mangano explique tourner dans les théâtres de ville pour ce qui est de la France mais que sa compagnie est principalement programmée à l'étranger. Cette diffusion représenterait soixante-dix pour cent des représentations. Elle explique qu' « à l'étranger ce sont des festivals, des programmations de l'institut français ou de l'alliance française ou bien des programmeurs de théâtres étrangers qui s'intéressent au mime et regardent ce qui se fait en France²⁹⁵ ». Le système français serait un frein à la diffusion des spectacles en règle générale et n'aiderait donc en rien les arts du mime et du geste. Sara Mangano affirme que ses spectacles se jouent peu en France parce que les programmeurs français ne programment qu'après avoir vu les spectacles. Pour avoir une chance de jouer dans leur lieu, il faut donc réussir à les faire venir sur une précédente date. Ce qui n'est pas chose aisée puisqu'ils sont très sollicités et que les conjonctures financières actuelles les amènent à limiter leurs déplacements et à privilégier les temps forts comme les festivals. Pour autant, ces difficultés de diffusion n'atteignent pas toutes les compagnies de geste. Pour preuve, Stoïk, le premier spectacle de la compagnie Les GüMs a été joué plus de 250 fois à travers douze pays. Est-ce parce qu'ils sont jeunes et sortent tout juste de l'école ? Est-ce parce qu'ils ont un bureau de production circassienne (Ay-roop à Rennes) même s'ils se revendiquent du théâtre gestuel ? Leurs spectacles sont-ils de meilleure qualité que ceux des autres artistes ? C'est un peu de tout cela. Sortant à peine de l'école, ils ont un petit réseau mais bénéficient des nombreuses aides mises en place pour aider les jeunes artistes à installer leur compagnie. En travaillant avec une boîte de production circassienne, ils s'ouvrent des portes auxquelles ils n'auraient pas accès en s'inscrivant dans le domaine du théâtre. Surtout, ne se revendiquant pas ouvertement des arts du mime et du geste, ils ne souffrent pas de la présence controversée du terme "mime". Enfin, pour de jeunes comédiens, leur

²⁹⁴ Laurent Claret, entretien avec Élise Torcoletti, Saint-Brieuc, 25 janvier 2020

²⁹⁵ Sara Mangano, entretien avec Élise Torcoletti, skype, 5 et 6 mars 2020

spectacle *Kälk* est d'une grande qualité et dépasse largement celle que l'on peut trouver chez d'autres artistes des arts du mime et du geste. D'avis de spectatrice, leur place dans l'édition 2019 du IN du festival Mimos, était tout à fait justifiée.

Ce dernier point montre que l'abondance et le flou des catégories artistiques qui fleurissent d'année en année rendent peu lisible, pour l'institution, la démarche d'affirmation de l'appellation "arts du mime et du geste". Par ailleurs, l'hypothèse selon laquelle le genre pourrait s'imposer par l'augmentation de sa visibilité sur les scènes semble peu probable. En effet, les spectacles d'arts du mime et du geste, au même titre que ceux des autres genres, souffrent de la difficulté d'être diffusés. Qui plus est, peu d'entre eux parviennent à jouer sur les scènes labellisées et les lieux qui leur sont dédiés diffusent en grande majorité d'autres genres artistiques.

Cette troisième partie, permet de se rendre compte, par comparaison à d'autres genres et disciplines, à quel point le réseau des arts du mime et du geste, après douze ans d'existence, demeure faible. La dynamique étant freinée, en partie, par le manque de renouvellement des acteurs de ce réseau et sa concentration sur la région parisienne et Périgueux. Nous avons également souligné que si les compagnies sont relativement suivies et subventionnées, ce n'est pas pour leur spécificité artistique. Enfin, nous avons observé qu'il y avait un grand nombre de catégories servant à classer les différents genres et disciplines et à nommer les orientations artistiques des lieux de programmation. Nous en avons conclu que ceci rendait difficile, pour les arts du mime et du geste, la tâche d'imposer leur appellation et de se faire identifier. De ce fait, la diffusion des spectacles serait moins évidente que celle d'autres genres et disciplines. Surtout que cette appellation ne semble pas suffire pour que les spectacles soient programmés sur les scènes qui soutiennent les arts du mime et du geste. Pour preuve, on y retrouve de nombreux artistes d'autres disciplines mais peu d'artistes se reconnaissant sous la dénomination "arts du mime et du geste".

Conclusion

Cette recherche a posé la question de la reconnaissance artistique des arts du mime et du geste menée par ses différents acteurs. Elle a également cherché à lister les particularités qui permettent d'affirmer les arts du mime et du geste comme un genre à part entière.

