

Entretien avec Claude Jamain

artiste mime

Claude Jamain, aujourd'hui professeur de littérature comparée, pratique l'art du mime depuis de longues années. D'abord claveciniste, il s'est rapidement intéressé à la pantomime et a suivi une formation dans la tradition de Decroux. Il prépare aujourd'hui un spectacle ayant pour support A lover's Complaint, de Shakespeare.

On peut dire que votre parcours professionnel est particulièrement atypique. Pourriez-vous nous expliquer comment la pratique du mime s'est inscrite dans votre itinéraire personnel ?

J'ai l'impression d'avoir, toute mon existence, sous des apparences différentes, poursuivi la même recherche. Ainsi j'ai commencé par la musique comme claveciniste. Je n'avais pas le dessein d'être harmoniste ni d'écrire de la musique ou d'être concertiste. Je cherchais quelque chose de très mystérieux et cette chose très mystérieuse, je la recherche toujours mais à travers d'autres supports : j'ai alors été tenté de comprendre comment un ensemble de signes comme ceux que je trouvais dans la musique, un ensemble de sons pouvaient arriver à signifier quelque chose. Comprendre, s'agissant du corps, de quelle façon un ensemble de signes physiques parvient à une signification.

Quelle formation avez-vous suivie ?

Un hasard a joué, je suis venu à Paris et je suis entré à l'école d'Expression par le Mouvement. A cette époque-là, dans les années 75, le mime c'était essentiellement Marceau qui était très célèbre. Marceau était devenu expert dans l'art de suggérer des objets. Mais l'école où j'étudiais l'art du mime, le TEMP, voyait les choses autrement et suivait l'enseignement d'Etienne Decroux qui prétendait explorer les diverses significations du geste. Il s'agissait pour lui d'envisager l'espace de la scène comme le lieu où peut se produire un événement, événement gestuel, événement de la parole aussi.

En quoi consistait l'apprentissage que vous receviez dans cette école ?

J'ai appris les différents registres du jeu de comédien mais également des jeux de manipulation à la manière de Marceau. Pourtant, cela avait une envergure beaucoup plus importante et l'idée était bien de savoir quels sont les accidents, les événements qui peuvent se produire dans un corps ou entre plusieurs corps sur l'espace scénique. Je trouvais là quelque chose qui correspondait à ce que je désirais et j'ai vraiment transporté dans cet art mes interrogations sur la musique. Decroux lui-même parlait de « solfège corporel », de « musique du corps ».

Avez-vous cherché, à un moment donné, à vivre de cette pratique ?

Au bout d'un certain temps, j'ai bien senti qu'il fallait que je construisse moi-même quelque chose et j'ai commencé à composer des spectacles. J'ai fondé une troupe. Mais lorsque j'ai commencé à pouvoir entrer sur le marché, l'art du silence n'était plus vraiment à la mode. On commençait à voir arriver des choses avec beaucoup d'effets musicaux, de mise en scène. C'était à la fin des années 80, il y avait à Paris une multitude de petits

théâtres, de petites scènes qui ont progressivement disparu. Il n'y avait plus de lieu où jouer, le côté intimiste du mime était peut-être perçu comme angoissant. J'ai donc vécu de la danse, j'ai été engagé dans des compagnies pour danser des ballets du répertoire. Et j'ai fait, de temps en temps, dans un cadre qui n'était pas très valorisant, des spectacles de pantomime. J'ai compris que ce que je cherchais, ce que j'avais voulu trouver ne correspondait pas à ce qu'il m'était donné de jouer. Cela avait été une erreur de vouloir en faire un métier. Il était très difficile d'en vivre et je ne répondais pas au modèle que le public attendait. J'ai compris que ma place n'était plus là.

Comment avez-vous alors réagi ?

J'avais à peu près trente-cinq ans et je me suis souvenu que j'avais appartenu à l'Éducation Nationale. J'ai repris mes études. J'ai préparé une thèse sur les rapports entre la musique et la philosophie au XVIII^e siècle et j'ai obtenu un poste dans une université. J'ai continué à approfondir cette réflexion sur l'événement corporel au cours de longs échanges avec mes étudiants. Avec eux, je suis passé de la question de la musique à la question de la voix. Un jour, un étudiant m'a dit : « Ce dont vous parlez, est-ce que ce ne serait pas la grâce ? ». En effet, cette notion de grâce m'a permis de faire le lien entre l'accident corporel et d'autres pensées, religieuses, mystique dans une dimension où la musique retrouvait une place.

Conserviez-vous, durant cette période, une pratique du mime ?