Nous avons tenté de trouver des réponses en interrogeant le passé et le présent du genre du mime. Pour ce faire, dans une première partie, nous avons replacé les arts du mime et du geste dans une lignée artistique et historique. Nous avons observé qu'un flou persistait autour des termes "mime" et "pantomime" et que ce genre s'est souvent renouvelé à travers les siècles en étant porté essentiellement par quelques figures. Dès les années 1970, des artistes ont commencé un travail de reconquête du terme "mime" et de visibilité pour le genre. Cette dynamique a permis d'aboutir en 2008 à une journée de rassemblement et à l'élaboration d'une appellation commune. Toutefois, nous avons constaté que certains artistes s'identifiant dans ce genre n'acceptent pas l'appellation "arts du mime et du geste" car ils ne souhaitent plus être apparentés au terme "mime" qu'ils considèrent pénalisant. De ce fait, beaucoup se nomment de différentes manières ce qui ne facilite pas la visibilité du genre.

Dans une deuxième partie, nous avons cherché à relever une identité commune aux artistes qui puisse être facilement identifiable par eux et par l'institution. Par l'étude des formations des artistes du corpus, nous avons noté que s'orienter vers ce genre était pour eux un choix motivé par le rejet du texte et le besoin d'un travail corporel exigeant. Avec l'analyse de trois spectacles et du processus de création de trois artistes, nous avons mis en avant des traits communs. Ainsi, cette recherche, à défaut de pleinement réussir à définir le genre des arts du mime et du geste, l'a circonscrit en proposant une palette de critères permettant de le reconnaître. Nous avons relevé la présence des styles burlesque,

comique et onirique, la durée d'environ une heure et la construction de spectacles par la collecte de matière, l'improvisation et un long travail d'aller-retour entre le plateau et le travail à la table. Cela constitue un éventail de formes qui vont toucher aux frontières de la danse, du théâtre physique ou du cirque. Ce qui rend difficile leur identification. C'est donc par la présence d'un certain nombre de ces traits que se reconnaît un spectacle de mime contemporain. Ce point a également permis de montrer qu'en dehors d'une forte concentration des acteurs de la reconnaissance sur la région parisienne, ce qui délaisse le reste de la métropole, il manque des artistes à renommée internationale pour réellement donner de la visibilité au genre.

Enfin, en troisième partie, nous avons travaillé sur le rapport qu'entretient l'institution avec ce genre. Nous avons observé qu'en plus de la région parisienne, un second pôle se développait à Périgueux grâce à la présence de l'unique scène conventionnée pour les arts du mime et du geste. Toutefois, une comparaison avec le réseau du cirque de création et celui de la marionnette a démontré la faiblesse de celui des arts du mime et du geste. Nous avons poussé la réflexion plus loin en étudiant le soutien qu'octroyait l'institution aux artistes de ce genre. Nous avons constaté que les aides restaient minimales et n'étaient que très peu orientées vers la spécificité artistique de ces créateurs. Ce qui nous a permis de dire que l'éventualité de la création d'un label n'était pas à l'ordre du jour. Enfin, nous avons réfléchi à la création et aux conséquences de nouvelles appellations et catégories pour classer les genres et disciplines artistiques. Nous avons conclu que l'abondance de nouvelles dénominations ne facilitait pas la tâche de diffusion des artistes des arts du mime et du geste. Cependant, nous avons convenu que cette multiplicité d'appellations n'était pas la seule à entraver la diffusion des spectacles de ce genre. Certainement, qu'un manque de qualité, dans les propositions des artistes des arts du mime et du geste, pourrait justifier que les lieux de programmation qui se revendiquent comme des soutiens de ce genre ne les sélectionnent que peu.

Par ailleurs, nous avons constaté que la non-utilisation par les artistes du genre du terme "mime" faciliterait la diffusion de leurs spectacles. Pensons à la compagnie Les GÜMs qui est étroitement liée au cirque malgré son appartenance aux arts du mime et du geste mais aussi aux artistes du corpus principal qui soit adaptent leur appellation aux lieux de programmation (compagnie Mangano-Massip), soit utilisent la terminologie "théâtre gestuel" (compagnie La Volga et compagnie Fiat Lux). Cela est un moyen de contourner l'image vieillotte du terme "mime". Toutefois, cette position n'aide en rien l'appellation "arts du mime et du geste" à s'imposer auprès des financeurs et des programmeurs.

De plus, un gros travail de fond, de la part des acteurs de cette reconnaissance esthétique, reste à mener, par la pédagogie et la communication, à la fois auprès du grand public, des partenaires institutionnels, des programmeurs, et des artistes eux-mêmes, pour qu'ils soient de plus en plus nombreux à s'affilier à cette appellation. Car si certains artistes se reconnaissent dans une filiation, des techniques et des savoir-faire communs, beaucoup d'autres, qui pourraient se rattacher à ce genre, s'y refusent ou n'en ont pas connaissance. Le renforcement de la visibilité des arts du mime et du geste passera aussi par les chercheurs et les universitaires qui sont de plus en plus nombreux à s'y intéresser. La recherche permettra notamment de sauvegarder le patrimoine de ce genre et de mettre en avant sa contemporanéité tout autant qu'elle constitue parfois une instance de légitimation.

À l'avenir, il serait intéressant de récolter la parole de programmeurs. Cela permettrait de vérifier leur connaissance du genre des arts du mime et du geste, et de tenter de comprendre pourquoi ils les programment si peu. Une étude des publics des spectacles d'arts du mime et du geste apporterait un éclairage complémentaire à la connaissance de ce secteur : elle permettrait d'évaluer l'impact du terme "mime" ou "arts du mime et du geste" sur le choix des spectateurs mais aussi de connaître l'image qu'ils se font de ce genre.

BIBLIOGRAPHIE

Histoire du mime et de la pantomime

- CARNE Marcel, *Les enfants du paradis*, Paris, Pathé distribution, 2006, [1945]
- DUPONT Florence, *L'acteur-roi, Le théâtre dans la Rome antique*, Les Belles Lettres, 2003, [1985]
- DUPONT Florence, LETESSIER Pierre, *Le théâtre romain*, Malakoff, Armand Colin, 2017, [2012]
- GARELLI Marie-Hélène, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Éditions Peeters, 2007
- HEGGEN Claire, MARC Yves, « Transversalité des arts du mime et du geste », *En Scènes, le spectacle vivant en vidéo*, INA [en ligne], consulté en février 2018. URL : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0032/transversalite-des-arts-du-mime-et-du-geste.html>
- HEGGEN Claire, MARC Yves, « Le mime à travers l'histoire », *En Scènes, le spectacle vivant en vidéo*, INA [en ligne], consulté en février 2018. URL : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0031/le-mime-a-travers-l-histoire.html>
- MARTINEZ Ariane, *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1945*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008
- RYKNER Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009
- RÉMY Tristan, « Mime et pantomime », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 octobre 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mime-et-pantomime/>

- S.A., « Étienne Decroux », *La technique*, École internationale de mime corporel dramatique, consulté en novembre 2019. URL : <https://mimecorporel.com/etienne-decroux/>

Par les figures tutélaires du XX^e siècle

- BARRAULT Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, Éditions du levant, 1996
- DECROUX Étienne, *Paroles sur le mime*, Librairie théâtrale, 1963
- MARCEAU Marcel et GOLDSTONE Bruce, ROTHFELD Steven (photographies), *Bip piégé dans un livre*, Éditions de La Martinière, 2002
- LECOQ Jacques (dir.), *Le théâtre du geste*, Bordas, Paris, 1987
- LECOQ Jacques, *Le corps poétique, Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud, 2016, [1997]

Sur les figures tutélaires du XX^e siècle

- AZAN Eric, « Une école de mime, le long rêve de Marceau », *Le Monde*, 24 mars 2008, [en ligne]
- BOCHENEK Valérie, *Le mime Marcel Marceau : Entretiens et regards*, Somogy, 1997
- BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice, MARTINEZ Ariane, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Presses Universitaires de France, 2010
- BONFANTI Jean-Claude réal., *Pour saluer Étienne Decroux*, production Atmosphère communication, théâtre, images de la culture CNC, France3, 1992, 58', couleur, documentaire
- COMTE Gilbert réal., *Le théâtre d'Étienne Decroux, La grammaire d'Étienne Decroux*, production Protocol productions, théâtre, images de la culture, CNC, 1961, 50', noir et blanc, fiction

- GIRET Noëlle (dir.), *Jean-Louis Barrault une vie pour le théâtre*, Éditions Gallimard, 2010
- GUENOUN Denis, LE BAIL Karine, *Une vie sur scène. Jean-Louis Barrault. Entretiens inédits avec Guy Dumur*, Flammarion, 2010
- MIGNON Paul-Louis, *Jean-Louis Barrault. Le théâtre total*, Éditions du rocher, 1999
- PEZIN Patrick (dir.), *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps éditions, 2003
- SKIBA-LICKEL Aldona, « L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor », *Bouffonneries*, revue trimestrielle n°26-27, 1991