Pendant tout ce temps, je n'ai jamais cessé de travailler la scène. J'ai pris des cours pour que le corps conserve une élasticité, une souplesse. Je suis actuellement en train de préparer un spectacle sur *A lover's Complaint* de Shakespeare, texte parlant d'un personnage immobile qui se souvient. Ce qui est difficile, c'est qu'avec les années, j'ai du mal à travailler avec

d'autres personnes. Je mets les choses en scène tout seul, je pense le spectacle seul. Afin de suggérer plusieurs personnages, j'utilise des masques. Pour donner cette impression de caractères multiples, il faut beaucoup de technique. Les différents personnages doivent être très vite identifiables. Mais lorsque c'est moins narratif, comme dans ce spectacle, cela devient ardu. De plus, je souhaite travailler dans la liaison, la lente métamorphose. Le dosage est compliqué. Ce qui importe, c'est de faire exister le personnage, non de le faire repérer. Je me suis beaucoup intéressé dans ce cadre-là à la pensée chinoise et à l'idée du vide parfait, de l'énergie qui circule ; autant d'éléments que, dans le théâtre, on pourrait appeler la présence : ce qui fait qu'un personnage est là ou n'est pas là.

La danse ne répondait pas à ces impératifs d'incarnation ?

Non. La danse, pour moi, était quelque chose de très académique qui correspondait à des rôles types dans lesquels je ne me retrouvais pas. J'ai de plus l'impression que le virage pris par la danse depuis une dizaine d'années est une véritable catastrophe et que l'on va vers quelque chose qui mélange théâtre et danse sans avoir le mérite du théâtre dansé de Pina Bausch. C'est quelque chose qui me paraît dénué de technique et surtout dénué de grâce, d'élévation, c'est une sorte de parti pris du quotidien, d'un quotidien sur lequel on jette un plein feu et cela ne me convient pas du tout.

La danse convoque un support musical. Utilisez-vous également la musique ?

Oui, j'utilise beaucoup de supports musicaux pour des raisons scéniques. Aujourd'hui, le silence est perçu difficilement par un spectateur. Personnellement, ce que je recherche, c'est le souvenir d'une pulsation. J'utilise les disques qu'édite le Musée de l'Homme où l'on trouve des musiques

africaines, orientales avec des percussions et des schémas musicaux très simples. Pour le spectacle dont je vous parle, je pense préparer une bande-son faite avec des bruits ténus, des bruissements de feuilles par exemple.

Le mime est donc un art sans parole mais qui n'exclut pas le recours au bruit ?

Absolument, le mime, c'est ce que peut faire le corps. On est tellement déformé par l'idée de Marceau qu'on imagine qu'il y a un vocabulaire figé : prendre un verre, le boire, etc. En fait l'éducation gestuelle que j'ai reçue prétendait vraiment à la totalité. Un exercice d'école me vient à l'esprit : prendre un geste du quotidien, le faire passer au filtre de différentes techniques: *commedia dell'arte*, danse naturelle, danse classique, puis revenir jusqu'à une quotidienneté. Il n'y a pas du tout d'interdit de voix, de bruit, de musique.

Ménagez-vous une place au bruit du corps lui-même ?

Cela m'est arrivé, mais cela n'a pas donné de bons résultats, soit parce que l'on n'entend pas assez, soit parce que l'effort physique est tellement intense qu'il devient un peu dangereux. J'y ai renoncé parce que j'ai besoin d'une extrême concentration. En danse, on fait de nombreux exercices pour s'assouplir. Dans le mime, ce n'est pas possible parce que l'on perdrait toute l'énergie. Il y a vraiment quelque chose de très oriental dans tout cela, l'idée de penser le corps comme un lieu traversé par des énergies, des circulations qui vont donner le geste. Une des plus belles expériences que j'ai eue est le travail avec un maître du Nô. Quand j'étais avec ce maître, nous nous attachions à tout un rituel qui installait le corps dans une posture particulière. Il y a là une conception du geste très ennemie de l'accidentel, de l'exubérance, du hasardeux.

En ce qui concerne le décor scénique, que privilégiez-vous ?

La tradition et la nécessité supposent qu'il n'y a aucun décor en général. Il y a une pauvreté de décor très grande. Mais étant seul, je suis amené à utiliser des objets. Cependant les objets doivent eux-mêmes être une présence, leur nécessité doit être impérieuse et ils doivent signifier quelque chose, un échange doit se faire entre la personne qui joue et l'objet. Par exemple pour le spectacle que je suis en train de monter, je vous ai indiqué que j'utilisais une corde transversale sur laquelle j'accrochais des masques. Ces masques deviennent des personnages entre lesquels je me déplace. Il n'y a jamais d'objet décoratif. C'est aussi pour cette raison que c'est un art assez peu populaire, parce qu'on aime bien cette luxuriance de musique, d'objets.

Sur quel mode l'objet doit-il signifier ?