Arts du mime et du geste

- ACHILLI Chantal, *L'Odyssée Périgieux : Projet artistique et culturel 2017-2020, "Les arts du mime, du geste et du mouvement"*, 1^{er} juin 2017
- LACHAUD Jean-Marc, MALEVAL Martine, *Mimos : éclats du théâtre gestuel*, Vitry-sur-Seine, Écrits dans la marge, 1992
- “Manifeste. Propositions et perspectives pour les arts du mime et du geste”, Avignon, le 18 juillet 2010
- “Manifeste. Propositions et perspectives pour les arts du mime et du geste”. S.L., novembre 2013

Corpus principal

- Compagnie Mangano-Massip,
URL : <http://www.compagniemanganomassip.com/index.php/fr/>
- Compagnie Fiat Lux, URL : <http://www.ciefiatlux.com/fr/>
- Compagnie La Volga, URL : <https://www.lavolga.fr/index.html>

Sur l'auteur dans les AMG

- « Table ronde autour de la notion d'auteur dans les arts du mime et du geste », *Biennale des arts du mime et du geste*, Maison des auteurs de la SACD, Paris, 17 novembre 2015, consulté en janvier 2018. URL :<https://www.youtube.com/watch?v=L0a158pmPyU&feature=youtu.be>

Sur la diffusion des AMG

- « Table ronde autour de la question de la diffusion pour les arts du mime et du geste en France », *Dix jours pour les arts du mime et du geste*, Maison des auteures de la SACD, Paris, 25 novembre 2013, consulté en janvier 2018. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=St284CSVPEc&feature=youtu.be>

Représentations vues de spectacles des compagnies du corpus principal

(Les dates indiquées sont celles auxquelles nous avons vu les représentations)

- CLAIRET Laurent, HO NAM Geung, *2K*, Compagnie La Volga, Compagnie Homo Ludens, (Théâtre gestuel, France, Corée du sud), Périgueux (24), Festival Mimos IN, L'odyssée, scène conventionnée, 25 juillet 2019
- MANGANO Sara, MASSIP Pierre-Yves, *L'éternel éphémère* (extrait), Cie Mangano-Massip, Festival Mimesis #8, programmation B, Paris, International Visual Theatre (IVT), samedi 20 et dimanche 21 octobre 2018
- GUYON Didier, *Un matin*, Compagnie Fiat Lux (Théâtre gestuel, France), 7Bis&Cie, Saint-Brieuc (22), 18 octobre 2018

- GUYON Didier, *Dis-moi*, Compagnie Fiat Lux (Théâtre gestuel, France), Fougères (35), Théâtre Victor Hugo, 22 février 2018
- GUYON Didier, *L'origine du monde*, Compagnie Fiat Lux (Théâtre gestuel, France), Moëlan-sur-Mer (29), Centre Culturel L'Ellipse, 22 mars 2019

Représentations vues de spectacles des compagnies du corpus secondaire

- BOITEL Raphaëlle, *5es hurlants*, Compagnie L'oublié(e), (Danse, théâtre, cirque, France), Périgueux (24), Festival Mimos IN, L'odyssée, scène conventionnée, 25 juillet 2019
- BOITEL Raphaëlle, *La chute des anges*, Compagnie L'oublié(e), (Danse, théâtre, cirque, France), Lannion (22), Le carré magique, Pôle national pour le cirque, 13 février 2020
- BONTE Patrick, MOSSOUX Nicole, *A taste of Poison*, Compagnie Mossoux-Bonté (Danse-théâtre, Belgique), Périgueux (24), Festival Mimos IN, L'odyssée, scène conventionnée, 23 juillet 2019
- Collectif Orobanches, *Poire*, (Théâtre gestuel et dansé, France), Périgueux (24), Festival Mimos OFF, L'odyssée, scène conventionnée, 27 juillet 2019
- Compagnie O Quel Dommage, *Room service*, (Mime, humour, Belgique), Périgueux (24), Festival Mimos OFF, L'odyssée, scène conventionnée, 24 juillet 2019
- HENNINOT Brian, ROUZIER Clémence, *Kalk*, Compagnie Les GüMs (Théâtre gestuel, France), Périgueux (24), Festival Mimos IN, L'odyssée, scène conventionnée, 24 juillet 2019
- LABORIT Emmanuelle, *Dévaste-moi*, International Visual Theatre (concert signé France), Saint-Brieuc (22), La Passerelle, Scène nationale, 18 janvier 2020

- LEFEUVRE Gwenola, *Sedruos* (extrait), Compagnie Théâtre des silences (Théâtre du geste et du burlesque), Festival Mimesis #8, programmation B, Paris, International Visual Theatre (IVT), samedi 20 et dimanche 21 octobre 2018
- MARC Yves, PHENIEUX Philippe, *Cescorps.com*, (Mime, conférence, France), Compagnie Yves Marc-Théâtre du Mouvement, Compagnie Zinzoline, Périgueux (24), Festival Mimos IN, L'odyssée, scène conventionnée, 25 juillet 2019
- OREGI Jokin, *Amour*, Compagnie Marie de Jongh (Théâtre gestuel, masques, Espagne), Périgueux (24), Festival Mimos IN, L'odyssée, scène conventionnée, 26 juillet 2019
- ROSSELLI Fabrizio, *Bakéké*, (Errance clownesque, France, Italie), Périgueux (24), Festival Mimos IN, L'odyssée, scène conventionnée, 24 juillet 2019
- SANTACREU Joan, *Mulier (Indoor)*, Compagnie Maduixa (Mime, danse-théâtre sur échasses, Espagne), Périgueux (24), Festival Mimos IN, L'odyssée, scène conventionnée, 27 juillet 2019
- The Three Dots, *Mimes*, (Mime burlesque, Italie), Périgueux (24), Festival Mimos OFF, L'odyssée, scène conventionnée, 27 juillet 2019
- TORRENTS Marta, *Brut*, (Théâtre gestuel, France), Périgueux (24), Festival Mimos IN, L'odyssée, scène conventionnée, 26 juillet 2019
- ZIMMERMANN Martin, *Eins Zwei Drei*, (théâtre sans parole, visuel et physique), Saint-Brieuc (22), La passerelle, scène nationale, 9 octobre 2019

Le corps et le geste

- ASLAN Odette, *Le corps en jeu*, CNRS éditions, 1994
- BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola, DESCHAMPS-PRIA Eliane (trad.), *L'énergie qui danse*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2008

- CALLEDE Jean-Paul, « Les politiques du sport et leurs métamorphoses », *Informations sociales*, n°187, 2015, (pp.14-23)
- DELBONO Pippo, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage, six entretiens avec Hervé Pons*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2004
- HEGGEN Claire, MARC Yves, avec la complicité de PEZIN Patrick, *Théâtre du mouvement*, Montpellier, Deuxième époque, 2017
- HERR Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps, Corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XXe siècle à nos jours*, L'Harmattan, 2009
- SELLAMI-VINAS Anne-Marie, *L'écriture du corps en scène : une poïétique du mouvement*, thèse de doctorat lettres et sciences humaines, MIEREANU Costin (dir.), Université Panthéon-Sorbonne Paris, 1999, 472 pages
- SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Centre national de la danse, 2016

Arts de la rue, arts de la marionnette, cirque et danse

- BODSON Lucile, *Les arts de la marionnette en France. Un état des lieux.*, Étude commandée par la Direction générale de la création artistique, ministère de la Culture et de la Communication, 2016
- GABER Floriane, *Comment ça commence. Les arts de la rue dans le contexte des années 70*, Éditions Ici et là, 2009
- GABER Floriane, *40 ans d'arts de la rue*, Éditions Ici et là, 2009
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 1997
- WALLON Emmanuel (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Actes sud, 2002

Processus de création

- Colloque de Tampere, *Utopie et pensée critique dans le processus de création théâtrale*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2012
- VANDENBUSSCHE-CONT Marie, JOLIVET PIGNON Raphaëlle (coord.), « Joël Pommerat, Processus de création », *Registres, la revue des études théâtrales*, n°19, Presses Sorbonne Nouvelle, printemps-été 2016

Situation actuelle du spectacle vivant

- BORÉ Thierry, « Ce que peuvent les pouvoirs publics dans le spectacle vivant », *Le journal de l'école de Paris du management*, n°114, 2015, p. 38-44
- LOISEAU Alain, CIERCOLES Patrick, COSSE Vincent (coordination générale), *Évaluation de la politique en faveur du spectacle vivant, Diagnostic*, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction générale de la création artistique, avril 2014
- PAYN Frédérique, *Les pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies subventionnées, Étude réalisée auprès de 29 compagnies de spectacle vivant subventionnées par le ministère de la culture et de la communication*, ONDA, octobre 2014