Le mime n'est pas un jeu de devinette. C'est l'idée de présence qui explique tout, c'est qu'un objet devienne nécessaire et scénique, qu'il ait une responsabilité scénique. Pour que cela arrive, il faut tout l'art du comédien pour convier l'attention du public vers cet objet, lui donner une valeur particulière. Il y a un côté rituel dans cette conception du jeu car l'espace de la scène devient sacré, *sacer*. Rien n'est indifférent de tout ce qui va s'y passer. Aujourd'hui, le lieu scénique n'est plus respecté comme tel. Ce qui tue le personnage, c'est l'abondance. Il y a une question de technique qui intervient : on est à l'affût des signes les plus ténus qu'on compose de la manière la plus économique possible tout en veillant à être compris. Il y a toujours un souci du spectateur. La matière est habitée de signes qui doivent suffire au spectateur.

Peut-on parler d'une codification gestuelle ?

Il y a une codification mais qui a des limites. On peut travailler sur le geste insensible, ce qui échappe à la codification mais qui fait présence. L'événement le plus spectaculaire est lié à des choses très petites.

Vous soulignez l'importance de la présence...

La présence scénique, c'est une présence qui déborde : on voit cela à la qualité du silence. Il y a des quantités de silence de la part du public : il y a les gens qui se taisent parce qu'ils sont bien élevés mais il y a des silences qui deviennent épais. Une énergie circule de l'un vers l'autre et une tension se crée. L'espace de la scène, au bout de quelques manipulations, devient complètement chargé, électrisé. Une fois que c'est prêt, l'acteur peut faire un tout petit geste et cela fonctionne. Pour que cette tension se transmette au public, c'est beaucoup plus compliqué. Il faut peut-être un vide intermédiaire entre la scène et le public. Que les spectateurs restent des individus mais qu'une partie d'eux-mêmes reçoive cette énergie. L'idée générale est d'installer une émotion, de remuer les gens. Dans l'idée de présence, il y a une idée non pas d'harmonie mais de cohérence parfaite du corps, l'idée que toute chose est à sa place afin de laisser paraître l'événement ténu. Je prends cela comme une espèce de construction mentale qui me permet de comprendre le monde, les individus. Ce sont les thèmes tragiques qui m'intéressent : la disparition de l'être, l'échec, l'impossibilité...

Cela influence-t-il le regard que vous portez sur les choses qui vous entourent ?

Oui, énormément. Il faut connaître parfaitement le monde et savoir comment les choses se passent ; s'attarder sur des activités humbles, des attitudes corporelles qui trahissent le découragement, la lassitude...

Pour s'approprier un mouvement, doit-on travailler sur une décomposition du geste ?

Oui, mais a posteriori. Il me semble que je travaille moins par décomposition que par gommage. Je commence par saisir le geste en bloc, et progressivement, je gomme, je retire, pour ne finalement garder que l'essentiel du geste, ce qui le résume de la façon la plus épurée. En ce qui concerne les expressions du visage, il faut que très peu de choses se passent sinon cela devient de la grimace. C'est une nécessité du mime. C'est pour cette raison que j'en viens de plus en plus souvent à utiliser des masques neutres.

Dans vos spectacles, peut-on dégager une trame narrative ?

Je m'appuie souvent sur un texte mais il ne faut pas que le texte soit une facilité. Ce doit être un guide discontinu. Il est en principe préféré pour aider le public, apporter un support. Le mime a tendance à fonctionner en piécettes très courtes pour soulager une attention fatigante. Mais c'est aussi une mauvaise chose car on a l'impression que c'est de la petite monnaie. C'est pour cela qu'il faut un support ou au moins une trame connue.

Malgré cette dimension narrative, le geste conserve-t-il une fonction poétique ?

La référence a de l'importance, il faut qu'il y ait quelques références pour demeurer lisible mais, encore une fois, ce qui compte avant tout, c'est une présence. Le spectateur doit s'habituer à ce que les références soient dispersées, absentes. Le mime n'est pas un alignement d'états mentaux, les choses sont beaucoup plus incertaines. Je lutte contre la typification. C'est quelque chose comme une danse mais qui cherche à créer un personnage. La petite scène m'agace, cela ne m'intéresse pas de dénoncer, je voudrais dire ce qu'est exister, être, ce qu'est l'individu.

Comment le mime s'inscrit-il aujourd'hui dans la communauté artistique ?

Il est peu prisé. Très peu de subventions lui sont accordées. Il est seulement utilisé pour d'autres arts, on pourrait dire que l'on peut le trouver disséminé dans la danse, le théâtre mais le mime a du mal à exister en tant que tel.

Pour vous, qu'est-ce qu'un « beau geste » ?

Je ne peux imaginer le beau geste que lent. J'aime beaucoup le geste de prendre des choses invisibles. Il y a toute une énergie dans le beau geste, une énergie qui ne se résout pas à la surface de la peau. Ce geste serait le véhicule de beaucoup de choses invisibles.

Propos recueillis par Milly La Delfa et Sylvain Prudhomme