Notions de reconnaissance et de légitimité

- BOUQUET Brigitte, « La complexité de la légitimité », *Vie sociale*, vol. 8, n° 4, 2014, p. 13-23
- GUEGUEN Haud, « La reconnaissance, genèse d'un concept philosophique », *Idées*, n°149, 2007, url : <http://www.educ-revues.fr/ID/AffichageDocument.aspx?iddoc=35583>
- GUEGUEN Haud, MALOCHET Guillaume, *Les théories de la reconnaissance*, Éditions La Découverte, 2012

- SINGLY François, « Artistes en vue », *Revue française de sociologie*, 27-3, 1986, p. 531-543, url :https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2329
- S.A., *La reconnaissance. Des revendications collectives à l'estime de soi*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2013

Notions de discipline et de genre

- CHISS Jean-Louis (dir.), DAVID Jacques (dir.), REUTER Yves (dir.), *Didactique du français. Fondements d'une discipline*, Belgique, De Boeck Supérieur sa, 2015
- FÉRAL Josette, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°75, Paris, Seuil, 1988, p. 347-361
- HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification, Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012
- LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traduction de l'allemand par LEDRU P. H., L'Arche éditeur, 2002, [1999]
- LESAGE Marie-Christine, « L'interartistique : une dynamique de la complexité », *Registres. Revue d'études théâtrales*, n°13, Paris, Institut d'études théâtrales, Presses de la Sorbonne Nouvelle, printemps 2008, p. 11-26
- STALLONI Yves, *Les genres littéraires*, Armand Colin, 2008

ANNEXES

Annexe 1 - Liste des entretiens réalisés

Corpus principal

- Didier Guyon : Directeur artistique de la compagnie Fiat Lux (Saint-Brieuc - 22), entretien réalisé le 23 mars 2020 (enregistrement)
- Laurent Clairret : Co-directeur artistique de la compagnie La Volga (Saint-Fargeol - 03), entretien réalisé le 25 janvier 2020 (enregistrement)
- Sara Mangano : Co-directrice artistique de la compagnie Mangano-Massip (Paris – 75), entretien réalisé les 5 et 6 mars 2020 (enregistrement)

Corpus secondaire

Artistes

- Clémence Rouzier : Comédienne de la compagnie Les Gûms, entretien réalisé le 4 octobre 2019 (prise de notes)
- Éléonore Gresset : Comédienne associée à la compagnie Fiat Lux et comédienne de la compagnie Paon dans le ciment, entretien réalisé le 11 septembre 2019 (prise de notes)
- Gwenola Lefeuvre : Directrice artistique de la compagnie Théâtre des Silences (Rennes – 35), entretien réalisé le 27 avril 2020 (enregistrement)
- Yves Marc : Directeur artistique de la compagnie Yves Marc-Théâtre du Mouvement, entretien réalisé le 28 octobre 2019 (enregistrement)

Institution

- Annabel Poincheval : Inspectrice du collège théâtre à la DGCA, entretien réalisé le 23 mars 2020 (enregistrement)

- Aurélia Géron : Administratrice de la scène conventionnée de Périgueux – L’Odyssée, entretien réalisé le 24 juillet 2019 (enregistrement)
- Florence Scheuer : Chargée de mission pour les écritures dramatiques, les arts du récit, le mime, le patrimoine et la recherche à la délégation théâtre de la DGCA, entretien réalisé le 30 mars 2020 (enregistrement)
- Gwenola David : Directrice d’Artcena - Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, entretien réalisé le 19 janvier 2020 (enregistrement)
- Jean-Christophe Baudet : Conseiller théâtre à la DRAC de Bretagne, entretien réalisé le 6 février 2020 (prise de notes)
- Jean-Jérôme Raclot : Président du Groupe Geste(s) et ancien assistant de Marcel Marceau de 1982 à 1985, entretien réalisé le 30 mars 2020 (enregistrement)
- Jean-Marie Barbiche : Chef de service à la médiathèque Pierre Fanlac de Périgueux, entretien réalisé le 1^{er} août 2019 (prise de notes)
- Pascale Laborie : Inspectrice du collège danse à la DGCA, entretien réalisé le 31 mars 2020 (enregistrement)

Annexe 2 – Programme de la journée du premier décembre 2008

Comité de pilotage

Président : Pierre Chambert
Chantal Achilli, directrice du Festival Mimos et de l'Odjassés à Périgueux
Jacques Baillon, directeur du Centre national du Théâtre
Lucile Bodson, directrice de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières
Etienne Bonduelle, directeur artistique du festival Mimos à Périgueux et du Centre National du Mime
Laurent Clairet, directeur de la compagnie Monsieur et Madame O Dramatique de Paris
Odile Cougoule, inspectrice danse à la DMDTS
Claire Heggen, co-directrice du Théâtre du Mouvement
Hugues Hollenstein, co-directeur de la compagnie Escale
Yves Marc, co-directeur du Théâtre du Mouvement
Muriel Mayette, administrateur général de la Comédie-Française Rolland à Villejuif
Rémy Paul, chargé de mission théâtre à la DMDTS
Jean-Jérôme Raciot, directeur Arc-en-ciel/Théâtre de Rungis

Coordination :
Ségolène Dupont, administratrice du Théâtre du Mouvement
Sandrine Lambert, attachée de production au Centre National du Mime

Accès

Théâtre du Vieux-Colombier 21, rue du Vieux-Colombier 75006 Paris

Bus : 39, 63, 68, 70, 83, 84, 86, 87, 95, 96
Métro : Saint-Sulpice (4) - Sévres-Babylone (10 et 12)

Entrée gratuite et réservation indispensable

Centre national du Théâtre
134 rue Legendre - 75017 Paris
01.44.61.84.85

Retrouvez le programme sur le site :
www.cnt.asso.fr

Journée Arts du mime et du geste

1^{er} décembre 2008
au Théâtre du Vieux-Colombier

Les Arts du mime et du geste sont millénaires. Leur histoire au 20^{ème} siècle passe par la France, avec nombre de figures tutélaires. Ces grands aînés nous ont quittés, notamment Marcel Marceau en septembre 2007. A l'initiative d'artistes, de compagnies, d'institutions et de personnalités, un groupe de pilotage s'est constitué afin d'organiser une rencontre publique sur les Arts du mime et du geste. Aujourd'hui, les savoir-faire du mime sont partout : théâtre, marionnettes, danse, cirque... Sont-ils encore quelque part ? est-ce un art « en soi » ou un art pluriel ? et quelle est l'étendue de sa prise en compte par les instances publiques ? Cette journée souhaite, à partir d'un état des lieux, de contributions et de discussions, ouvrir la réflexion sur l'avenir des Arts du mime et du geste.

Dans un recueil publié à Amsterdam en 1770, préface à l'Encyclopédie, intitulé « Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie », d'Além- bert établit « un système figuré des connaissances humaines » sous forme d'un diagramme en trois parties : mémoire, raison et imagination. Dans « raison », on trouve en cascade la « philosophie », « les sciences de l'homme », « la logique », « l'art de communiquer », « les sciences de l'instrument du discours », puis « la grammaire », « les signes », ensuite « le geste » et enfin « la pantomime » digne enfant de la raison et de la philosophie.



Programme

9 h 00	Accueil
9 h 30	Introduction par Georges-François Hirsch, directeur de la DMDTS (sous réserve) Présentation par Pierre Chambert, président du Comité de pilotage Arts du mime et du geste
10 h	Repères historiques <ul style="list-style-type: none">• Copeau, le creuset des Arts du mime et du geste par Ariane Martinez, chercheuse et enseignante en Etudes Théâtrales à l'Université de Paris III• Les courants historiques :<ul style="list-style-type: none">- Etienne Decroux : avec Jean Asselin, directeur artistique d'Ornilibus et de l'École de mime de Montréal, Ivan Bacocchi, directeur de l'atelier de Belleville à Paris et Corinne Soum, co-directrice de l'Ange Fou et de l'École Internationale de Mime Corporel à Londres. Modérateur : Claire Heggen, co-directrice du Théâtre du Mouvement- Jacques Lecoq : avec Fay Lecoq, directrice de l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq et Jason Turner, comédien, professeur à l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq.Modérateur : Alain Mollet, directeur de la Jacquerie et du Théâtre Romain Rolland à Villejuif.- Marcel Marceau avec Camille et Aurélio Marceau.Modérateur : Etienne Bonduelle - directeur artistique du festival Mimos à Périgueux et du Centre National du Mime.- Henryk Tomaszewski, artiste polonais dont la pédagogie s'est également développée en France.• Les Arts du mime face au paysage théâtral : <i>Bref historique</i> par Béatrice Picon-Vallin, directeur de recherche au CNRS
Interventions du grand témoin, Christian Hecq, pensionnaire de la Comédie-Française	
14 h	Intervention de Muriel Mayette, administrateur général de la Comédie-Française
14 h 10	Situation contemporaine <ul style="list-style-type: none">• Restitution d'un état des lieux des Arts du mime et du geste 2008 présentée par Sandrine Lambert, attachée de production du Centre National du Mime. Réalisation du Centre National du Mime et coordination du Comité de pilotage.• Le mime et la dramaturgie de l'acteur par Marco de Marinis, professeur titulaire de Disciplines théâtrales à l'Université de Bologne et responsable du Centre Théâtral «La Sciffitta» de l'Université de Bologne• Formation et création aujourd'hui<ul style="list-style-type: none">Table-ronde sur les thèmes suivants :<ul style="list-style-type: none">- Bref panorama des formations en France- Témoignages sur l'enseignement public (France, Hollande)- Mime mélangé, spectacle mélangéAvec Kader Attou, directeur du Centre chorégraphique National de La Rochelle - Lucile Bodon, directrice de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières - Jean-Claude Coillard, directeur de l'École Supérieure d'Art Dramatique de Paris - François Chat, metteur en scène - Philippe Genty, directeur compagnie Philippe Genty - Yves Marc, co-directeur du Théâtre du Mouvement - Loes van der Pligt, directrice de l'École Nationale de Mime d'AmsterdamModérateur : Thierry Voisin - journaliste
17 h 30	Débat avec la salle et intervention de Christian Hecq
18 h 30	Verre de clôture

Annexe 3 – Flyer Théâtre Victor Hugo

THÉÂTRE VICTOR HUGO - BAGNEUX
SCÈNE DES ARTS DU GESTE



2119-2120
ABONNEZ-VOUS !

Théâtre Victor Hugo
SAISON 2019-2020
Réservations en ligne :
theatrevictorhugo-bagneux.fr

Visual Stéphane LAROSE - www.stphane-larose.fr

bagneux92.fr
f t i

Théâtre Victor Hugo

Théâtre Victor-Hugo
14 avenue Victor-Hugo
01 46 63 96 66 - 01 41 17 48 12

 Bagneux

Théâtre Victor Hugo - Bagneux

SCÈNE DES ARTS DU GESTE

Le Théâtre Victor Hugo s'engage à défendre et promouvoir les arts du geste dans leurs diversité : en accompagnant chaque année les artistes dans le développement de leurs spectacles sous forme de co-production et d'accueils en résidence, en permettant la rencontre entre les publics et les arts du geste sur le territoire et en plaçant l'éducation artistique et culturelle au cœur du projet du Théâtre !

La saison prochaine c'est plus de 25 compagnies des arts du mime et du geste (clown contemporain, théâtre gestuel, masqué, physique et visuel) qui viendront à la rencontre du public !

LA NUIT DU GESTE

Durant toute une nuit, venez découvrir la créativité des compagnies : des dizaines d'artistes seront présents pour donner à voir par le corps et le geste toute la pluralité des arts du mime. Une nuit festive qui commencera par un apéro et se clôturera par un petit déjeuner à 5h du matin pour les plus endurants !

OUVERTURE DE LA 3^E BIENNALE DES ARTS DU MIME ET DU GESTE
SAM 9 NOV 2019 - DE 20H À L'AUBE

SUIVEZ- NOUS



la terrasse



SAISON 2019 - 2020

HIHAHUTTE - CIE DE STILTE (THÉÂTRE - DANSE)

FRACTALES - CIE LIBERTIVORE (CIRQUE - GESTE)

GARDEN PARTY - CIE N°8 (CLOWN - BURLESQUE)

ANDRÉ Y DORINE - KULLUNKA THEATRO (THÉÂTRE - MASQUE)

LAO - COLLECTIF I AM A BIRD NOW (THÉÂTRE - GESTE)

INITIAL ANOMALY - CIE SYSTEM FAILURE (THÉÂTRE - GESTE)

DOCTEUR NEST - FAMILIE FLÖZ (THÉÂTRE MASQUÉ)

LICHENS (THÉÂTRE - DANSE)

AIR(E)S DE COULEURS BLEU - CIE D'À CÔTÉ (THÉÂTRE VISUEL)

NE PAS JETER SUR LA VOIE PUBLIQUE

LIEU

Théâtre Victor Hugo
14 avenue Victor Hugo
92220 Bagneux

RESERVATIONS ET RENSEIGNEMENTS

01 46 63 96 66 - 01 46 63 10 54
reservationvh@valleesud.fr
Site-web theatrevictorhugo-bagneux.fr

TARIFS

De 8,80 à 27,50 euros
6,10 euros pour les moins de 15 ans

NAVETTE A/R GRATUITE